

ANNA CERBO

Theologiza et laetare

Saggi sulla poesia di Tommaso Campanella

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI E LINGUISTICI DELL' OCCIDENTE

NAPOLI - 1997

Questa silloge di *Saggi* studia la difficile poesia della *Scelta* in un momento fervido di ricerche e di studi, felice per il ritrovamento di codici e di "schegge inedite di carteggio", persino di qualche testo del tutto sconosciuto di Tommaso Campanella. La lettura della Raccolta (pubblicata nel 1622, a Köthen, da Tobia Adami) segue la struttura complessiva e i diversi generi di componimenti; cerca il senso più segreto di un discorso che, al di là dei dubbi e di qualche contraddizione apparente, costituisce un "filosofare" che certamente non per solo orgoglio il Campanella definiva "diverso". Una lezione nuova fondata sul passato e sulla tradizione; attuale perché l'Autore si interroga sul destino dell'uomo, cerca conosce e propone verità assolute, passando attraverso le più alte testimonianze della cultura e della letteratura: la Scrittura, i Padri della Chiesa, Dante, e leggendo il libro della Natura, al pari di Telesio di Galilei e di Bruno.

Intento precipuo di questo volume è di addentrarsi nell'oscura officina del Poeta, di accostarsi alla ricchissima biblioteca ideale e memoriale, quella biblioteca che, discussa e interiorizzata, sottende tutti gli scritti e li unisce in strettissimi rapporti, di far luce su un'esperienza poetica che è intelligenza della realtà e possesso di arte, conoscenza e creazione.

La *Scelta*, sintesi in versi delle opere dottrinali, è un documento insostituibile della biografia intellettuale e spirituale del Pensatore calabrese, costruzione progressiva di un intenso Umanesimo, attuazione di un rigoroso programma umano e morale ("Io l'universo adempio ..."), oltre che poetico, retorico e linguistico. Sostenuti dalla coscienza di una missione universale, i versi campanelliani si impongono come poesia della vita terrena e della salvezza, soprattutto come credo in una visione ecumenica del mondo, che non può non destare attenzione.

ANNA CERBO è ricercatrice confermata presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, dove tiene, per affidamento annuale, l'insegnamento di Letteratura italiana. Cominciando con Dante e con le opere latine del Boccaccio, i suoi studi si sono prevalentemente orientati sulla cultura letteraria del Rinascimento. Ha pubblicato diversi saggi (apparsi in riviste e in Atti di Convegni) sul canto XXV del *Purgatorio*, sulle *Laude* di Iacopone, sulle ultime opere del Boccaccio; è autrice del volume *Ideologia e retorica nel Boccaccio latino* (Napoli 1984). Ha studiato la trattatistica politica e la letteratura teatrale di tardo Rinascimento meridionale (*Il teatro dell'intelletto*, Napoli 1990); si è interessata del *Monte Oliveto* del Tasso e ha curato l'edizione critica del trattatello *Ragionamento chiamato l'academico, ovvero della bellezza* di Iacopo di Gaeta (Napoli 1996). Ha scritto anche sulla poetica e sulla poesia del Leopardi, ed è attualmente interessata agli appunti dello *Zibaldone* sulle letterature mondiali e al concetto leopardiano di modernità.

ANNA CERBO

Theologiza et laetare

Saggi sulla poesia di Tommaso Campanella

“... Io l'universo adempio,
Dio contemplando a tutte cose interno”.
(*Modo di filosofare*, vv. 7-8).

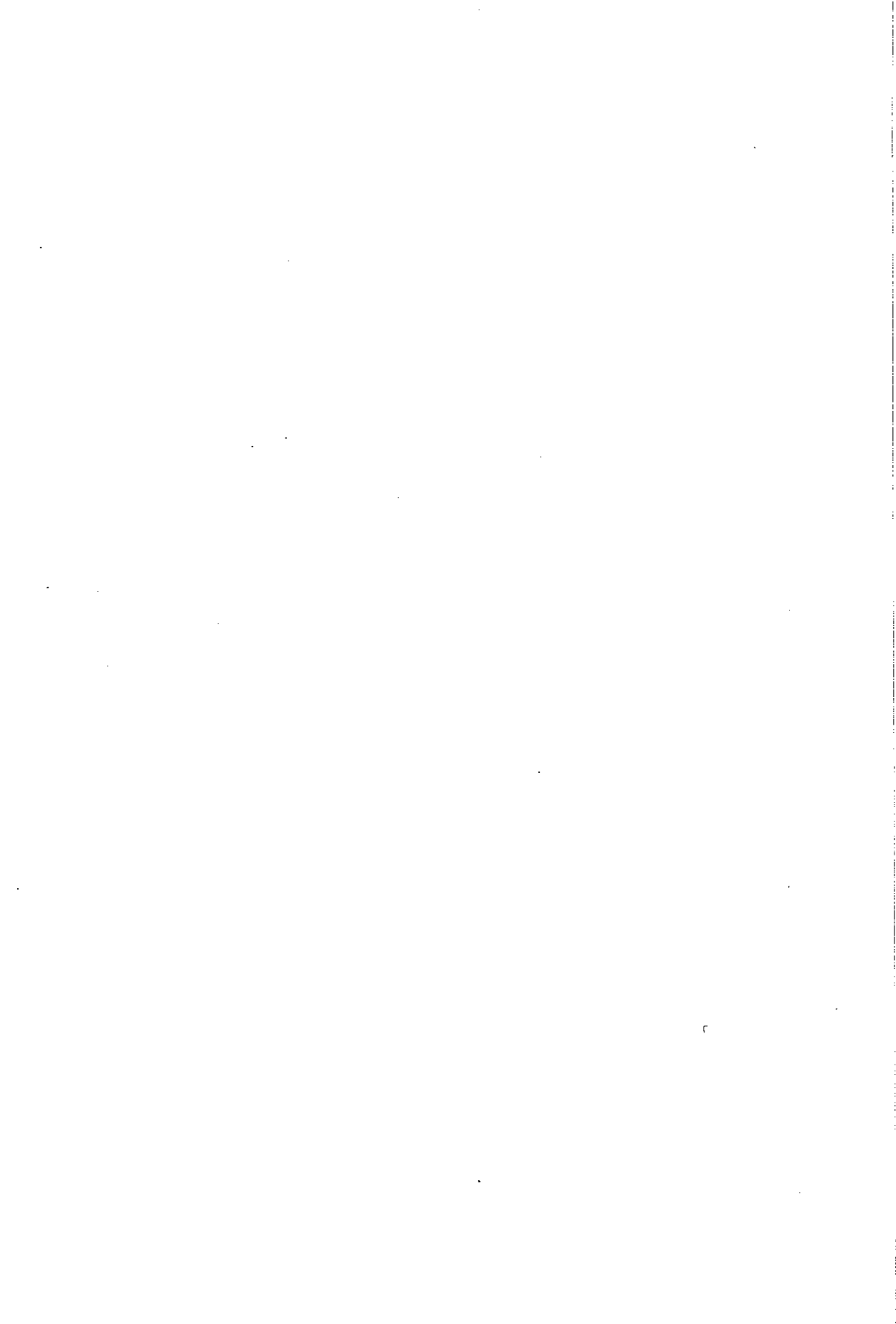
ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI E LINGUISTICI DELL'OCCIDENTE

NAPOLI - 1997

© Istituto Universitario Orientale

*a Vittorio Castrillo,
in memoria*



INDICE

<i>Prefazione</i>	p.	7
CAPITOLO I		
Tipi e forme di poesia nella <i>Scelta</i>		11
CAPITOLO II		
Missione, profezia, polemica		63
CAPITOLO III		
Concordanze e memorie bibliche nella <i>Cantica</i>		83
CAPITOLO IV		
Dopo la sacra Bibbia: i “sommi Padri” e gli Scolastici, “figli primogeniti dei Padri”		117
CAPITOLO V		
Dante nella poetica e nella poesia di Tommaso Campanella		129
CAPITOLO VI		
La dimensione metafisica e teologica del <i>sangue</i> all’interno della poesia filosofica		155

CAPITOLO VII	
Tasso e Campanella a confronto su un tema teologico-religioso: la morte di Cristo	181
CAPITOLO VIII	
Poesia e retorica	205
CAPITOLO IX	
Appunti sul linguaggio poetico della <i>Cantica</i>	227
<i>Glossario</i>	251
<i>Indice dei nomi</i>	275

Prefazione

Tutt'altro che facile è l'accesso alla poesia di Tommaso Campanella. Le difficoltà crescono passando dai sonetti alle canzoni e alle salmodie: difficoltà dovute senz'altro alla materia, alla poetica e alla solida cultura del filosofo-teologo, ma anche al modo di fare poesia, in particolare alla densità della sintassi, alla essenzialità dell'espressione e alla presenza di immagini che, sempre, dalla loro quotidiana concretezza, riportano al pensiero e alle idee. Comune è lo sconcerto di fronte ad una poesia che, nonostante la palpabile immediatezza, il lettore non riesce a dominare, non riesce a collocare all'interno di una precisa teoria estetica, di una retorica e di una grammatica convenzionali. Il problema è la metodologia di interpretazione.

Estranei (o irriducibili) a una concezione intuitiva dell'arte, i componimenti campanelliani sembrano prestarsi ad una lettura secondo l'estetica della formatività del Pareyson: una dottrina portata a capire e a valutare sia i processi formativi che quelli interpretativi. L'operazione artistica del Campanella, infatti, non è pura intuizione lirica; non dissocia l'espressione dall'estrinsecazione che vuole funzionale alla comunicazione e alla persuasione. Essa è guidata dall'impegno morale di concepire l'arte missione e dovere, persino profezia, animata dal sentimento e dall'intelligenza come riflessione, giudizio e controllo critico, illuminata da regole e figure razionali, interne al movimento creativo. Imitazione del modello biblico e dantesco, il Canzoniere del Campanella ne è comunque ricreazione originale che esprime pienamente la personalità e la spiritualità dell'Autore, denunciate dal modo tutto suo di creare e di costruire. Modo personale, irripetibile, dinamico, non finito, come suggerisce l'esigenza di tentare in versi tematiche già affrontate in trattati politici, teologici, metafisici: sicura testimonianza della complessa dialettica artista-forma formante. Alle soglie dell'età moderna,

quando è ormai in crisi la retorica tradizionale, il Campanella vuole evitare a tutti i costi il divorzio tra parole e cose, tra sensi e intelletto, tra conoscenza e volontà, tra docere e muovere.

Animato da sinceri convincimenti, al pari di Michelangelo nelle arti figurative, sente ancora l'esigenza di una visione totalitaria ed organica del reale e di una poesia quale flos scientiarum; sente il dovere di indagare sulla natura delle cose e sul destino dell'uomo nella commedia universale. Una struttura teologica essenziale, da non trascurare nello studio della Cantica, sulla quale fanno luce le due Poetiche e i trattati di Rhetorica e di Grammatica. Nel lavoro del Campanella poesia e critica, teoria e prassi poetica non sono discordi, ma procedono parallele, costituendo un blocco unitario e coerente nella ricerca della verità, contro l'esercizio dell'ingegno.

Continuando il discorso della comunicazione Tommaso Campanella: generi e-forme del testo poetico, che tenni al Congresso Questioni di genere (Napoli, 27, 28, 29 Novembre 1991), nel presente volume studio i diversi generi di poesia realizzati nella Scelta d'alcune poesie filosofiche di Settimontano Squilla, pubblicata per la prima volta da Tobia Adami nel 1622.

Prendo in esame lo stretto rapporto e le analogie tra i testi campanelliani e le fonti e i modelli, con particolare attenzione al modo in cui la lezione e i contenuti biblici, patristici e danteschi, sempre interiorizzati, vengono di volta in volta riproposti e resi attuali. La ricerca procede attraverso il confronto testuale dei componimenti della Scelta con la Sacra Scrittura e l'opera di Dante (in particolare la Commedia), attraverso continui richiami interni, relativi alle opere del Campanella, ed esterni, relativi alle opere della letteratura calabrese coeva, segnata da interessi di esegesi dantesca e biblica - quest'ultima risaliva all'esperienza dell'abate Gioacchino da Fiore -, sensibile al naturalismo telesiano. Per il momento mi sono mossa solo in una delle due direzioni suggerite da Giovanni Aquilecchia per una buona intelligenza della letteratura campanelliana e per ribaltarne il giudizio di "isolamento": quella di investigare nella cultura letteraria calabrese di fine Cinquecento - tanto diversa dalla toscana (come già notava il De Sanctis) - della quale il Campanella è certamente la voce più autorevole, ma non la sola. Basti pensare che la difesa telesiana e la stessa polemica antiaristotelica, antiepicurea, antiluterana e antimachiavellica dello

Stilese hanno un loro seguito.

Anche l'indagine linguistica e retorica della Scelta, con una ricca documentazione, si svolge in questo senso, risalendo alle esigenze di concretezza e di razionalità comuni in area calabrese fra Cinque-Seicento, alle nascenti proposte dell'uso letterario del dialetto, allo studio delle vocali e delle consonanti nella scelta delle parole che esprimano al vivo le cose. Mira in generale, non tanto a contrapporre, quanto a conoscere e a capire due elocuzioni e due retoriche diverse: quelle del sentimento, del pensiero e della profezia da una parte, e quelle del narcisismo e dell'alienazione dall'altra, vale a dire dell'impegno campanelliano contro l'evasione manieristica e barocca. Funzione esemplificativa dello zelo campanelliano ha il capitolo VI e in particolare il capitolo VII che si ferma su uno dei più complessi temi teologici della Scelta e delle Rime sacre del Tasso, quello cristologico, individuando la differente sensibilità dei due poeti di fronte allo stesso argomento e i loro diversi esiti concettuali, psicologici, letterari ed estetici.

Sul piano storico-culturale la ricerca qui presentata vuole essere un passo preliminare per una successiva lettura della Scelta in chiave europea, in parallelo ad autori come John Donne, oppure il Paracelso e Agrippa di Nettesheim, Luis de Góngora, Théodore Agrippa d'Aubigné e Andreas Gryphius: un'operazione già avviata da Franc Ducros.

L'emistichio riportato sul frontespizio (insieme al verso successivo) sintetizza una legge morale universale, valida non solo per il filosofo e il poeta ma per l'uomo in generale: ripropone la naturalezza e l'eternità della poesia (e con essa i valori culturali ed umani).

Pietravairano, 14 ottobre 1996

a. c.



CAPITOLO PRIMO

Tipi e forme di poesia nella *Scelta*

La *Scelta d'alcune poesie filosofiche di Settimontano Squilla cavate da' suo' libri detti La Cantica*, introdotta da una dedica del curatore dell'edizione, Tobia Adami, agli amici tedeschi e accompagnata dal commento dell'Autore in terza persona, fu pubblicata nel 1622 in Germania senza indicazione né dell'editore né del luogo di edizione. Il dotto Adami vi raccolse un nucleo di 86 componimenti scegliendoli da un manoscritto della *Cantica* che gli era stato consegnato durante il soggiorno napoletano del 1612 - ordinandoli, forse, secondo il consiglio o almeno il consenso del Campanella che li annotò con l'intento ben chiaro di facilitare la comprensione del suo pensiero filosofico attraverso la poesia -, con l'aggiunta in *Appendice* di tre elegie "fatte con misura latina": I. *Al Senno latino, ch'e' volga il suo parlare e misura di versificare dal latino al barbaro idioma*; II. *Salmo CXI: "Beatus vir qui timet", ecc.*; III. *Al Sole, nella primavera, per desio di caldo*. Pur essendo stati esclusi i testi più strettamente legati alla storia e alla realtà politica del tempo, sullo sfondo della *Scelta* si staglia comunque l'Italia della fine del secolo XVI, sotto la dominazione spagnola, soprattutto la Calabria nella sua disgregazione sociale, economica e morale, sempre più sfruttata da una minoranza di baroni e di funzionari; compare l'Europa delle scoperte scientifiche, della Riforma e della Controriforma.

Non a caso la raccolta si apre con un componimento programmatico, espositivo della missione dell'Autore, intitolato *Proemio* e seguito da un altro sonetto (*A' poeti*) che continua a fare luce sulla poetica campanelliana¹. In seguito i testi si succedono per nuclei tematici, in

¹ T. Campanella, *Tutte le opere*, vol. I. *Scritti letterari*, a cura di L. Firpo, Mondadori, Milano 1954, pp. 7-230. Per la ricostruzione cronologica dei testi - composti in gran parte in Castel Nuovo di Napoli (alcuni

prevalenza nella forma metrica del sonetto e della canzone composta di madrigali, meno frequentemente dell'orazione e della salmodia. Una sola volta compare l'ottava, in una parafrasi del *Pater noster* (componimento n. 46), e una sola volta la terzina dantesca (rima incatenata o terza rima, secondo lo schema ABA BCB CDC DED...), nel canto *Fede naturale del vero sapiente*², simile anche nella lunghezza ad un canto della *Commedia*. Quasi tutti i testi sono annotati, di più o di meno a seconda della loro complessità dottrina, ad eccezione dei sonetti nn. 45, 46, 53, 57 e 58; in calce ai sonetti nn. 59 e 60, poi, leggiamo una brevissima chiosa, rispettivamente: "*Qui legit, intelligat*" e "*È chiaro*"³. La *Lamentevole orazione profetale* porta solo una postilla finale in cui è scritto: "Questa canzone è parte cavata dal salmo: '*Domine Deus, salutis meae*', ecc., e la manda allo Spirito Santo"⁴. Nella *Canzone a Berillo*, infine, i madrigali sono alcuni commentati altri no.

Sul ruolo dell'*Esposizione* in prosa (posteriore ai componimenti, scritta con molta probabilità nella seconda metà del 1612 o ai primi del 1613, durante il soggiorno dell'Adami a Napoli) non c'è alcuna incertezza ed è immediato il richiamo al commento di Dante alle canzoni del *Convivio*. L'Autore vuole accompagnare il lettore - soprattutto i lettori d'Oltralpe - nell'interpretazione-comprensione della sua poesia filosofica, avvertendo spesso che per intendere certi versi bisogna leggere il trattato della *Metaphysica* o gli *Articuli prophetales* o ancora l'*Atheismus triumphatus*, ricorrendo a molte autocitazioni. Ci dà di volta in volta la chiave di lettura della raccolta che quasi sempre comunica delle verità "provando" e "rendendo ragione", spesso ammonisce ed esorta e a volte polemizza. Non esita ad esprimere il suo compiacimento per il modo "arguto e dotto" di "mostrare" e di "far conoscere" il vero, per il valore estetico del singolo madrigale o dell'intera canzone, definendolo o definendola "stupendo-a" oppure "notabile" e "mirabile". Non manca l'oc-

fra il novembre 1599 e il luglio 1601 e altri dopo il 2 agosto 1601) e in Castel sant'Elmo tra luglio 1604-marzo 1608; pochi anteriori al 1599; solo due (i nn. 69-70) del 1613 - si veda L. Firpo, *La cronologia delle "Poesie"*, in *Ricerche campanelliane*, Sansoni, Firenze 1947, pp. 245-266. Intorno alla successione delle medesime poesie nella *Scelta* cfr. F. Ducros, *La Cantica et la Scelta, ou l'unité artificielle de l'oeuvre*, in *Tommaso Campanella poète*, P.U.F., Paris 1969, pp. 431-450.

² Su questo componimento cfr. A. Bobbio, *Tommaso Campanella poeta*, in "Convivium", XII (1940), pp. 433-470: pp. 434, 446, 450-451, 456.

³ *Tutte le opere*, vol. I, cit., pp. 128-129.

⁴ *Ivi*, p. 144.

casione in cui il Campanella dice di non voler “dichiarare” il senso nascosto del componimento, “fatto perché l’intendano pochi” (cfr. ad es. il sonetto *D’Italia*)⁵.

L’*Esposizione* dell’Autore è un percorso guidato alla lettura delle sue poesie, alla comprensione della materia filosofica e teologica, dell’assetto sintagmatico, delle strutture retoriche e linguistiche dell’intera raccolta. È utile sia per il “commento grammaticale” sia per il “commento filosofico”. Ogni svelamento prepara la strada per svelamenti successivi, per approfondimenti ulteriori; ogni citazione o riferimento culturale contribuisce a segnalare l’“enciclopedia” presente nel testo e indica l’intertestualità. Attraverso le autocitazioni, poi, il Campanella sottolinea la continuità di ordine speculativo del proprio discorso poetico, alludendo spesso al gusto criptico e polemico dei suoi versi, e raccontando il travaglio del loro farsi, ovvero la realizzazione in sintesi estetica dell’analisi della realtà. La poesia campanelliana non è infatti intuizione lirica, ma costruzione concreta in base a calcolo mentale e mirata al bene al giusto e all’utile sociale, azione formativa senza opposizione fra “struttura” e “poesia”⁶. Pertanto nessuno meglio dell’Autore può aiutare il lettore ad accostarsi ai suoi processi creativi e alla vera autentica interpretazione dei singoli testi, facendogli superare le difficoltà della comunicazione letteraria, dovute, oltre alla distanza culturale, alla distanza cronologica e geografica. Il problema dell’esegesi è una delle preoccupazioni prioritarie del fare poetico campanelliano.

L’Autore-Commentatore blocca qualsiasi interpretazione affidata all’arbitrio del lettore che metta in secondo piano il testo e il suo autore, che voglia seguire il costume della nuova ermeneutica e del decostruzionismo. Il Campanella insegna a *costruire* e non a *decostruire*, a leggere e a interpretare per comprendere: l’ermeneutica come logica

⁵ *Ivi*, p. 105. Non solo nell’*Esposizione* delle sue poesie il Campanella pensa alla differenziazione culturale del pubblico dei lettori. Lo stesso criterio di distinzione e di selezione è seguito nel commento delle poesie di papa Urbano VIII, laddove procede attraverso il *Commentum grammaticale ad minores* e il *Commentum philosophicum ad maiores*. La prosa della *Scelta* costituisce una cornice attiva, in cui il Poeta avvia un’autoesegesi puntando sulle modalità di ricezione della propria produzione lirica, per diffonderne da un lato la conoscenza e avvalorarne da un altro lato il potenziale speculativo-dottrinale.

⁶ Pur rimproverando al Campanella di aver finalizzato la poesia alla diffusione del suo pensiero, trascurando le ragioni estetiche, Benedetto Croce ha riconosciuto tuttavia che “l’afflato poetico investe e trascina tutti i suoi versi, l’animo altamente commosso, la mente rapita, li genera” (*Storia dell’età barocca in Italia*, Laterza, Bari 1929, pp. 240-241).

di scrittura. La dottrina estetica del Pareyson (la sua teoria della "formatività", la "gnoseologia dell'interpretazione" e la "metafisica della figurazione") sembra fornire validi strumenti di accesso all'opera poetica del Campanella, come del resto ha già fatto per la *Divina Commedia*⁷.

La filologia, l'ermeneutica storiografica, la linguistica e la semiologia assieme possono contribuire alla buona intelligenza della *Scelta*, per uno studio totale e non parziale o frammentario o epidermico della complessa raccolta. Qui è costante l'impegno ad elaborare una poesia veramente innovatrice e risanatrice, una poesia eroica, che spazia dalla teologia alla politica e alla magia, dalla conoscenza scientifica alla metafisica. Qui è intensa la volontà dell'emittente di comunicare e di persuadere, è strettissimo il legame di *genesi, proprietà formali e reazioni possibili del fruitore*: tre aspetti che non possono essere disgiunti, come confermano le due *Poetiche* e le riflessioni retorico-grammaticali nei trattati della *Rhetorica* e della *Grammatica*, punti di riferimento obbligati - soprattutto la *Grammatica*, a nostro avviso - nell'approccio ai testi poetici campanelliani. D'altra parte già nella *Poetica* italiana è teorizzato quel concetto di *poeta filosofo* o di *filosofo poetante* che sostiene tutta la *Scelta*: un concetto dantesco, pervaso però da una convinzione nuova, previchiana: la possibilità e la necessità di riconquistare quella *poieticità eroica* come testimonianza della potenza innovatrice della filosofia. Dopo Campanella Giambattista Vico ritornerà più volte su quell'idea, a partire dalla prima *Scienza Nuova*, del 1725, e dall'orazione *De mente heroica*⁸.

1. Il sonetto è lo schema metrico più usato nella *Scelta* e si presenta nelle diverse forme del sonetto-parabola, del sonetto "profetale", del

⁷ L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Edizioni di "Filosofia", Torino 1954 (nuova ed. Bompiani, Milano 1987). Rinviamo alla nostra relazione *L'interpretazione del testo poetico in Italia nell'ultimo decennio. Teoria e prassi*, in Atti del Convegno sul tema *Problemi e metodi della critica, oggi* (Universitatea "Babes-Bolyai", Cluj-Napoca, Facultatea de Litere, 16-18 maggio 1996), in corso di pubblicazione.

⁸ L'affinità tra Campanella e Vico è stata rilevata da vari critici: cfr. A. De Nino, *Accenno sulla poesia filosofica di Tommaso Campanella e Giambattista Vico*, in "Il Borghini", 1865, n. II; A. Sarno, *Campanella e Vico*, in "Giornale critico della Filosofia italiana" (1924), poi in *Pensiero e poesia*, a cura di B. Croce, Laterza, Bari 1943; A. Corsano, *La poetica del Campanella*, in "Giornale critico della Filosofia italiana", fasc. III, 1960; AA. VV., *Campanella e Vico*, Atti del Convegno internazionale maggio 1968, Accademia nazionale dei Lincei, Roma 1969. Sul pensiero poetico-estetico di Vico si veda in particolare l'*Introduzione a Estetica moderna*, a cura di G. Vattimo, Il Mulino, Bologna 1977.

sonetto autobiografico, del sonetto-orazione e del sonetto di dedica o di lode.

Sonetti-parabole sono la lirica n. 13, *Senno senza forza de' savi delle genti antiche esser soggetto alla forza de' pazzi*, che pare ricavata dall'epistola ai lettori che Anton Francesco Doni premise al suo *Mondo savio e pazzo*⁹ e così commentata nell'*Esposizione*:

Parabola mirabile per intendere come il mondo diventò pazzo per lo peccato, e che gli savi, pensando sanarlo, furon forzati a dire e fare e vivere come gli pazzi, se ben nel lor segreto hanno altro avviso¹⁰,

e il sonetto caudato n. 42, *Sonetto cavato dalla parabola di Cristo in san Luca, e da san Giacomo... e da sant'Augustino...*¹¹. Quest'ultimo contrappone ai chierici ortodossi contemporanei (i monaci, i vescovi e i cardinali che ostentano una fede vuota di quelle opere di bene in cui dicono di credere) il "Tedesco luterano" che, pur negando le opere in favore della fede, non esita a soccorrere un infelice. L'esempio positivo del luterano è significativo se si pensa alla polemica antiluterana e anticalvinista che anima la *Scelta*. La poesia campanelliana colpisce non solo gli eretici ma pure gli ipocriti, con le loro sterili ostentazioni di santità, e ogni forma di corruzione delle primalità. Infatti, i sonetti nn. 43 e 44 sono scritti contro i sofisti e gli ipocriti, gli eretici e i falsi operatori di prodigi e di miracoli, come si legge già nel titolo, e il sonetto successivo, il n. 45 (*Contra gli ipocriti*), colpisce unicamente gli ipocriti che potrebbero essere i Gesuiti, perché nel cod. Ponzio il titolo del sonetto è *Contra i G...*¹².

Degne di attenzione sono e la struttura del sonetto *Contra gli ipocriti* e le immagini metaforiche dell'ipocrisia (il v. 2: "il nome di Giesù segnano in fronte", ricorda i vv. 5-6 del sonetto n. 42: "Passò un vescovo e, quasi nol mirando, / sol gli fe' croci e benedizioni") descritte, anzi rappresentate, nella prima parte della fronte:

Gli affetti di Pluton portan al cuore,

⁹ In *I mondi celesti, terrestri e infernali*, Venezia 1552.

¹⁰ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 28.

¹¹ *Ivi*, p. 110. Sui sonetti caudati del Campanella si veda P. Tuscano, *La poesia*, in *Poetica e poesia di Tommaso Campanella*, Edizioni IPL, Milano 1969, pp. 153-154.

¹² Cfr. L. Firpo, *La cronologia delle "Poesie"*, in *Ricerche campanelliane*, cit., p. 251.

il nome di Giesù segnano in fronte,
 perché non siano lor malizie cònte
 a chi gli guarda dalla scorza in fuore¹³.

Nella seconda quartina seguono l'invocazione e la protasi: il Poeta confessa il proprio amore della verità:

O Dio, o Senno e sacrosanto Ardore,
 d'ogni possanza larghissimo fonte,
 dammi le forze, c'ho le voglie pronte,
 onde ognun vegga a chi fa tanto onore¹⁴.

Nella sirima, poi, il Campanella prima rivela la propria disperazione dinanzi all'ipocrisia e dopo si chiede chi, d'altra parte, potrebbe sopportare tanti ipocriti che si chiamano santi, essi che osano spogliare persino i morti sepolti.

L'alterco con i sofisti e gli ipocriti (i primi "ci predicano l'ignoranza per sapienza", i secondi "l'umiltà pecorina per santità, e hanno escluso l'umiltà magnanima apostolica")¹⁵ continua anche nella triade dei sonetti *Sopra il "Pater noster"* (i nn. 47, 48 e 49), componimenti volti ad ammonire gli uomini ad essere degni figli di Dio, a non farsi servi dei vizi, dei sofisti e degli ipocriti. E il Poeta di Stilo non solo ammonisce ed esorta, ma suggerisce anche il mezzo per raggiungere il fine: "per tornar alla figliolanza divina, è necessario ritornare al Senno, donde siamo tra-viati". Le parole tra virgolette sono il commento in prosa, fatto dallo stesso Autore, degli ultimi due versi della sirima del sonetto n. 48, dove ci colpisce la metafora dell'idolatria: "siete d'idolatria nel golfo orrendo":

Dunque, agli uomini, a'vizi ed a'metalli
 con l'animo e col sangue voi servendo,
 ma a Dio solo in parole e per usanza,

¹³ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 113. La rappresentazione, in un ritmo greve e violento, dell'ipocrisia ricorda la lauda XXIX di Iacopone (tutta incentrata sulle finzze della simulazione) e l'incenero degli ipocriti nel canto XXIII, vv. 58-60, dell'*Inferno*: "Là giù trovammo una gente dipinta / che giva intorno assai con lenti passi, / piangendo e nel scambiante stanca e vinta". Si veda L. Cunsolo, *T. Campanella poeta satirico*, Nossida, Polistena 1925, p. 20.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Cfr. l'*Esposizione* del sonetto n. 47 (*ivi*, p. 115).

siete d'idolatria nel golfo orrendo.
 Ah! s'ignoranza indusse tanti falli,
 tornate al Senno per la figliolanza¹⁶.

Il sonetto n. 49 è la continuazione del precedente. Il suo *incipit* si comprende solo dopo la lettura del secondo della triade (il n. 48): "Allor potrete orar con ogni istanza / che venga il regno..."¹⁷. "Allor" è un avverbio temporale con valore condizionale¹⁸: *solo quando*, oppure *solo se* gli uomini saranno tornati al Senno e, quindi, alla condizione di degni figli di Dio, potranno pregare che si realizzi sulla terra il Regno di Dio. Allora i poeti vedranno ritornare il secolo d'oro ("I secolo innocente"), perduto per colpa di Adamo, da loro cantato; allora i filosofi godranno di quello stato che hanno descritto come ottima repubblica; allora i profeti vedranno Israele liberato da Babilonia "con più miracoli dell'esito d'Egitto, secondo che scrive Isaia ed Ezechiele"¹⁹.

Al terzo sonetto *Sopra il "Pater noster"*, in cui il Campanella pronostica *sub condicione*, segue un'altra triade di sonetti chiamati "profetali", i nn. 50, 51 e 52, nei quali sembra imminente l'avvento della sua profezia, ovvero la rovina del dominio dei sofisti e dei "tiranni macchiavellisti", identificati, con l'ausilio della scienza fisiognomica, in una serie di animali che ne indicano i vizi e le insidie (cfr. i sonetti nn. 50 e 52): l'aquila, l'orso, il leone, la cornacchia, la volpe e il lupo, ai quali sono contrapposti l'agnello e la colomba. Pervasi di spirito profetico, pieni di immagini sì della vendetta celeste ma soprattutto del trionfo divino e della felicità universale sono pure il sonetto n. 53 (che il Campanella definisce "sonetto pur profetico"²⁰):

¹⁶ *Ivi*, p. 117.

¹⁷ *Ivi*, p. 118. L'inarcatura tra i sonetti 48 e 49 è una delle tante prove di come il dettato lirico campanelliano sia capace di articolarsi al di là del livello strofico e dell'unità metrica, di utilizzare con libertà gli schemi tradizionali verso forme nuove di sperimentazione, senza disdegnare in qualche caso l'ipermetro oppure la diversità di un madrigale all'interno di una stessa canzone: un esempio è dato dal madr. 8 (di otto invece che di nove versi) della prima canzone delle quattro intitolate *Dispregio della morte*.

¹⁸ L'avverbio rende bene la dinamica del discorso campanelliano, le fasi della riflessione che si protrae dall'uno all'altro componimento.

¹⁹ Alla fine delle sue chiose il Campanella rinvia alla lettura degli *Articoli profetali*. La speranza della *renovatio* dell'umanità dall'abbruttimento dei sensi e della mente è alimentata dalla fiducia campanelliana nel ruolo risanatore della poesia, la sola capace di coinvolgere emotivamente e di travolgere la coscienza umana. Sul mito dell'età dell'oro nelle opere letterarie si veda G. Costa, *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Laterza, Bari 1972.

²⁰ La definizione è già nel titolo del sonetto: *Invitato a scriver comedie, rispose con questo sonetto pur profetico*.

Il giorno vien che le sette mondane
batte e riversa, e mette gli elementi
sottosopra per far lieti e contenti
gli spirti, vòlti alle rote sovrane.

Vien l'altissimo Sire in Terrasanta
a tener corte e sacro consistoro,
come ogni salmo, ogni profeta canta.

Ivi spander di grazie il suo tesoro
vuol nel suo regno, proprio seggio e pianta
del divin culto e dell'età dell'oro²¹,

e il n. 54, *Sopra i colori delle vesti*, che non a caso comincia con una voce verbale teologicamente pregnante ("Convien"), usata come verbo di necessità, e termina con un'altra ("è forza") della medesima carica semantica, la quale però annuncia la rinascita dell'umanità e perciò il ritorno al colore bianco della rigenerazione, "secondo la ruota fatale":

Tempo veggo io ch'a candidi ricami,
dove pria fummo, la ruota suprema,
da questa feccia, è forza ne richiami²².

Il Regno di Dio avrà per capitale Gerusalemme, la sede della dimora divina e il fulcro della restaurazione della vera religione. Profetici sono ancora i sonetti nn. 55 (*Sopra i medesimi colori*) e 58 (*Sonetto cavato dall' "Apocalisse" e santa Brigida*), derivati dall' *Apocalisse*, IV, 4, V, 5 e VI, 2, tra i quali sono inseriti due sonetti sulla "congiunzion magna, che sarà l'anno 1603 a' 24 di dicembre"²³.

L'autobiografismo pervade tutta la poesia della *Scelta*, ma sul tema autobiografico insistono i sonetti nn. 61 e 62, dai titoli *Di se stesso* e *Di se stesso, quando, ecc.* Il primo è ricco di antitesi sul modello dei *Rerum*

²¹ Vv. 5-14 (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 122).

²² Vv. 12-14 (*ivi*, p. 123).

²³ Questi i titoli dei componimenti 56 e 57: *Sonetto sopra la congiunzion magna, che sarà l'anno 1603 a' 24 di dicembre* e *La detta congiunzione cade nella rivoluzione della natività di Cristo* (*ivi*, pp. 125-126). Il Campanella faceva capo alla dottrina astrologica della tradizione, all'analogismo medievale, al quale era rimasto fedele pure Dante descrivendo le somiglianze che legano ai cieli le arti liberali e fondando l'argomentazione analogica sulla numerologia. Si rimanda agli studi di E. Garin, *Lo Zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*, Laterza, Roma-Bari 1982, e di F. Saxl, *La fede negli astri. Dall'antichità al Rinascimento*, a cura di S. Settis, Boringhieri, Torino 1985, e al volume miscelaneo *La città dei segreti. Magia, astrologia e cultura esoterica a Roma (XV-XVIII secolo)*, a cura di F. Troncarcelli, Franco Angeli, Milano 1985.

vulgarium fragmenta, chiamate “contraposizioni” nell’*Esposizione*, usate dal Campanella per esprimere la propria condizione di uomo teso al Bene sommo, in un momento storico difficile. Egli appare folle agli uomini, ma è saggio per Dio:

Sciolto e legato, accompagnato e solo,
gridando, cheto, il fiero stuol confondo:
folle all’occhio mortal del basso mondo,
saggio al Senno divin dell’alto polo.

Con vanni in terra oppressi al Ciel men volo,
in mesta carne d’animo giocondo;
e, se talor m’abbassa il grave pondo,
l’ale pur m’alzan sopra il duro suolo²⁴.

La fronte del sonetto tratta il tema paolino della follia (cfr. I *Cor.*, I, 18) e dà una rappresentazione fisica e interiore del Poeta, ostacolato nella sua vita secondo la vera sapienza e il vero amore. Narrativo-descrittiva è la fronte; riflessiva e sentenziosa invece la sirima nella prima terzina (prima volta):

La dubbia guerra fa le virtù cònte.
Breve è verso l’eterno ogn’altro tempo,
e nulla è più leggier ch’un grato peso,

illuminata dalla fiduciosa speranza di arrivare in Paradiso, dove “non si

²⁴ *Di se stesso*, vv. 1-8 (*ivi*, p. 130). I due participi passati dell’attacco (“sciolto e legato”) rinviano ad una metafora tematica (*emotiva e cognitiva* insieme) della *Cantica*, all’autoidentificazione in un “cane di Dio”. Su questo “elegante” sonetto autobiografico cfr. P. Tuscano, *La poesia*, in *Poetica e poesia di Tommaso Campanella*, cit., pp. 121-123, e ancora A. Momigliano, *La lirica di Campanella*, in *Cinque saggi*, Sansoni, Firenze 1945, pp. 61-62 (“Potremmo riguardare come proemio ideale di questa poesia autobiografica il sonetto *Di se stesso*. Non ha nulla a che vedere con i sonetti autoritratti dell’Alfieri e del Foscolo, poiché non contiene un solo accenno di pittura esteriore, ed è invece tutto una rappresentazione dell’atteggiamento di Campanella durante le pene del processo (1600). Il sonetto è contesto di antitesi: eppure, nonostante l’abilità del giuoco retorico e la sonorità baldanzosa del verso, non appartiene veramente alla letteratura secentistica. La sua nota dominante è la libertà dello spirito nella prigionia del corpo...”), e L. Firpo, *Dante e Campanella*, in “L’Alighieri”, a. X, n. 2, luglio-dicembre 1969, pp. 31-46: pp. 44-45.

Sull’autobiografismo campanelliano, tra memorie e confessione dolorosa, protesta e profezia, autoconoscenza e racconto di sé (cfr. anche l’autobiografia dettata nel 1632 al francese Gabriel Naudé: *De libris propriis et recta ratione studendi syntagma*, pubblicata postuma, nel 1642), si legga A. Battistini (*Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Il Mulino, Bologna 1990, pp. 29-33) che vede una certa influenza dei versi della *Scelta* sull’esordio autobiografico di Vico, gli *Affetti di un disperato*, una canzone del 1692. D’altra parte una copia della raccolta del 1622, quella conservata presso la Biblioteca Oratoriana dei Padri Girolamini, fu nelle mani del Vico.

parla se non con l'intendenza"²⁵, nella seconda terzina di petrarchesca memoria.

Nel sonetto n. 62 il Campanella fa riferimento alla simulazione della propria pazzia, menzionando, secondo il criterio dantesco della scelta degli esempi (cfr. *Par.*, XVII, 136-142), una serie di *exempla* di uomini che si finsero folli per aver salva la vita²⁶ e concludendo con un ermetico paragone tra se stesso, "l'Astratto", e Giona (cfr. *Ion.*, I, 12-15). La sua decisione testimonia la volontà di difendere ad ogni costo la possibilità di contribuire al rinnovamento religioso e sociale che sentiva imminente.

Molto intenso è il sonetto-orazione n. 65, intitolato appunto *Orazione a Dio* e in forma allocutiva, il quale ripropone in sintesi lirica il pensiero elaborato in *Metaphysica*, p. II, lib. VI, cap. 10 (si legga, infatti, l'*Esposizione* dell'Autore): tutti gli enti sono indirizzati dal Senno divino ad "un fine da lui inteso" e tutti sono spinti all'azione dal dolore e dalla voluttà. Il Campanella prega Dio affinché "allevii" e "abbrevii" le sue sofferenze, affinché lo porti a quella libertà da Dio stesso "antevista". D'altra parte Dio "non fa cosa *ab aeterno* non voluta e prevista", e "am-menda le preghiere contrarie al Fato della sua volontà"²⁷. Egli sente che può e deve pregare perché le sue preghiere concordano con il volere divino:

allevia, abbrevia, Dio, tanti travagli;
ché tu pur non farai consiglio nuovo,
se a libertà antevista quinci saglio²⁸.

La fiduciosa speranza che anima la chiusa del sonetto n. 65 sembra entrare in crisi nella fronte del sonetto seguente, *A Dio*. Quest'ultimo più che una preghiera sembra un lamento con Dio dei propri compagni "infedeli o di poco senno", oppure fedeli e assennati ma "timidi", o an-

²⁵ Cfr. *Esposizione (ibidem)* e ancora *Metafisica*, p. III, lib. XII, cap. 11, artt. 1-2. Il Campanella trovava sviluppato il motivo del linguaggio divino senza segni verbali in sant'Agostino (nel *De genesis ad litteram*), in Abelardo (nella *Expositio in Exaameron*) e in Dante (nel cap. IV e soprattutto nel V del libro I del *De vulgari eloquentia*, oltre che nel *Paradiso*). Si vedano: B. Nardi, *Dante e la cultura medievale*, Laterza, Bari 1983³; M. Corti, *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Einaudi, Torino 1993.

²⁶ *Ivi*, p. 131.

²⁷ Cfr. *Esposizione (ivi)*, p. 134).

²⁸ *Ibidem*.

cora fedeli e coraggiosi ma poveri e incarcerati. Tuttavia il componimento si chiude con un programma di fede e di azione ("credo e farò") e con l'augurio di poter penetrare in Dio, così come Dio penetra in noi:

Credo e farò, se gli empî vuoi far pii:
ma vorrei, per alzarmi a tanta altezza,
ch'io m'intuassi, come tu t'immi²⁹.

Una lettura attenta della *Scelta* ci permette di capire che l'ordine, ovvero la successione dei componenti all'interno della raccolta ha anche una ragione etico-psicologica ed estetica oltre che cronologica, non diversamente dal *Canzoniere* petrarchesco. Certamente non si tratta di una distribuzione casuale. Marziano Guglielminetti parla opportunamente di una struttura evolutiva ad imitazione del poema dantesco: dalla diagnosi del presente negativo ai componenti di "ispirazione elegiaco-purgatorio" e alla poesia "innografico-paradisiaca"³⁰. L'impianto del testo poggia sulla metafora del *viaggio* del Poeta (e del "savo") "dal divino senno aiutato": un viaggio nelle cose e attraverso le cose, per conoscerle e amarle, che approda al canto di gloria che il Campanella e il Mondo, in coro, innalzano a Dio creatore; un viaggio che comporta metanoia, approdando ad una "conversione" vera e non finta. Le reminiscenze dantesche nel *Proemio* hanno un valore orientativo per il lettore: significativa è soprattutto la metafora del *latte* di Sofia (cfr. *Purg.*, XXII, 102, e *Par.*, XXIII, 55-57).

Presente nella raccolta è pure un sonetto di polemica letteraria. Ci riferiamo al secondo componimento: *A' poeti*, un'appendice delle due *Poetiche*, in cui il Campanella invita i contemporanei al "prisco poetare", esortandoli ad abbandonare le "bugie perniciose" e a seguire le "mirabili opere di natura". Nel sonetto il Poeta affronta il tema della "favola" poetica, discutendo la tesi aristotelica della "essenzialità della favola" alla poesia e lodando tutte le *fabulae* che non "falsifichino l'istoria" e "ammoniscano la gente contra i vizi proprii o strani, e l'accendano alla virtù"³¹. Il contenuto del sonetto trova un'amplificazione

²⁹ *A Dio*, vv. 12-14 (*ivi*, p. 135).

³⁰ M. Guglielminetti, *Tommaso Campanella poeta: una guida alla lettura*, in "Italianistica", XII (1983), pp. 51-68.

³¹ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 9.

nella famosa canzone seguente: *Agl'Italiani, che attendono a poetar con le favole greche*³². Oltre che un documento teorico, un manifesto programmatico del nuovo genere epico che gli Italiani debbono contrapporre all'epica dei Greci, cantori solamente "dell'impresa dell'aureo vello e di Troia con falsità", la citata canzone è la messa in atto del nuovo genere proposto - si veda la classificazione campanelliana dei generi poetici nelle due *Poetiche*³³ - perché celebra i veri e non i finti eroi, gli scopritori delle nuove terre, come Cristoforo Colombo (celebrato nel secondo madrigale) e Amerigo Vespucci (cantato nel terzo madrigale). La polemica campanelliana intorno alla poesia moderna coinvolge anche il Tasso, contro il quale ha scritto un sonetto (*A Torquato Tasso*) databile nel 1592³⁴, oltre alle dense pagine delle due *Poetiche*, dove la poesia del Tasso è studiata in tutti i suoi aspetti contenutistici, strutturali e retorici, in una serrata comparazione con la poesia dell'Ariosto. E la polemica del Campanella non è una voce isolata nell'Italia meridionale fra Cinque-Seicento, se passiamo in rassegna gli scritti teorici e critici di altri intellettuali come Paolo Regio, Giulio Cortese, Sertorio Quattromani, ecc.³⁵.

Sonetto di lode politica è quello dedicato alla repubblica di Venezia: *A Venezia*³⁶. Misti di lode e di rimprovero o biasimo sono i sonetti nn. 39

³² *Ivi*, pp. 100-104. Per la canzone cfr. quanto ha scritto A. Bobbio, *Tommaso Campanella poeta*, in "Convivium", cit., p. 455.

³³ Cfr. *Poetica e Poëtica*, cap. VIII (*De poematum speciebus*). Si leggano i saggi di M. Guglielminetti, *Magia e tecnica nella poetica di Tommaso Campanella*, in "Rivista di estetica", a. IX, 3 (1964), pp. 361-400; pp. 387-400, e di P. Tuscano, *La poetica*, in *Poetica e poesia di Tommaso Campanella*, cit., pp. 75-82.

³⁴ Cfr. G. Aquilecchia, *In margine a una definizione della poesia di Tommaso Campanella*, in "Studi secenteschi", vol. VII (1966), pp. 3-17: p. 8; Idem, *Per una definizione della poesia di Campanella*, in *Schede di italianistica*, Einaudi, Torino 1976; L. Firpo, *Dante e Campanella*, in "L'Alighieri", cit., p. 32.

³⁵ Cfr. in particolare di S. Quattromani il *Commento alla protasi e invocazione alla Musa della Gerusalemme liberata del Tasso* e del Cortese i trattati *Delle figure e Regole per fuggire i viti dell'elocutione*. Analoga a quella del Quattromani e del Cortese è la critica del Campanella all'invocazione iniziale del poema del Tasso nella *Poetica latina*.

³⁶ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 106. Le immagini positive del sonetto *A Venezia* verranno successivamente rovesciate nella *Palinodia delle laudi a Venezia*, del 1606, sonetto incluso nel "lamento 6°" del primo libro degli *Antiveneti*. Così la "Nuova arca di Noè" (*A Venezia*, 1) diventa "Nave or di Caronte" (*Palinodia*, 5) e il v. "serbasti il seme giusto in mezzo all'onda" (*A Venezia*, 4) si trasforma in "ché 'l seme giusto è uscito omai da l'onda" (*Palinodia*, 4). Anche la similitudine *Venezia-Boote* viene rinnegata: lo spostamento della costellazione, infatti, significa allegoricamente la *mutazione* di Venezia. Il Campanella scrisse anche dei madrigali, accanto ai sonetti in lode e ai sonetti di palinodia: basterebbe ricordare il *Madrigale in lode di Maurizio Rinaldi* e il successivo *Madrigale di palinodia*.

(*A Genova*), 40 (*A Polonia*) e 41 (*A Svizzeri e Grisoni*)³⁷. Sonetti di sottile polemica e in autodifesa contro l'accusa rivoltagli di non sapersi governare e di slealtà sono i sonetti nn. 63 (*A certi amici ufficiali e baroni, che, per troppo sapere, o di poco governo o di fellonia l'inculpavano*) e 64 (*A consimili*)³⁸, dei quali il secondo è la continuazione del primo, o meglio una "mirabile risposta" alle argomentazioni degli amici riprensori esposte nel precedente. Una risposta sostenuta da "ragioni vive" e dalle "metafore del quaglio e del fuoco soffiato" ritenute dal Poeta stesso "notabili a chiarire il fine de' travagli de' savi, ordinato dal Fato divino"³⁹. I due componimenti riprendono il genere del contrasto o della disputa in versi, molto diffusa nel Due-Trecento⁴⁰.

Trà i sonetti rivolti a destinatari ben precisi, a grandi uomini contemporanei italiani e stranieri, va ricordato il gruppo contiguo di quattro: *Ad Annibale Caracciolo, detto Niblo, scrittore d'egloche* (n. 67), *Al Telesio cosentino* (n. 68), *A Ridolfo di Bina* (n. 69) e *A Tobia Adami filosofo* (n. 70)⁴¹. Sono poesie di grande encomio, a partire dalla prima, in cui il Campanella esalta il valore delle egloghe del Caracciolo, partecipi della profonda spiritualità dello scrittore e della divinità⁴². Celebrativo è il sonetto composto per "il gran Telesio, ch'uccide Aristotile, tiranno degli

³⁷ *Ivi*, pp. 107-109. Altri tre sonetti politici (*A Roma, A Spagna, Ad Inghilterra*), che rientrano nel gruppo di quelli già accolti nella *Scelta*, ma finora ignoti agli studiosi, sono stati recentemente pubblicati - insieme a due componimenti profetici: *Sonetto gemino profetale fatto da fra Tomaso Campanella nell'anno 1614 e Sonetto 2°* - da Germana Ernst, *Cinque sonetti inediti di Campanella*, in apertura del primo numero di "Bruniana & Campanelliana", (1995), pp. 11-20. Essi fanno parte di un gruppo di otto testi poetici - di cui tre già conosciuti - conservati a New York, nelle ultime carte di un manoscritto non autografo della biblioteca dell'Hispanic Society of America: un codice cartaceo del XVII secolo, che contiene anche altre opere politiche e filo-ispatiche del Campanella (gli *Aforismi politici*, seguiti dalla *Monarchia di Spagna*, dai *Discorsi ai Principi d'Italia*, dal *Discorso delle ragioni ch'a il Re Cattolico sopra il nuovo Hemisfero e altri regni d'infedeli* e infine dalla *Monarchia del Messia*, nella redazione italiana in quindici capitoli), tra le quali si inserisce, con grande sorpresa di Germana Ernst - precisamente tra la quarta e la quinta opera - un pamphlet sarcastico antispagnolo. Il ms. è stato segnalato da P. O. Kristeller, *Iter Italicum. Accedunt alia itinera*, vol. V, Brill, Leiden-London 1990, pp. 323b-324a.

Per i sonetti politici già noti rinviamo al nostro saggio *Sulla poesia politica di Tommaso Campanella*, in *Miscellanea di studi* in onore del prof. Raffaele Sirri, Federico & Ardia, Napoli 1995, pp. 111-127.

³⁸ *Ivi*, pp. 132-133.

³⁹ Cfr. *Esposizione* (*ivi*, p. 133).

⁴⁰ Si veda M. Corti, *Il genere "disputatio" e la transcodificazione indolore di Bonvesin da la Riva*, in *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Torino 1978, pp. 257-288.

⁴¹ *Tutte le opere*, vol. I, cit., pp. 136-139.

⁴² Intorno al genere poetico dell'eglogica cfr. quanto il Campanella ha detto prima nella *Poetica* italiana e poi nella *Poetica* latina (cap. VIII, art. V: *De bucolicis, sive poematis pastoralibus*).

ingegni umani"⁴³, e per i suoi discepoli, gli accademici cosentini: Bernardino Bombini, Sertorio Quattromani, Giulio Cavalcanti e, sopra tutti, Iacopo di Gaeta, autore di un trattato di estetica⁴⁴, infine il Campanella stesso. Telesio ha segnato una svolta nella storia del pensiero, e a questa svolta lo Stilese sa di aver contribuito anche lui:

della mia squilla per li nuovi accenti,
nel tempio universal ella soggiorna:
profetizza il principio e 'l fin degli enti⁴⁵.

E la terzina è così commentata nell'*Esposizione*:

[...] esso autore, filosofo de' principi e fini delle cose, rinnovò la filosofia, e aggiunse la metafisica e politica, ecc., e la accoppiò con la teologia⁴⁶.

Calorosamente esortativo è il sonetto n. 69 dedicato al nobile giovinetto tedesco Rodolfo di Bünau, discepolo di Tobia Adami, col quale, in un lungo viaggio attraverso la Grecia, la Siria, la Palestina, nel 1613 era arrivato a Napoli, dove aveva conosciuto il Campanella e la sua filosofia. Il Poeta ricorda il male che affligge la Germania: l'eresia, il protestantesimo, ed esorta il giovane "a seguire il corso fatale" ("fatale", perché l'ha portato fino a lui e, quindi, ad ascoltare le sue lezioni). Gli dice che il proprio senno, leggendo gli astri, prevede per lui favori celesti, una prole eroica e una grande vittoria contro le false scuole. Si veda la precisazione nella ripetizione della voce verbale "veggo" (verbo della poesia profetizzante) nel 14° verso:

ch'io vincitor ti veggo, e veggo in Dio⁴⁷.

⁴³ Gli Accademici cosentini di fine secolo consideravano Telesio il nuovo filosofo che ha abbattuto l'autorità di Aristotele e vedevano i suoi principi conformi a quel che si legge nelle Sacre Scritture, soprattutto nel *Genesi*. Cfr. L. Bolzoni, *Note su Giulio Cortese. Per uno studio delle accademie napoletane di fine '500*, in "La rassegna della letteratura italiana", 77° (1973), pp. 475-499.

⁴⁴ È il *Ragionamento chiamato l'academico, ovvero della bellezza*, pubblicato a Napoli nel 1591, del quale abbiamo curato una nuova edizione nella Collana: Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale, X, E.S.I., Napoli 1996.

⁴⁵ *Al Telesio cosentino*, vv. 12-14 (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 137). È uno dei tanti profili dell'autoritratto intellettuale campanelliano, forse quello più sintetico, ma senz'altro il più celebrativo e il più solenne. I modelli dell'autobiografia intellettuale nella *Scelta* sono il *Convivio* e la *Commedia* di Dante.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ivi*, p. 138.

L'ultimo dei quattro sonetti, animato anch'esso da un'arguta polemica contro il protestantesimo⁴⁸, è diretto al filosofo tedesco Tobia Adami, che nel sonetto precedente è stato chiamato "guida fatale" di Rodolfo, ed ora lodato come il nemico acerrimo dei sofisti degli ipocriti e dei tiranni, in poche parole come suo discepolo, continuatore della sua missione in favore della libertà e della verità. Ci colpisce la visualizzazione metaforica, ovvero teatralizzazione, del suo insegnamento: egli sta temprando un brando (costituito da quanto è scritto nelle sue opere filosofiche) contro l'angelo del male, Abaddon, presente nell'*Apocalisse*, IX, 10-11, il quale oscura il vero e il giusto e sconvolge la cristianità. Pausata, intensa, essenziale nelle parole e nella sintassi, è l'esortazione a non distogliersi dalla retta via:

Mal, se torci; gran ben, s'indrizzerai
virtute, diligenza, ingegno ed anni
verso l'aurora degli eterni rai⁴⁹.

2. Un posto importante, nella *Cantica*, è occupato dalla difficile canzone filosofica, composta sempre di madrigali di endecasillabi, tra i quali si inserisce qualche settenario o più settenari, a seconda dello schema metrico. Il Campanella realizza quel genere di poesia che, nelle due *Poetiche*, ha teorizzato con il nome di *poema filosofico*⁵⁰, assegnandogli il secondo posto nella classificazione, subito dopo il *poema religioso*⁵¹. Si tratta di una canzone che non ha termini di confronto se non con le canzoni dottrinali della *Vita Nuova* di Dante e con talune delle canzoni più complesse del Petrarca⁵², per l'approfondimento meditativo e lo sca-

⁴⁸ Animate da calda polemica contro il protestantesimo sono pure molte lettere e soprattutto il *Dialogo politico contro Luterani, Calvinisti e altri eretici*, scritto nel 1595.

⁴⁹ *A Tobia Adami filosofo*, vv. 12-14 (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 139).

⁵⁰ Cfr. sia la *Poetica italiana* (II. *Generi e parti dei poemi*), sia la *Poetica latina*, cap. VIII, art. IV: *De poëmate philosophico multipliciter formabili*.

⁵¹ *Poetica* [II. *Generi e parti dei poemi*]; *Poëtica*, cap. VIII, art. II: *De poëmate sacro praxis*.

⁵² Sulla canzone di Dante e Petrarca cfr. M. Fubini, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane dal Duecento al Petrarca*, vol. I, Feltrinelli, Milano 1975 (3^a ediz.), e G. Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana: Le forme del testo. I. Teoria e poesia*, Einaudi, Torino 1984, pp. 439-472. Quanto poi alla distinzione delle canzoni campanelliane in "dantesche" (le canzoni dell'Amore, del Senno e della Possanza) e "petrarchesche" (*Lamentevole orazione profetale*, *Orazioni tre in salmodia metafisicale congiunte insieme*, *Canzone a Berillo*) si veda M. Guglielminetti, *Tommaso Campanella poeta: una guida alla lettura*, cit., pp. 62-65.

vo psicologico. Come la canzone dantesca, quella campanelliana “rende ragione”, cioè “pruova”, osserva e afferma; al pari di quella petrarchesca, poi, interroga l’io del poeta, inveisce contro il proprio tempo, si lamenta *di e con Dio* e Lo invoca.

Le prime canzoni che incontriamo nella *Scelta d’alcune poesie filosofiche* sono quelle della triade 23, 24 e 25 che hanno un unico titolo: *Al Primo Senno*, ciascuna delle quali si compone di cinque madrigali, ognuno di 13 versi e col medesimo schema: ABccBAdefEDfD. È significativo soffermarci sul titolo: la preposizione articolata *Al* (e non *Del*) già vuole comunicare al lettore che le tre canzoni non solo celebrano la Sapienza Eterna, dalla quale deriva “tutto il saper degli enti”, ma la invocano anche. Esprimendo in versi difficili concetti, già dimostrati nella *Metaphysica*, parlando dei tre “proprincipi” dell’essere: Possanza, Senno e Amore, dai quali “ogni potere e sapere e appetito viene agli enti secondi”, e dai quali “nasce la Necessità dalla Potenza, il Fato dalla Sapienza e l’Armonia dall’Amore” (le “influenze magne”), il Campanella canta, nel primo madrigale della prima canzone, la Sapienza Eterna come retrice dell’Amore (“perché senza lei è cieco”) e come guida della Possanza (“che senza lei non produce, ma strugge le cose”)⁵³. Nel secondo madrigale della stessa canzone, con tono deciso, sostiene che il Primo Senno è eterno ed è Dio:

Era il Senno degli enti da principio,
ed era appresso Dio, era Dio stesso⁵⁴,

aggiungendo, nell’*Esposizione*, che il Senno Eterno è “quel che l’Evangelo chiama ‘Verbo di Dio’”⁵⁵, e prova, dalle loro azioni e passioni, che le cose sentono e fuggono il loro male ovvero la loro distruzione. Il terzo madrigale è una grandiosa sintesi di concetti metafisici ed estetici: Dio, Primo Senno, ha creato tutti gli enti, “mirando nelle sue idee”; la natura, “arte divina inserita nelle cose”, è, dunque, figlia del Senno e fa le cose naturali “mirando all’idee” del Primo Senno. L’arte degli uomini, la quale è “natura estrinseca, fa le cose artificiali, mirando all’idee espresse dalla

⁵³ Cfr. *Esposizione* del 1° madrigale (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 38).

⁵⁴ *Ivi*, p. 39.

⁵⁵ *Ibidem*.

natura sua madre, insegnata dal Senno, suo avo, che fece tante arti, cioè naturali e postnaturalì”⁵⁶. Il Campanella riprende il concetto dantesco di *Inf.*, XI, 103-105, per poi approfondire in direzione telesiana il concetto del conoscere se stesso da parte di ogni ente (“conoscimento interno e segreto”) e del conoscere le altre cose che lo circondano all’esterno e, quindi, il concetto del “sentire” (il “sentire” non è mutazione totale, bensì “percezione di poca mutazione”) e la differenza tra il sapere di Dio (“atto senza passione e senza discorso”) e il sapere degli uomini, nella quarta strofa. Per una più facile e immediata intelligenza della sua idea il Campanella ricorre al paragone di Dio con “l’inventore di una cosa” e, quindi, alla qualificazione di Dio “primo ingegniero”⁵⁷. Molto difficile è il senso del quinto ed ultimo madrigale. Che si tratti di una *lectio difficilior* rispetto agli altri testi ce lo dice l’interrogativa latina (“*Quis intelliget?*”), che il Commentatore appone come clausola dell’*Esposizione*⁵⁸. Per il Campanella tutti gli enti sono uniti al Primo Ente, così come i raggi e il loro splendore al sole. Essi gli sono più o meno vicini e, quindi, ricevono luce in quantità diversa, a seconda del loro bisogno per vivere. Se si distaccano da quello e dalla sua luce “divengon bugiardi, ignoranti e annicchilati nell’esser ch’e’hanno”; quando poi muoiono “non s’annullano, ma variano forma”, e quel tanto di “sapere” di ogni ente desidera ritornare al Primo Senno, da cui deriva, come il calore torna al sole. Principi naturali di fisica, dopo una ricca esemplificazione, fanno da supporto a concetti non solo filosofici ma teologici. Non diversamente dall’argomentare poetico della *Divina Commedia*⁵⁹.

La seconda canzone della triade *Al Primo Senno* si apre con una comparazione biblica: “notissima a chi sa che la luce è simile al Senno” scrive lo stesso Autore nell’*Esposizione*⁶⁰. Il Campanella ripropone in

⁵⁶ *Ivi*, p. 40.

⁵⁷ Dio è primo ingegniero nel madrigale 4, v. 13, e Dio è primo ingegnere nell’*Esposizione*. Le stesse denominazioni di Dio “fabbro” e/o “ingegniero” del “mondo”, e simili, e del “mondo” come “tempio”, presenti nella *Cantica*, si leggono con frequenza nella letteratura italiana fra Cinque-Seicento. Ad es. in Giulio Cortese: “E s’il divino fabro ha messo in questo tempio del mondo sole, luna, stelle, elementi, et semplici, et animali. Noi all’incontro come narra Mercurio, che per gli edificij n’assomigliamo all’architetto Idio, che grati di tanto tempio gli fabricamo tempj di pietre in ricompensa, non avendo possibilità di creare quelle opere così eccelse, fabbricheremo a lui l’imagini et sue, et di suoi santi” (cfr. *Concetti cattolici ridotti in forma d’orationi*, Orazio Salviani, Napoli 1586, p. 118).

⁵⁸ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 42.

⁵⁹ Cfr. A. Corsano, *Tommaso Campanella*, Laterza, Bari 1961.

⁶⁰ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 43.

versi mirabili la sua dottrina sulla luce esposta nel cap. 5 del libro III del *De sensu rerum*, la quale trova un saldo punto di riferimento in san Paolo (cfr. la *Lettera agli Efesini*, V, 13) nell'avversare la tesi di Aristotele: la luce è il primo colore e tutto ciò che appare è luce; il colore è "luce imbrattata dalla nerezza della materia e smorta"⁶¹. Aggiunge pure che la luce "sente e vede più che noi" e che "s'allegria, diffonde, ecc.". Nel secondo madrigale della canzone n. 24 il Poeta si ferma sul raffronto tra le qualità del Senno Eterno, simile alla luce ("senza fin puro") e quelle del senno creato, simile al colore, "ch'è luce partecipata". Il senno creato sa più o meno, a seconda della superficie che lo circonda ("secondo la scorza corporea più o men ottusa"); esso, guidato da Dio, come il colore dalla luce, "si rinforza e si fa visibile e conoscente e attivo, poiché si vede quanto sanno più gli discepoli di Dio che degli uomini". È significativo che il commento si chiuda con un imperativo etico-teologico: "*Theologiza et laetare*"⁶².

Non a caso l'Espositore ferma l'attenzione del lettore sul terzo madrigale ("Bisogna ben notare questo madrigale...")⁶³, dove canta lo spirito puro che diventa tutti gli enti, compenetrandosi in essi ("di tutti enti/ben s'infacc..."), ed è in grado di giudicare, grazie a quanto intende direttamente, anche il resto, di cui non ha conoscenza diretta. Diversa è la condizione dello spirito impuro, che non sente e non conosce le cose quali sono (si noti l'esempio degli occhiali rossi che rappresentano le cose rosse). Quest'ultimo è corrotto e vizioso quando finisce per mentire per costume e non per necessità e con sagacità. Gli ultimi due madrigali della seconda canzone trattano della conoscenza dell'uomo, diversa

⁶¹ Osservazioni identiche a queste campanelliane intorno alla luce e ai colori si leggono non solo nelle opere di Telesio, ma pure nel *Ragionamento chiamato l'academico, ovvero della bellezza* di Iacopo di Gaeta: "La luce, ovunque noi la veggiamo chiara, vigorosa e splendente, cioè tale che ella abbia vinto e superato con la sua forza l'opacità e l'oscurità della materia, viene per loda di sovrana bellezza chiamata luce viva [...]. Perciò, proseguendo l'incominciato, i colori, che sono ancora appresso il Telesio generazione di luce, quando saranno tali che paiano spandersi in fuori, e quasi intinger l'aria della lor qualità per cagione di se medesimi, e bellissimi e piacentissimi oltre a modo si hanno a stimare. Ho detto per cagione di se medesimi, imperoché per altro applicati e sopraposti ad alcuno soggetto, per renderlo piacevole e bello, debbono esser moderati sì fattamente che non la loro sola vivacità, ma la conservazione ancora di quello di cui sono colori a gli occhi e più all'animo rappresentino" (ediz. da noi curata, pp. 65-66). Si legga L. De Franco, *La teoria della luce, di Bernardino Telesio*, in AA. VV., *Bernardino Telesio e la cultura napoletana*, Guida, Napoli 1992.

⁶² L'imperativo è rivolto al lettore affinché metta in atto tutte le possibilità indicate, rafforzi la volontà, il sapere e la fede, e quindi si ralleghi (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 44).

⁶³ *Ivi*, p. 45.

da quella di Dio, il quale è “ogni cosa per essenza eminentemente”⁶⁴. Solo Dio, essendo tutte le cose, conosce ogni cosa. Come il Campanella ha già dimostrato nel primo libro della *Metaphysica* (p. I, cap. I, art. 2), lo spirito anche purissimo non può internarsi nelle cose e, se pure si internasse, le conoscerebbe con la sua misura e non con quella di ogni singola cosa, “quia recipiuntur secundum modum recipientis”⁶⁵. Ogni ente ha un suo modo di conoscenza delle cose che lo circondano.

Nell’ultima delle tre canzoni il Poeta-Filosofo tratta il tema del “Fato divino”, al quale “servono” tutti gli enti e ogni parte dell’universo, per il bene del tutto. Il Campanella ci dice che ogni ente ha tanto sapere quanto gli basta per la propria conservazione nel tempo disposto da Dio per l’utilità della specie e del mondo⁶⁶. Intuisce il “segreto senso” di ogni essere, in virtù del quale esso “sente sé solo, e ha il gusto del suo essere, ch’è partecipazion di divinità”⁶⁷, è contento del suo essere e non invidia lo stato migliore degli altri enti, perché non lo conosce. Se non fosse così, gli esseri meno nobili farebbero una guerra perpetua per migliorare. Dunque l’ignoranza (la “mattia”, da cui l’aggettivo “matti” del v. 11, e le “follie” del v. 12) degli enti appare al Campanella uno strumento divino necessario perché essi non siano privati di un certo appagamento. Siffatta intuizione metafisica trova chiara espressione nella chiusa figurata del secondo madrigale:

Gabbia de’ matti è il mondo; e, se mai senza
di follie fosse, ognuno
s’uccideria, anelando a più eccellenza⁶⁸,

così commentata nell’*Esposizione*:

⁶⁴ *Ivi*, pp. 45-46. Sul problema etico-conoscitivo cfr. A. Corsano, *Tommaso Campanella*, cit.

⁶⁵ Cfr. l’*Esposizione* del madrigale 5 (*ivi*, p. 46).

⁶⁶ Cfr. il 1° madrigale (*ivi*, p. 47).

⁶⁷ Cfr. *Esposizione* (*ivi*, p. 48).

⁶⁸ *Ibidem*. La *Scelta* poggia su alcune opposizioni etico-concettuali, di ascendenza iacoponica, tra le quali il binomio semantico *saggio/savio-folle/matto/stolto*. *Saggio* e *savio* sono usati nel significato di *virtuoso* e *sapiente*; *folle*, *matto* e *stolto* nell’accezione di *non virtuoso* e *ignorante*. Il Campanella è convinto che il virtuoso agisce con potenza e sapienza, cioè per libera scelta, volentieri e spontaneamente. Nelle poesie ripropone la stessa tesi del trattatello *De moralibus*, secondo la quale “non c’è virtù morale che non sia anche una massima della sapienza e non derivi da una propensione della volontà e da un ordine della potenza” (cfr. *De moralibus*, cap. I, art. I) e, quindi, lo stesso concetto di virtù come regola delle passioni, delle conoscenze e degli affetti.

Ma, come matti, ci tegniamo esser più che dèi. "*Unicuique proprius olet crepitus*" disse Plauto⁶⁹.

Nel terzo e quarto madrigale il Campanella ritorna, per approfondirlo, su di un argomento già trattato: il conoscere limitato dell'uomo, per la varietà delle cose da conoscere e per la "piccola penetrazione in loro". Il vero sapiente è colui che sa di non sapere - e questo è il messaggio etico-filosofico del terzo madrigale⁷⁰ - come lo seppe Socrate e con lui san Paolo. E il Poeta di Stilo aggiunge che colui il quale arriva a sapere di non sapere (la "saggia ignoranza") - e lo sa da sé solo, non dagli altri, e lo crede - veramente è "puro e beato di natural beatitudine". La conclusione campanelliana, nel quarto madrigale, è che il sapere è dono divino⁷¹. Il senso di predestinazione, che sembra dominare nei vv. 2-4 ("...né può farsi / puro chi non è nato / per colpa altrui o per fato"), si attenua nel quinto madrigale, laddove il Campanella si cimenta (annotandone la difficoltà espressiva nel commento)⁷² in un'argomentazione, affrontata anche nella *Città del Sole*⁷³, sulla "purezza dello spirito sensitivo", proveniente "dall'armonia del cielo e della terra e delli secondi enti co'primi", sulle condizioni geografiche, astrologiche e astronomiche necessarie per poter fare una "generazione perfetta" e sul come e perché Dio creatore fa "uomini divini" unendo l'anima immortale a spirito puro.

Un secondo gruppo di canzoni filosofiche è dato dai nn. 28, 29, 30 e 31. La prima (*Canzon d'Amor secondo la vera filosofia*) e la seconda (*Della bellezza, segnal del bene, oggetto d'amore*) sono entrambe senza invocazione (a differenza della precedente canzone n. 23) e tutte e due si compongono di 11 madrigali, ognuno di 17 vv., fatta eccezione degli ultimi, quelli di conclusione, che sono rispettivamente di 22 vv. e di 13 vv. Lo schema metrico dei madrigali (15 endecasillabi e due settenari, costanti questi ultimi nei vv. 10 e 11: ABCBACDCEeDDFGFG) si ripete nelle due canzoni, di cui una celebra l'Amore "secondo la vera filosofia", ovvero secondo la nuova metafisica campanelliana - non se-

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ivi*, pp. 48-49.

⁷¹ Cfr. il madrigale 4 (*ivi*, pp. 49-50).

⁷² *Ivi*, pp. 50-51.

⁷³ *La Città del Sole*, ediz. a c. di A. Seroni, Feltrinelli, Milano 1981, pp. 40 sgg.

condo la visione platonico-ficiniana, né secondo il punto di vista dei neoplatonici del Cinquecento⁷⁴, e neppure secondo la famosissima canzone di Dante (ricordiamo pure che Dante si rivolge alle sole “donne che hanno intelletto d’amore”, il Campanella, invece, rivolge il suo canto a tutti gli “amanti”) - e l’altra la bellezza, intesa come “oggetto d’amore” e “segnal del bene che ci conserva”. Quest’ultima è una visione estetica nuova, legata ai principi filosofici telesiano-campanelliani, intesa a rielaborare in versi, per approfondire, il trattato di un maestro più volte ricordato dallo Stilese nelle sue opere, Iacopo di Gaeta: il *Ragionamento chiamato l’academico, ovvero della bellezza*⁷⁵.

Tra i due componimenti (i nn. 28 e 29) c’è continuità tematica e argomentativa, come suggerisce la loro successione nella *Scelta*. Per il Campanella l’Amore è eterno, al pari del Senno, e spinse Dio a creare il Mondo. Esso nasce eternamente dal Potere e dal Sapere, i quali non possono e non sanno se non vogliono (cfr. *Paradiso*, X, 1-6). Pertanto Possanza, Sapienza e Amore sono il Primo Ente, cioè Dio, “Monotriade”, mentre poi in ogni ente sono *primalità*. Nella “mirabile” conclusione della canzone n. 28 il Poeta comunica al lettore di aver “cantato, laudato e descritto” l’Amore (una *protasi* fuori posto), chiamandolo “sfera immensa”, circondata dalla sfera della sapienza:

Te, Amor, sfera infinita, alma e benigna,
che ’n Ciel di copia, in noi d’inopia hai centro,
circondato dal cerchio sensitivo,
onde chi sente più, più ama e gode;
io, che son teco a tutte cose dentro,
canto, laudo e descrivo⁷⁶,

⁷⁴ Ricordiamo soprattutto Pietro Bembo (*Gli Asolani*, Manuzio, Venezia 1505), Giuseppe Betussi (*Il Raverta*, Giolito, Venezia 1544), Flaminio Nobili (*Trattato dell’Amore humano*, 1556, edito da V. Busdraghi, Lucca 1567), Francesco Cattani da Diacceto (*Tre libri di amore*, Giolito, Venezia 1561), e T. Tasso (*La Molza ovvero de l’Amore*). Cfr. *Trattati d’amore del Cinquecento*, Laterza, Bari 1912 (ed. anast. a c. di M. Pozzi, *ibid.*, 1975).

⁷⁵ Il *Ragionamento* è menzionato nel sonetto *Al Telesio cosentino*, nella *Metaphysica*, p. II, lib. VI, cap. 16, art. 1, e nella *Poëtica*, cap. II, art. VII.

⁷⁶ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 64. “Chiari e luminosi” appaiono i versi di questo madrigale a Francesco Biondolino, *Il mondo poetico di Tommaso Campanella*, in “Nuova Antologia”, fasc. 2007 (marzo 1968), pp. 382-390: 390. Il brano si muove nell’alveo bonaventuriano (“Amo ut intellegam”) e dantesco (“l’intelletto d’amore”). È il mondo sensibile il punto di partenza dell’*Itinerarium mentis in Deum* e la salvezza della filosofia sta nell’accettazione del lume divino, nel riconoscere il primato gnoseologico della carità sul razionalismo.

e rievocandone tutte le forze e tutti i poteri, fino ad invitare il lettore, nell'*Esposizione*, alla lettura parallela della *Metaphysica*, dove diffusamente si tratta dell'Amore. Nella canzone n. 28, infatti, vengono riprese tesi e argomentazioni del libro VI della seconda parte della *Metaphysica* (in particolare dei capp. 3, 10 e 11), non discordanti dalle posizioni telesiane nel famoso trattato, *De rerum natura iuxta propria principia*: la definizione dell'*amore* e dell'*odio* e la loro genesi; la distinzione tra la gioia o il piacere e il desiderio; la classificazione dei tre amori: l'amore divino, l'amore infuso nel mondo e l'amore delle singole parti mortali del cosmo⁷⁷.

Gli "enti secondi", a differenza di Dio, Primo Ente, sono fatti "d'essere e di non essere", perciò amano e desiderano essere sempre e essere infiniti come Dio. In Dio, creatore e signore dell'universo, non c'è desiderio né odio, ma solo amore e gioia senza limiti. L'amore, infatti, spira dal senso dell'essere, mentre l'odio dal senso del non essere e del male. Il Campanella sa e sente che Dio non odia le cose da Lui create, non teme alcun male da loro. Sa e sente che Dio odia solo la mancanza di bene negli uomini, vale a dire il loro peccare, ma è pure consapevole che l'odio divino per il peccato non è "passione afflittiva"⁷⁸, è piuttosto ragione dell'armonia universale. Il quarto madrigale è un'amplificazione ragionata di una frase del Libro della *Sapienza*, XI, 24, citata dallo stesso Campanella alla fine del commento del terzo madrigale: "*Deus autem nihil odit quae fecit*".

Al pari di Dio, tutto il mondo non odia le sue parti. Le morti e le vite particolari servono alla vita del tutto. Relativamente a Dio e all'universo non c'è male, perciò non c'è né odio né gelosia. Il quinto madrigale dimostra che all'origine dell'odio e della gelosia c'è "la fiacchezza propria o 'l difetto del bene frale", da cui è nata la lotta tra il caldo e il freddo per il loro dominio sulla materia.

Il Campanella distingue tre amori. Il primo è l'*Amor divino*, così cantato nei primi cinque versi del sesto madrigale:

⁷⁷ Cfr. P. Gallardo, *Pensiero e poesia*, Fabbri, Milano 1966, vol. II; F. Ducros, *Tommaso Campanella poeta*, cit.

⁷⁸ Cfr. l'*Esposizione* del madrigale 4 (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 57).

Amor, che dal Valor e Senno Primo
 procede e lega que' con dolce nodo,
 del sommo ben, ch'è l'esser suo mai sempre,
 è voluntate e gaudio sopra modo
 di sé a sé, sicur ben, sempre opimo⁷⁹,

ai quali fa seguire queste parole di commento:

L'Amor divino, ch'è lo Spirito Santo inteso *personaliter e appropriate*, e non *essentialiter*, è un gaudio e volontà gioiosa senza misura a sé di sé, *id est* del proprio essere, che è il sommo bene di esso Primo Ente e di tutti gli altri⁸⁰.

Al secondo posto è l'“*amor infuso al mondo*”, il quale non è solo “gioire”, ma in parte “gioire dall'esser che ha” e in parte “desiderio di perpetuar quel che ha, perché non l'ha da sé, ma da Dio, a cui solo è amor gioia senza desio”. Da qui la differenziazione fatta dall'Autore, nell'*Esposizione*, tra il “gioire” e il “desiderare”:

Perché il gioire è amor dell'obbietto unito alla potenza; il desiderio è amor dell'obbietto non posseduto⁸¹,

e la definizione dell'amore (“amore esser, non desiderio, ma piacer di vita immortale in tutti, e anche in Dio”)⁸², “secondo la vera filosofia”, come annuncia già il titolo. Alla nuova definizione, antistilnovistica antidantesca e antibembesca, dell'Amore si aggiunge il messaggio di perseguire saggiamente la vita immortale accostandosi a Dio:

Amor dunqu'è piacer d'immortal vita
 in tutti: ma chi in sé perderla sente,
 la cerca altronde, e 'l consiglio l'invita
 a trovar via di non morir repente.
 (madr. 6, vv. 14-17)⁸³

⁷⁹ *Ivi*, pp. 58-59.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*.

Il terzo amore (chiamato pure “amore essenziale”) è quello delle parti mortali del mondo: ogni ente gioisce del proprio essere ma è pure “afflitto” dal desiderio di non perderlo. Le cose del mondo, tutte buone in se stesse, per Dio e per il mondo, possono costituire un bene (conservazione) o un male (distruzione) relativamente al singolo ente; pertanto Dio ha dato dei segnali per conoscere il bene e il male: la bellezza è segnale di vita e di conservazione, la bruttezza è segnale di distruzione e di morte⁸⁴. Il discorso è prima di tutto metafisico, perché la conservazione riguarda la vita fisico-biologica di ogni ente e dell'uomo; per quest'ultimo diventa poi etico-religioso per la conservazione immortale dell'anima. Si legga a riguardo il sonetto n. 26: *Introduzione ad Amore, vero Amore*⁸⁵.

Le canzoni nn. 30 e 31 si compongono ambedue di 9 madrigali, dallo stesso schema metrico delle canzoni nn. 28 e 29, ognuno di 17 versi: 15 endecasillabi e 2 settenari ai vv. 10 e 11; i *congedi* poi (o *commiati*, come li chiama l'Espositore) sono rispettivamente di 18 e di 11 versi. Esse trattano lo stesso argomento filosofico: il sommo bene metafisico, come si deduce dagli stessi titoli (*Canzon del Sommo Bene, oggetto d'amor naturale* e *Del Sommo Bene metafisico*), rielaborandolo ed approfondendone sempre più la dissertazione⁸⁶. In effetti le quattro canzoni (nn. 28-31) hanno un nucleo tematico unitario, fondamentale nel pensiero campanelliano: l'amore, il sommo bene metafisico inteso come conservazione dell'ente e oggetto d'amore naturale, la bellezza come segnale del bene conservativo e come oggetto d'amore. Le cose sono belle o brutte a seconda che esse siano segnali di bene o di male, di vita o di morte.

Il sommo bene, per il Campanella, non è la sapienza e neppure il

⁸⁴ Quanto alla concezione campanelliana della bellezza, espressa nella canzone n. 29, si rimanda al recente saggio di A. Isoldi Jacobelli, “La bellezza segno della bontà”, in *Tommaso Campanella. “Il diverso filosofar mio”* (con Prefazione di E. Garin), Laterza, Bari 1995, pp.180-203, e all' *Introduzione* dell'edizione critica da noi curata del *Ragionamento* di Iacopo di Gaeta.

⁸⁵ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 52.

⁸⁶ Il sommo bene metafisico è la conservazione della vita, alla quale tende naturalmente ogni ente. Per l'uomo poi, a differenza di tutti gli altri enti, il sommo bene è Dio, e quindi l'immortalità dell'anima o vita eterna, a cui tende per la volontà innata (*voluntas indita*) che però può essere sviata dalla volontà aggiunta (*voluntas addita*), la quale si desta a contatto con i beni terreni sensibili. Da qui la possibilità che ha l'uomo di lotta e di scelta (cioè il libero arbitrio) per assecondare o contrastare il suo destino di salvezza. Cfr. il IV capitolo (*Morale e diritto*) del cit. vol. *Tommaso Campanella* di Antonio Corsano e il IV capitolo (*Abdita e addita: la crisi della coscienza*) del cit. libro di A. Isoldi Jacobelli.

piacere (come sosteneva Epicuro), bensì la vita: al fine di vivere in sé o nei figli o nella gloria l'uomo procrea, si dà allo studio delle scienze, combatte e si sacrifica per la patria. Nel terzo e nel quarto madrigale della canzone n. 30 lo Stilese risponde all'obiezione di coloro che non sono d'accordo che la vita sia il sommo bene, dato che molti si suicidano (Catone) o uccidono i propri figli (Bruto) o ancora distruggono le proprie opere (Virgilio): la vita è un continuo mutare e "una mutanza grave" sembra più dura della morte e perciò si fugge più della morte che è "una mutanza a tutti comune". Catone si uccise per non vivere una vita che gli sembrava peggiore della morte; Bruto uccise i figli perché la loro vita di congiurati gli sembrava ignobile e vile; Virgilio comandò che la sua opera fosse bruciata perché gli sembrava piena di errori. Il messaggio metafisico della canzone è che la conservazione del singolo ente non è immortale, perché ogni parte è fatta per il tutto e il tutto per Dio e perciò "fatalmente si muta"⁸⁷ (ogni ente è però in qualche modo immortale perché si muta solo e "non s'annicchila")⁸⁸; la lezione etico-spirituale, poi, è che solo i beni dell'anima sono ottimi alla conservazione immortale dell'uomo e che la vita felice consiste nel vivere "secondo il senno", il quale è proprio dell'animo puro e "fa sentire il bene e convertire il male in bene" ed è, perciò, "causa di beatitudine"⁸⁹.

La canzone n. 31 canta l'essere universale e insieme l'essere e il mutare delle parti, funzionali alla vita del tutto; celebra l'ordine dell'universo, perfetto come un orologio⁹⁰ (cfr. per il paragone la *Metaphysica*, p. III, lib. XI, cap. 8, art. 4)⁹¹; loda la grandezza di Dio, presente in tutte le cose come autore e rettore delle diverse operazioni, elargitore di senno, di amore e di gioia, e coglie la differenza tra la conoscenza di Dio e la nostra limitata e falsata, che ci viene dall'esterno, attraverso le vie dei sensi:

Ma noi, finiti, anzi in prigion, prendiamo
di fuor, da chi ci batte le pareti,

⁸⁷ Cfr. *Canzon del Sommo Bene, oggetto d'amor naturale*, madrigale 8 (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 85).

⁸⁸ Cfr. la prima delle *Quattro canzoni: Dispregio della morte*, madrigale 1 (*ivi*, p. 169).

⁸⁹ Cfr. *Canzon del Sommo Bene, oggetto d'amor naturale*, madrigale 9 (*ivi*, pp. 85-86).

⁹⁰ Cfr. il madrigale 9 (*ivi*, p. 95).

⁹¹ "Instar enim horologii est mundus cui additio omnis subtractioque omnis, mutationem facit".

ov'entra per vie strette, il saper corto
 e falso, onde voi, falsi amor, nasceti.
 (madr. 8, vv. 1-4)⁹²

Alle quattro difficili canzoni filosofiche fa seguito, dopo un intermezzo di quattro sonetti, la canzone *Agl'Italiani, che attendono a poetar con le favole greche*, di otto madrigali, ognuno di 11 vv. e dallo schema: ABBAaCcACDD. Si tratta di una canzone di polemica letteraria contro la letteratura greca e, soprattutto, contro i letterati contemporanei che perseverano nel "cantare le bugie de' Greci". Ma, al di là della polemica letteraria, c'è la proposta con la messa in pratica di un nuovo programma poetico, più precisamente di un nuovo genere epico, volto a celebrare imprese vere e non inventate: i viaggi di esplorazione e le scoperte di nuove terre da parte del genovese Cristoforo Colombo e del fiorentino Amerigo Vespucci. La canzone propone una nuova epopea nazionale, come quella inaugurata, qualche decennio prima, dal portoghese Luis de Camões, cantore ne *I Lusiadi* dei sentimenti di grandezza e di libertà del popolo portoghese, oltre che delle "imprese vere" di Vasco da Gama e dei suoi compagni, che scoprirono le vie dell'India⁹³. Come nel Camões⁹⁴, la polemica non colpisce solo i cantori greci degli Argonauti e del vello d'oro ma pure i poemi contemporanei dell'Ariosto e del Tasso.

Dalla canzone n. 36 fino alla n. 72 c'è una successione ininterrotta di sonetti. La *Lamentevole orazione profetale dal profondo della fossa dove stava incarcerato* è una canzone-orazione (orazione, lamento e profezia insieme, come annuncia il titolo) molto diversa, nel contenuto autobiografico e nel ritmo, rispetto a quelle fin qui esaminate: gli otto madrigali, ognuno di 11 vv. (l'ultimo di congedo dalla canzone e di 8 vv.: abbAccAa), sono in prevalenza costituiti di settenari e da solo due endecasillabi, appositamente collocati a metà e alla fine del madrigale

⁹² *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 94.

⁹³ Sul Camões, il suo poema e il rapporto col Tasso cfr. G. C. Rossi, *A poesia epica italiana do século XVI na literatura portuguesa*, Lisboa 1941; A. Farinelli, *Camões e i poeti d'Italia*, in *Relazioni storiche fra l'Italia e il Portogallo. Memorie e documenti*, Reale Accademia d'Italia, Roma 1940; A. Martinengo, *La fortuna del Camões in Italia*, in "Studi Mediolatini e Volgari", vol. II, 1954; G. C. Rossi, *La Letteratura italiana e le letterature di lingua portoghese*, Società Editrice Internazionale, Torino 1967.

⁹⁴ Cfr. *Os Lusíadas*, canto I, stanze 11-12 e canto V, stanze 88-89.

(abacdBdcceE)⁹⁵. Si tratta sostanzialmente di una poesia religiosa, tratta da *Ps.*, LXXXVII, LXXXVIII nella nuova numerazione. Il Poeta invoca la libertà e, quindi, l'aiuto di Dio a cui confessa, con toni e con immagini bibliche, la propria condizione di forzata solitudine lontano dagli amici, alcuni in carcere altri esuli, e vituperato dai parenti (assai forti e realistiche, obbedienti al gusto popolare, sono le immagini della "gente del suo seme": il "suo sangue / di scorni e d'orror punto, / che fiutar non lo vuole", e di se stesso "abbominato qual pestifero angue")⁹⁶; e con Lui si lamenta del proprio vano pregare⁹⁷. Quel salmo che Davide ha scritto come profezia per il Campanella è storia fin troppo vera.

Subito dopo la *Lamentevole orazione profetale*, ci sono tre nuove canzoni, dal titolo: *Orazioni tre in salmodia metafisicale congiunte insieme*, "fatte in un tempo stesso e in un soggetto, come tre sorelle d'un parto" (cfr. l'*Esposizione* del madr. 9 della canzone n.75, il quale è un "commiato" da tutti e tre i componimenti)⁹⁸. Esse sono, come la precedente, delle orazioni a Dio e costituiscono un nucleo unitario, un poema sacro e filosofico insieme (nel titolo il Campanella parla, infatti, di "Salmodia metafisicale"), impregnato della coscienza campanelliana della propria missione universale⁹⁹. Lo Stilese ha voluto imitare la "salmodia" biblica, secondo lui la più grande espressione lirica della tradizione poetica (cfr. le due *Poetiche*), ma ha pure rinnovato il *salmo* di Davide. E lo ha rinnovato riempiendo gli schemi biblici del proprio

⁹⁵ Nell'ediz. Adami i madrigali 3 e 7 sono privi rispettivamente del v. 9 e del v. 7, sostituiti da puntini sospensivi nell'ediz. Firpo. Per la canzone *Lamentevole orazione profetale* rinviamo alle osservazioni di L. Firpo, *Dante e Campanella* (in "L'Alighieri", cit., pp. 45-46), che annota il "dolente" componimento tra le "liriche più rarefatte ed essenziali", canto di "implorazione desolata", della "preghiera contrita" e della "grande lamentazione profetica nutrita di biblica eloquenza". Lo stato d'animo del Poeta in questa poesia contrasta con quello fiero e ribelle continuamente esternato attraverso le immagini e le metafore del Poeta-profeta, del Poeta-cane di Dio, del Poeta-eroe armato per combattere contro i tre grandi mali del mondo, e, quindi, del Poeta-fortezza insospugnabile ("Spesso m'han combattuto, io dico ancora, / fin dalla giovinezza; ah, troppo spesso! / Ma d'espugnarmi non fu lor concesso, / ch'è Dio che mi sostiene e mi rincuora"). Si leggano pure A. Momigliano, *La lirica di Campanella*, cit., p. 65; P. Tusciano, *Poetica e poesia di Tommaso Campanella*, cit., pp. 135-136; M. Guglielminetti, *Tommaso Campanella poeta: una guida alla lettura*, in "Italianistica", cit. Quest'ultimo definisce il componimento un' autentica "canzone" petrarchesca, ben altra cosa dal petrarchismo di maniera che pur vive nella "poesia amorosa" del Campanella (cfr. p. 62).

⁹⁶ *Lamentevole orazione profetale*, madrigale 4 (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 142).

⁹⁷ Cfr. A. Seroni, *Protesta, pentimento e contestazione nella poesia campanelliana*, in "L'approdo letterario", XIV (1968), pp. 25-47: pp. 32-35.

⁹⁸ *Tutte le opere*, vol. I, cit., pp. 167-168.

⁹⁹ Su queste tre canzoni cfr. A. Seroni, *Protesta, pentimento e contestazione nella poesia campanelliana*, cit.; P. Tusciano, *Poetica e poesia di Tommaso Campanella*, cit., pp. 136-142.

pensiero, creando una canzone "mirabile" - così egli definisce, nell'*Esposizione*¹⁰⁰, la prima delle tre *Orazioni* (e in seguito definisce "più umile" la seconda rispetto alla prima)¹⁰¹ - che fonde in un tutt'uno sentimento religioso e pensiero filosofico, teologia e metafisica¹⁰². A differenza della canzone n. 72, nelle successive il "lamento amaro" si scioglie in un'orazione meditata e dolente ("pensosa squilla"¹⁰³, in cui è frequente la forma dissertativo-interrogativa deduttiva: "se...perché?", "e se... perché?"¹⁰⁴), in un canto attivo e programmatico. L'autobiografismo si innalza dall'autocommiserazione alla severa contemplazione del suo destino e del destino universale, in cui si inserisce quello degli uomini e il proprio (cfr. il secondo madrigale, dall'*incipit* dichiarativo: "Ben so...", della prima canzone, la n. 73¹⁰⁵, il sesto madrigale dal tono di confidente confessione - proprio di chi si sente, usando un'espressione ungarettiana, una "docile fibra / dell'universo"¹⁰⁶ - "Parlo teco, Signor, che mi comprendi...", della medesima canzone¹⁰⁷ e, soprattutto, il *congedo* di saggia rassegnazione della seconda orazione¹⁰⁸). I più difficili concetti del pensiero metafisico e teologico campanelliano trovano qui la più profonda e la più incisiva espressione: i versi si propongono lo scioglimento di una serie di dubbi e, quindi, procedono attraverso domande e risposte, mediante l'enunciazione di verità filosofiche e la correzione di precedenti posizioni. Il tono e la qualità della canzone campanelliana si sono innalzati e a provarlo c'è, tra l'altro, l'uso quasi esclusivo dell'endecasillabo.

Le prime due canzoni, le nn. 73 e 74, constano ambedue di 10 madrigali e ogni madrigale, ad eccezione dell'ultimo di congedo, presenta 13 endecasillabi su 14 vv. (ABCBAACCDEEDDFeF). La terza, invece, alterna endecasillabi e settenari (AbCAbCcDEeDdfGfG) ed è più delle altre un'orazione, una preghiera a Dio affinché l'umanità ritorni alla legge

¹⁰⁰ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 145.

¹⁰¹ Cfr. l'*Esposizione* del *congedo* della canzone n. 73 (*ivi*, p. 152).

¹⁰² Si veda A. Corsano, *Tommaso Campanella*, cit.

¹⁰³ Cfr. la canzone n. 75, madrigale 9, v. 3 (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 167).

¹⁰⁴ Cfr. la canzone n. 73, madrigali 2 e 7; la canzone n. 74, madrigali 1 e 2; la canzone n. 75, madrigale 8.

¹⁰⁵ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 146. L'intero madrigale è una rigorosa argomentazione.

¹⁰⁶ G. Ungaretti, *I fiumi*, vv. 29-31 (da *Il porto sepolto*).

¹⁰⁷ *Tutte le opere*, vol. I, cit., pp. 148-149.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 160.

naturale e alla legge divina, affinché cessino nel mondo l'ignoranza, la tirannide e l'ipocrisia; affinché ci sia un solo gregge sotto un unico pastore. Il Campanella "prega, supplica e scongiura"¹⁰⁹, "amplificando la preghiera" col racconto a Dio dei suoi guai personali e dei mali storici, in particolare di quelli della società contemporanea (identificata, con una metafora barocca, in un "labyrinth", dove gli uomini saggi sono "profeti disarmati" destinati alla sconfitta), e invocandoLo per i "suoi epiteti eminentissimi" (l'Unità, la Possanza, il Senno e l'Amore) e per le influenze magne¹¹⁰. Inoltre fa noto il suo "voto grande d'animo divinissimo": fare, con l'aiuto di Dio (si noti la forza del verbo metaforico "sciogliere" nella forma del condizionale: "Se mi sciogli", identificandosi il Poeta, qui, e altrove nella *Cantica*, in un "cane" di Dio, impossibilitato ad agire, pur volendolo, contro larve, lupi, cornacchie ecc., perché legato), "una scuola di tutto il mondo" (cfr. madr. 5)¹¹¹, convinto di essere un "favorito" da Dio, da Lui dotato della "settimontana testa", di "arti nuove e voglia ardente" e del "cavallo bianco", simbolo dell'ordine domenicano: strumenti necessari per la riunificazione del genere umano (cfr. madr. 8)¹¹².

Alla terna della "salmodia metafisicale", o poema religioso-filosofico come lo potremmo definire secondo la classificazione dei generi lirici fatta nelle due *Poetiche*, fanno seguito quattro canzoni (nn. 76-79) in "dispregio della morte", una canzone "di pentimento", in forma di confessione e, infine, una canzone, scolastica e dantesca (al pari di quelle del Senno e dell'Amore), sulla Prima Possanza: la n. 81, *Della Prima Possanza*. Quest'ultima, di 8 madrigali ognuno di 13 vv. (ABCABCddCefeF) e un *commiato* di 8 vv., rinvia alle tre canzoni dedicate *Al Primo Senno* e alla n. 28, *Canzon d'Amor secondo la vera filosofia*. Vi si parla della Potenza che, per il Campanella, precede le altre primalità metafisiche - come è dimostrato nella *Metaphysica* - sebbene non ci sia Potenza senza Senno e senza Amore, e perciò sono tutte

¹⁰⁹ Cfr. la canzone n.75, madrigale 4 (*ivi*, p. 163). Sono tre voci verbali "attive" fondamentali nella *Cantica*, che ben si associano ad altre allegoricamente operative: "predicai la prima luce" (75, 1, v. 16); "accesi un lume" (73, 4, v. 6).

¹¹⁰ Cfr. i madrigali 2, 3 e 4 della canzone n. 75.

¹¹¹ *Tutte le opere*, vol. I, cit., pp. 164-165.

¹¹² *Ivi*, pp. 166-167.

e tre "preminenze, e semi e cause metafisicali di tutte le cause e causati fisici"¹¹³. Proprio perché la Potenza è la prima delle tre primalità metafisiche, il Poeta avrebbe voluto dedicarle un canto prima che al Senno, come scrive nell'*Esposizione*:

Dovea l'autore, per ordine metafisico, scrivere della Prima Possanza avanti che del Primo Senno. Ma non ne parlò mai, se non in questa canzone, pentitosi d'aver in trenta anni, ch'è l'anno saturnino, scritto e parlato solo d'Amore e del Senno. E ora chiede perdono e domanda aiuto alla Possanza dentro la stessa fossa, ecc.¹¹⁴.

Una dichiarazione assai interessante per conoscere non solo il periodo di composizione della canzone, ma soprattutto per far luce sull'ordine di successione dei componimenti nella *Scelta*. L'Autore, pur avendola scritta dopo le canzoni al Senno e all'Amore, avrebbe potuto inserirla prima. Non l'ha fatto perché probabilmente in certi casi, come in questo, il rispetto dell'ordine cronologico (che è anche rispetto delle situazioni etico-psicologiche e dell'esito artistico) gli sembra necessario: nella canzone c'è esplicito riferimento alla carcerazione in Sant'Elmo e c'è una precisazione cronologica che rimanda al luglio 1607¹¹⁵; poi questa canzone è meno lunga e completa di quelle del Senno e dell'Amore perché - ci informa sempre l'*Esposizione* - l'Autore "stava quasi disfatto"¹¹⁶. Dal commento apprendiamo che il Poeta non ne era soddisfatto.

Affine alla canzone 72, la *Lamentevole orazione profetale*, ma più lunga (12 madrigali, ognuno di 11 vv.: AbBCAaCDEdE, e il 13° di cominciato e di 7 vv.) è la *Canzone a Berillo*, anche questa petrarchesca. Piuttosto che un lamento e un'orazione a Dio, quest'ultima è un canto di pentimento dei propri peccati e delle proprie "abbominevoli preghiere" e, quindi, una confessione sincera e sofferta avvenuta nel Caucaso. Così, infatti, esordisce nel primo madrigale:

Signor, troppo peccai, troppo, il conosco;

¹¹³ Cfr. *Esposizione* del madrigale 4 della canzone *Della Prima Possanza* (ivi, p. 199).

¹¹⁴ *Esposizione* del primo madrigale (ivi, p. 197).

¹¹⁵ Per la cronologia rinviamo a L. Firpo, *Ricerche campanelliane*, cit. (cap. IX: *La cronologia delle "Poesie"*).

¹¹⁶ Cfr. *Esposizione* del congedo (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 203).

Signor, più non m'ammiro
del mio atroce martiro¹¹⁷.

Tuttavia l'"alta benigna sofferenza" di Cristo non impedisce al Campanella di sperare nel perdono divino¹¹⁸. L'interlocutore è ancora Dio, il destinatario della canzone è, invece, un confessore del Campanella: don Basilio Berillario, come dal titolo e dal *congedo*, dove il Poeta gioca sul nome del destinatario: Berillario = "berillo vivo", secondo la consuetudine poetica del tempo:

Canzon grave e dolente
delle mie iniquitati,
corri a Berillo vivo, da Dio eletto
a purgar l'alme da' brutti peccati.
Di' che la mia si pente;
ch'e' faccia il sacro effetto,
invocando per me l'Omnipotente¹¹⁹.

Nel secondo e nel terzo madrigale, illuminati da memorie bibliche (cfr. *Ephes.*, II, 20, per i vv. 6-7 del 2° madr., e *Luc.*, XV, 11-32 per i vv. 10-11 del 3°) il Poeta continua a pentirsi dell'"empietà" dei suoi "mali" ("empi guai", "opere prave", "perverso senso", "gran peccata", "gran fallo", "iniquitati"), di tutto quanto ha fatto per persuadere gli altri della sua missione divina in difesa della verità e della giustizia. Pur riconoscendo di non meritare altro se non "in niente esser disfatto", egli spera di essere rifatto da Dio "nuova creatura", ma non chiede più il trionfo che prima si aspettava¹²⁰.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 190. Su questa canzone si sono soffermati quasi tutti gli studiosi del Campanella. Per il Momigliano la lirica "ha una molle c, qua c là, quasi una tassesca voce di pianto, una tassesca, malinconica cloquenza" (*op. cit.*, pp. 67-68), mentre per Luigi Firpo essa è "uno dei più puri vertici della lirica italiana, trasfigurazione nella sfera dell'arte del momento risolutivo della crisi campanelliana, luminosa catarsi d'una decennale tragedia" (*Tutte le opere, Introduzione*, p. XXVIII). A noi ricorda molte poesie di Michelangelo, soprattutto la preghiera con cui si chiude il sonetto *Forse perché d'altrui pietà mi vegna*:

Tu sol se' buon: la tua pietà suprema
soccorra al mio preditto iniquo stato,
si presso a morte e si lontan da Dio.

¹¹⁸ *Canzone a Berillo*, 1° madrigale, vv. 8-11 (*ivi*, p. 190).

¹¹⁹ *Ivi*, p. 196.

¹²⁰ *Ivi*, p. 191.

Il 4° madrigale contiene la confessione della natura e della consistenza del proprio errore nell'aver "seguitato le argute ragion del senno", della falsa congettura nell'aver pensato di essere divino ambasciatore, donde il messaggio espresso nei versi 5-11 e ribadito nell'*Esposizione*:

Niuno deve predicare novità o cose donde pensa che s'abbia a migliorare la repubblica, se da Dio visibilmente non è mandato e, come Moise, armato di miracoli e contrassegni, ecc.¹²¹.

Il Campanella si riconosce un empio ("tra gli empì il maggior empio")¹²² e, aggravato dal "morbo" del peccato che non gli dà tregua, si rivolge a Dio-"medico"¹²³. Ormai ha capito che l'uomo si deve piegare alla "occulta giustizia" divina e, senza forzare il disegno celeste, deve aspettare il momento opportuno in silenzio e pregando; anzi l'uomo deve sopportare persino la tirannide finché questa è da Dio permessa¹²⁴. Egli si rende conto che coloro i quali gli erano sembrati peccare "impune" sono al contrario turbati da castighi interiori (da "sdegno, sospetto, zelo, interni tarli") e che le pene celesti sono tanto più forti quanto più sono tardive¹²⁵. Il componimento, che percorre il tracciato e le tappe penitenziali suggerite dai testi scritturistici - l'anima penitente si confessa e si converte, esprime un sincero dolore per aver offeso Dio, si sottopone al giudizio divino e confida nel suo perdono, invocando pietà e misericordia - ricorda anche i *Septem Psalmi Poenitentiales* di Francesco Petrarca e i *Novem Psalmi Confessionales* a lui attribuiti.

Nell'ultima parte della canzone il Campanella si risolve ad invocare l'aiuto di san Pietro e san Paolo, "luminar del Cielo", e, ancora, della Madre di Cristo e degli spiriti beati, rivelando il proprio stato di fragilità etico-psicologica, tramite l'antitesi verbale che chiude il madr. 9:

Meschino me, per me stesso perduto,
ché l'aiuto divino,

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² *Canzone a Berillo*, madrigale 11, v. 11 (*ivi*, p. 195).

¹²³ Madrigale 9, vv. 2-3 (*ivi*, p. 194).

¹²⁴ Cfr. madrigale 6 (*ivi*, pp. 192-193).

¹²⁵ Cfr. madrigale 8 (*ivi*, pp. 193-194).

che sol salvarmi può, bramo e rifiuto!¹²⁶

e, subito dopo, l'immagine metaforica del volo mancato della propria volontà:

su l'ale del voler non mi sostengo
rotte e bagnate¹²⁷.

A parte vanno considerate le quattro canzoni etico-filosofiche in disprezzo della morte; esse presentano un numero variabile di madrigali: la prima 12, la seconda 8, la terza 6, la quarta 8; identico però è lo schema metrico di ogni madrigale, più breve (di solo 9 vv.) rispetto ai madrigali delle altre canzoni campanelliane¹²⁸. Il Poeta parla dell'anima e del corpo, rivolgendosi all'anima e persuadendola alla morte quale liberazione dal carcere del corpo (e l'immagine del corpo-carcere oscuro è paolina, *Rom.*, VII, 24, come viene ricordato nell'*Esposizione*¹²⁹) e come "mutazione": è morto colui che "sta fuor del bene a sé conveniente, e non chi è mutato in altro ente"¹³⁰. Il Campanella riprende un tema caro alla poesia religiosa del Duecento, a Iacopone e a Bonvesin: il dialogo contrastato o disputa tra l'anima e il corpo, e lo sviluppa alla luce dei

¹²⁶ *Ivi*, p. 194. Questi versi suonano come la conclusione del salmo di apertura dei *Nove Salmi Confessionali*: "Propterea, Domine, miserere mei, quia non est remedium, neque auxilium, nisi tuum". Del resto la canzone ripropone l'*incipit* e l'*explicit* di ognuno dei nove salmi, anzi la preghiera a san Pietro e san Paolo, alla Madre di Cristo e alla schiera degli spiriti beati che la circondano, e ancora al cielo e alle stelle - affinché con la loro intercessione possano facilitare le richieste di perdono e di salvezza (madrigali 10, 11 e 12) - rimanda, per un confronto che merita attenzione, alla preghiera alla Vergine agli angeli e a tutti i Santi, riportata a conclusione dei nove salmi (e sempre attribuita al Petrarca) nel codice Vaticano latino 5163, del XV-XVI secolo, cartaceo, di medie dimensioni, composto di 82 fogli: "Rogo te, beata Virgo Maria, templum Dei vivi [...]. Orate pro me, sancti angeli et arcangeli, virtutes, potestates, dominationes, principatus, throni, cherubim et serafim[...]. Orate pro me misero peccatore, domini mei omnes sancti Dei, ut vestra oratione adiutus in illa hora tremenda, quando anima exierit de corpore[...]" Stimolante, per ulteriori approfondimenti, è la lettura del saggio di D. Rota, *L'esegesi biblica del Petrarca, i "Novem Psalmi Confessionales" a lui attribuiti*, nel volume *Memoria biblica e letteratura*, La Nuova Italia, Università degli Studi di Bergamo 1992, pp. 213-256.

¹²⁷ Madrigale 10, vv. 5-6 (*ibidem*).

¹²⁸ Le quattro canzoni, insieme alle tre *Salmodie metafisicali* e alla *Canzone a Berillo*, costituiscono la poesia più complessa della *Cantica*. Cfr. P. Tuscano, *Poetica e poesia*, cit., pp. 142-147.

¹²⁹ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 170. Il Campanella ricorda come fonte del concetto e dell'immagine dell'anima prigioniera nel corpo non solo san Paolo ma pure Ermete Trismegisto.

¹³⁰ Cfr. il primo madrigale della prima canzone, col relativo commento (*ivi*, p. 169). Per i concetti di morte e mutazione nella *Scelta* cfr. A. Scroni, *Protesta, pentimento e contestazione nella poesia campanelliana*, cit.

suoi principi filosofici e teologici. Nel prendere commiato dalle quattro canzoni-sorelle lo Stilese volutamente dichiara:

ch'io non ragiono a caso,
 ma sperienza e Nume
 e legge natural m'hanno persuaso¹³¹.

La prima canzone si chiude con la tesi che l'anima non ha fatto il corpo, che essa è guidata da altri nelle sue opere, al pari di un cieco, e che è soggetta in tutto e libera solo nella volontà di meritare. Il Campanella esprime con chiarezza il suo punto di vista: "l'intendere e appetere l'infinito" mostrano che l'anima ha origine da "un ente infinito immortale"¹³²; non è vero che l'anima ha più possibilità di conoscenze quando è unita al corpo, ma quando esce dal corpo; quest'ultimo, infatti, "ci proibisce il sapere, e 'l desiderio, e 'l ben desiderato"¹³³; la morte, dunque, non deve essere temuta, perché è liberazione dell'anima. Le anime non muoiono col corpo e se non le vediamo è perché quelle che vanno al centro della terra sono impedito, mentre quelle che vanno al cielo odiano di rivedere i carceri e i mali: esse vorrebbero riavere il corpo solo se fosse fatto "come quello di Cristo risorgente"¹³⁴. Il Campanella si sofferma sui vantaggi dell'anima "scarcerata dal corpo", "sciolta", su ciò che essa vede, per poi rispondere al quesito di Epicuro, dei saggi, di Davide e di Geremia: perché Dio punisce i buoni e aiuta i rei? Ecco la risposta: Dio affida ai buoni la parte "più ardua" della commedia universale, per poi premiarli con la vita eterna, mentre lascia che i cattivi godano della sola vita terrena, che è morte e pertanto degna di loro¹³⁵.

Nella terza canzone c'è il dialogo dell'anima col corpo, la quale lo consola e, poi, parlandogli con "epiteti proprissimi"¹³⁶, gli rivela la sua risoluzione a morire, mentre nella quarta si concentrano i messaggi etico-religiosi del Poeta: per operare bene e disprezzare la morte è necessario spogliarsi del desiderio della vita e della gloria; il vero onore è solo

¹³¹ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 189.

¹³² Cfr. l'*Esposizione* del madrigale 4 della terza canzone (*ivi*, p. 183).

¹³³ Cfr. il madrigale 8 della prima canzone (*ivi*, p. 173).

¹³⁴ Cfr. vv. 8-9 del 2° madrigale della seconda canzone (*ivi*, pp. 176-177).

¹³⁵ Cfr. la canzone seconda, il madrigale 6 (*ivi*, pp. 178-179).

¹³⁶ Così li definisce il Campanella stesso nel commento (cfr. 78, 6, *ivi*, p. 184).

nella coscienza; si può prendere allegrezza anche dagli affanni e dal dolore, contro l'opposta tesi di Epicuro; grazie a molte "visioni manifeste al senso esteriore" egli ha conosciuto essere vera la vita dell'aldilà; il vero culto di Dio non si fonda sul timore dell'Inferno né sull'amore della gloria, bensì sul santo e vero amore per il Sommo Bene; chi "si dà a Dio, guadagna Dio e se stesso"¹³⁷.

3. Ultimi tra i generi di poesia della *Cantica* sono la *salmodia* e l'*elegia* "fatta con misura latina". La *salmodia* (ricordiamo che Dante usa la voce *salmodia* in *Purg.*, XXXIII, 2, per il salmo LXXVIII che lamenta la distruzione del tempio di Gerusalemme: "Deus, venerunt gentes in hereditatem tuam, polluerunt templum sanctum tuum") è il canto del salmo più strettamente biblico, il cantico o canto corale delle creature che lodano Dio, di francescana memoria¹³⁸. Nella *Scelta* se ne contano tre, nn. 84, 85 e 86: *Salmodia che invita le creature in commune e gli primi enti fisici a lodar Dio*, *Salmodia che invita il cielo e le sue parti e abitatori a lodar Dio benedetto* e *Salmodia che invita la terra e le cose in quella nate a lodar Dio, e declara lor fine e la Provvidenza divina*, costituite da strofe saffiche di tre endecasillabi (alternati due endecasillabi a minore: il 1° e il 3°, e uno a maggiore: il 2°) più un quinario¹³⁹. Saffiche

¹³⁷ Cfr. tutta la quarta canzone, compresa l'*Esposizione* (ivi, pp. 185-189).

¹³⁸ L'accostamento del Campanella a san Francesco è frequente negli studi critici (ricordiamo il saggio *San Francesco d'Assisi e T. Campanella*, in "Gerarchia" 1929, di A. Briuers, per il quale il *Senso delle cose* è "la dimostrazione filosofica del *Cantico delle Creature*") e merita, secondo noi, ulteriore attenzione, forse in un discorso più completo sulla presenza di san Francesco nella poesia religiosa del Cinquecento, che pensiamo di fare prossimamente.

¹³⁹ F. Corda ha notato che "grazie alle frequenti rime interne che spezzano l'endecasillabo e alle riprese della rima tra strofa e strofa, le *Salmodie* acquistano il tono delle laudi di Jacopone" (*Postille metriche alla poesia del Campanella*, in *Il punto sulla metrica italiana*, Editrice sarda Fossataro, Cagliari 1969, pp. 47-53: 52). Su questi componimenti campanelliani si vedano ancora: L. De Carolis Pilotti, *Le Salmodie*, in *Tommaso Campanella poeta*, Pubblicazioni della Scuola di Filosofia della R. Università di Roma, Sansoni, Firenze 1942, pp. 33-38; P. Tuscano, *Il paesaggio, l'infinito, le lodi delle creature al Creatore*, in *Poetica e poesia di Tommaso Campanella*, cit., pp. 171-188; F. Ducros, *Tommaso Campanella poète*, cit., c. A. Gorfunkel, *Note sul problema dell'infinità nella Cosmologia di T. Campanella*, in AA. VV., *Tommaso Campanella (1568-1639)*, Fiorentino Editore, Napoli 1969, pp. 385-394; G. Ernst, *Religione, ragione e natura*, Franco Angeli, Milano 1991; Eadem, *Nascosto in ciclopea caverna*. *Natura e condizione umana in Campanella*, "Annali del Dipartimento di Filosofia", Università di Firenze, 7, 1991, pp. 41-65; S. Cro, *La fede, la scienza e l'unità del mondo in Tommaso Campanella*, in *Miscellanea di Italianistica in memoria di Mario Santoro*, a cura di M. Cataudella, E.S.I., Napoli 1995, pp. 163-182.

sono pure le strofe del componimento n. 83: *Della possanza dell'uomo*, di 77 vv., un inno di fede e di gratitudine a Dio (per le capacità e le attività morali-intellettuali di cui ha dotato l'uomo), impregnato di quell'umanesimo e di quel classicismo che caratterizzavano, integrati col telesianesimo, la letteratura calabrese di fine secolo, ruotante intorno all'Accademia Cosentina, per es. il *Trattato dell'ingegno dell'huomo* (1576) di Antonio Persio o il *Ragionamento chiamato l'academico* di Iacopo di Gaeta (1591). È un canto che nasce dal trattatello *Del senso delle cose* (traduzione in rima del 25° capitolo del libro II: *Dell'immortalità e divinità dell'uomo*), una laude molto diversa dalla fredda elencazione a catena di voci verbali esprimenti l'essere e l'agire umano fatta da Felice Passero nell'*Essamerone*, subito dopo l'elenco di voci nominali relative alle parti del corpo e alle loro funzioni, nei versi sulla creazione dell'uomo¹⁴⁰. Ancora più notevole è la distanza campanelliana dalla concezione grottesca e antiumanistica dell'uomo signore e inventore in un mondo dissolto e privo di un nucleo ordinatore, espressa da Vincenzo Bruno nel *Teatro degli inventori di tutte le cose*, edito a Napoli nel 1603¹⁴¹.

La prima salmodia consta di 61 vv. e si apre con una solenne (si veda la presenza delle rime interne: *ammenda-renda*, *Creatore-amore*, e delle rime aperte *ore* e *ose*) constatazione-dichiarazione: tutte le cose, nella creazione delle quali Dio pose tanto amore e tanta arte, sono "belle", "buone" e "felici", senza difetto alcuno¹⁴². E a tutte le cose parla il Poeta, per invitarle a celebrare Colui che ci ha donato la vita, vale a dire Dio: Prima Potenza, Prima Sapienza e Primo Amore. A cominciare il "nuovo" ("nuovo" perché di imitazione biblica ma pure impregnato dei nuovi principi della filosofia campanelliana) canto di lode sia il Mondo, definito con immagini ermetico-barocche "statua altèra e degna / di lui che sempre regna", "gran trofeo" e "armario sacrosanto". Segua, nel

¹⁴⁰ *L'Essamerone ovvero l'opra de' sei giorni*, Sottile, Napoli 1608, pp. 377-378. Intorno al poemetto del Passero si leggano le pagine di A. Quondam, *La "visione" come struttura dinamica nelle opere di Felice Passero monaco cassinese*, in *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Laterza, Bari 1975, pp. 144-158.

¹⁴¹ Si veda ancora A. Quondam, *L'universo catalogato dal "filosofo e medico" Vincenzo Bruno*, in *La parola nel labirinto*, cit., pp. 158-162.

¹⁴² *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 209.

canto, lo spazio, “il luogo in cui sta il mondo”, che penetra l’universo, in ogni direzione penetrato, e subito dopo la materia, divisa in “cielo mobile” e in “terra immobile”. E poi cantino gli enti, ai quali Dio ha dato il “vigore nativo”, cantino il caldo e il freddo, due principi attivi che, guerreggiando tra di loro, divisero la materia in due elementi: il cielo e la terra; si uniscano al coro lo stesso cielo e la stessa terra, e via via le tenebre e la luce, le tre influenze magne: il Fato, la Necessità e l’Armonia. La conclusione (di 5 endecasillabi) della salmodia è che ogni ente sta in Dio e conosce Dio a suo modo, l’adora e non muore, tramutandosi solo¹⁴³.

Nella seconda salmodia, di 89 vv., il Campanella invita alla lode divina il cielo e tutte le sue parti e tutti i suoi abitanti: gli angeli, i santi dell’Antico e del Nuovo Testamento, gli apostoli, i martiri, i confessori e le vergini. Il Campanella stesso definisce “mirabile encomio” quello degli apostoli (cfr. vv. 37-40)¹⁴⁴ e “encomio vero” quello del sole in cielo e in terra (cfr. vv. 69-76)¹⁴⁵. Sia per il sole che per la luna il Campanella ricorre a personificazioni, a metafore e a similitudini, consuete nella letteratura delle immagini fra Cinque-Seicento. Il sole, nel cielo “statua, immagin più diva - del Monarca / lucerna ed arca - di deitate”, sulla terra è “padre che la terra impregna”¹⁴⁶. La luna “è ben nutrice amorosa e veloce /.../ Or sembra nave, - or globo, or mezzo tondo / per ben del mondo”¹⁴⁷. Nel commiato dalla salmodia, parlando alle cose chiamate a glorificare Dio, il Poeta confessa che la sua “squilla”, ovvero la sua poesia è ebbra del desiderio di magnificare con loro¹⁴⁸. Anche il Tasso, nel *Mondo creato*, dopo la narrazione del canto di lode innalzato a Dio da tutti gli enti, a conclusione della creazione, ricorda il perpetuarsi nei secoli di quel meraviglioso “concento” e si rivela sensibile (non “sordo”) all’attuale inno del mondo, al quale congiunge il proprio “pianto” e le proprie “preghiere”:

¹⁴³ *Ivi*, p. 211.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 213.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 215.

¹⁴⁶ Cfr. vv. 70-74 (*ibidem*).

¹⁴⁷ Cfr. vv. 75-80 (*ibidem*).

¹⁴⁸ Cfr. vv. 87-89 (*ibidem*).

Così ragiona il mondo. E sorda è l'alma
che non ascolta i suoi rimbombi e 'l canto,
e seco non congiunge il pianto e i prieghi¹⁴⁹.

La terza, di 200 vv., è la salmodia più lunga. Il Campanella invita la terra e tutte le sue cose a lodare Dio, celebrando poi - e questa è una novità rispetto ai due salmi precedenti - il loro fine e la divina provvidenza. La terra viene subito descritta con un'immagine stupenda che riflette una visione pansensistica della realtà, cioè la visione di un mondo vivo in cui tutti gli enti sono capaci di sensazioni, di percepire il piacere e il dolore (la teoria del "senso delle cose"), anzi sintetizza il pensiero fisico-astronomico e filosofico-metafisico del Poeta di Stilo (nelle tre salmodie questi, oltre alla *Metaphysica*, fa riferimento continuo all'*Epilogo Magno*, chiamato col titolo generale di *Filosofia*, nell'*Esposizione*): la terra sta sospesa in mezzo al mondo, unita dall'amore della conservazione, e gode del freddo contrastando col sole caldo che vorrebbe disfarla:

La terra nostra di far giuoco e festa
nullo tempo si resta - al sommo Dio;
da che l'unio - l'amor, pésola in mezzo,
gioisce al rezzo¹⁵⁰.

Altrettanto letteraria e scientifico-filosofica è la metafora del sole che abbraccia la terra per farla cielo, e della terra che abbraccia il sole mentre lo fugge e lo combatte. Al pari di tutti gli enti, la terra fuggendo il Fato incorre in quello. Ciò avviene non a caso, ma "per divino ordinamento", volendo Iddio che il sole sia padre e la terra madre delle cose e del mondo, nelle quali risplende l'arte divina. Per prima il Campanella si rivolge ai monti, che al Poeta appaiono come le "ossa" della terra¹⁵¹, poi alle acque del mare e al "superbo" oceano che "per legge naturale del Verbo Eterno non sommerge la terra"¹⁵². Anche il mare e l'oceano gli

¹⁴⁹ T. Tasso, *Il Mondo creato* (preghiera finale, vv. 1128-1130).

¹⁵⁰ *Salmodia che invita la terra e le cose in quella nate a lodar Dio, e dichiara lor fine e la Providenza divina*, vv. 1-4 (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 216).

¹⁵¹ Cfr. v. 27 (*ivi*, p. 217).

¹⁵² Cfr. vv. 33-36 (*ibidem*).

suggeriscono immagini metaforiche, quelle del “sangue” e delle “vene”, germoglianti dalla metafora-madre: il *mondo-primo animale* (cfr. vv. 37-40) e, altrove, il *mondo-animal grande e perfetto* (sonetto n. 4, v. 1), e derivate dalla tradizione ermetico-alchimistica alla quale era sensibile la cultura meridionale del tempo¹⁵³, presenti già nel *De vita coelitus comparanda* di Marsilio Ficino, il traduttore del *Pimander* ermetico, e sviluppate in un modo affine al campanelliano in un manoscritto di Giulio Camillo Delminio, *L'interpretazione dell'arca del patto*, che si trova a Napoli presso la Biblioteca dei Girolamini:

[...] Si mundus est animal, ut dicunt sapientes, omnia tanquam eius membra vivunt, ut caro, intestina, nervi, sanguis, et ossa in humano corpore (f. 41 v)¹⁵⁴.

Ma l'affinità è formale ed esteriore, perché il Campanella usa e sviluppa in direzione della sua nuova filosofia (la “vera filosofia”) temi e traslati ermetico-alchimistici. Lo prova, infatti, il madr. 2 della canzone 28, *Canzon d'Amor secondo la vera filosofia*, dove il tema ermetico del mondo come animale viene collegato ad un altro tema, quello del caos della materia prima, caro quest'ultimo alla tradizione alchimistica, e, quindi, all'immagine del “grand'uovo” che genera tutta una serie di figure concettuali, dall’“uovo” alla “sfera”, in un continuo approfondi-

¹⁵³ Per G. Della Porta (*De Ziferis, Magiae Naturalis...libri, De humana Physiognomonia* e la *Coelestis Physiognomonia*), ad es., il mondo è un immenso “animale”, un unico corpo animato volto a mantenere il suo ordine e la sua armonia, una mappa di segni, di indizi e di figure che rinviano a un linguaggio universale, una rete intrecciata di “affinità” e di “conflitti”, di “amicizie” e di “avversioni”, leggibile mediante procedimenti analogici e metaforici (si legga il bellissimo saggio di C. Vasoli, *L'“analogia universale”: la retorica come “semeiotica” nell'opera del Della Porta*, in AA.VV., *Giovan B. Della Porta nell'Europa del suo tempo*, Guida, Napoli 1990, pp. 31-52). Paolo Regio, nella *Vita* premissa ai *Concetti cattolici*, cit., ricorda che Giulio Cortese aveva scritto un “commento sopra il *Pimandro* del Trismegisto”.

¹⁵⁴ Cfr. L. Bolzoni (*Introduzione* a T. Campanella, *Opere letterarie*, U.T.E.T., Torino 1977, pp. 35-36), che dà anche la traduzione del brano latino: “Se il mondo è un animale, come dicono i sapienti, è fatto come di diverse membra che sono tutte vive, come la carne, gli intestini, i nervi, il sangue e le ossa nel corpo umano”. L'ermetismo campanelliano, che esige studi di raffronto con scrittori europei del Rinascimento, come l'autore del *De occulta philosophia*: Heinrich Cornelius Agrippa di Nettesheim, si presenta attraverso la mediazione dei Padri, soprattutto di Alberto Magno (cfr. G.F. Formichetti, *Ermete Trismegisto nelle opere di Tommaso Campanella*, in AA. VV., *La città dei segreti. Magia, astrologia e cultura esoterica a Roma (XXV-XVIII secolo)*, cit.; e ancora: E. Garin, *Ermetismo del Rinascimento*, Palumbo, Palermo 1977; Idem, *Rinascita e Rivoluzioni culturali: movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Laterza, Roma-Bari 1990). Sulla dimensione magico-scientifica del pensiero di A. Magno cfr. L. Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, New York-London, Columbia U.P. 1923-1958, II, pp. 517-592; G. Sfameni Gasparro, *L'ermetismo nelle testimonianze dei Padri*, in *Gnostica et Hermetica. Saggi sullo gnosticismo e sull'ermetismo*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1982. Su Agrippa cfr. L. Thorndike, *op. cit.*, V, pp. 127-138.

mento espressivo-conoscitivo, alieno dal prolungamento-ampliamento narrativo-descrittivo di stampo barocco¹⁵⁵. D'altra parte il Campanella usa a modo suo anche l'immagine, tutta barocca, del *mondo* come *teatro*, come *commedia universale*, capovolgendola proprio di segno rispetto all'uso e abuso fatto dai letterati del tempo¹⁵⁶. Egli si impegna a vedere siffatta commedia dal punto di vista della totalità e di Dio, a cogliere le impenetrabili ragioni del mondo, degli enti e dei loro fini,

¹⁵⁵ La poesia del Campanella tende all'intensificazione del contenuto (etico, politico, filosofico che sia) e non all'amplificazione della forma espressiva; alla comunicazione immediata, sintetica e incisiva dei versi. Diversa quindi è l'*elocutio* della *Cantica* (fondata su due principi fondamentali: 1. "Vocabula potius res quam vocabula videantur"; 2. "Aspera asperis rebus, lenia lenibus, hiulca hiulcis"), rispetto a quella della poesia coeva, ma diversa è soprattutto la struttura del testo poetico campanelliano. Ad es. nel sonetto - per non parlare delle canzoni - c'è sempre un rigoroso movimento logico-psicologico non solo dalla *fronte* alla *sirima* ma pure all'interno dell'una e dell'altra, un movimento che impegna la mente e la volontà del lettore, perché l'Autore intende fargli conoscere il vero e persuaderlo, ammonirlo o esortarlo. Da qui l'uso del discorso diretto, delle forme colloquiali al condizionale, delle interiezioni, delle interrogative, delle esemplificazioni che dall'astratto della riflessione etico-filosofico-teologica rimandano al concreto e al quotidiano, alla storia.

¹⁵⁶ D'altra parte il Campanella stesso ci dice nella *Poëtica* (cap. VIII, art. XI, 9) quali sono state le vere fonti del suo traslato: Platone e Giovanni Crisostomo, oltre Dante. Secondo la tradizione (Platone, Seneca, san Paolo, Clemente Alessandrino, Boezio, Giovanni di Salisbury) l'immagine della "commedia universale" ha un'impronta divina e provvidenziale, mentre nella cultura letteraria del Cinque-Seicento diventa il segno di una visione disintegrata del proprio io e del mondo circostante (cfr. M. Costanzo, *Il gran Teatro del mondo*, in *Dallo Scaligero al Quadrio*, Milano 1961, pp. 239-278, e A. Hauser, *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, trad. ital., Torino 1965, cap. VII, pp. 104-105). A differenza dei letterati contemporanei che vivono ed esprimono inconsciamente l'alienazione, il Campanella è consapevole della corruzione della vita, dell'alterazione della "commedia umana". Da qui la sua critica radicale contro le strutture politiche esistenti, contro il malcostume vigente, critica fatta attraverso l'immagine emblematica del mondo in maschera, degli uomini che non recitano la loro parte secondo natura. Così il *gioco della mosca cieca*, che già nel *Pastor fido* esprime l'incapacità di comunicare tra gli uomini ("segno orizzontale" contro l'*eco*, intesa come segno "verticale" di comunicazione tra Dio e il mondo), assume nella *Cantica* una particolare valenza ideologica e polemica. Cfr. il madrigale 7 della seconda canzone del nucleo *Dispregio della morte*:

Il giuoco della cieca per noi fassì:
ride natura, gli angeli e 'l gran Sire,
vedendo comparire
della primera idea modi infiniti,
premiando a chi più ben sa fare e dire.
Se i nostri affanni son divini spassi,
perché vincer ti lassi?
Miriamo i spettator, vinciam le liti
contra principi finti, stravestiti.

È importante notare come la *verve* polemica porti lo Stilese ai primi versi citati e, nell'*Esposizione*, all'espressione "giuoco di Dio", quella stessa usata da Lutero (cfr. E. Seeberg, *Grundzüge der Theologie Luthers*, 1940, p. 179) per il quale la storia profana era uno spettacolo teatrale manovrato da Dio, non guidato dal libero arbitrio degli uomini. Sulle metafore teatrali si veda pure E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 1992, pp. 158-164.

oltre poi a rappresentare, attraverso il mondo in maschera e folle (la "gabbia di matti"), la crisi dell'età contemporanea. Sempre il linguaggio poetico e le figure retoriche della *Cantica* cercano di tradurre la totalità della concezione filosofica del Campanella, di far risalire il lettore al fondamento metafisico unitario della realtà che spiega il senso complessivo delle vicende del mondo e dei singoli enti. Il procedimento logico-estetico campanelliano si potrebbe definire "dalla circonferenza al centro"¹⁵⁷.

La terza salmodia più che investigare intorno alle cose e alle azioni "ammirande e stupende" della natura - la "grande invenzione" del poema-filosofico¹⁵⁸ -, come invece fa la canzone n. 28, canta, dipingendoli ed esaltandoli, tutti gli aspetti e i fenomeni della terra (il tuono, il fuoco, il flusso e il riflusso del mare e dell'aria, i venti, la grandine, la neve, la rugiada e la brina); individua il loro fine e la ragione della varietà della terra, dei climi e delle stagioni, varietà utile alla diversa vita degli enti; celebra la provvidenzialità divina nella creazione del tutto, nella costituzione dei diversi animali e delle diverse cose, ognuna adatta ad un uso preciso. Sostanzialmente nella grandiosa immagine dell'universo e nella straordinaria visione dell'ordine universale rivive il discorso di Beatrice del primo canto del *Paradiso* (cfr. vv. 103-sgg.). I versi campanelliani palpitano di vita naturale vera e concreta, quella delle singole parti e quella del tutto, animati dal movimento conoscitivo e creativo dello *spiritus* dell'Autore. Essi sono ben altra cosa rispetto alla sequenza delle visioni riproducenti le varie fasi della creazione, plastiche sì ma artificiali e concettose (e perciò "antinaturalistiche", secondo il punto di vista estetico campanelliano), descritte dal Tasso nel *Mondo creato* o da Felice Passero nell'*Essamerone*, un poema di oltre 11.000 versi. Nel Campanella, oltre all'afflato cosmico, c'è il dinamismo delle cose e del pensiero e con esso l'intensità del sapere, dalla cosmografia e dalla cosmologia alla fisica e alla geografia; negli autori manieristi, invece, ci sono l'abbondanza dei particolari, la proliferazione delle metafore e l'amplificazione delle parole, cioè il dinamismo della struttura e della *elocutio*

¹⁵⁷ È un sintagma derivato da due versi campanelliani (*Al carcere*, vv. 1-2).

¹⁵⁸ Cfr. soprattutto la *Poëtica*, cap. VIII, art. IV.

che prendono il sopravvento sull'*inventio*, sui motivi filosofici e scientifici che pure si colgono nei testi, sugli spunti tratti dalla filosofia platonica, dai testi biblici (il *Genesi* in particolare), dall'*Esamerone* di san Girolamo e dalle storie naturali di Plinio e di Alberto Magno.

Anche le *Elegie* sono tre e tutte e tre poste in *Appendice*¹⁵⁹. È importante sapere quanto l'Espositore annotò nel commento alla prima, *Al Senno latino, ch'e' volga il suo parlare e misura di versificare dal latino al barbaro idioma*:

Questi versi sono fatti con la misura latina elegantemente; cosa insolita in Italia¹⁶⁰.

Un'annotazione che ci invita a sapere di più sulla "metrica barbara", della quale lo Stilese aveva dato indicazioni soprattutto in un'opera andata perduta, l'*Arte versificatoria*, ricordata nella *Poetica* italiana quando si discute nuovamente dell'argomento del "metro poetico". Nella *Poetica* giovanile il Campanella ribadisce teoricamente l'importanza di fare versi alla maniera dei Latini, ricordando i recenti tentativi compiuti, dopo l'Alberti, all'interno dell'Accademia romana della Virtù - che poi si chiamò Accademia della Poesia Nuova - dal senese Claudio Tolomei (autore anche di un volumetto in cui espone i criteri seguiti nelle sue liriche in metro latino, adattando la metrica quantitativa latina al verso volgare: *Versi et regole de la nuova poesia toscana*, Blando, Roma 1539) e dai suoi discepoli ("alcuni gentili spiriti"), consigliando in particolare, nel poema eroico, il verso esametro, e confutando decisamente la tesi di coloro che sostenevano la lingua italiana incapace di quella misura:

Ma i nostri Italiani non hanno potuto ancora trovar il modo di far versi misurati in quella maniera dei Latini, che si dicono piedi, e benché si siano affaticati alcuni gentili spiriti guidati da Claudio Tolomeo senese, avvenga che facessero bene, pure, per l'usanza delle nostre orecchie in questi versi nate rimanti, li quali hanno estinto con la stirpe magnanima del Lazio la lingua ancora, non abbiano potuto distaccarsi da questi modi di parlare in

¹⁵⁹ Nella *Scelta* le tre elegie sono numerate 87, 88 e 89.

¹⁶⁰ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 225. In generale sulla metrica della *Scelta* cfr. il saggio già cit. di F. Corda, *Postille metriche alla poesia del Campanella, in Il punto sulla metrica italiana*, cit.

rima, così ancora come noi non abbiamo potuto scuotere affatto il giogo della servitù, né riavere l'imperio.

Però consiglierei chiunque volesse far poema eroico, che seguisse questa generosa impresa parlando con versi esametri, perché, se ei non averà la lode di Virgilio, appena averà quella d'Ennio, padre primo della buona poetica latina [...]. È gran pazzia di coloro, che dicono la nostra lingua non esser capace di tali numeri - come ancora dicevano i Romani della loro, prima che scrivesse Valerio Sorano ed Ennio, e poi mutòno parere -, perché ne ho visto affatto buonissimi de' versi misurati, per essere i primi, e migliorare si ponno da' posteri [...]¹⁶¹.

È opportuno ricordare che, qualche anno prima della *Poetica* italiana, sempre in area meridionale, il poeta e grammatico Ascanio Persio, fratello di Antonio, aveva anticipato la tesi campanelliana sulle possibilità del volgare di imitare e conformarsi alle lingue classiche, nel *Discorso intorno alla conformità della lingua italiana con le più nobili antiche lingue e principalmente greca* (Rossi, Bologna 1592).

Nell'elegia *Al Senno latino* il Poeta si rivolge alla Musa latina, convinto che tutto cambia e che bisogna adattarsi ai tempi, e la esorta a venire in soccorso della lingua introdotta in Italia dai barbari, il volgare; in particolare la esorta a venire in suo aiuto per una "canzone novella"¹⁶². Il Campanella ha un programma ambizioso nella scelta del genere elegiaco che - si legge già nella *Poetica* italiana - "ha più gravità del lirico", e che "non è oscuro come la satira, perché quella si fa con arte e questo con affetto"¹⁶³. Col distico elegiaco "che si fa d'esametri e pentametri, in ognuno de' quali si finisce la sentenza", secondo il modello di Tibullo e di Ovidio - leggiamo sempre nella *Poetica* italiana¹⁶⁴ - egli intende porre fine "al miserabile verso" dei poeti contemporanei (del quale si è già lamentato, nel corso del *Canzoniere* e negli scritti

¹⁶¹ *Poetica* [XXIV. *Il metro*], *ivi*, pp. 416-417. Cfr. G. Aquilecchia, *In margine a una definizione della poesia di Tommaso Campanella*, in "Studi secenteschi", cit., pp. 13-14. Intorno ai tentativi quattro-cinquecenteschi di ridurre i versi volgari alla misura dei latini cfr. M. Geymonat, *Osservazioni sui primi tentativi di metrica quantitativa italiana*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CXLII (1966), pp. 378-389.

¹⁶² *Al Senno latino*, v. 11 (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 225). Non senza significato i versi 11 e 16 dell'elegia ("Musa latina, vicini meco a canzone novella:/ può nova progenic il canto novello fare") furono messi dal Carducci come epigrafe del II libro delle *Odi barbare*. Il Poeta dell'Ottocento accolse il suggerimento campanelliano di un metro nuovo, sviluppandolo in senso pagano e classicistico.

¹⁶³ *Ivi*, p. 414.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 416.

teorico-critici) e tornare alla grandezza del passato. Alla restaurazione storico-sociale deve accoppiarsi quella poetico-letteraria: alla nuova epoca sono necessari nuovi modi di poetare e rime nuove. Non si può non notare nei versi 15-16 la ripetizione anaforica dell'aggettivo tematico: *nuovo* (secolo), *nova* (lingua), *nova* (progenie) e *novello* (canto). I componimenti elegiaci, soprattutto il primo e il terzo (*Al Sole, nella primavera, per desio di caldo*) - il secondo è un rifacimento scolastico "in metrica barbara" del *Salmo CXI*: "*Beatus vir qui timet*" ecc. -, rappresentano un momento importante nell'ultima fase della prassi poetica campanelliana¹⁶⁵. Nell'elegia *Al Sole* ritornano amplificati gli attributi del Sole ("titoli del sole" sono detti nell'*Esposizione*), di derivazione dalla tradizione ermetica:

Tempio vivo sei, statua e venerabile volto,
del verace Dio pompa e suprema face.
Padre di natura e degli astri rege beato,
vita, anima e senso d'ogni seconda cosa¹⁶⁶,

già presenti nella *Salmodia* n. 85, vv. 71-74:

statua, immagin più diva - del Monarca,
lucerna ed arca - di deitate in suso,
padre quaggiuso¹⁶⁷.

Il Sole è per il Campanella l'insegna del mondo rigenerato e riunificato, l'insegna della sua città ideale e della sua "scuola", forse per suggestione di due luoghi biblici (*Ios.*, 19, 41 e *Is.*, 19, 18); esso "è tutto senso e vita, e la dà agli enti bassi". Nelle tenebre della "fossa", dove scrisse l'*Elegia*, egli desidera ardentemente vedere la luce solare. Allegoricamente il Sole è il vero e il bene che promanano da Dio: "il vero, unico, & trino Solè, il quale per sua imagine ha dato il sole, che ci illumina visibilmente" - aveva già scritto un altro pensatore meridionale, fautore del

¹⁶⁵ Per questi componimenti, dei quali l'elegia *Al Sole* rappresenta il vertice lirico, si rinvia agli studi di A. Seroni, *La poesia di Tommaso Campanella*, in *Leggere e sperimentare*, Parenti, Firenze 1957, pp. 71-73, e *Protesta, pentimento e contestazione nella poesia campanelliana*, in "L'Approdo letterario", cit., pp. 45-47; e ancora di F. Biondolillo, *Il mondo poetico di Tommaso Campanella*, in "Nuova Antologia", cit., p. 389.

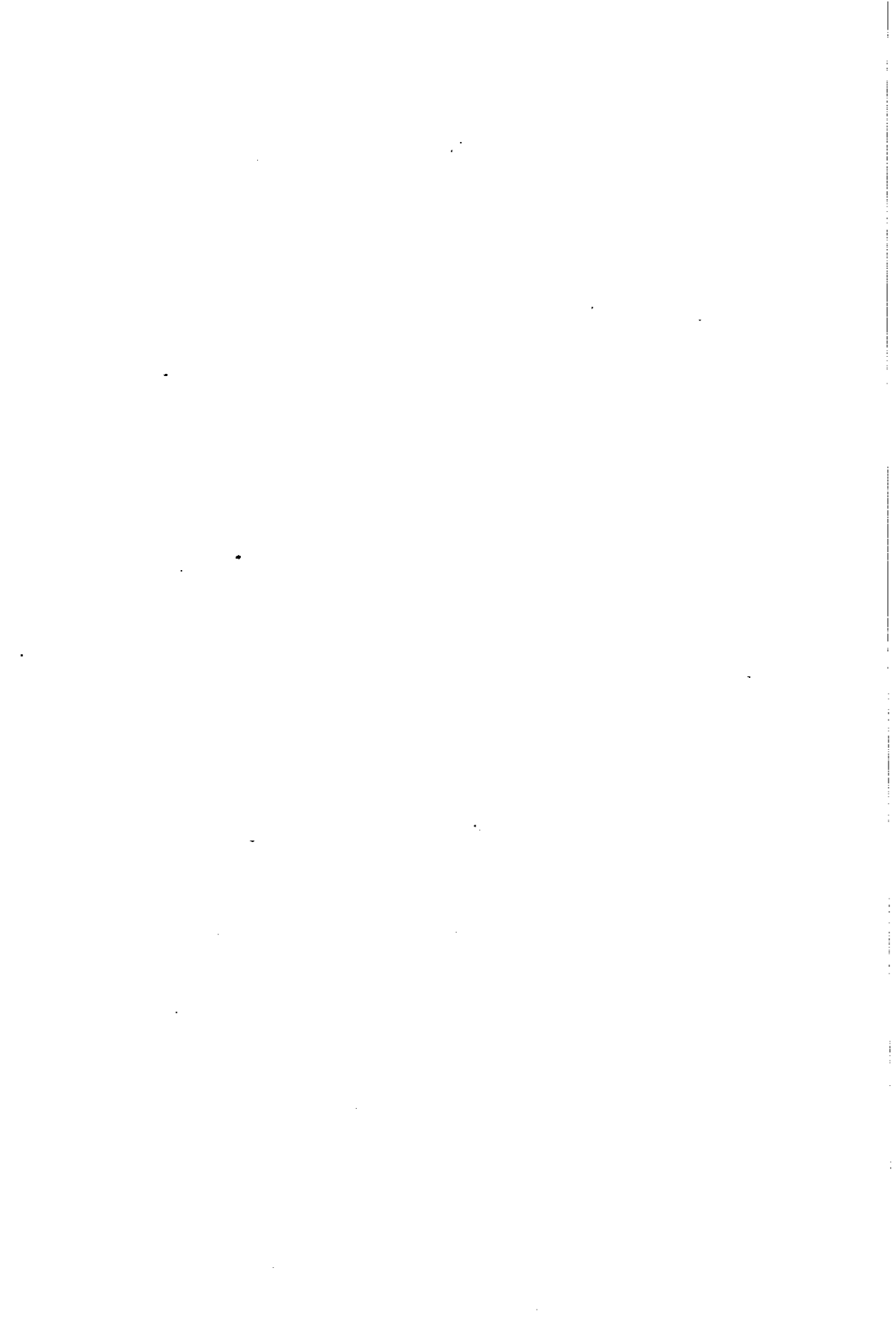
¹⁶⁶ *Al Sole*, vv. 39-42 (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 229).

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 215.

naturalismo telesiano, Antonio Persio, nel *Trattato dell'ingegno dell'huomo*, precedentemente citato¹⁶⁸. Quest'opera si chiude con un lungo inno-invocazione in prosa al primo Sole (Dio) il largitore dell'ingegno, e al Sole secondo (immagine del primo, "lume celeste, o pure un riso del cielo, che sorge dal gaudio de' celesti spiriti"), che per tutto l'universo "piove, & infonde vita, senso, e moto", che sopra tutto stimola e illumina, col suo calore, le azioni e le operazioni dell'ingegno, dono divino¹⁶⁹. Sarebbe opportuno studiare l'affinità tematica ed elocutoria tra il testo del Campanella e il testo del Persio.

¹⁶⁸ Edizione cit., p. 124.

¹⁶⁹ *Ivi*, pp. 125-129. L'identificazione Sole-Dio e l'analogia Sole-Trinità si trovano sviluppate da molti predicatori fra Cinque-Seicento, per es. da Francesco Panigarola che, come il Campanella e il Persio, insiste sulla *luce*, sul *calore* e sulla *fecondità* del Sole.



La *Scelta* e le sue ristampe.

La *Scelta d'alcune poesie filosofiche di Settimontano Squilla cavate da' suoi libri detti la Cantica. Con l'esposizione*. Stampata nell'anno MDCXXII (volume in -4°, di pp. 8 non numerate di frontespizio, dedica e indice delle poesie, e 128 di testo, compreso un *Correggimento de gli errori della stampa*, che è a p. 128) fu edita con molta probabilità in un numero scarsissimo di esemplari - senza alcuna indicazione di luogo e di editore - in una località della Germania (Köthen), recentemente identificata da Arnaldo Di Benedetto, *Da Campanella a Manzoni: due note*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CLXXII (1995) fasc. 559, pp. 422 sgg. Lo studioso, oltre a fare chiarezza sul luogo di stampa con preziosi documenti - ricordando tra l'altro che quel luogo già era stato individuato da Gideon Vogt, in un saggio (*Zur Bibliographie des Raticianismus*, in "Jahrbücher für Philologie und Paedagogik", XVIII, 1872, pp. 32-56 e 95-102, a p. 102) ignoto agli editori del Campanella, e più recentemente da Gerhard Dünnhaupt (*Die Fürstliche Druckerei zu Köthen. Ein Beitrag zum 400. Geburtstage des Fürsten Ludwig von Anhalt-Köthen (1579-1650)*, in "Archiv für Geschichte des Buchwesens", XX, 1979, coll. 895-950, alle coll. 930-31, n°55) - segnala l'esistenza di un altro esemplare della *Scelta*, conservato a Wolfenbüttel presso la Herzog August Bibliothek, che viene ad aggiungersi ai quattro (e non ai tre come egli scrive: p. 423) già noti: uno della Zentralbibliothek della città di Zurigo, dove tuttora si conserva, segnato: Gal. XXIX.126 (ed è quello ritrovato dal filologo Johann Kaspar Orelli, proveniente anch'esso da Wolfenbüttel); un altro della Biblioteca Universitaria di Wroclaw, segnato: 402.963; un terzo acquistato nel novembre 1920 da Benedetto Croce e conservato in Napoli nella sua raccolta, segnato: XCV.B.4; un quarto custodito presso la Biblioteca Oratoriana dei Padri Girolamini di Napoli, attualmente segnato: CF.3.18. Quest'ultimo è una base indi-

spensabile per l'edizione della *Scelta*, trattandosi dell'esemplare che l'Adami inviò al Campanella e sul quale si rinvengono circa 42 emendazioni autografe. Del prezioso documento, riscoperto e illustrato da Luigi Amabile nel 1881 (cfr. *Il codice delle lettere del Campanella nella Biblioteca Nazionale e il libro delle poesie dello Squilla nella Biblioteca de' PP. Gerolamini in Napoli*, Napoli 1881), la casa editrice Prismi ha riproposto, nel 1980, un'accurata ristampa anastatica, favorendo non solo la circolazione della *Scelta* del 1622, ma restaurando l'esemplare della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini deturpato dallo sconcio restauro effettuato presso la Badia di Cava dei Tirreni (cfr. la nota di L. Firpo, *Storia della poesia campanelliana*, che accompagna la citata ristampa anastatica, pp. I-XII).

Una seconda edizione della *Scelta*, col titolo di *Poesie filosofiche*, si ebbe solo nel 1834 a Lugano, per opera di Johann Kaspar Orelli che, invogliato dalle traduzioni e dagli studi campanelliani dell'Herder (cfr. il saggio di J. U. Marbach, *J. G. Herder e Tommaso Campanella*, in *Tommaso Campanella (1568-1639): Miscellanea di Studi nel 4° Centenario della sua nascita*, Napoli 1969, p. 445), ricercò e trovò l'esemplare che è ancora conservato alla Zentralbibliothek di Zurigo. Ma questa prima ristampa (pp. XX-223 e 1 non num.) - che, mentre ometteva la dedica dell'Adami agli amici tedeschi e sostituiva l'indice con numerazione progressiva delle poesie con un suo indice che si atteneva ai titoli dei singoli componimenti, presentava una prefazione in lode del Campanella - risultò abbastanza scorretta (cfr. l'acuto studio, sul testo Orelli, di Giuseppe Bustelli, *Emendazioni critiche al testo delle Poesie filosofiche di T. Campanella* (1875), in *Scritti*, II, Salerno 1878, pp. 180-238). L'Orelli non solo ignorò l'*errata-corrige*, ma trasformò in note a piè di pagina l'*Esposizione* dell'Autore che nell'edizione Adami faceva da cornice ai versi, annullandone la funzione di integrazione del testo poetico, secondo la consuetudine dei commentari teologici e scolastici.

Venti anni dopo, nel 1854, Alessandro d'Ancona riproduceva l'edizione dell'Orelli (in *Opere*, scelte, ordinate ed annotate da A. D'Ancona, Torino 1854, vol. I, pp. 1-175), sforzandosi di correggere congettzualmente - non essendo riuscito a reperire l'edizione principe - molti luoghi corrotti del testo orelliano. E nel 1861 anche Nicola Leoni si limitava a riprodurre la medesima edizione del 1834, in una ristampa delle poesie campanelliane nella sua *Istoria della Magna Grecia e della*

Brezia, Napoli (cap. XXXVI, vol. II).

Molto importanti sono state le scoperte e gli studi dell'Amabile nella storia della poesia campanelliana. Questi non solo avviava lo studio sull'esemplare napoletano della *Scelta* e prendeva in esame le non poche correzioni autografe che vi si leggono, pubblicando un accurato riscontro del testo Adami col testo Orelli-D'Ancona e un elenco di tutte le correzioni a penna apportate dal Campanella, ma dava anche notizia di un manoscritto di 82 componimenti campanelliani raccolti dal compagno di prigionia Pietro Ponzio. Il ritrovamento del codice Ponzio (sequestrato il 2 agosto 1601 ed ora conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli, con la segnatura cod. XI, AA. 28, ff. 98-177) permetteva a Luigi Amabile di studiare le varianti del ms. per le 14 poesie comprese nella *Scelta*. Più tardi rintracciava a Parigi, nella *Bibliothèque S.^{te} Geneviève*, anche un carme in latino che il Campanella pubblicò nel 1639, mentre Edmondo Solmi scopriva nel 1904 un nuovo sonetto campanelliano. Furono proprio queste scoperte a spingere Giovanni Papini, nel 1913, ad una nuova e "completa" edizione: *Le poesie* (edita a Lanciano, in 2 voll. di pp. 175 e 179 in -16°), la quale tenesse conto dell'edizione principe per il testo della *Scelta* e riunisse i nuovi componimenti fatti conoscere dall'Amabile (per l'edizione Papini rimandiamo alle recensioni di B. Croce nella "Critica", XI, 1913, pp. 254-259 e 338-340, e di T. Parodi nella "Nuova Cultura", I, 1913, pp. 273-280). E due anni dopo veniva alla luce, con notevoli miglioramenti del testo, la prestigiosa edizione Gentile (Laterza, Bari 1915; 2^a ed. Sansoni, Firenze 1939). Oltre alla *Scelta*, per la quale il Gentile si era attenuto fedelmente al testo Adami corretto dall'Autore, il vol. comprende anche l'*Ecloga in principis Galliarum Delphini admirandam nativitatem vaticiniis et divinis et humanis celeberrimam*, e le *Poesie postume* (che raccolgono tutte quelle del ms. scoperto dall'Amabile e non comprese nella *Scelta*), distinte in: I. *Sonetti religiosi*; II. *Sonetti letterari e filosofici*; III. *Canti del carcere*; IV. *Rime d'amore*; V. *Sonetti politici*; VI. *Varie*. Seguono nel volume: la *Tavola delle varianti Ponzio*, la *Tavola delle emendazioni*, l'*Indice dei capoversi* e l'*Indice dei titoli dei vari componimenti*, secondo la loro ripartizione e la loro successione.

Un anno prima della seconda edizione Gentile venivano pubblicate le *Poesie* di T. Campanella, a cura di Mario Vinciguerra (Laterza, Bari 1938), alle quali ha fatto seguito il monumentale primo vol. di *Tutte le*

opere di Tommaso Campanella, a cura di Luigi Firpo (Mondadori, Milano 1954) - che presenta aggiunte al *corpus* poetico campanelliano - al quale si rifà l'ultima edizione, quella di Lina Bolzoni (*Opere letterarie di Tommaso Campanella*, UTET, Torino 1977), con l'eccezione di pochi luoghi, per i quali la studiosa segue la lezione dell'Amerio, adducendone di volta in volta valide ragioni (cfr. pp. 88-91). D'altra parte, proprio accogliendo la proposta di Romano Amerio (cfr. Giordano Bruno Tommaso Campanella, *Opere*, a cura di A. Guzzo e R. Amerio, Milano Napoli 1956: *Introduzione*, p. 782), la Bolzoni si è mossa in direzione di "un commento di carattere positivo e filologico".

Nelle ultime due edizioni - diciamo ultime perché il vol. *Poesie* (a cura di Luca Vanni, pubblicato a Milano nel 1992, per i tipi di Guerino e Associati) è un'edizione parziale e riproduce il testo stabilito dal Firpo, senza nuove indicazioni filologiche - le poesie filosofiche della *Scelta* convivono con le due *Poetiche*, la *Rhetoricà*, la *Dialectica*, l'*Historiographia* e la *Grammatica*, nell'edizione Firpo, con le due *Poetiche* e il *Commentum in elegiam, cuius titulus "Poësis probis et piis documentis primaevae decori restituenda"* (contenuto nel cod. *Barb. lat.* 2048, ff. 42-122 della Biblioteca Apostolica Vaticana), compresa la *Prefazione dei Commentaria*, nell'edizione Bolzoni, vale a dire che le opere del poeta si affiancano agli scritti del teorico della poetica, della grammatica, della retorica e della storiografia, nonché del commentatore del testo poetico, in una visione unitaria della complessa attività culturale e letteraria del Poeta-Filosofo di Stilo.

SCelta
D'alcune
POESIE FILO-
SOFICHE

DI
FC
SETTIMONTANO SQUILLA
Cavate da' suo' libri
detti

LA CANTICA

Con l' esposizione.

Stampato nell' anno

M. DC. XXII.



CAPITOLO SECONDO

Missione, profezia, polemica

1. La poesia della *Cantica* nasce sotto le insegne di una missione universale. Il programma campanelliano è ben chiaro e il Poeta si esalta in esso, nonostante i momenti di sconforto e di delusione in cui si sente solo e abbandonato da Dio che gli ha conferito il mandato¹. Nella prima parte della *Scelta d'alcune poesie filosofiche* egli vive con orgogliosa consapevolezza il ruolo di predestinato a guidare l'umanità nella *reductio ad unum* e nel suo totale rinnovamento². Si ritiene un novello Dante e un

¹ Sulla poesia del Campanella cfr.: A. Martinelli, *La poesia di T. Campanella*, Casini, Lucca 1916; G. Mancini, *La poesia di T. Campanella*, in "Augustea", VI (1930), pp. 444 e sgg.; A. Bobbio, *T. Campanella poeta*, cit.; L. De Carolis Pilotti, *T. Campanella poeta*, cit.; G. Petronio, *Le poesie di T. Campanella*, in "Italica", Bollettino annuale di studi italiani, Iassi, Romania, II (1942), pp. 13-42; G. De Robertis, *Le Poesie di Campanella*, in *Studi*, Firenze 1944, pp. 88-93 (il saggio è del 1939); A. Momigliano, *La lirica di Campanella*, in *Cinque saggi*, cit.; F. Neri, *Poesia nel tempo*, De Silva, Torino 1948; D. Alonso, *La correlación poetica en Campanella*, in "Revista de Ideas Estéticas", n. 27 (1949), pp. 223-227; R. Di Sabatino, *Melodia e canto nelle canzoni filosofiche di T. Campanella*, in "Convivium", XXIV (1952), pp. 508-526; G. Aquilecchia, *In margine a una definizione della poesia di T. Campanella*, cit.; A. Seroni, *Protesta, pentimento e contestazione nella poesia campanelliana*, cit.; A. Verzera, *La poesia di T. Campanella*, Federico & Ardia, Napoli 1968; N. Sapegno, *La poesia di Campanella*, in Atti del Convegno internazionale sul tema *Campanella e Vico*, cit., pp. 109-114; F. Ducros, *T. Campanella poète*, cit.; G. Di Giammarino, *Il barocco e la poesia letteraria di T. Campanella*, in "Vichiana", VI (1969), pp. 308-318; P. Tuscano, *Poetica e poesia di T. Campanella*, cit.; G. Getto, *La poesia di T. Campanella*, in "Lettere italiane", XXXV (1983); M. Guglielminetti, *T. Campanella poeta: una guida alla lettura*, in "Italianistica", cit.; L. Vanni, *Introduzione a T. Campanella*, *Poesie*, cit.; M. Fintoni, *Impostura e profezia nelle poesie filosofiche di Tommaso Campanella*, in "Bruniana & Campanelliana", vol. II (1996), pp. 179-193. Si veda pure il cap. II: *Poesia e profezia: da Bruno a Campanella*, nel vol. *Il Seicento* di C. Jannaco e M. Capucci (*Storia letteraria d'Italia*, nuova edizione a cura di A. Balduino), F. Vallardi, Milano 1986, pp. 128-178.

² La propria missione ecumenica viene continuamente dichiarata nel corso dell'Epistolario, soprattutto nelle lettere ai Cardinali (tra i quali il cardinale Odoardo Farnese) e al papa Paolo V, che rivelano il ruolo educativo delle sue diverse opere, tutte volte a "edificare la chiesa e 'l regno". Del resto già nella *Poetica* giovanile il Campanella è convinto della missione sociale ed etico-politica della poesia e della letteratura. Cfr. P. Tuscano, *La missione del poeta*, in *Poetica e poesia di T. Campanella*, cit., pp. 53-62. Un'opera di evangelizzazione universale, specialmente nei paesi del Nuovo Mondo, è programmata e sollecitata nel *Quod reminiscitur*.

novello san Paolo, conscio dei meriti avuti da Dio per il suo apostolato.

L'enunciazione del proprio programma di rigenerazione politica, culturale ed etico-religiosa è accompagnata dall'invocazione dell'aiuto divino, la quale attraversa tutta la *Cantica*, ora in toni di calda ma serena esortazione, come nella seconda quartina del sonetto n. 45, *Contra gli ipocriti*:

O Dio, o Senno e sacrosanto Ardore,
d'ogni possanza larghissimo fonte,
dammi le forze, c'ho le voglie pronte,
onde ognun vegga a chi fa tanto onore³,

e ancora nel madrigale 5 della canzone n. 73, la 1^a *Orazione in salmodia metafisicale*, dove il Poeta si definisce "can" del "gran Pastor" (nel madr. precedente ha già identificato i Domenicani con i "can valorosi" del Signore) in mezzo all'"ignorante gregge" (il genere umano) aggredito da "lupi" e "ladroni", cioè dai tiranni e dagli sfruttatori:

Deh!, gran Pastor, il tuo can, la tua lampa,
da'lupi omai difende e da'ladroni.
Fa noto il tutto all'ignorante gregge;
ché se mia luce e voce, pur tuoi doni,
lasci spacciare per peccato in stampa,
più dannato fia il sole e la tua legge.
Ma, s'altra colpa è pur che mi corregge,
sai che non può volarsi senza penne
della tua grazia; né, senza, io le merto⁴,

ora in forma meditata e discorsiva, ad es. nel primo madrigale della seconda canzone *Della medesima salmodia*:

Se ha'destinato ch'io ben sparga il seme,
avrà forse voluto che ben mieta:
perché dunque sì tarda il giusto fine?⁵

³ *Tutte le opere*, a cura di L. Firpo, vol. I, cit., p. 113.

⁴ *Ivi*, p. 148. Spesse volte, nelle *Lettere*, il Campanella si firma come "spia delle opere di Dio".

⁵ *Ivi*, p. 153.

Alle invocazioni che implorano l'aiuto divino per la propria missione si aggiungono le invocazioni-preghiere affinché gli uomini ritornino alla legge naturale e alla legge di Dio, affinché cessino le guerre e le eresie, affinché ci sia "una gregge, un pastore e una fede"⁶. Sono preghiere in nome degli "epiteti eminentissimi" di Dio: l'Unità, la Possanza, il Senno e l'Amore (cfr. canzone n. 75, madr. 2) e in nome delle "Influenze magne" (Necessità, Fato e Armonia).

Notevoli sono le proposizioni enunciative del programma campanelliano e, quindi, le metafore verbali che si addicono ad una poesia del pensiero e dell'azione, una poesia eroica al servizio della società e della storia, in cui il verbo, categoria grammaticale di somma evidenza, è veramente il centro coagulante del discorso, tanto vero che occupa - con una certa frequenza - il posto iniziale o terminale del verso. Nei sonetti nn. 8, 57 e 66 leggiamo rispettivamente:

Io nacqui a debellar tre mali estremi:
tirannide, sofismi, ipocrisia;
[...]
Dunque a diveller l'ignoranza io vegno⁷.

[...] e, s'io fuor di periglio
sarò, predicherò cose ammirande⁸.

Credo e farò, se gli empì vuoi far pii:
ma vorrei, per alzarmi a tanta altezza,
ch'io m'intuassi, come tu t'immi⁹.

Assai significativo è poi il programma annunciato nel madr. 5 della canzone n. 75 (che il Campanella stesso, nel commentarlo, definisce "voto grande d'animo divinissimo") con immagini postume che

⁶ Cfr. l'*Esposizione* del primo madrigale della canzone n. 75 (*ivi*, p. 161). Pure nella lettera al cardinale Odoardo Farnese, del 30 agosto 1606, si legge: "Di più, la *Monarchia universale di cristiani*: la tiene il cardinale San Giorgio. Un libro secreto al papa per far un gregge ed un pastore con le forze sole della chiesa, benché ognun repugnasse" (T. Campanella, *Lettere*, a cura di V. Spampanato, Laterza, Bari 1927, p. 29).

⁷ *Delle radici de' gran mali del mondo* (in *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 20).

⁸ *La detta congiunzione cade nella rivoluzione della natività di Cristo*, vv. 13-14 (*ivi*, p. 126).

⁹ *A Dio*, vv. 12-14 (*ivi*, p. 135).

prefigurano ciò che sarà *dopo*, quando l'impresa dell'Autore avrà dato i suoi frutti:

Se mi sciogli, io far scuola ti prometto
 di tutte nazioni
 a Dio liberator, verace e vivo,
 s'a cotanto pensier non è disdetto
 il fine a cui mi sproni;
 gl'idoli abbatte, far di culto privo
 ogni dio putativo
 e chi di Dio si serve e a Dio non serve;
 pòr di ragione il seggio e lo stendardo
 contra il vizio codardo;
 a libertà chiamar l'anime serve,
 umiliar le proterve.
 Né a'tetti, ch'avvilisce
 fulmine o belva, dir canzon novelle,
 per cui Sìon languisce.
 Ma tempio farò il cielo, altar le stelle¹⁰.

Con l'aiuto di Dio ("Se mi sciogli": il verbo metaforico *sciogliere*, presente anche in altri luoghi della *Cantica*¹¹, nel significato di *liberare dal carcere*, è legato alla propria identificazione analogica col "cane del Signore") lo Stilese promette di fare da guida a tutte le nazioni, di "fare a Dio una scuola di tutto il mondo", abbattendo gli idoli e ogni falso culto, prima di tutto annientando i vizi. Il *corpus* poetico della *Scelta* tende costantemente verso questo approdo, questo obiettivo finale. Pur vivendo nella crisi il Poeta, che scrive per la redenzione, riesce ad antivedere una ripresa, a scommettere sulla ricompensa postuma della sua opera¹².

¹⁰ *Ivi*, pp. 164-165. Questi versi spiegano l'immagine metaforica della vera poesia: "il calice di Gerusalemme", contro la poesia licenziosa che ha corrotto e continua a corrompere il mondo cristiano, identificata col "calice di Babilonia" (*Poetica*, cap.VI, art. 5). Il contemporaneo Giovan Battista Marino, infatti, l'autore dell'*Adone*, è definito "poeta suavis sed libidinosus et minime pius".

¹¹ Si veda in particolare il sonetto *Di se stesso*, costruito su una serie di "contrapposizioni":

Sciolto e legato, accompagnato e solo,
 gridando, cheto, il fiero stuol confondo:
 folle all'occhio mortal del basso mondo,
 saggio al Senno divin dell'alto polo.

Rinviamo all'articolo di F. Neri, *Il poeta incatenato*, in "La Stampa", 13 settembre 1938, poi in *Poesia nel tempo*, cit.

¹² A farci riflettere sulla "condizione del dopo" di un'opera letteraria, sulla sua vita futura, sul suo agire nel tempo - nella coscienza o meno del suo autore - è Giulio Ferroni col suo affascinante volume *Dopo la*

Tommaso Campanella conosce la generale corruzione dell'umanità contemporanea, che "ha deificato l'Amor cieco" schiava della lussuria e dell'avarizia, e rimpiange l'età dell'oro. Ma il suo non è solo un rimpianto, perché crede, come negli *Articuli prophetales*, nel ritorno di una nuova età dell'oro dopo la caduta dell'Anticristo: è Dio a volerlo ed egli già legge la volontà divina (cfr. sonetto n. 56: "Già sto mirando...")¹³ nella prevista "congiunzione magna" dei cardini del cielo stellato nelle posizioni in cui erano all'inizio del mondo, la quale dovrebbe avvenire

fine. Sulla condizione postuma della letteratura, Einaudi, Torino 1996. Pur non facendo riferimento al Campanella, le sue osservazioni ci hanno fatto pensare più volte al Poeta della *Scelta*. Lo Stilese non si arrese mai dinanzi all'Inquisizione intollerante di quel suo impegno di conciliare la filosofia naturale, di ispirazione telesiana, con la trascendenza divina; non si arrestò mai dinanzi al sequestro dei manoscritti delle sue opere monumentali, né davanti ai falliti tentativi di pubblicazione. Rinchiuso prima in Castel Nuovo (alla fine del 1599), successivamente relegato nella cella chiamata "la fossa" a Sant'Elmo (1604), nel buio e nell'umidità, instancabilmente riscriveva da capo, e spesso volgeva dal latino in volgare e viceversa, nella speranza di facilitare la diffusione delle proprie idee. In una lettera parigina del 17 luglio 1635, a Monsignor Niccolò Claudio Fabri di Peirese, difendendosi dalle accuse dei nemici, scriveva ancora con tanta fiducia: "È necessario per seminare levar le spine prima, e però ho fatto poi li compendi della *Metafisica*. Galeno, san Agostino, san Tomaso e tanti altri chi scrisser assai, son letti assai da chi n'ha voglia; così sarò io nella *Metafisica*, dove non confuto per confutare, ma per avvertir gli altri a cercar cose più e migliori" (T. Campanella, *Lettere*, cit., p. 320). Per le notizie intorno alla vita di Tommaso Campanella, alla sua prima formazione, ai suoi processi, alla fallita rivoluzione calabrese da lui promossa e, quindi, alla lunga prigionia napoletana e alla finzione della pazzia per sottrarsi alla morte (2 aprile 1600), rinviamo al secondo capitolo, *Una vita indomabile*, del recente libro di A. Isoldi Jacobelli: *Tommaso Campanella. "Il diverso filosofar mio"*, cit., pp. 27-55, che ripropone un'accurata ricostruzione biografica, intellettuale e morale del Frate, riesaminando con acuta riflessione critica le più importanti documentazioni storico-culturali a disposizione.

¹³ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 125. Non solo nell'egloga IV di Virgilio ma pure nell'*Apocalisse*, XXI, 3, il Campanella ha letto la promessa del ritorno al secolo d'oro: "Aequum enim est sub tanto antistite summoque vate sapientissimo cunctae artes ad sua principia referantur et ex ferrei seculi perturbationibus sectarumque variarum discriminibus ad saeculum aureum et verae religionis ad unitatem mundus revertatur, quemadmodum post antichristianismi casum in saeculo sanctorum nobis promissum divinitus est. Et nunc, veluti diabolus latenter parat Antichristo ministros ad pugnam, ita Christus suos ad victoriam praeparat (ut sacrae revelationes testantur) et instruit" (*Ad declarationem poematum olim illustrissimi Maffaei cardinalis Barberini, nunc Urbani octavi pontificis maximi, praefatio*, in T. Campanella, *Opere letterarie*, a cura di L. Bolzoni, cit. p. 678). Condizione essenziale affinché si realizzi sulla terra una nuova età dell'oro è l'abolizione della proprietà privata, motivo primario di discordia (cfr. il sonetto n. 52: *Se fu nel mondo l'aura età felice*). Sul pensiero utopico campanelliano c'è una ricca e contrastante bibliografia. Si legga il saggio di B. Croce, *Comunismo di T. Campanella*, in *Materialismo storico ed economia marxista*, Laterza, Bari 1941 (6ª ediz.); e si vedano ancora: i volumi di E. De Mas, *L'attesa del secolo aureo (1603-1625)*, Olschki, Firenze 1982, e di R. Trousson, *Viaggi in nessun luogo. Storia letteraria del pensiero utopico*, Longo, Ravenna 1992; gli studi di P. Battista, *La Città del Sole*, in *Letteratura italiana. Le Opere. II. Dal Cinquecento al Settecento*, Einaudi, Torino 1993, pp. 725-758, e di P. Tuscano, *Utopia e realismo negli 'Aforismi politici' di Tommaso Campanella*, in "Esperienze letterarie", XXI (1996), pp. 3-26; infine l'*Introduzione* a T. Campanella, *La Città del Sole e altri scritti*, a cura di F. Mollia, Mondadori, Milano 1991, e le tre ultime *Introduzioni*, rispettivamente a *La Città del Sole*, a cura di A. Savinio (Adelphi, Milano 1995), a *La Città del Sole*, a cura di M. Baldini (TEN, Roma 1995), e a *La Città del Sole e Questione quarta sull'ottima repubblica*, a cura di G. Ernst (Rizzoli, Milano 1996).

il 24 dicembre dell'anno 1603. Il Poeta-vate è convinto di "ritornare al bianco, secondo la ruota fatale":

Tempo veggo io ch'a candidi ricami,
dove pria fummo, la ruota suprema,
da questa feccia, è forza ne richiami¹⁴.

Anche nel sonetto n. 27, *Contra Cupido* (ricco di sottigliezze figurative: l'età contemporanea è raffigurata in un "vecchio astuto" vestito di abiti tenebrosi e abituato ad usare "carbon, solfo, vampa, tuono e piombo", di contro al "fanciul schietto e leale", dotato di "aureo strale", dell'età dell'oro), il Campanella preannuncia, sfruttando con efficacia l'immagine della "bestia impiagata, sorda ed orba" derivata dall'*Apocalisse*, che sta per tornare al mondo il vero savio e puro Amore, ossia la fratellanza e l'uguaglianza umana, base dell'età dell'oro:

Pur dalla squilla mia sento un rimbombo:
- Cedi, bestia impiagata, sorda ed orba,
al saggio Amor dell'anime innocenti¹⁵.

La sua "squilla" è la sua poesia, intesa come missione e profezia (profezia di un futuro immediato), come celebrazione delle glorie di Dio:

Mia squilla è ebra - per troppo desio
di cantar vosco, o stelle, il grande Dio:
gloria all'onnipotente Signor mio!
(*Salmodia che invita il cielo e le sue parti e abitatori a lodar Dio benedetto*,
vv. 87-89)¹⁶,

¹⁴ *Sopra i colori delle vesti*, vv. 12-14 (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 123). Nella *Scelta* è costante la forma *Veggo*.

¹⁵ *Ivi*, p. 53.

¹⁶ *Ivi*, p. 215. Per Tommaso Campanella anche il suo cognome ha valore emblematico di poesia e di apostolato:

e perché taccia il vero in carcer tetro
io sto; ma, con san Paolo e con san Pietro,
canto un occulto metro,
che nel secreto orecchio alle persone
la CAMPANELLA mia fa che risone:
ch'or l'Eterna Ragione
pria tutti i regni uman compogna in uno,
che renda il caos tutte cose all'uno.
(*Sonetto fatto sopra li segni, con suoi appendici*, n. 108, *ivi*, pp. 243-244).

e, infine, come impegno a scrivere versi in volgare ma con la “misura latina elegantemente; cosa insolita in Italia”:

Musa latina, vieni meco a canzone novella:
 te al novo onor chiama quinci la squilla mia,
 sperando imponer fine al miserabile verso,
 per te tornando al già lagrimato die.
 (*Al Senno latino*, vv. 11-14)¹⁷

È opportuno ricordare lo pseudonimo di Campanella, Settimontano Squilla, nella raccolta *Scelta d'alcune poesie filosofiche*: Settimontano allude alle sette protuberanze che aveva in testa, per lui segno di straordinaria grandezza e di profezia.

2. La *Scelta* è piena di constatazioni e di autocitazioni, di informazioni storico-politiche, sociali e autobiografiche, di messaggi e di avvertimenti. Il Campanella addottrina, ammonisce e profetizza, celebra e polemizza, infine espone e commenta, rinviando puntualmente ai suoi trattati politici, filosofici e teologici (autocitazioni). La poesia è per lui contemplazione dell'universo e delle sue creature, riflessione sul destino individuale degli enti e sul destino universale del cosmo, comunicazione immediata, al più ampio pubblico possibile di destinatari, di verità assolute: verità metafisiche e teologiche (il “sommo bene, oggetto d'amor naturale”; il “sommo bene metafisico”; le tre “primalità” o “eminenze metafisicali”: Potenza, Senno e Amore; le “influenze magne”: Necessità, Fato e Armonia “che guidano il mondo, come influenze ed effetti di Dio, e non come cause né concause del suo governo”; la morte come “mutazione”; il tema dell'incarnazione; la visione provvidenziale del mondo e della storia e il concetto di “Fato divino”; l'anima “immortale” e “infinita”) e verità etico-filosofiche che si estrinsecano in appassionati messaggi o in dure riprensioni.

La poesia della *Cantica*, dunque, è partecipata come scienza di Dio¹⁸,

¹⁷ *Ivi*, p. 225.

¹⁸ Un'anticipazione del concetto campanelliano della poesia come scienza si può leggere nelle opere di Giulio Cortese (cfr. L. Bolzoni, *Le prose letterarie di G. Cortese: una fonte della giovanile "Poetica"*

del cosmo, dell'uomo e di tutti gli enti della "comedia universale": i mutamenti del mondo sono "atti di comedia divina" e i mali dei singoli sono beni per il tutto, come sa chi, unendosi a Dio e con Dio mirandoli, "ride e gioisce"¹⁹. Per chi sa ben contemplare e "ben stimare" le creature sono "immagini, vestigi e tempî del Fattore". In ogni ente riluce l'idea di Dio, anzi "ogni ente è intra Dio, ed è cinto e incinto di lui, e pure da lui è lontanissimo, perché è finito, e quello infinito"²⁰.

Numerosissimi e vibranti gli insegnamenti morali che scaturiscono come norme etiche oggettive dalla complessa meditazione campanelliana: una meditazione in atto e non finita, come la scultura del Michelangelo, tanto che a volte (cfr. il sonetto n. 12, *Fortuna de' savi*, v. 11: "e qui a pensar vi lasso")²¹ il Poeta esorta il lettore a indugiare in essa. Per il Campanella non c'è vera sublimità là dove non si comprende più di quanto viene detto o rappresentato, là dove non c'è il sentimento dell'infinito o non si tende verso l'alto (il bene e il vero). Al pari di Dante, si esalta nella propria missione, condanna vizi e corruzione, scuote e sprona gli animi dei contemporanei, si commuove dinanzi a Dio grandezza e giustizia, insegna con rime severe e profetiche quel terrore che signoreggia nelle pitture michelangiottesche del Vaticano. La *Scelta* corrobora e comunica l'idea del sublime biblico - al quale si rifà sia Dante che Michelangelo - che, accendendo il desiderio del trascendente, ci fa ascendere a Dio, contemplare l'assoluto e l'eterno. Ma trasmette anche l'assimilazione del sublime telesiano, nel bisogno di investigare il fine di tutte le cose, risalendo ai principi universali della Natura.

Assai frequenti sono, nella *Cantica*, i versi assertivi e sentenziosi, come quelli, ad esempio, che ammaestrano sui "beni dell'anima" (che

campanelliana, in "Giornale storico della letteratura italiana", CXLVIII, 1971, pp. 316-326; Eadem, *La scienza della poesia di Giulio Cortese*, in Bernardino Telesio e la cultura napoletana, Guida, Napoli 1992, pp. 226-231; c ancora L. De Franco, *Filosofia e scienza in Calabria nei secoli XVI e XVII*, Cosenza 1988). Ma per Tommaso Campanella la poesia è soprattutto "poesia di Dio" e, quindi, "scienza di Dio": un'idea che risale a Dante e al Boccaccio latino. Si veda in proposito il saggio di A. Minicucci, *I libri XIV e XV della "Genealogia deorum gentilium" e gli scritti di poetica di T. Campanella*, in *Boccaccio in Europe*, Leuven 1977: uno studio molto significativo che va oltre Dante, verso l'Umanesimo, nella ricerca delle fonti della poetica campanelliana, che è una sintesi delle tesi bibliche medievali e umanistiche, nonché un'apertura verso il futuro.

¹⁹ Cfr. la canzone *Della bellezza, segnal del bene, oggetto d'amore*, madrigale 10, vv. 14-17, e la relativa *Esposizione* (*Tutte le opere*, vol. I, cit., pp. 76-77).

²⁰ Cfr. la canzone *Del Sommo Bene metafisico*, madrigale 1 e il commento dell'Autore (*ivi*, pp. 87-88).

²¹ *Ivi*, p. 27.

per lui sono “ottimi, ché reggon gli altri e non sono soggetti ad abuso” e vanno distinti dai “beni di fortuna” e dai “beni del corpo”) e, quindi, sulla “virtù” che “non solo è facoltà, ma senno insieme” o ancora meglio “senno e amore, perché far bene senza volerlo fare, non è atto di virtù”²²:

Fra tutti beni le virtù dell'alma
 ottengono la palma;
 onde in corso ed in calma
 regge gli altri, e di mal mai non si accusa.
 D'esser virtute ogni potenza è esclusa
 senza il senno, di lor guida e misura;
 né il suo senno tien l'ente che ha l'idea,
 specifica bontà, in più e manco impura;
 onde è a sé malo e strutto, e non si bea.

(*Canzon del Sommo Bene, oggetto d'amor naturale*, madr. 6, vv. 9-17)²³

Nell'ultimo verso affiora un concetto che attraversa tutta la *Cantica* ed è largamente sviluppato in *Teologia*, libro VIII, cap. 2, art. 2, ed affrontato pure in *Metaphysica*: quello della virtù o bontà come beatitudine. Il binomio inscindibile bontà-beatitudine è celebrato soprattutto nel sonetto n. 34, precisamente nella prima terzina:

La coscienza d'una bontà vera
 basta a far l'uomo beato; ed infelice
 la finta ed ignorante, ancor ch'altera²⁴,

mentre il binomio senno-beatitudine nel madrigale 9, il commiato, della *Canzon del Sommo Bene, oggetto d'amor naturale*²⁵. La vita felice consiste nell'avere una “coscienza netta” e nel vivere secondo il senno, il quale “fa sentire il bene e convertire il male in bene” e, perciò, “è causa di beatitudine”²⁶. Le “anime impure” non hanno senno vero: vedono

²² Cfr. l' *Esposizione* del madrigale 6 della *Canzon del Sommo Bene, oggetto d'amor naturale* (ivi, pp. 83-84).

²³ Ivi, p. 83.

²⁴ È il sonetto dal titolo *Che la malizia in questa vita e nell'altra ancora è danno, e che la bontà bea qua e là* (ivi, p. 98).

²⁵ Ivi, pp. 85-86.

²⁶ Ivi, p. 86.

“impuramente” e giudicano “adulteratamente”:

Canzon, dirai che l'uom sol fa beato
 il senno, senza cui gli ben son mali,
 né si sente il gioir; ma seco pure
 il mal fia ben. Né senso han l'alme impure,
 ma veggon con gli occhiali
 le cose in altra guisa ch'elle stanno²⁷.

Dal vero senno e dal valore nasce poi la nobiltà, la quale si nutre con le buone azioni, sicché “segnale” o “testimonio” di essa è appunto l'operare bene, non la ricchezza, né l'onore né il sangue: la ricchezza è fallace se non è accompagnata dalla virtù; il sangue “è ignorante, falsario, inerte e greve”; l'onore, che dovrebbe essere il segnale più sicuro della nobiltà, nell'Europa fra Cinque-Seicento si usa concedere indebitamente al più ricco. Nel sonetto n. 32, *Della nobiltà*, il Campanella fa notare che i Turchi, meglio degli Europei, prediligono la virtù sui nobili natali (infatti, essi nobilitano anche gli schiavi) e aggiunge nell'*Esposizione* che “se 'l Turco conoscesse la virtù vera, solo per questo buon uso sarebbe padron del mondo”²⁸.

Come si vede i *sermones* e gli aforismi in versi della *Cantica* si rivolgono a vari destinatari: all'Europa, alle diverse nazioni, ad alcune città italiane e agli Italiani tutti, ai poeti e ai filosofi, ai sofisti e agli ipocriti, ai credenti agli eretici e agli idolatri, ai principi e ai tiranni, ma soprattutto agli ignoranti e agli uomini corrotti, invitati continuamente ed energicamente a ritornare al Senno per riscattare la “figliolanza divina”:

Ahi! s'ignoranza indusse tanti falli,
 tornate al Senno per la figliolanza²⁹.

La luce dell'amore divino rafforza e sublima l'anima, che diventa “un'immensa spera”³⁰, mentre “deifica” l'uomo. La dottrina campanelliana del

²⁷ *Canzon del Sommo Bene, oggetto d'amor naturale*, madrigale 9, vv. 1-6.

²⁸ Si legga sia il sonetto *Della nobiltà e suo' segni veri e falsi*, sia l'*Esposizione (Tutte le opere, vol. I, cit., p. 96)*.

²⁹ Sonetto n. 48: *Sonetto secondo sopra il "Pater Noster"*, vv. 13-14 (*ivi*, p. 117).

³⁰ *Introduzione ad Amore, vero Amore*, v. 9 (*ivi*, p. 52). Nel madrigale 11 della *Canzon d'Amor secondo la vera filosofia* il Campanella chiama lo stesso Amore “sfera infinita, alma e benigna” (*ivi*, p. 64). E aggiun-

“vero Amore”, l’amore per Dio, da anteporre a quello della donna come nella poesia e nella sottile polemica antistilnovistica di Dante, trova una illuminante espressione nel sonetto n. 26, *Introduzione ad Amore, vero Amore*, che segna appunto l’assorbimento e il superamento dello Stilnovo.

L’impegno del Campanella è volto a restaurare sia la vera fede e i principi morali cristiani, sia la vera dottrina, il vero sapere. E solo alla luce di questo impegno si può capire la polemica della *Cantica* nelle sue molteplici direzioni, ora contro Aristotele ed Epicuro, ora contro Machiavelli, Lutero e Calvino³¹. L’obiettivo è uno: liberare il pensiero da ogni servitù e metterlo in diretta comunicazione con la natura. Al contrario di Bruno, il Campanella - che pure si chiama fabbro di un mondo nuovo - non volge le spalle al passato, ma fa leva su di esso, perché il progresso è ritorno al buon tempo antico.

3. Il Poeta-Filosofo di Stilo alimenta lo spirito antiaristotelico attraverso il naturalismo telesiano. Ne è prova il madrigale 4 della canzone n. 36, *Agl’Italiani, che attendono a poetar con le favole greche*, dove, ricordando che l’Italia è abituata a seppellire le proprie glorie e ad innalzare quelle straniere, il Campanella si lamenta che questa ancora non rimpiange il suo nuovo grande filosofo, Bernardino Telesio, che egli contrappone decisamente ad Aristotele chiamato polemicamente lo “Schiavone”, e conclude con una perifrasi metaforica riferita a se stesso, degno discepolo del pensatore cosentino:

Italia, sepoltura
de’lumi suoi, d’esterni candelieri;
ond’oggi ancor non chiere
il Consentin, splendor della natura,

ge nell’*Esposizione* che l’Amore è una sfera “circondata dalla sfera della Sapienza, perché dove ci è più sapere, ci è più amore; più aman le piante che le pietre, più di quelle gli animali, più di questi l’uomo”: parole importantissime per riflettere sulla semantica campanelliana della *sfera* e sul connubio Amore-Sapienza in Dio e nelle sue creature. L’emblema campanelliano della Verità rivive nell’impresa tipografica di O. Salviani (cfr. il frontespizio della *Philosophia sensibus demonstrata, in octo disputationes distincta*, Napoli 1591), contraddistinta dal *mare*, dalla *sfera*, dal *sole* e dal motto *Verum quod sponte recepto submergi haud potuit*, e può essere eletto a sigla della poesia della *Scelta*.

³¹ Si tratta di una polemica approfondita nelle opere dottrinali e nello stesso Epistolario.

F. THOMAE CAMPANELLAE

CALABRI DE STYLO,

ORDINIS PRÆDICATORVM PHILOSOPHIA,
SENSIBVS DEMONSTRATA,

In Octo Disputationes distincta ,

*Aduersus eos , qui proprio arbitrato , non autem sensata
duce natura , philosophati sunt .*

Vbi errores Aristotelis , & assecularum ex proprijs dictis , & naturæ decretis conuincuntur ; & singulæ imaginationes , pro eo à Peripateticis fictæ prorsus rejiciuntur cum vera defensione Bernardini Telesij Consentini , Philosophorum maximi , antiquorum sententijs , quæ hic dilucidantur , & defenduntur , præcipuè Platoniorum confirmata : ac dum pro Aristotele pugnat Iacobus Antonius Marta , contra seipsum , & illum pugrare ostenditur .

Ad Illustrissimum Dominum D. Mariam de Tuso .



NEAPOLI, Apud Horatium Saluianum, 1591. m. 23.

nov. 1588.

per amor d'un Schiavone; e sempre fere
con nuovi affanni quel di cui l'aurora
gli antichi occùpa, e Stilo ingrato onora³².

Il concetto di Aristotele "tiranno degli ingegni umani", condensato nel citato madrigale nell'appellativo "Schiavone", viene sviluppato metaforicamente e, quindi, visualizzato nel sonetto n. 68, *Al Telesio cosentino*:

Telesio, il telo della tua faretra
uccide de'sofisti in mezzo al campo
degli ingegni il tiranno senza scampo;
libertà, dolce alla verità, impetra³³.

Originale e assai significativa è l'ultima terzina del sonetto n. 67, *Ad Annibale Caracciolo...*, in cui, con le metafore del "conto fatto" e della "carta bianca", il Campanella contrappone il proprio metodo nella ricerca della pura verità presso la "scuola di Dio" a quello di Aristotele, Platone e Scoto, che non consente mai di conoscere il vero, perché "si va col conto fatto"³⁴.

Più di una volta, nella *Cantica*, il Campanella ripropone in versi le sue posizioni antiaristoteliche della *Metaphysica*. Ad es., nel 1° madrigale della canzone n. 24, esprime il suo punto di vista sul colore e sulla luce come "primo colore", con l'aiuto di Salomone³⁵ e di san Paolo³⁶ e disputando contro Aristotele "che fa il colore oggetto della vista, e non sa che 'l colore è luce imbrattata dalla nerezza della materia e smorta"³⁷,

³² *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 102.

³³ *Ivi*, p. 137. La medesima idea del sonetto si rinviene nella lettera a Galileo, Napoli, idibus ianuariis 1611 (T. Campanella, *Lettere*, a cura di V. Spampinato, cit., p. 165: "Telesius expulit iustissime Aristotelem, sed tamen funera huius adhuc honorantur..."). In verità il Campanella si era impegnato con la *Philosophia sensibus demonstrata*, stampata a Napoli nel 1591, nella difesa di Telesio contro l'aristotelico Iacopo Antonio Marta, autore del *Pugnaculum Aristotelis adversus principia B. Telesii* (Roma 1587). E la discussione filosofica campanelliana trovava un valido appoggio, oltre che in Sertorio Quattromani, in Antonio Persio (cfr. M. Agrimi, *Telesio nel Seicento napoletano*, in *Bernardino Telesio e la cultura napoletana*, cit., pp. 331-372).

³⁴ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 136.

³⁵ *Sap.*, VI, 13 sgg.

³⁶ *Ephes.*, V, 13.

³⁷ Cfr. l'*Esposizione* del 1° madrigale della canzone n. 24.

come già ha fatto nella *Metaphysica*, p. I, lib. II, cap. 5, art. 2. Poco dopo, nel madrigale 4 della canzone n. 25, ripete quanto già ha "disputato" in *Metaphysica*, p. II, lib. VI, cap. 9, art. 5, e cioè che "l'arte e gli oggetti affinano il sapere e lo specificano, ma non lo generano, come pensò Aristotele". Il vero sapere - come per Socrate e per san Paolo³⁸ - è nella coscienza di non sapere, ovvero nel "credere" di non sapere veramente bene "per la varietà" delle cose e per la "piccola penetrazione in loro"³⁹; al vero sapere può arrivare solo l'uomo "perfettissimo" (ancora secondo la sua *Metaphysica*, p. I, lib. I, cap. I, art. 2) il quale è "puro e beato di natural beatitudine"⁴⁰. Ancora contro Aristotele, nel libro della *Monarchia del Messia* (cap. I, 30) e nel commento al sonetto n. 35, *Che 'l principe tristo non è mente della repubblica sua*, il Campanella sostiene che il principe non è "anima" del corpo della repubblica, ma "cuore o testa", perché l'anima è la religione⁴¹.

Qualche volta, però, il pensiero di Aristotele viene integrato con quello di Telesio. Ci riferiamo ai difficilissimi madrigali 3 e 4 della canzone n. 23, *Al Primo Senno* - compresi i rispettivi commenti - laddove lo Stilese si dice d'accordo con Aristotele (*De anima*, lib. II, cap. 12, 424 a) e Telesio (*De rerum natura*, lib. V, cap. 9) nel considerare il "sentire" "passione", individuando però le sottili differenze tra l'aristotelico "sentire-conoscere-sapere", inteso come "total informazione", e quello telesiano come "poca immutazione", ossia "non mutarsi totalmente, ché questo sarebbe morte". Solo Dio, essendo il creatore di tutte le cose, "per saperle, non gli bisogna mutarsi in esse, come facciamo noi, ché già è esse". Aggiunge poi che il sapere di Dio "è atto senza passione e senza discorso"⁴².

Non meno frequente né meno forte dell'antiaristotelismo è, nella *Cantica*, l'antiepicureismo. La polemica contro Epicuro e gli epicurei riguarda soprattutto il problema morale del bene e del male, della gioia e del dolore. Innanzitutto il Campanella si oppone alla tesi di Epicuro secondo la quale la voluttà o il piacere è il sommo bene (cfr. soprattutto

³⁸ I *Cor.*, VIII, 2.

³⁹ Cfr. il madrigale 3 della canzone n. 25 col relativo commento (*Tutte le opere*, vol. I, cit., pp. 48-49).

⁴⁰ Cfr. l'*Esposizione* dei madrigali 3 e 4 della stessa canzone (*ivi*, pp. 49-50).

⁴¹ *Ivi*, p. 99.

⁴² *Ivi*, pp. 40-41.

la *Canzon del Sommo Bene, oggetto d'amor naturale*, 2). Secondo lui il sommo bene di ogni ente è la "conservazione", mentre il sommo male è la "distruzione". La gioia è "atto del sentirsi conservato", il dolore "è atto del sentire turbato il proprio stato". Per gli uomini poi il sommo bene è la vita immortale in Dio, tendendo verso di Lui, "com'ogni fuoco va al sole", con l'amore e l'imitazione. Ecco come definisce la gioia e il dolore, il sommo bene e il sommo male nella *Canzon d'Amor secondo la vera filosofia*:

Ché gioia del sentirsi esser serbato
atto è; e 'l dolor, del sentirsi turbato,
cui sommo è ben la conservazione
e sommo mal è lo distruggimento.
Però diciam le cose male o buone,
ch'a lor son via, cagion, mostra e fomento⁴³.

Ed ecco come precisa con una ricca esemplificazione, nella canzone n. 29, *Della bellezza, segnal del bene, oggetto d'amor*, madrigale 10, che ogni cosa rispetto al mondo intero è bella e buona, rispetto alla parte invece pare brutta, e che i mali sono relativi ("rispettivi"), essendo "buoni al tutto" in quanto servono alla vita dell'universo⁴⁴.

La difesa campanelliana del dolore contro gli epicurei - che lo ritenevano il sommo male - trova la sua massima concentrazione lirica nel madrigale 5 della citata *Canzon del Sommo Bene, oggetto d'amor naturale*, dove il dolore è considerato "guardiano della vita", "di natura medicina e sferza"⁴⁵, e si risolve in un caloroso monito a superare l'errata convinzione di derivare piacere soltanto dal piacere, nel madrigale 3 della canzone n. 79:

Empio colui non sol, ma ancora stolto,
che, 'n croce giubilar Piero ed Andrea
veggendo, e che si bea
Attilio ne' tormenti e Muzio e Polo,
non sa avanzar la setta epicurea,

⁴³ *Canzon d'Amor secondo la vera filosofia*, madrigale 7, vv. 12-17 (*ivi*, p. 60).

⁴⁴ Cfr. anche l'*Esposizione* (*ivi*, pp. 76-77).

⁴⁵ *Ivi*, p. 82.

che sol piacer ha del piacer raccolto,
 traendo gaudio molto,
 pur come fan gli amanti, anche dal duolo;
 ché 'l Primo Amor ci leva a tanto volo⁴⁶.

È un avvertimento espresso nella stessa forma perentoria dell'articolo quinto del capitolo II della *Poetica* latina, nel quale articolo si dimostra che ogni piacere viene dal bene e si parla delle cose piacevoli:

Fallitur tamen homo, quodcumque voluptatem solam habet pro fine: est etiam in planctu voluptas, quoniam recordamur boni amissi et per planctum praesens illud nobis facimus, et sanctus Augustinus lacrimari pro Deo suavissimum experiebatur, quoniam se per lacrimas illum amare et promereri quasi sentiebat⁴⁷.

La polemica contro Epicuro e la sua "setta" coinvolge anche il Machiavelli e il "macchiavellismo" (si veda ad es. il commento dello stesso Autore al citato madrigale 3 della canzone n. 79)⁴⁸ e a volte assume un taglio profondamente meditativo, perché sul rifiuto del punto di vista di taluni epicurei, per i quali sarebbe un bene che Dio eliminasse "la guerra tra gli elementi e tra gli elementati", il Campanella costruisce il suo nuovo pensiero filosofico: senza la lotta degli elementi mancherebbero "la mutazione" e la rappresentazione della gloria divina nelle diverse successioni degli esseri; il dolore è necessario nella "mutazione" affinché ci sia "senso di piacere"; il "mutamento" viene dal nostro non essere, dal "niente"; la guerra dei contrari permette la generazione e impedisce che il mondo torni nel caos; da essa, non da Dio, vengono "le colpe di natura" da cui derivano le colpe morali. Si legga, ad esempio, il madrigale 7 della canzone n. 74, che si distingue per il tono allocutivo, la contrapposizione finale (Dio/Senno-io/niente) e la presenza di voci verbali ("ancor dichiarato" e "io veggio") assai significative:

⁴⁶ *Ivi*, p. 186.

⁴⁷ *Poëtica*, cap. II, art. V: *Probatnr universaliter, quod omnis iucunditas sit a bono, vel propter bonum utile honestumve; et de iucundis* (*ivi*, p. 942).

⁴⁸ "Onde si condanna Epicuro c' l macchiavellismo, che non sanno cavar piacere e gaudio dagli affanni, ma solo dalle prosperità; come le bestie, le quali deve avvanzar l'uomo savio, ecc." (*ivi*, pp. 186-187).

Le colpe di natura (ancor dichiarato),
 in cui si fonda l'altre del costume,
 per la continua guerra, ch'indi avviene
 che l'un l'altro non è, non dal tuo Nume,
 ma dal niente origine pigliaro.
 Né toglier la discordia a te conviene,
 né far che l'un sia l'altro, perché 'l bene
 di tanti cangiamenti sarà spento,
 né la tua gloria nota in tante forme
 gioiose mentre stanno a te conforme,
 dogliose mentre vanno al mutamento,
 dove il niente le chiama. Ond'io veggio
 che il tuo Senno non dorme;
 ma io, in niente assorbito, vaneggio⁴⁹.

Associata alla disputa sull'epicureismo o isolata, quella sul machiavellismo è molto animata⁵⁰. Spesso, nell'*Esposizione*, il Campanella rinvia agli *Aforismi politici* e all'*Atheismus triumphatus* (chiamato ripetutamente l'*Antimacchiavello* nell'*Esposizione*), gli opuscoli in cui campeggia il rifiuto del pensiero di Machiavelli, peraltro ricordato o discusso o condannato - in fondo anche apprezzato per la lucida demistificazione della realtà - in quasi tutte le opere dello Stilese. Questi attacca la scissione operata dal Segretario fiorentino tra politica e morale, tra politica e religione; biasima il "principe spurio" che segue "la regola del Macchiavello"; confuta la machiavelliana teoria della "Ragion di Stato" illecita e "nociva", individuandone la nascita "dal timore del non-essere":

La vita, agli enti vari che seguiva,
 era virtute, in quanto da te nacque.
 Ma quel che dal non esser timor venne,
 ogni vizio produsse, e la nociva
 ragion di Stato, e poi 'l mal proprio piacque,

⁴⁹ *Ivi*, pp. 157-158. Si veda l'intera canzone con l'*Esposizione*.

⁵⁰ Il machiavellismo è indicato spesso dal Campanella col sinonimo "achitofellismo", derivato da Achitofel, il consigliere di corte che si schierò dalla parte di Assalonne, ribellatosi contro il padre Davide (II *Sam.*, XVI-XVII). Si veda quanto è scritto nella lettera a Monsignor Antonio Querengo dell'8 luglio 1607: "Ma sempre achitofellisti e macchiavellisti saranno chi interpretan ambizioni di stato esser maestra delle dottrine e verità sacre, perch'essi tutto drizzano a questo fine, e con gli occhiali loro mirando l'azioni altrui, al modo loro se le fanno apparire" (T. Campanella, *Lettere*, a cura di V. Spampinato, cit., p. 131).

che 'l senso indi impotente a ciò s'attenne.
(*Della Prima Possanza*, madr. 7, vv. 1-6)⁵¹,

ed invitando la Prima Potenza “a m̀gliorare la natura e gli enti naturali, e levar l'impotenza, l'ignoranza e odio, onde nasce il peccato; e condurre il mondo sotto una legge e uno imperio, perché così cessa la ragion ria di Stato”⁵²:

Ma, se ti svegli omai,
in meglio muterai
natura madre e i figli, come accenne.
L'impotenza e 'l peccato
tòrrai da' senni umani;
tutti in un lieto stato
gl'imperi adducerai vari profani.
(*Della Prima Possanza*, madr. 7, vv. 7-13)⁵³

La “Ragion di Stato” è negazione della virtù e del bene; è alterazione del vero governo e del vero potere: “potenza senza valore”. Solo il “valore” può dare vita all'essere dello stato, forza alla legge e vigore all'amicizia; solo il valore non divide e non si appiglia alle insidie, non genera e non alimenta né il timore o la paura né la viltà: non fa male agli altri chi non lo teme dagli altri. Laddove c'è valore “v'è industria e coraggio”. Il madrigale 8 della canzone *Della Prima Possanza*, col relativo commento⁵⁴, costituisce una straordinaria messa a fuoco del campanelliano legame *potenza-valore-bontà* nell'entità dello stato - ricordiamo che nel sonetto n. 17 il Calabrese ha già proclamato che il vero principe è chi può sa e vuole regnare, custode attivo delle tre primalità: Potenza, Senno e Amore⁵⁵ - e un eccezionale smascheramento delle mol-

⁵¹ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 201.

⁵² Cfr. l'*Esposizione* (*ivi*, p. 202). Nella *Poëtica*, cap. V, art. II, il Campanella ricorda che quasi sempre nella Sacra Scrittura la “ragione politica o di stato” coincide con la “prudenza terrena”, aggiungendo che questa identificazione valeva soprattutto per l'apostolo san Paolo. Il Machiavelli costituirebbe invece l'insufficienza della ragion di stato avulsa dai principi morali, ne sarebbe la personificazione, così come Lutero incarnerebbe la Riforma protestante. Cfr. S. Cro, *Campanella e i prodromi della civiltà moderna*, Symposium Press, Hamilton 1979.

⁵³ *Ivi*, p. 201.

⁵⁴ *Ivi*, p. 202.

⁵⁵ *Ivi*, p. 32.

teplici ragioni umane e psicologiche della falsa "Ragion di Stato"⁵⁶.

Non meno pericolosi dei machiavellisti sono per il Campanella i seguaci di Lutero e di Calvino, attaccati con rigore ortodosso nelle opere teologiche, soprattutto nel *Dialogo contro Luterani e Calvinisti* - dove il Campanella, non meno di Erasmo (cfr. *De libero arbitrio e Hyperaspistes*), difende il "libero" contro il "servo" arbitrio e, quindi, combatte l'idea di predestinazione in nome del sacrificio di Cristo, offerto per tutti gli uomini - e in molte pagine dell'Epistolario⁵⁷. La battaglia contro il protestantesimo tedesco, con l'impegno in prima persona a restaurare in Germania la vera religione, occupa un posto primario nelle lettere al Papa e ai Cardinali e ancora a Gaspare Scioppio, epistole che annunziano "cose mirabili" e nuove imprese da compiere, e ripromettono miracoli e profezie.

La medesima polemica religiosa ispira molte poesie della *Cantica*, fino ai due sonetti a Rodolfo di Bünau e a Tobia Adami, composti nel 1613, in cui (nelle sirime) si succedono calde esortazioni e visioni profetiche:

Ma in te grazie divine, eroica prole,
leggendo il cielo, scorge il senno mio;
deh! lascia al volgo errante ciance e fole.

Tu, con animo ardente, altiero e pio,
bandisci guerra alle falsarie scuole,

⁵⁶ Cfr. R. De Mattei, *Campanella e Machiavelli*, in *La politica di Campanella*, A.R.E., Roma 1927, pp. 148-166; P. Treves, *La filosofia politica di Campanella*, Laterza, Bari 1930.

⁵⁷ Lutero è così definito nella lettera a Paolo V del marzo 1607: "Lutero precursore dell'Anticristo, arundine agitata, nemico dei sacramenti, di penitenze e di modestia, e d'ogni ridicola furbaria maestro, opposto a san Giovan Battista..." (*Lettere*, a cura di V. Spampanato, cit., p. 51). Successivamente, in un'altra missiva al Papa il Campanella accomuna Lutero e Calvino in un'unica condanna: "E non credendo, venne Lutero e Calvino chi fan l'uomo bestia, Dio causa del male, che ne dice: fate bene; e poi c'inganna e ne fa fare il male per tradirci. E pur la gente crede a questo dio traditore calviniano e che 'l papato sia anticristiano, perché il sole della Chiesa è eclissato" (*Lettere*, cit., p. 56). Molto interessanti, per la puntuale confutazione della dottrina eretica di Lutero e per la difesa delle proprie opere, sono la lettera ad Urbano VIII, datata 26 ottobre 1636, e due epistole al cardinale Francesco Barberini, una del 28 ottobre 1636 e l'altra del 4 marzo 1639 (*Lettere*, pp. 361-363, 364-365 e 402-406).

Tuttavia non bisogna dimenticare che per il Campanella il riformatore protestante è anche "un segno providenziale", un "simbolo dell'età moderna" (al pari di Colombo), perché ha svegliato i filosofi e i teologi dal torpore dell'ignoranza e della negligenza (*Theologia*, lib. X, cap. 1, art. 4). Cfr. M. P. Lerner, *Le protestantisme vu par T. Campanella*, in "Revue d'histoire et de philosophie religieuses", 58 (1978), pp. 163-191; S. Cro, *La fede, la scienza e l'unità del mondo in T. Campanella*, cit., pp. 165-167. Per quanto riguarda la polemica Erasmo-Lutero cfr. G. Chantraîne, *Erasme et Luther. Libre et serf arbitre*, Lethielleux - Presses Universitaires de Namur, Parigi-Namur 1981.

ch'io vincitor ti veggo, e veggo in Dio.
(*A Ridolfo di Bina*, vv. 9-14)⁵⁸

Contra sofisti, ipocriti e tiranni
d'armi del Primo Senno ornato vai
la patria a liberar di tanti inganni.

Mal, se torci; gran ben, s'indrizzerai
virtute, diligenza, ingegno ed anni
verso l'aurora degli eterni rai.
(*A Tobia Adami filosofo*, vv. 9-14)⁵⁹,

dopo che il Poeta di Stilo ha identificato il protestantesimo col "male" o addirittura con Abaddon, l'angelo del male (*Apoc.*, IX, 10-11):

mal, che gran tempo te, Germania, assale
(*A Ridolfo di Bina*, v. 7)

fatal brando a te tempro in luce eterna
contra Abaddon, ch'oscura il vero e 'l dritto,
di quanto in nostra scuola già s'è scritto
a gloria di chi noi fece e governa.
(*A Tobia Adami filosofo*, vv. 5-8).

La battaglia allegorica dei due discepoli tedeschi sarà, per volere divino, guidata da Tommaso Campanella che, sebbene nascosto in "ciclopea caverna", tempra per loro nella luce del vero un brando formato di quanto è scritto nelle sue opere, secondo la sua filosofia.

⁵⁸ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 138. È opportuno ricordare il sonetto politico *Roma a Germania*, dove il Poeta evoca e celebra il ruolo di civilizzazione e di evangelizzazione svolto da Roma nei confronti della Germania "ingrata", "superba ed audace", "nuova Samaria o Grecia empia, malnata, / cui il vaneggiar con sua ruina piace". Il verbo *vaneggiar* esprime la negazione, ovvero la corruzione della fede, del sapere e della potenza.

⁵⁹ *Ivi*, p. 139.

CAPITOLO TERZO

Concordanze e memorie bibliche nella *Cantica*

1. Nelle due *Poetiche* Tommaso Campanella considera Davide, Mosè ed Isaia, che “parlano con la regola di Dio, che l’inspira”¹, come somma espressione lirica e li propone quale modello assoluto². Nella *Cantica* è poi imitatore attivo della poesia biblica. Se in qualità di teorico, infatti, mette al primo posto il *poema sacro*, da poeta si fa instancabile cantore di Dio e delle verità divine, della vita e dell’ordine del cosmo, della bellezza delle sue creature, della libertà morale e politica.

Dalla poesia biblica il Campanella non solo apprende l’arte del vero poeta, ereditandone lo spirito missionario e profetico³, ma attinge la materia stessa del canto e con essa le forme e i generi lirici: l’*orazione*, la *lamentazione*, la *salmodia* e il *componimento profetico* o *apocalittico*. Dalla stessa fonte elabora parabole, messaggi, immagini, metafore ed

¹ Cfr. *Poetica* (XII. *Il poema sacro*), in *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 345. La Sacra Scrittura rappresenta una delle fonti più frequentate dalle diverse letterature mondiali dalle origini ai nostri giorni (cfr. in particolare AA. VV., Atti del Convegno di Nimèga su *Letteratura italiana e ispirazione cristiana*, 15-19 ott. 1979, Patron, Bologna 1980; N. Frye, *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*. Traduzione di G. Rizzoni, Einaudi, Torino 1986: “Einaudi Paperbacks”, 170, c, soprattutto, il monumentale volume, di apertura europea, di D. Rota, *Memoria biblica e letteratura*, già cit.). Quanto alla letteratura italiana, si vanno intensificando e allargando gli studi intorno all’influenza della Bibbia sugli autori e sulle opere nel corso dei diversi secoli. Questo capitolo è il frutto di una ricerca interuniversitaria dal tema: *Memoria biblica e letteratura italiana*, che coinvolge anche un gruppo di ricercatori napoletani, presieduto dal prof. Vincenzo Placella.

² Cfr. *Poetica*, (XII. *Il poema sacro*), *ivi*, pp. 344-347; *Poëtica*, cap. VIII, art. II (*De poëmate sacro praxis*).

³ Pensiamo non solo alle dichiarazioni delle due *Poetiche*, ma anche ai primi componimenti della *Scelta*, ai *Sonetti profetali* e soprattutto al madrigale 5 della canzone n. 75: *Vengo a te, potentissimo Signore*, il quale è tutto un programma di azione, che concorda puntualmente con le promesse fatte al papa Paolo V (cfr. le *epistole-memoriali* X, XXX, XXXII e XXXVIII, in T. Campanella, *Lettere*, a cura di V. Spampinato, cit., pp. 50-58; 156-162; 170-176; 189-196) e si chiude con la sublime immagine del *Nuovo Testamento*: “templum Dei sunt fideles sive collective sive singulatim” (I *Cor.*, III, 16; VI, 19).

espressioni. Il Poeta di Stilo non si limita ad una sterile imitazione, né ad una meccanica operazione di trapianto e di innesto. Sempre l'utilizzo della tematica scritturale e dell'armamentario retorico di Davide, di Mosè e di Isaia, in generale dei libri biblici, è vissuto e sofferto, finalizzato alla missione di rinnovamento.

Alla base della poesia della *Cantica* c'è una continua e profonda meditazione sulla Sacra Scrittura, nell'intento campanelliano di renderne attuale il messaggio per sé e per gli altri. Il lettore che conosce la Bibbia non può non accorgersene subito di volta in volta, rassicurato poi dallo stesso Autore che, nell'*Esposizione*, precisa oppure amplifica i suoi riferimenti biblici, molto spesso ricorrendo a citazioni testuali in latino. Assai significativo è qualche caso, ad esempio la chiusa dell'*Esposizione* del sonetto n. 43, *Contra sofisti e ipocriti, eretici e falsi miracolari*: "Tutta la dottrina di questo sonetto si trova nel Vangelo"⁴. Una dichiarazione quasi superflua dopo le citazioni dal *Vangelo secondo Matteo*, XXI, 31: "Publicani et meretrices praecedent vos in regno Dei"⁵ (a proposito della seconda quartina), e VII, 22 e 15-16: "Non qui dicunt: - Domine, Domine, et nonne in nomine tuo prophetavimus et miracula fecimus? - sed ab operibus cognoscetis eos"⁶ (a proposito dei vv. 12-13: "Né a voce, né a miracoli provarsi / bontà si dèe, ma in fatti").

La costanza e l'intensità di frequentazione della Scrittura - e insieme

⁴ Cfr. *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 111. Una certa attenzione ha già prestato L. Vanni al fitto rapporto, sia contenutistico che lessicale, tra la scrittura di talune poesie della *Scelta* e quella dei testi sacri (cfr. *Introduzione e Note* al cit. vol. del 1992, da lui curato: T. Campanella, *Poesie*).

⁵ Nella *Biblia sacra iuxta Vulgatam Clementinam. Nova editio logicis partitionibus aliisque subsidiis ornata a Alberto Colunga, O. P. et Laurentio Turrado* (octava editio), Biblioteca de autores cristianos, Madrid 1991, pp. 982-983, leggiamo: "[...] quis ex duobus fecit voluntatem patris? Dicunt ei: Primus. Dicit illis Iesus: Amen dico vobis, quia publicani et meretrices praecedent vos in regnum Dei".

⁶ *Ivi*, p. 969: "Multi dicent mihi in illa die: Domine, Domine, nonne in nomine tuo prophetavimus, et in nomine tuo daemonia eiecimus, et in nomine tuo virtutes multas fecimus?", e p. 968: "Attendite a falsis prophetis, qui veniunt ad vos in vestimentis ovium, intrinsecus autem sunt lupi rapaces: a fructibus eorum cognoscetis eos". Le due citazioni del Campanella, come tutte le altre che si rinvengono nell'*Esposizione* della *Scelta d'alcune poesie filosofiche* (e nell'*Epistolario*), sono la prova di come egli utilizzi il testo biblico forse citando a memoria - si potrebbe spiegare così la variante *ab operibus* al posto di *a fructibus* - oppure modificandone volutamente la lezione per integrarla il più possibile con la sua *Esposizione*. Da ciò la difficoltà a stabilire quale o quali delle tante edizioni della *Vulgata* il Campanella abbia avuto sotto mano. Con molta probabilità lesse il testo ufficiale della *Bibbia Clementina*, edita a Roma nel 1592 per ordine del Concilio di Trento. Cosa certa è che lo Stilese usò la *Vulgata* nella sua sostanziale integrità. Scritte a memoria risultano pure le citazioni dalla *Commedia* (cfr., ad es., *Esposizione* del sonetto n. 15). Si veda D. Rota, *La Bibbia tra Umanesimo e Rinascimento*, in *Memoria biblica e letteratura*, cit., pp. 257-293.

dei Padri della Chiesa e di Dante, come vedremo tra poco - in tutte le opere senza distinzione, escludono, a nostro avviso, qualsiasi ipotesi (ad es. quella di Franco Mollia) di "simulazione" di ortodossia da parte del Campanella per salvare se stesso e le proprie idee. La questione sta in altri termini, nella volontà inappagabile (forse anche "mostruosa", nel senso di poderosa, come qualche coetaneo definì l'"ingegno" campanelliano) di conciliare Telesio e san Tommaso⁷, di armonizzare il sapere con la fede, i dogmi teologici e le verità bibliche con le nuove dottrine filosofiche, astronomiche e scientifiche di Telesio, di Copernico e di Galilei, di trovare e creare una continuità (innanzitutto un'unità) del sapere dalla Sacra Scrittura ai suoi tempi, passando attraverso i Padri, la cultura greca e latina, il pensiero medievale e ancora attraverso la letteratura italiana: soprattutto Dante, Iacopone e Guittone D'Arezzo. Un'operazione che mira alla lettura e all'intelligenza del Mondo come opera di Dio, e che, nonostante le inconciliabilità o le contraddizioni inevitabili, non può non definirsi umanistica e ortodossa. La consuetudine della *Scelta* con la Bibbia non è di copertura, bensì di studio, di ricerca e di imitazione convinta.

È necessario quindi osservare non solo il modo (meditato e vissuto, non passivo) con cui lo Stilese si accosta alla Sacra Scrittura, ma soprattutto capire il suo metodo e il suo intento. Quanto al metodo sembra non essere smentito il proposito, più volte dichiarato, di seguire l'esegesi dei Padri, attingendo dalle loro opere la dottrina del commento dei testi sacri (molto frequenti, nella *Poëtica* e nei *Commentaria*, sono i riferimenti all'esposizione dei *Salmi* fatta da sant' Ambrogio, *Explanatio Psalmorum XII*, soprattutto alla *Prefazione*: riferimenti che confermano l'identificazione della poetica campanelliana in quella del "dottissimo santo"), ritornando alle fonti dei quattro sensi della Scrittura, privilegiando l'unione di poesia e senso morale. Quanto all'intento, oltre che dal desiderio di sapere e di risolvere complesse questioni dottrinarie, il Campanella è mosso da intenzioni etico-antropologiche comunitarie e, più raramente, dal bisogno privato di trovare nei testi ispirati una risposta ai propri tra-

⁷ Cfr. F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di M. T. Lanza, Feltrinelli, Milano 1970, p. 695: "Cerca una conciliazione tra due uomini che pugnavano in lui, l'uomo di Telesio e l'uomo di san Tommaso, e vi logora le sue forze, senza riuscire ad altro che a mettere in maggior lume la contraddizione".

vagli interiori. Dunque l'esegesi biblica del Filosofo di Stilo è razionale e morale al tempo stesso.

Al momento opportuno il Campanella fa rivivere nei suoi versi episodi e personaggi scritturali, per confermare la propria posizione, conferendole autorità, oppure per avvalorare le sue scelte. Ripropone verità, esempi e memorie dei testi sacri, ricaricando di significato le medesime immagini, soprattutto talune, come quelle del *libro*, del *tempio*, del *campo bene arato*, del *seminare*, e ancora quella che paragona i decreti divini, immutabili, a una scrittura indelebile.

1.1. La *Cantica* si alimenta sia dall'Antico che dal Nuovo Testamento. Dal *Genesi*, XXXIV, il Campanella ricorda la storia di Dina violata da Sichem e vendicata dai fratelli Simeone e Levi, nel sonetto n. 37, *D'Italia*:

Né già si vede per l'onor di Dina
Simeone o Levi più vergognarse⁸.

Una mirabile evocazione che completa e rafforza il profilo servile dell'Italia, il quadro della sua misera condizione politica, sociale e morale, che occupa tutta la fronte del sonetto, "fatto" - scrive l'Autore - "perché l'intendano pochi".

Nell'*Esposizione* del sonetto n. 50, il primo dei *Sonetti profetali*, è riportata l'espressione "potentes a saeculo viri famosi" di *Gen.*, VI, 4⁹, da cui deriva anche l'immagine campanelliana dei "fieri giganti, / famosi al mondo" dei vv. 9-10. E, senz'altro per suggestione del racconto biblico di *Gen.*, II, 7¹⁰, il Campanella può chiamare l'uomo "animata terra" nella canzone n. 74, la seconda della *Salmodia metafisicale*, madr. 1, v. 9¹¹.

⁸ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 105.

⁹ "Gigantes autem erant super terram in diebus illis: postquam enim ingressi sunt filii Dei ad filias hominum, illaeque genuerunt, isti sunt potentes a saeculo viri famosi" (*Biblia sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, cit., p. 6).

¹⁰ "Formavit igitur Dominus Deus hominem de limo terrae, et inspiravit in faciem eius spiraculum vitae, et factus est homo in animam viventem" (*ivi*, p. 3).

¹¹ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 153.

Reminiscenze di *Gen.*, I, 26 e I, 10, si colgono ancora, rispettivamente nel v. 3 del componimento n. 83, *Della possanza dell'uomo*:

O arte mia, nipote - al Primo Senno,
fa' qualche cenno - di su'immagin bella,
ch'uomo s'appella¹²,

e nel v. 35 della *Salmodia che invita la terra e le cose in quella nate a lodar Dio, e declara lor fine e la Providenza divina*:

Per divin verbo - dal suo ventre uscisti,
e 'l mondo unisti¹³.

Meno del *Genesi*, ma ugualmente presenti nella *Cantica* sono i Libri di *Samuele*. Il I Libro, XXI, 13-14, ha fornito il breve racconto del v. 11 nel sonetto n. 62 (*Di se stesso, quando, ecc*). Qui i vv. 10-11 rinviano ai casi di pazzia simulata da parte di Bruto, di Solone e di Davide, sui quali è maturata la finzione campanelliana:

Bruto e Solon furor finto coperse,
e Davide, temendo il re geteo¹⁴.

Il II Libro di *Samuele* ha suggerito al Campanella validissimi esempi per rendere chiari taluni punti importanti della sua poetica e del suo pensiero estetico. Accade nel sonetto n. 2 (*A' poeti*), nel cui commento, pur continuando a negare la essenzialità della favola in poesia e a difendere il vero contro la finzione, ma indicando anche le circostanze in cui si può e si deve *fingere* (quando si teme di dire il vero al tiranno; quando si parla a chi non vuole sapere o conoscere oppure a chi non è in grado di capire), il Poeta calabrese cita l'esempio del profeta Natan¹⁵, il quale, per mezzo della parabola del ricco che toglie al povero l'unica pecorella,

¹² *Ivi*, p. 205.

¹³ *Ivi*, p. 217.

¹⁴ *Ivi*, p. 131.

¹⁵ *Ivi*, p. 9. La parabola di Natan è ricordata anche nella *Poetica* italiana: "Così Natan propose a David la favola del pastor ricco, che tolse una pecora che aveva sola il povero, e gli dimandò se aveva fatto bene, per mostrar poi quanto male aveva fatto David a torre Bersabea ad Uria; ma non bisogna andar vagando con esempi" (*ivi*, p. 326).

riprese indirettamente la cupidigia del re Davide (cfr. II *Sam.*, XII). Avviene pure nell'*Esposizione* del madr. 9 della canzone n. 29 (*Della bellezza, segnal del bene, oggetto d'amore*), dove ad essere evocata è la vicenda di Tamar e di Amnon (cfr. II *Sam.*, XIII, 15), come esemplificazione dei vv. 4-5:

Se poi non truovi sì dolce il contento,
com'ella addita, par brutta repente¹⁶.

L'esemplarità degli eroi biblici rivive in più luoghi della *Cantica* e, non a caso, chiude quasi sempre l'elenco degli *exempla* storici. Basterebbe leggere il già citato sonetto autobiografico, *Di se stesso, quando, ecc.*, per averne una prova. Se Davide completa la serie degli eroi che finsero la pazzia per la salvezza, posto dopo Bruto e Solone, "un santo Maccabeo" è menzionato alla fine dei personaggi famosi che si sono uccisi per amore della libertà, Catone Uticense, Annibale e Cleopatra:

Fece il medesmo un santo Maccabeo¹⁷.

Il personaggio, celebrato senza essere stato nominato, potrebbe essere Razia (cfr. II *Mach.*, XIV, 41-46), ma potrebbe essere pure Eleazaro (come dicono il Gentile, il Firpo e la Fintoni) il quale non si uccise ma affrontò il supplizio della bastonatura (cfr. II *Mach.*, VI, 18-31).

Anche la sintetica quanto realistica narrazione della malattia di Antioco IV Epifane, persecutore degli Ebrei e punito da Dio con una gravissima malattia, è fatta, nella *Canzone a Berillo*, tenendo presente il Secondo libro dei *Maccabei*:

[...] ita ut de corpore impii vermes
scaturirent, ac viventis in doloribus
carnes eius effluerent, odore etiam illius
et foetore exercitus gravaretur [...].
(II *Mach.*, IX, 9)¹⁸

Quanto ha il peccato in sé bruttezza e
[puzza
pria non conosce l'empio,
che, qual Antioco, inverminisce e puz-
[za.
(madr. 7, vv. 9-11)¹⁹

¹⁶ *Ivi*, p. 75.

¹⁷ *Ivi*, p. 131.

¹⁸ *Biblia sacra*, cit., p. 952.

¹⁹ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 193. È opportuno rinviare alle riflessioni del Campanella sul peccato nel componimento *Fede naturale del vero sapiente* (*ivi*, pp. 10-15).

Particolare attenzione merita lo studio del rapporto tra la *Cantica* e il Libro di *Giobbe*²⁰. Nella poesia del Campanella, infatti, il Libro di *Giobbe* vive non tanto in qualche reminiscenza espressiva (ad es. "il ciel dispiega"²¹ ricorda "Qui extendit caelos solus" di *Iob*, IX, 8), o attraverso qualche citazione (ricordiamo quella che si trova nell'*Esposizione* del sonetto n. 11, *Cagione, perché meno si ama Dio, Sommo Bene, che gli altri beni, è l'ignoranza*, così sintetizzata: "Sicut lac mulsisti me"²² da *Iob*, X, 10: "Nonne sicut lac mulsisti me, et sicut caseum me coagulasti?"²³), quanto piuttosto nei diversi e contrastanti stati d'animo nei quali il Campanella ora si sfoga con Dio e lo invoca, ora si lamenta e protesta con Lui dichiarando la propria innocenza, ora si pente vinto dal desiderio di riconciliazione.

Bene interiorizzati nella poesia campanelliana sono i messaggi del Libro della *Sapienza* e del Libro dei *Salmi* e, quindi, le loro riflessioni morali e politiche. Il primo illumina molte parti della *Cantica*, ispira e sostiene il culto della vera sapienza contro l'ignoranza e ogni falsa filosofia (si leggano in particolare i primi otto componimenti); consolida la convinzione che la sapienza è da anteporre alla forza (cfr. *Sap.*, VI, 1)²⁴, nella canzone *Della bellezza...*, madr. 4, e nell'*Esposizione* di quest'ultimo²⁵, e che il re sapiente è la felicità del suo popolo, nei sonetti n. 8

²⁰ Assai interessante è quanto il Campanella ha scritto intorno alla "storia di Giobbe" (che definisce "simile ad una tragicommedia") nella *Poëtica*, cap. IV, art. III: "Item historiam Iob, tragicomoediae adeo respondentem, ut multi haeretici et rabyni pro poemate ficto aristotelico ipsam habeant, descripsit Moyses summa cum veritate, iuxta Patrum sententiam, et versibus et personis decoravit; nec tamen non pro vate habetur, quia vera canit" (*ivi*, p. 974). Sempre nella *Poëtica*, cap. X, art. IX, viene citato *Iob*, XII, 11, a sostegno del discorso sull'armonia della poesia volgare: "Hoc idem in vulgaribus carminibus advertere licet: nam, nisi decima sit longa et sexta, vel quasi longae pronuncientur, sonus numerosus non fit. Recte dixit Iob: 'Lingua sapes et auris verba diiudicat'. Neque ergo celeritas tardetur, neque tarditas festinetur, ut dictum etiam superiori in articulo. Sit coquus poeta in carmine, medicus in sententia" (*ivi*, p. 1216). Nei *Commentaria*, poi, il passo di *Iob*, XL, 18, è ricordato per l'interpretazione datane da san Bernardo: "[...] et profecto cum dicitur Iob quod Beemoth id est diabolus 'absorbuit fontes et torrentes, et habet fiduciam quod influat et Iordanis in os eius', sanctus Bernardus exponit quod diabolus fontes et torrentes sapientiae secularis et gentilium (aqua enim symbolum sapientiae est in sacris scripturis) absorbuit et habet fiduciam devorandi sapientiam christianorum" (*Commentum in elegiam, cuius titulus "Poësis probis et piis documentis primaeva decori restituenda"*, in T. Campanella, *Opere letterarie*, a cura di L. Bolzoni, cit., p. 850).

²¹ *Salmodia che invita il cielo e le sue parti e abitatori a lodar Dio benedetto*, v. 6 (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 212).

²² *Ivi*, p. 26.

²³ *Biblia sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, cit., p. 430.

²⁴ "Melior est sapientia quam vires, / et vir prudens quam fortis" (*ivi*, p. 622).

²⁵ *Tutte le opere*, vol. I, cit., pp. 69-70. Nell'episodio di Archimede che difese Siracusa bruciando le navi dei Romani con gli specchi ustori, il Campanella celebra un esempio della superiorità dell'intelligenza (e quindi della scienza) sulla forza fisica.

(*Delle radici de' gran mali del mondo*) e n. 17 (*Non è re chi ha regno, ma chi sa reggere*)²⁶. Nella conclusione della lunga annotazione al cit. sonetto n. 8, dichiarando il fine della propria missione: sradicare l'ignoranza ("svellere" è variante della voce verbale "diveller" del v. 14), per "far conoscere i veri vizi e le vere virtù" - e, quindi, per far distinguere le tre primalità: Potenza Sapienza e Amore, dalla loro degenerazione in tirannide sofismi e ipocrisia (la "trina bugia") - e sostenendo essere questo lo scopo di ogni uomo saggio, lo Stilese si avvale della famosa sentenza salomonica: "In multitudine sapientium sanitas orbis terrarum" (cfr. *Sap.*, VI, 26)²⁷. Anche in un altro caso, nella chiosa al madr. 3 della *Canzon d'Amor secondo la vera filosofia*²⁸, una citazione ("Deus autem nihil odit quae fecit") da *Sapienza*, XI, 25²⁹, costituisce la clausola autorevole di una dissertazione etico-metafisica: il senso dell'essere spira amore, quello del non essere spira odio. L'uomo, che è fatto di essere e di non essere, ama e odia. Dio, invece, che è solo essere infinito, non può odiare³⁰.

Inoltre il Libro della *Sapienza* è una fonte primaria d'ispirazione artistica per il Poeta di Stilo. L'affermazione che la luce è simile al Senno (cfr. *Sap.*, VI, 13 e seg.)³¹ accende la sua fantasia filosofica che crea una

²⁶ *Ivi*, pp. 20 e 32.

²⁷ Nel testo biblico leggiamo: "Multitudo autem sapientium sanitas est orbis terrarum, / et rex sapiens stabilimentum populi est" (*Biblia sacra*, cit., p. 623).

²⁸ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 56.

²⁹ Nel Libro della *Sapienza* troviamo la forma allocutiva diretta e, quindi, la seconda persona singolare: "Diligis enim omnia quae sunt, / et nihil odisti eorum quae fecisti; / nec enim odians aliquid constituisti aut fecisti" (*Biblia sacra*, cit., p. 627).

³⁰ Sul pensiero teologico ed etico-metafisico del Campanella cfr. G. Di Napoli, *Tommaso Campanella filosofo della restaurazione cattolica*, CEDAM, Padova 1947; R. Amerio, *Introduzione alla teologia di T. Campanella*, Edizioni di "Filosofia", Torino 1949; E. Gilson, *Les métamorphoses de la cité de Dieu*, Univ. de Louvain, Paris-Louvain 1952; N. Badaloni, *La contraddizione di T. Campanella*, in "Società", VIII, 1952; A. Isoldi Jacobelli, *T. Campanella. La crisi della coscienza di sé*, F.lli Bocca, Milano-Roma 1953; N. Badaloni, *Tommaso Campanella*, Feltrinelli, Milano 1965; E. Garin, *Da Campanella a Vico*, in "Cultura e Scuola", VII (1968); S. Femiano, *La metafisica di T. Campanella*, Marzorati, Milano 1968; G. Di Napoli, *Il messaggio di T. Campanella*, in "Arch. st. per la Calabria e la Lucania", XXXVI (1968); A. Corsano, *Tommaso Campanella*, cit.; B. M. Bonansea, *Il concetto di ente e non-ente nella filosofia di T. Campanella*, in *Tommaso Campanella (1568-1639)*. Miscellanea di Studi nel 4° Centenario della sua nascita, cit., pp. 27-58; G. Di Napoli, *Conversione e ontologia in T. Campanella*, in "Giorn. di metafisica", XXXIV (1969); R. Amerio, *Il sistema teologico di Tommaso Campanella*, Ricciardi, Milano-Napoli 1972; S. Femiano, *Studi sul pensiero di T. Campanella*, Editoriale Universitaria, Bari 1973; L. Firpo, *Non P. Sarpi, ma T. Campanella*, in "Giorn. st. d. lett. it.", CLVIII, 502, (1981); F. Grillo, *L'eresia cattolica e riformatrice di T. Campanella e il Concilio Vaticano II*, Pellegrini, Cosenza 1975; A. Isoldi Jacobelli, *Tommaso Campanella. "Il diverso filosofar mio"*, cit.

³¹ "Clara est, et quae nunquam marcescit, sapientia; / et facile videtur ab his qui diligunt eam, / et invenitur ab his qui quaerunt illam" (*Biblia sacra*, cit., p. 623).

stupenda e difficile comparazione tra la luce e il Senno, la quale si svolge nei primi due madrigali della canzone n. 24 (la seconda delle tre solenni canzoni *Al Primo Senno*), ognuno di tredici versi composti di sei settenari e sette endecasillabi, secondo lo schema metrico ABccBAdefEDfd³².

Sul Libro della *Sapienza* è forgiato pure qualche verso, ad es. il v. 12 (“che ’l giusto morto i vivi empì condanni”) del sonetto n. 21, *Nel sepolcro di Cristo*³³ (cfr. *Sap.*, IV, 16: “Condemnat autem iustus mortuus vivos impios”), mentre moltissimi sono i versi della *Cantica* che hanno per modelli i *Salmi*.

Che il primo verso (“Dal ciel la gloria del gran Dio rimbomba”) della *Salmodia che invita il cielo e le sue parti e abitatori a lodar Dio benedetto*³⁴ sia di memoria biblica il lettore lo avverte subito. Ma è lo stesso Autore ad indicarne la fonte, citando, nelle note al testo, il primo verso (“Coeli enarrant gloriam Dei”) del *Salmo XVIII* o *XIX* nella nuova numerazione (*Laus Dei creatoris et legislatoris*).

Il dubbio di Davide (*Ps.*, X, 1-2)³⁵ - presente anche in *Ier.*, XII, 1³⁶ - perché i buoni nella vita sono più travagliati dei malvagi, un dubbio che attraversa buona parte della lirica campanelliana, trova un’illuminata soluzione nel madr. 6 della canzone n. 77 (la seconda delle *Quattro canzoni: Dispregio della morte*):

Fia aperto il dubbio, che torce ogn’ingegno:
perché i più savi e buoni han più flagelli,
e fortuna i più felli ?
Ché Dio a que’die’le parti ardue del gioco,
per trarli a maggior ben da’lordi avelli;
e del suo mal goder lascia chi è degno.
E n’ho visto pur segno,
più indotti e schiavi e impuri amar non poco
l’error, la prigionia e l’infame loco³⁷.

³² *Tutte le opere*, vol. I, cit., pp. 43-44.

³³ *Ivi*, p. 36.

³⁴ *Ivi*, p. 212.

³⁵ “In Domino confido; quomodo dicitis animae meae: / transmigra in montem sicut passer? [...]” (*Biblia sacra*, cit., p. 457).

³⁶ “Iustus quidem tu es, Domine, si disputem tecum; / verum tamen iusta loquar ad te: / quare via impiorum prosperatur? / Bene est omnibus qui praevarentur, et inique agunt?” (*ivi*, p. 745).

³⁷ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 178.

E la risposta, che è provata, come sempre, da esempi pratici, relati all'esperienza del Poeta ("E n'ho visto pur segno"), viene ribadita ed esplicata nell'*Esposizione*, dove il destino dei saggi e dei buoni, che trovano il premio nella vita dell'aldilà, e quello dei malvagi, ai quali Dio consente di godere solamente nel mondo terreno, sono inquadrati nel destino universale, attraverso la metafora della "comedia universale", di dantesca memoria, più che di suggestione barocca³⁸.

Senz'altro il rilievo primario da farsi in una lettura affiancata dei *Salmi* e della *Scelta d'alcune poesie filosofiche di Settimontano Squilla* è la derivazione dal *Salmo LXXXVII* (LXXXVIII nella nuova numerazione)³⁹ del componimento n. 72: la *Lamentevole orazione profetale dal profondo della fossa dove stava incarcerato*. C'è da dire subito che lo stesso Espositore dichiara: "Questa canzone è parte cavata dal salmo: 'Domine Deus, salutis meae', ecc., e la manda allo Spirito Santo"⁴⁰. Ma ciò che a noi interessa è capire il modo e soprattutto il senso del rifacimento campanelliano, risalire all'esegesi biblica che lo sottende. Segue il confronto testuale:

Factus sum sicut homo sine adiutorio,
inter mortuos liber.
(Ps., LXXXVIII, 5-6)

[...] al numero io mi trovo
delle perdute genti,
qual, senza aiuto, uom libero, tra morti,
di morte e non di stenti.
(madr. 2, vv. 4-7)

Aestimatus sum cum descendentibus in
[lacum,
[...]
sicut vulnerati dormientes in sepulchris,
quorum non es memor amplius.
(Ps., LXXXVIII, 5-6)

Gli uccisi in sepoltura,
dati da te in oblio,
de' quai non hai più cura,
de' sotterranei laghi
nell'infimo rinchiuso
di morte fra le tenebre sembro io.
(madr. 3, vv. 1-6)

³⁸ Molto utile ci sembra quanto il Campanella stesso ha riferito, non a caso, nella *Poëtica*, cap. VIII, art. XI, 9 (*Appendix: utrum comoedia aliis modis fieri possit; et de Dantis poëmate, et cur Comedia nuncupatur; et de universitatis rerum humanarum comoedia*): "Nos autem in *Canticis* mundum esse comoediam universalem docuimus; similiter in *Metaphysica*, quod et Plato et Crisostomus dixerunt: coelum et terram theatrum, scenas vero civitates et Inferos et Purgatorium, et in fine mundi felicitatem, quae ex tot actionibus passionibusque expectatur, prodituram, iudicante Deo et angelis spectatoribus, quis melius suas partes in scenis prosecutus sit, poenis praemiisque distributis[...]" (*ivi*, pp. 1168-1169).

³⁹ Il salmo ha per titolo: *Viri gravissime afflicti planctus et obsecratio* (*Biblia sacra...*, cit., pp. 526-527).

⁴⁰ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 144.

Longe fecisti notos meos a me.
(*Ps.*, LXXXVIII, 9)

Dagli amici disgiunto
sono [...]
(madr. 4, vv. 1-2)

Numquid mortuis facies mirabilia?
Aut medici suscitabunt, et confitebuntur
[tibi?
Numquid narrabit aliquis in sepulchro
[misericordiam tuam,
et veritatem tuam in perditione?
Numquid cognoscentur in tenebris
[mirabilia tua?
Et iustitia tua in terra oblivionis?
(*Ps.*, LXXXVIII, 11-13)

Signor, a cui son figlie
le pietose preghiere,
le tue gran meraviglie
e grazie in me non mostri;
faraile a' morti note?
o il fisico a cantar tue glorie altere
risuscitar gli puote?
o fia ne' ciechi chiostrì,
chi narri gli onor vostri?
o qui al buio alcun scerne,
tra obbligo e perdizion, tue pruove eter-
[ne?
(madr. 5, vv. 1-11)

Pauper sum ego, et in laboribus a
[iuventute mea.
(*Ps.*, LXXXVIII, 16)

Povero io nacqui, e di miserie vengo
nutrito in mille prove;
(madr. 6, vv. 6-7)

In me transierunt irae tuae,
[...]
Circumdederunt me sicut aqua tota die;
circumdederunt me simul.
(*Ps.*, LXXXVIII, 17-18)

Sopra me si mostrârò
tutti gli sdegni tuoi,
tutti mi circondârò,
come acqua tutti insieme.
(madr. 7, vv. 1-4)

La traduzione poetica campanelliana del *Salmo* latino non ha solo pregi artistici e letterari, essendo innanzitutto un documento prezioso del modo in cui il pensatore calabrese leggeva la poesia biblica, ne coglieva la lezione, ne imitava il canto e si immedesimava di volta in volta nei poeti profetici ispirati dallo Spirito Santo. Nel *Salmo* di Davide il Campanella ha trovato il lamento e la preghiera adatti alla sua condizione. A lui non restava che storicizzare e individualizzare quella poesia profetica, facendola propria nell'imitazione:

Va', amaro lamento,
tratto di salmodia,
ch'è d'altri profezia,

ma di me troppo assai vero argomento⁴¹.

E ancora nel salmo CXI (CXII): *Beatus vir qui timet Dominum*, il Poeta di Stilo ha trovato un promemoria etico per l'uomo di ogni tempo. Da qui il bisogno di tradurlo in distici elegiaci, per conservarne la solennità del messaggio morale e nobilitarne la traduzione, mantenendo inalterata la scansione latina della *Vulgata*, amplificando o intensificando semanticamente le immagini bibliche:

Beatus vir qui timet Dominum,
in mandatis eius volet nimis.
Potens in terra erit semen eius;
generatio rectorum benedicetur.
Gloria et divitiae in domo eius,
et iustitia eius manet in saeculum saeculi.
Exortum est in tenebris lumen rectis,
misericors, et miserator, et iustus.
Iucundus homo qui miseretur et
[commodat,
disponet sermones suos in iudicio;
quia in aeternum non commovebitur.
In memoria aeterna erit iustus;
ab auditione mala non timebit.
Paratum cor eius sperare in Domino.
Confirmatum est cor eius;
non commovebitur donec despiciat
[inimicos suos.
Dispersit, dedit pauperibus.
Iustitia eius manet in saeculum saeculi.
Cornu eius exaltabitur in gloria.
Peccator videbit, et irascetur,
dentibus suis fremet et tabescet;
desiderium peccatorum peribit⁴².

Quegli beato è, del Signor c'ha santa
[temenza;
sicuro e lieto il fa sua legge pia.
Di costui in terra alligna il seme po-
[tente,
del giusto il germe ognor benedetto fia.
Ne' cui bei tetti ricchezza e gloria
[abonda,
in tutti tempi alberga la giustizia.
Pur nelle tenebre a' santi il bel lume
[si mostra
del pietoso Dio splendido tuttavia.
Giocondo è sempre il donator largo
[e benigno;
dal buon giudizio non si remove mai.
Il suo nome mai non potrà estingue-
[re morte,
né mala fama teme, e vittorioso vola.
Sta nel Signor fermo e sempre di
[speme ripieno:
non si movrà innanzi ch'ogni nemico
[pèra.
Il suo divide, e mangiàro i poveri
[amici;

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Biblia sacra*, cit., p. 551. Fin dalla prima *Poetica* Tommaso Campanella rivela una profonda conoscenza dei *Salmi*, in cui diceva di trovare tutti i generi di poesia: dal poema sacro al poema legale, a quello morale e filosofico, elegiaco e tragico. Nella *Poetica* latina (cap. VIII, art. 1) troviamo una classificazione analitica dei *Salmi* di Davide, che si ripete quasi alla lettera nel *Commentum in elegiam, cuius titulus "Poësis probis et piis documentis primaevae decori restituenda"* (*Opere letterarie*, cit., pp. 872-874). In particolare i salmi VIII, LXXXVIII e CII sono additati come poemi sacri; il I, il III e il XXXVI come poemi morali; il CIII (che parla del cielo, della terra e di tutte le cose create) e il CXLVIII (che invita tutte le creature a lodare Dio) quali poemi filosofici. Sono distinti ancora i salmi che trattano i singoli elementi delle scienze naturali

gico, nato dalla deludente constatazione delle vicende della vita umana, dai richiami ai fatti concreti, storici e personali, che provano, senza giustificare, il trionfo dei vizi e il disagio di chi, saggio e virtuoso, vive tra i malvagi baldanzosi. Essi ripropongono l'assillante problema che si pone Cohelet: il mistero della giustizia divina nel mondo:

Ogni tiranno è contra i tuoi costante,
 e 'n ben trattar chi a'suo'piaceri applaude;
 e tu gli amici tuoi sempre più aggravi,
 e nel lor sangue l'altrui colpe lavi.
 Che meraviglia se cresce la fraude,
 moltiplicano i vizi e le peccata?
 Ché, ad onta nostra, i pravi
 si vantano, che d'ài lor vita beata.
 (*Salmodia metafisicale*, 2ª canzone, madr. 2, vv. 7-14)⁴⁵

Il Campanella, espositore della propria poesia, vuole indicarne i modelli di ispirazione e di imitazione. Quest'atteggiamento non appare strano a chi sa che nelle due *Poetiche* egli celebra unica e grande poesia quella biblica di Mosè, di Davide, di Salomone ecc. Nella *Cantica* né il Poeta né l'Espositore smentiscono il teorico; e, soprattutto, il nuovo pensiero metafisico, scientifico e teologico non ignora la Scrittura, fonte inesauribile, se da essa prende il primo avvio e su di essa matura. La polemica con i poeti contemporanei, che attingevano a piene mani dalla sola mitologia, è sempre esplicita negli scritti del Campanella. Discepolo di papa Urbano VIII, come si definisce nei *Commentaria*, anch'egli vuole essere non l'innovatore, bensì il restauratore della poesia andata in rovina, il redentore dei messaggi e delle verità bibliche corrotte o cadute in oblio. Ci sembra assai significativo un passo dei *Commentaria*, per capire il senso storico-culturale della campanelliana restaurazione poetica, condotta nella *Cantica* sulla base dell'Antico e del Nuovo Testamento, e, quindi, la sostanziale differenziazione tra l'"innovatore" e il "restauratore-redentore" della poesia e delle scienze:

Nec nomen novatoris, quod sapienter haereticis Patres in conciliis sacris
 et insipienter scientiarum instauratoribus recentiores [illi] scioli [qui], in

⁴⁵ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 154.

coeno et faecibus scientiarum volutati, adscribunt, formidandum est, ne cum fornicatoribus et execratis et formidolosis pars nostra in stagno sulfuris, veluti sancta Apocalipsis comminatur, siet. Siquidem novator est qui nova promit ad destructionem veterum, bene praeiatorum dogmatum, uti sanctus Stephanus papa et martyr ad sanctum Cyprianum scribendo admonet, et sanctus Cyprianus in examine eiusdem epistolae inculcat [...]. Sic sancti Dominicus et Franciscus et Bernardus, novas regulas vivendi in christianismo condentes, non sunt novatores, sed potius confirmatores et instauratores caritatis, fidei, spei, humilitatis et dogmatum, quae Apostoli praedicaverunt. Sicuti enim coruscante Evangelio, ut ait Hieronimus, nova interpretatio scripturis sacris debebatur, ita et rerum naturae tum ex Evangelio, tum ex detecto per Columbum orbe novo et novis per Galileum stellis, nova debetur interpretatio⁴⁶.

Nel *congedo* (madr. 9) della canzone *Del Sommo Bene metafisico*, il Campanella ha reso l'espressione dell'*Ecclesiaste*, I, 9⁴⁷ (così sintetizzata e trasformata: "*Quid est quod futurum est, nisi quod factum est?*" nell'*Esposizione*⁴⁸) con l'emistichio aforistico "E sempre fia chi fue", ugualmente pregnante per esprimere il medesimo concetto sull'ordine eterno e immutabile del mondo. Ma su questa idea si innestano elementi nuovi della sua *Metaphysica*, secondo la quale gli enti vivono varie vite "per successione, nel tutto una", ogni ente è in qualche modo immortale, perché "non s'annicchila" ma "si muta" solamente, e un giorno (quello del giudizio universale) l'uomo conoscerà che la *morte* è *mutazione*:

[...] E sempre fia chi fue;
dal che farsi contento,
più che non sa volere, ogn'ente io sento:
come tutti direm con stupor, quando
di Lete aperto fia il gran sacramento⁴⁹.

Un "mutamento" che agli uomini sembra "morire". La tematica *morte-*

⁴⁶ *Ad declarationem poematum olim illustrissimi Maffaei cardinalis Barberini, nunc Urbani octavi pontificis maximi, praefatio*, in *Opere letterarie*, cit., pp. 678-680. Il Gioberti ha saputo cogliere la portata delle osservazioni campanelliane sulla Sacra Scrittura e sulla poetica biblica (cfr. *Studi filologici*, a cura di D. Fissore, Casazza, Torino 1867, pp. 197-205).

⁴⁷ "*Quid est quod fuit? Ipsum quod futurum est. / Quid est quod factum est? Ipsum quod faciendum est*" (*Biblia sacra*, cit., p. 606).

⁴⁸ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 95.

⁴⁹ *Ibidem*.

mutazione è ritornante nella *Cantica*, occupando un posto primario⁵⁰. Il Campanella riflette spesso sulla necessità della “mutazione” e sul dolore che essa arreca, fino a chiedersi perché, se è “necessaria”, Dio non fa in modo che avvenga “senza lutto”:

che se gli altri enti e noi, figli d'Adamo,
doveamo trasmutarci a ben del tutto
di magione in magione,
perché non fai tal muta senza lutto?
(canzone n. 74, madr. 3, vv. 11-14)⁵¹

E al quesito il Poeta-Filosofo dà una risposta immediata nel madrigale successivo della stessa canzone, il quale non a caso si apre con il sintagma finale “senza lutto” del madrigale precedente e con la ripetizione della preposizione “senza”, che crea una particolare assonanza-consonanza nei primi due versi:

Senza lutto se fosse, senza senso
sarian le cose e senza godimento,
né l'un contrario l'altro sentirebbe,
né ci saria tra lor combattimento,
né generazione, e 'l caos immenso
la bella distinzione assorbirebbe.
E pur nel punto che mutar si debbe
la cosa, uopo è che senta, perch'all'altra
resista e faccia ch'ella si muti anco,
secondo il Fato vuol, né più né manco,
chi regge il mondo. Or qui tuo Senno scaltra.
Io, teco disputando, vinto e lasso
cancello, e metto in bianco
le mie ragioni; in altro conto passo.
(canzone n. 74, madr. 4, vv. 1-14)⁵².

Se il mutamento avvenisse senza dolore, non ci sarebbe il senso di pia-

⁵⁰ Intorno alla tematica campanelliana *morte-mutazione* cfr. la *Metaphysica* (a cominciare dalla p. II, lib.VI) e gli studi critici di B. M. Bonansea, *Il concetto di ente e non-ente nella filosofia di Tommaso Campanella*, in *Tommaso Campanella (1568-1639)*. Miscellanea di Studi nel 4° Centenario della sua nascita, cit., e di A. Gorfunkel, *Note sul problema dell'infinità nella "Cosmologia" di Tommaso Campanella*, *ivi*, pp. 385-394.

⁵¹ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 154.

⁵² *Ivi*, p. 155.

cere, non si combatterebbero gli enti contrari, non ci sarebbe generazione e il mondo ritornerebbe nel caos. Il dolore è necessario persino nel momento del mutamento affinché ci sia resistenza da parte dell'essere "travagliato" contro il "travagliante", in modo che anche quest'ultimo, che provoca il mutamento, si muti nella misura voluta dall'ordine universale. È una risposta che sa molto della nuova filosofia telesiana che, mentre sembra appagare il filosofo, se così ebbe a commentarla nella raccolta di Tobia Adami: "Stupenda risposta!"⁵³, non tranquillizza il credente, come ci suggeriscono i versi 12-14 e le opinioni contraddittorie dei madrigali 5 e 6: la tesi che Dio pure si muti, ma con dolcezza, e che dal suo derivi il nostro sofferto mutamento viene corretta con la nuova opinione che Dio è immutabile e che il mutamento non viene né da Dio né dall'essere bensì dal nostro non essere. Pertanto il Campanella si convince che l'uomo, essendo "composto di ente e niente, quello da Dio ricevuto e questo da noi"⁵⁴, non si deve lagnare dei suoi guai e delle sue sofferenze e continua a dimostrare che Dio si serve della nostra mutazione per mostrare altre ricchezze di essere (cfr. madr. 8), fino a confessare, dopo le inquietanti argomentazioni metafisiche e teologiche, di non poter penetrare nei segreti divini ordinati *ab aeterno*, anzi di perdersi in essi, e a pregare affinché Dio l'aiuti "senza guastare i suo' disegni":

- Perché così? - Ché l'ordine fatale
ottimo il volle, che Dio fece tale. -
Miser, so men quanto saper più agogno!
Miserere di me, Signor, se puoi
far corto e lieve il male,
senza guastar gli alti consigli tuoi!
(canzone n. 74, madr. 9, vv. 9-14)⁵⁵

In fondo il Campanella è convinto che la vera filosofia è solo quella che prepara alla fede⁵⁶. Glielo hanno insegnato, tra gli altri, Cirillo d'Ales-

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ Cfr. *Esposizione del madrigale 6* (*ivi*, p. 157).

⁵⁵ *Ivi*, p. 159.

⁵⁶ Cfr. G. Di Napoli, *Tommaso Campanella filosofo della restaurazione cattolica*, cit.; L. Cunsolo, *Tommaso Campanella: l'uomo ed il pensatore prima e dopo la congiura contro il governo spagnolo*, in *Tommaso Campanella (1568-1639)*. Miscellanea di Studi nel 4° Centenario della sua nascita, cit., pp. 59-114.

sandria, Raimondo Lullo, san Vincenzo Ferreri, san Girolamo e san Giustino⁵⁷. Egli dà prova, in questa e in altre circostanze, che la filosofia telesiana della natura e, quindi, la sua *Metaphysica*, che con quella concorda, nulla possono dirci che non sia nella sacra Bibbia e nei sommi Padri. E in questa convinzione sta la ragione della rilettura dei testi biblici, alla luce della sua nuova esperienza, e del riscatto delle loro verità nei versi della *Cantica*. Un lavoro grandioso in quel determinato momento storico che vedeva corrotta o in rovina la lezione della Scrittura, un'operazione sostenuta dal pensiero e dalla fede, dall'esegesi biblica e da quella dantesca, da un autentico programma di missione e di salvezza. D'altra parte il Campanella segue l'esempio di Dio che "instaurat quod abiit": un'aggiunta non senza significato nella citazione più completa e più fedele - rispetto a quella fatta nell'*Esposizione* del madrigale 9 della canzone *Del Sommo Bene metafisico* - del brano dell'*Eccl.*, I, 9 nei *Commentaria*:

Propterea Salomon ait: "Nihil sub sole novum. Quid est quod factum est nisi quod faciendum est? et quid est quod faciendum est, nisi quod factum est? nihil sub sole novum. Sed Deus instaurat quod abiit"⁵⁸.

Ci sono anche altri versi o emistichi campanelliani coniatati su punti focali della Bibbia e che diventano perciò l'asse portante del madrigale o della canzone o della *Cantica* stessa, sia a livello strutturale, sia a livello ideologico. È il caso, ad es., del v. 6 (verso centrale: "se Dio, per cui si regge") del madr. 6 della *Canzone a Berillo*:

Osserva, uomo, osserva quella legge,
nella qual nato sei:
prencipe e sacerdoti senti dèi,
e i lor precetti divini, quantunque
paiano ingiusti a te ed a tutto il gregge;
se Dio, per cui si regge,

⁵⁷ Si veda la cit. *Ad declarationem poëmatum olim illustrissimi Maffei cardinalis Barberini, nunc Urbani octavi pontificis maximi, praefatio* (*Opere letterarie*, cit., pp. 682-684), dove il Campanella fa riferimento diretto alle opere di Cirillo (*Pro sancta christianorum religione adversus libros athei Iuliani*, lib. I) e di san Giustino (*Confutatio dogmatum quorundam Aristotelicorum, Proemio*), mentre di Lullo e di san Vincenzo riporta le stesse citazioni presenti nel *De Gentilismo non retinendo*.

⁵⁸ *Opere letterarie*, a cura di L. Bolzoni, cit., p. 680.

diluvi, incendi e ferro usa quandunque
 par giusto, e così que' ministri d'ira.
 Dove Dio tace e vuole, taci e vogli;
 con voti al porto aspira,
 schifando via, non offendendo, i scogli⁵⁹.

Il messaggio dei *Proverbi*, VIII, 15-16⁶⁰, e della *Lettera ai Romani*, XIII, 1-6⁶¹ (dalla quale deriva il contenuto dell'intero madrigale), ha determinato una svolta nell'eroico pensiero politico degli anni giovanili (cfr. la *Poetica italiana*)⁶² verso una rassegnata sopportazione dei tiranni, "mentre da Dio sono permessi, il quale usa questi flagelli e fuoco e peste e guerra"⁶³, quasi a ridimensionare il precedente apostolato, interiorizzandolo, come si evince dalla chiusa parenetica e metaforica del madrigale.

Preziosi sono per il Poeta della *Cantica* i Libri profetici, soprattutto quelli di *Geremia*, di *Daniele*, di *Ezechiele* e di *Giona*. Costruito su *Ier.*, XII, 1-3 è il primo madrigale della già citata canzone n. 74, densamente interrogativo-meditativo. Nell'*Esposizione* lo stesso Campanella commenta che le quattro domande dei vv. 1-8, "fatte a Dio":

Se ha' destinato ch'io ben sparga il seme,
 avrai forse voluto che ben mieta:

⁵⁹ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 192.

⁶⁰ "Per me reges regnant, / et legum conditores iusta decernunt; / per me principes imperant, / et potentes decernunt iustitiam" (*Biblia sacra*, cit., p. 587). Il Libro dei *Proverbi*, VIII, 30-31 ("Et delectabar per singulos dies, ludens coram eo omni tempore, ludens in orbe terrarum") è riecheggiato ancora nei vv. 1-4 della terza *Salmodia*:

La terra nostra di far giuoco e festa
 nullo tempo si resta - al sommo Dio;
 da che l'unio - l'amor, pèsola in mezzo,
 gioisce al rezzo.

⁶¹ Cfr. *Biblia sacra*, cit., p. 1104 (*Potestatibus sublimioribus obtemperandum*).

⁶² Ci riferiamo a quei passi che illustrano il potere del poeta, la sua capacità di educare il popolo a "non tollerare la tirannide, a non subire la servitù, e a non consentire all'empietà" (cfr. anche *Poetica*, cap. IV, art. X).

⁶³ Cfr. *Esposizione del madrigale 6 della Canzone a Berillo* (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 193). Sul pensiero politico del Campanella, oltre agli studi ricordati di P. Treves e di R. De Mattei, cfr.: S. Femiano, *I fondamenti teologico-metafisici della politica campanelliana*, in *Tommaso Campanella (1568-1639)*. Miscellanea di Studi nel 4° Centenario della sua nascita, cit., pp. 261-300; Vito G. Galati, *Il pensiero politico di Tommaso Campanella e i giudizi discordanti della storiografia dell'ultimo secolo*, ivi, pp. 353-384; G. Santonastaso, *Campanella riformatore politico e sociale*, ivi, pp. 523-535; A. Stegmann, *Campanella: utopie et réalité historique*, in AA.VV., *Le discours utopique*, Paris 1978.

perché dunque si tarda il giusto fine?
 Perché le stelle fai e più d'un profeta,
 i tuo'doni e scienze vani insieme?
 Perché le forze e le voglie divine
 il nemico schernisce? e le rovine,
 ch'a lui si converrian, a me rivolve?⁶⁴

sono "argute e dolenti, difficili a sciôrre, come quella di Ieremia: '*Iustus es, Domine, si disputem tecum*'". Poi aggiunge che più sottile è il quinto interrogativo: come mai, "nell'ordine fatale, bene ordinato da Dio" ci possa essere chi Lo bestemmia, il quale non trova risposta nel madrigale ma nell'*Atheismus triumphatus*, cap. VI, art. 6 e cap. XI, *Appendix*.

Da *Daniele*, II, 31-45, ricordato pure nei *Commentaria*⁶⁵, è nato il sonetto n. 59, come il titolo stesso suggerisce: *Sopra la statua di Daniele* (la statua apparsa in sogno a Nabucodonosor, un sogno interpretato dal profeta):

Babel disfatta, che fu l'aurea testa,
 venne l'argenteo petto, Persia; a cui
 ventre e cosce di rame siete vui,
 Macedoni; a cui Roma ultima resta.

Fûr due gambe di ferro note in questa;
 ma le dita han di terra i piedi sui,
 significando i regni or sparti e bui,
 di chi fu schiava, ed or donna funesta.

Ahi, terra arsiccia, donde sempre fuma
 vanagloria, superbia e crudeltate,
 che infetta, acceca, annegrice e consuma!

Ma voi la Bibbia e Daniël negate
 per schifar questo: ch'è vostra costuma
 coprirvi di menzogna e falsitate⁶⁶.

⁶⁴ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 153. Sarebbe il caso di approfondire il rapporto di Campanella e di Dante con Gremia e, quindi, la loro comune problematica profetica.

⁶⁵ Cfr. *Commentum in elegiam, cuius titulus "Poësis probis et piis documentis primaevae decori restituenda"*, in *Opere letterarie*, cit., p. 711. I molti rapporti, sia concettuali che formali, tra Campanella e Daniele ci ricordano quelli che legano i testi del profeta e la *Monarchia* e la *Commedia* di Dante, per i quali si veda l'ampio studio di A. Pèzard, *Daniël et Dante ou les vengeances de Dieu*, "Studi danteschi", L (1973), pp. 1-96.

⁶⁶ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 128.

La lettura attenta del componimento ci permette di cogliere il significato nuovo che il Campanella dà alla rielaborazione del testo biblico e, soprattutto, il perché del rifacimento: gli uomini corrotti del tempo negano l'insegnamento della Bibbia e di Daniele, utile per distruggere i vizi e le menzogne. Il Campanella, novello Daniele, sente il bisogno di riproporne il messaggio.

Dietro il sonetto *A Venezia*⁶⁷ c'è un altro testo biblico. In qualche verso, infatti, si sente l'eco del Libro di *Ezechiele*. Lo Stilese chiama Venezia "vergine intatta", dando nell'*Esposizione* la spiegazione della scelta metaforica: la chiama così per contrasto, perché Ezechiele ha definito Gerusalemme "puttana d'Assiri" (cfr. *Ezech.*, XVI, 28)⁶⁸ e Dante l'Italia "bordello" dei forestieri (cfr. *Purg.*, VI, 78).

Il Campanella vede nei profeti dei campioni delle verità divine, una tipicità che lo ha trascinato, stando ad una delle sue spontanee confessioni:

Però, là dove Iona si sommerse
trovandosi, l'Astratto, quel che feo
al santo Senno in sacrificio offerse.
(*Di se stesso, quando, ecc.*, vv. 12-14)⁶⁹

In questi versi, straordinariamente ermetici ed allusivi - si pensi alla scelta dello stesso nome, *Astratto* - lo Stilese paragona il proprio sacrificio, la simulazione della follia per una ragione superiore: salvare la missione affidatagli dal Senno, a quello di Giona quando si fece buttare in mare per salvare la nave (cfr. *Ion.*, I, 12-15).

1. 2. Di portata non inferiore è l'influenza sulla *Cantica* dei libri del Nuovo Testamento. Non solo dei *Vangeli secondo Matteo, Luca, Marco*

⁶⁷ *Ivi*, p. 106.

⁶⁸ "Et fornicata es in filiis Assyriorum, eo quod necdum fueris expleta; et postquam fornicata es, nec sic es satiata" (*Biblia sacra*, cit., p. 817).

⁶⁹ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 131. Si rimanda all'interpretazione che Monica Fintoni ha dato dell'intero sonetto, nel saggio cit. *Impostura e profezia nelle poesie filosofiche*, dopo aver individuato l'anello che, secondo lei, congiunge le due serie di *exempla* (la simulazione) e le fonti campanelliane "in relazione al canone del mentitore".

e *Giovanni*, ma pure delle *Lettere* di san Paolo (la *Lettera ai Romani* e la *Seconda lettera ai Corinti*), degli *Atti degli Apostoli*, della *Lettera* di san Giacomo e, in misura maggiore, dell'*Apocalisse*.

Assai numerose sono le citazioni dal *Vangelo secondo san Matteo*. Nel commento del sonetto n. 43 (*Contra sofisti e ipocriti, eretici e falsi miracolari*) il Campanella non solo annota che "tutta la dottrina di questo sonetto si truova nel Vangelo"⁷⁰, ma riporta due citazioni particolari: una ("*Publicani et meretrices praecedent vos in regno Dei*", *Matth.*, XXI, 31), quale fonte accreditata della fronte del sonetto, che elabora aggiornandone le figure e il contenuto alla realtà storica fra Cinque-Seicento:

Nessun ti venne a dir: - Io son tiranno -,
né il sa dir; né dirà: - Son Anticristo -;
ma chi è più fino, scelerato e tristo,
per santità ti vende il proprio danno.

Ma il baro, la puttana e 'l saccomanno,
d'astuzie sì divote mal provvisto,
si crede esser peggior, ché agli altri è visto;
e poco è il male, in cui poco è l'inganno⁷¹;

l'altra ("*Non qui dicunt: - Domine, Domine, et nonne in nomine tuo prophetavimus et miracula fecimus? - sed ab operibus cognoscetis eos*", *Matth.*, VII, 16 e 21- 22) fatta a sostegno dei vv. 12-14, che sono una prova della battaglia campanelliana contro la dottrina eretica di Lutero, in nome dell'autentica verità evangelica:

Né a voce, né a' miracoli provarsi
bontà si dèe, ma in fatti: tanti dèi
questa falsa misura in terra pose.

I vv. 5-6 del sonetto n. 50 (il primo dei *Sonetti profetali*):

mentre pur nasce la zizzania insieme
col buon frumento nella terra umana
[...]⁷²

⁷⁰ *Ivi*, p. 111.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ivi*, p. 119.

sintetizzano la parabola del frumento e della zizzania in *Matth.*, XIII, 24-30, e creano una nuova analogia (nella forma dell'identificazione analogica: *terra umana*) tra la terra reale = il campo da coltivare, e la terra metaforica = la società contemporanea, la comunità degli uomini, nella quale meglio degli altri crescono vivono e prosperano i sofisti, gli ipocriti e gli eretici:

nutricasi la setta empia e profana,
che 'l ben schernisce della nostra speme⁷³.

Il sintagma "cibo...pregiato" del v. 5 del "*Pater noster*", *Orazione di Giesù Cristo*⁷⁴ corrisponde a "panem supersubstantialem" del testo di *Matth.*, VI, 11, mentre quello del v. 9 ("Con condition pregò Cristo") nel madr. 9 della prima canzone della *Salmodia metafisicale*, reso nella forma latina "si fieri potest" nell'*Esposizione*, e subito esplicitato nel testo poetico:

Con condition pregò Cristo, sapendo
che schivar non potea il calice orrendo.
E l'angel suo rispose: al gran governo
convenir ch'egli muoia [...] ⁷⁵,

rinvia a *Matth.*, XXVI, 39, oltre che a *Marc.*, XIV, 35 e a *Luc.*, XXII, 41-42.

Da *Luc.*, VII, 36-50, proviene, nel sonetto n. 34 (*Che la malizia in questa vita e nell'altra ancora è danno, e che la bontà bea qua e là*), il ricordo della Maddalena, la peccatrice pentita, che nella seconda metà del Cinquecento e agli inizi del Seicento accese la fantasia dei letterati e degli artisti in generale⁷⁶. E ancora da *Luc.*, XI, 23 ("Qui non est mecum, contra me est: et qui non colligit mecum, dispergit")⁷⁷ proviene l'imma-

⁷³ Sonetto n. 50, vv. 7-8 (*ibidem*).

⁷⁴ *Ivi*, p. 114.

⁷⁵ *Ivi*, p. 151.

⁷⁶ Maria Maddalena, con la sua storia di peccatrice convertita, c' soprattutto con le sue lagrime di penitente, ispirò non solo le arti figurative, ma molte poesie e molti romanzi sacri. Ispirò pure il Tasso in un sonetto di corrispondenza con il letterato Francesco Melchiorri (*Francesco, del mio volo io non mi vanto*, vv. 10-11):

e mi duol che non ardo e non sfavillo
come già fece Maddalena e Piero.

⁷⁷ *Biblia sacra*, cit., p. 1025.

gine metaforica della Polonia (“incerta s’aduni o dispergi”, cioè: incerta se tu faccia il tuo bene o il tuo male) nell’eleggere “principi grandi e re di gran sangue” piuttosto che “cercare sapienti e forti uomini”, i soli “uomini atti al regno”. Si leggano i vv. 6-8 del sonetto *A Polonia*:

ma in più cieca fortuna ti sommergi,
scegliendo, incerta s’aduni o dispergi,
prencipe di ventura e ricca corte⁷⁸.

L’influenza più massiccia, e dichiarata già nel titolo del componimento, del *Vangelo secondo san Luca* è sul sonetto caudato n. 42: *Sonetto cavato dalla parabola di Cristo in san Luca, e da san Giacomo dicente: “Fides sine operibus mortua est”, ecc. e da sant’Augustino: “Ostende mihi fidem tuam, ostendam tibi opera mea”*⁷⁹. Il Campanella ricrea abilmente la parabola biblica (cfr. *Luc.*, X, 25 sgg.) nel contesto storico contemporaneo, ambientandola in un nuovo spazio geografico. Infatti, Gerusalemme e Gerico diventano Roma ed Ostia:

Suscipiens autem Iesus, dixit: Homo quidam descendebat ab Ierusalem in Iericho, et incidit in latrones, qui etiam despoliaverunt eum: et plagis impositis abierunt semivivo relicto. Accidit autem ut sacerdos quidam descenderet eadem via: et viso illo praeterivit. Similiter et levita, cum esset secus locum, et videret eum, pertransiit. Samaritanus autem quidam iter faciens, venit secus eum: et videns eum, misericordia motus est. Et appropians alligavit vulnera eius, infundens oleum et vinum: et imponens illum in iumentum suum, duxit in stabulum, et curam eius egit. Et altera die protulit duos denarios, et dedit stabulario, et ait: Curam illius habe: et quodcumque supererogaveris, ego cum rediero reddam

Da Roma ad Ostia un pover uom an-
[dando
fu spogliato e ferito da’ ladroni:
lo vider certi monaci santoni
e ’l cansâr, sul breviario recitando.

Passò un vescovo e, quasi nol miran-
[do,
sol gli fe’ croci e benedizioni:
ma un cardinal, fingendo affetti buoni,
seguitò i ladri, lor preda bramando.

Alfin giunse un Tedesco luterano,
che nega l’opre ed afferma la fede:
l’accolse, lo vestìo, lo fece sano.

Chi più merita in questi? chi è più
[umano?
Dunque al voler l’intelligenza cede,
la fede all’opre, la bocca alla mano;
mentre quel che si crede,

⁷⁸ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 108.

⁷⁹ Le due citazioni del titolo sono tratte da *Iac.*, II, 17 e *Iac.*, II, 18.

tibi. Quis horum trium videtur tibi proximus fuisse illi, qui incidit in latrones? At ille dixit: Qui fecit misericordiam in illum. Et ait illi Iesus: Vade, et tu fac similiter. (*Luc.*, X, 30-36)⁸⁰

s'a te ed agli altri è buono e ver, non sai: ma certo è a tutti il vero ben che fai⁸¹.

Dal confronto dei due testi il lettore si accorge della stretta affinità tra le due parabole, accomunate anche dalla conclusione didascalica, ma resta colpito dalla volontà del Poeta controriformista di sottolineare di più la negatività dei personaggi ecclesiastici della parabola da lui reinventata, visualizzandone la fede vuota e sterile, la corruzione e la cupidigia (si veda “il cardinal” che, “fingendo affetti buoni, / seguìtò i ladri, lor preda bramando”). Il “sacerdote” della parabola di Cristo, che vide l’infelice “ma passò oltre”, è sostituito non per caso, nella versione campanelliana, da “certi monaci santoni” che “l cansâr, sul breviario recitando”. Il “levita” che “lo vide e tirò innanzi” cede il posto al “vescovo” che “quasi nol mirando, / sol gli fe’ croci e benedizioni”. Il Campanella aggiunge, rispetto alla fonte, il “cardinal” avido di ricchezze, per ritornare poi nuovamente alla parabola evangelica e sostituire, significativamente, al “Samaritano” il “Tedesco luterano” - precisando: “che nega l’opre ed afferma la fede”, a differenza dei monaci dei vescovi e cardinali che, secondo l’ortodossia, danno importanza alle opere che ravvivano la fede - il quale “accolse” il povero uomo, “lo vestìo, lo fece sano”, al pari del Samaritano. I versi 9-11 testimoniano il rigoroso atteggiamento campanelliano non solo contro gli eretici luterani e calvinisti, ma anche contro le falsità dei confratelli. Per capire il senso del rifacimento del testo di san Luca nella *Cantica* non si può prescindere da una pagina della *Poetica* latina, dove il teorico Campanella, riconoscendo di dover correggere le sue argomentazioni contro Aristotele e, perciò, ammettendo di aver sbagliato nel sostenere categoricamente che la favola è menzogna, parla della favola o della parabola con l’autorità di Origene e di san Tommaso (nei *Commentaria* ricorda anche

⁸⁰ *Biblia sacra*, cit., p. 1024.

⁸¹ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 110.

sant'Agostino col suo *De mendacio*)⁸² e ci suggerisce la chiave di lettura del suo sonetto-parabola n. 42, nonché una classificazione delle parabole: quelle per la vista e quelle per l'udito:

Rationes nostrae quoque contra Aristotelem indigent correctione. Prima non valet, cum dixi fabulam esse mendacium: alioquin nec nobis liceret fabulari. Mendacium est contra mentem ire, ut qui dicit quod non habet pro vero in mente sua, sed ut fallat. Quando autem quis texit parabolam aut fabulam non ut credatur fabula sic esse, sed illud quod fabula deinde significat, nequaquam mentitur, sed figurate loquitur; et cum dico: - Ego in portu navigo -, volens significare non quod sim in portu, sed quod in tuto negotium meum posuerim. Quod docte Origenes et sanctus Thomas declarant: nam, cum Deus in forma ignis aut columbae Spiritum Sanctum misit, non mentitur, rebus his pro vocibus utendo, quoniam, non ut doceat Spiritum esse ignem aut columbam sic facit, sed ut igne et columba eius efficaciam et puritatem declaret. Haec est parabola in oculis, sicuti quae narratur est parabola in auribus⁸³.

La vicenda del figliuol prodigo (cfr. *Luc.*, XV, 11-32), al pari di tutte le vicende esemplari dei personaggi biblici evocati nella *Cantica*, rivive sinteticamente nell'ultimo verso ("né del prodigo figlio il gran contento") del madr. 3 della *Canzone a Berillo*, nello spirito di pentimento, di meditazione del proprio destino e di sofferta invocazione che caratterizza progressivamente il madrigale:

Io merito in niente esser disfatto,
Signor mio, quando penso
l'opere prave mie e 'l perverso senso.
Poi, mirando ch'io son pur tua fattura,
che tocca riconciliarla a chi l'ha fatto,
ch'io bramo esser rifatto
nel tuo cospetto nuova creatura,
questa sola ragion sola mi resta.

⁸² Cfr. *Commentum in elegiam...*, in *Opere letterarie*, cit., p. 758: "Quapropter dicimus poetas non texisse fabulas ut crederentur, nam non quod littera significat, sed quod res significatae per litteram deinde significant, verum esse volcbant. Idem apparet in parabolis sacris, ut docet sanctus Augustinus in libris de mendacio, et divus Thomas in 2.2., et Origenes in suis perpetuis allegoriis. Noster autem sacer vates aperit mysteria haec dolensque, quod recentiores fabulantur vel insensate vel inutiliter vel perniciose et fabularum antiquarum sensum in cortice vocabulorum non in significatione rerum vocatarum, inquirunt accipiuntque".

⁸³ *Poëtica*, cap. IV, art. X (*Tutte le opere*, vol. I, cit., pp. 996-998).

Onde sol fine al mio lungo tormento
chieggio, non quella festa,
né del prodigo figlio il gran contento⁸⁴.

Più rara, rispetto al *Vangelo secondo san Luca*, è nei testi poetici campanelliani la presenza del *Vangelo secondo san Marco*. Derivato da *Marc.*, IX, 2-9 è il condensato emistichio (“qual Cristo s’ellesse”) del secondo madrigale della canzone n. 77. Una volta sciolta dal corpo, l’anima lo rifiuta e accetterebbe di riunirsi con lui solo se diventasse celeste e glorioso, simile a quello di Cristo risorto:

Questo, ch’or temi di lasciar, albergo
tanto odierai, che, se: - Di ferro e vetro
per non sentir ferètro
né scurità né doglia, - Dio dicesse -
tel renderò, ed in lui torna; - a tal metro,
crucciata, del voler voltando il tergo:
- In pianto mi sommergo -
risponderesti; salvo se ’l rendesse
tutto celeste, qual Cristo s’ellesse⁸⁵.

La medesima osservazione vale pure per il *Vangelo secondo san Giovanni*, il cui inizio è ripreso nei primi due versi del secondo madrigale della prima canzone della solennissima triade *Al Primo Senno*:

In principio erat Verbum,
Et Verbum erat apud Deum,
Et Deus erat Verbum.
(*Ioan.*, I, 1)⁸⁶

Era il Senno degli enti da principio,
ed era appresso Dio, era Dio stesso
(*Scelta*, XXIII, 2, 1-2)⁸⁷.

Dall’avvio biblico si snoda il complesso pensiero metafisico e teologico del Campanella: ogni ente partecipa delle tre primalità. Lo prova il fatto che ogni ente può conoscere ed amare; è ed opera; cerca quanto può dargli gioia e fugge quanto può arrecargli dolore oppure danno. Ciò accade da quando il mondo fu ridotto in ordine dal caos.

⁸⁴ *Ivi*, p. 191.

⁸⁵ *Ivi*, p. 176.

⁸⁶ *Biblia sacra*, cit., p. 1042.

⁸⁷ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 39.

Un luogo del *Vangelo secondo san Giovanni* (cfr. X, 15) è stato citato dal Campanella anche nell'*Esposizione* del sonetto n. 16 (*Re e regni veri e falsi e misti, e fini e studi loro*): "animam suam ponit pro ovibus"⁸⁸, dopo essere stato ispiratore del v. 11:

di virtù regia è segnale il martire⁸⁹.

Il vero principe è colui che si sacrifica per il bene della comunità, colui che - come dirà nel sonetto successivo - "tutto è Giesù, Pallade e Marte"⁹⁰.

Pure le *Lettere* di san Paolo hanno lasciato qualche segno vivo nei versi della *Cantica*. Dalla *Lettera ai Romani*, VII, 24, il Campanella accoglie e sviluppa l'idea del corpo come carcere oscuro dell'anima, un concetto fecondo di immagini intensamente metaforiche, soprattutto nella canzone n. 76⁹¹.

L'autorità di san Paolo della *Prima lettera ai Corinti*, insieme a quella di Socrate, interviene a confermare la lezione della *Metaphysica* (p. I, lib. I, cap. I, art. 2), riespressa in veste poetica nel madr. 3 della canzone n. 25, e cioè che gli uomini non conoscono tutto o non conoscono a fondo le cose "per la varietà e piccola penetrazione in loro"⁹². L'esortazione alla saggia ignoranza, infatti, nell'*Esposizione* del madrigale, porta il crisma di questa citazione paolina: (I *Cor.*, VIII, 2)⁹³, lievemente ritoccata: "Qui putat se scire, nondum novit quantum oporteat illum scire".

La *Seconda lettera ai Corinti*, XII, 2-4 (luogo che ha ispirato pure Dante, *Inf.*, II, 28-30), mirabilmente si fonde con il *Secondo libro dei Re*, II, 11, nei versi 67-71 della lirica n. 83, *Della possanza dell'uomo*:

⁸⁸ *Ivi*, p. 31.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ivi*, p. 32.

⁹¹ *Corpo-nativa prigion; corpo-sepolcro-prigion; corpo-umana cella; corpo-nostro tetto* (che "l'anima saggia e sciolta fugge"); *corpo-cascia di morti*. E ancora nella canzone n. 76 si parla di "muraglia / del carcer" e di "scorze" del corpo. Nel *congedo* della canzone n. 78 poi il Campanella gioca con gli "epitoti propriissimi del corpo": *morte-viva; nido d'ignoranza; portatile sepolcro; vestimento /di colpa e di tormento; peso d'affanni; di error laberinto*.

⁹² Cfr. *Esposizione* del madrigale (*Tutte le opere*, vol. I, cit., pp. 48-49).

⁹³ "Si quis autem se existimat scire aliquid, nondum cognovit quemadmodum oporteat cum scire" (*Biblia sacra*, cit., p. 1112).

canta Eliseo - il futuro; Elia sen vola
 alla tua scuola;
 alla tua scuola Paolo ascende, e truova
 con manifesta pruova - Cristo a destra
 della maestra - Potestade immensa.
 Pensa, uomo, pensa!⁹⁴

Elia e san Paolo sono testimonianze storiche di come Dio faccia partecipi, in abbondanza, gli uomini della sua gloria. E con questi due esempi di lode della "potenza" dell'uomo lo Stilese cede il posto all'invito perché questi impari a conoscere sempre meglio la propria nobiltà, superiore a quella delle altre creature.

Tra i testi del Nuovo Testamento l'*Apocalisse* è quello che più frequentemente ha ispirato l'Autore della *Cantica* e le sue visioni profetiche, convinto qual è che un maggior numero di miracoli e di visioni apocalittiche occorrerebbero nel proprio secolo che non al tempo di Mosè di Elia e di Daniele. Da non dimenticare che proprio in area calabrese, alla fine del XII secolo, un altro esegeta scritturale non meno appassionato del Campanella, Gioacchino da Fiore, esortato da papa Urbano III, aveva scritto un commento dell'*Apocalisse*. In generale questa e le altre opere dell'abate, e per la vasta conoscenza dei testi biblici e per l'estrema efficacia stilistica e ancora per lo spirito profetico ("il calavrese abate Gioacchino / di spirito profetico dotato" - scrive Dante in *Paradiso*, XII, 140-141 -), sono un'anticipazione di quelle campanelliane.

Il sonetto n. 58, *Sonetto cavato dall' "Apocalisse" e santa Brigida*, è stato interamente edificato sull'*Apocalisse*, V, 4-5 e sulle *Revelationes*, IV, 43 di santa Brigida⁹⁵. Dopo aver fatto luce sulla corruzione dell'umanità contemporanea (cfr. la prima quartina), il Campanella focalizza la sua personale condizione in quella realtà storica e lo fa attraverso l'identificazione analogica di se stesso con l'Autore dell'unico libro profetico del Nuovo Testamento:

⁹⁴ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 207.

⁹⁵ Nelle *Lettere* sono frequentemente nominate santa Caterina e santa Brigida. Di quest'ultima il Campanella non solo riporta diversi passi dalle *Revelationes*, a sostegno delle sue tesi, ma ricorda soprattutto la capacità profetica, chiamandola "la illustrissima sibilla delle sibille". Rinviamo al saggio di L. Bolzoni, *Tommaso Campanella e le donne: fascino e negazione della differenza*, in "Annali d'Italianistica", vol. VII (1989), pp. 193-216.

Et ego flebam multum, quoniam
nemo dignus inventus est aperire librum,
nec videre eum. Et unus de senioribus
dixit mihi: Ne flevetis: ecce vicit leo de
tribu Iuda, radix David, aperire librum,
et solvere septem signacula eius.
(*Apoc.*, V, 4-5)⁹⁶

In mezzo a tanti mali io per vederme,
stavo piangendo, ed ecco che s'avvede
Europa in parte, dove men possiede
ambo gli porti di lussuria il verme.
(*Sonetto cavato dall' "Apocalisse" e san-
ta Brigida*, vv. 5-8)⁹⁷

E, subito dopo, nella sirima è la visione sempre apocalittica (cfr. *Apoc.*, XIII e VI, 2) prima della *belva* contro la quale corrono più di venti per la vendetta:

Quel che aspettavan tutti vati insieme,
veggo più venti correre a vendetta
contra la belva onde natura geme,

e poi del *cavallo bianco* (il cavallo bianco ritorna frequentemente nella *Cantica*, simbolo dell'ordine domenicano) vera speranza dell'universale redenzione. Il cavallo affretta il suo passo, mentre la bestia aspetta timorosa che si compia il destino:

Un destrier bianco il suo cammino affretta,
di nostra redenzion verace speme:
l'adultera il destin, temendo, aspetta.

Ci sembra opportuno ricordare che Tommaso Campanella riflette sull'utilità della poesia profetica già nella prima *Poetica*⁹⁸. Nella *Poetica* successiva, poi, affronta alla radice l'argomento della *profezia* e della poesia per individuarne la natura e l'influenza esterna divina o diabolica, disputando con il pensiero filosofico e scientifico di Aristotele e Pla-

⁹⁶ *Biblia sacra*, cit., p. 1184.

⁹⁷ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 127.

⁹⁸ Cfr. *Poetica* (X. *La missione sociale del poeta*), laddove il Campanella cita Salomone, *Prov.*, XXIX, 18): "In verità le poesie favolose sono stromenti della tirannia, perché si rende [il] popolo ignorante e spettatore di spassi e menzogne, che dà loro l'astuto tiranno per allettarsegli; però dice Salomone: 'Ubi non est propheta dissipabitur populus', perché il poeta che ammaestra il principe secondo Dio è profeta, e mentre che i popoli vivono secondo Dio, non temono i tiranni" (*ivi*, pp. 334-335). In favore della poesia-profezia, nella *Poetica* giovanile, lo Stilese ricorda pure san Paolo, I *Cor.*, XIV, 31: "Potestis omnes prophetare" (*ivi*, p. 337).

tone, di Ippocrate e Galeno, di Origene e san Tommaso, Virgilio, san Giustino e san Girolamo:

[...] dicimus ab exterioribus intelligentiis, sive bonis, sive malis, fieri carmina et divinationes in nobis, dum utuntur spiritu nostro tanquam instrumento, auferuntque animae augurandi functionem. [...] Apparet et multis Daemon in habitu corporali. Idem sanctus Hieronymus docet contra Montanum, qui prophetiam Maximillae et Quintillae furiosam celebrans, non meminisse prophetas nec sui compotes esse docebat. Hoc falsissimum est, quoniam Deus menti prophetarum primo illabitur, eamque illustrat, non impedit a sui operatione: spiritus autem malus in animales spiritus grassatur et humores, quibus infestat animum. Unde in pleniluniis, quando magis commoventur sympathia coeli, et in atrabiliosis, Daemon affligit magis, quoniam humoribus utitur sic agitatis, ut docet Origenes, et sanctus Thomas, et experientia⁹⁹,

rinviano, alla fine dell'articolo, alla sua *Metaphysica* e al suo *De sensu rerum* e concludendo con la distinzione dei poeti in "divini", "diabolici" e "umani". A questa argomentazione teorica si aggiunge la conclusione ultima e matura dei *Commentaria*, laddove il commentatore dell'elegia di papa Urbano VIII, *Poësis probis et piis documentis ornata primaevae decori restituenda*, illustra le tre prerogative del profeta, individuate da san Tommaso nella *Summa theologiae*:

[...] et siquidem ut divus Thomas probat, tria sunt prophetae munera, primum accipere a Deo revelationes et doctrinas, et cum illo conversari et doceri, et in hoc Moses excedit omnes, videns Deum per essentiam, loquens a facie ad faciem, et 40 diebus in monte cum ipso conversatus, unde facies eius radiabat ex Dei consortio [...]

2^{um} est praedicare populo revelata, quod fecit Moses coram Pharaone et Egipto et Hebreis, scripsitque libros quinque divinae legis, posuitque in arca Testamenti.

3^{um} est comprobare miraculis, quae praedicat esse a Deo, et in omnibus his superavit prophetas omnes, praesertim 3^o ut dictum est Deut. ult.°, "non surrexit maior illo in signis et portentis"[...] ¹⁰⁰.

Sui luoghi citati dell'*Apocalisse* (V, 4-5 e VI, 2) è costruito pure il componimento n. 55, *Sopra i medesimi colori*, in cui la visione d'esor-

⁹⁹ *Poëtica*, cap. VI, art. III (*ivi*, pp. 1024-1026).

¹⁰⁰ *Opere letterarie*, cit., p. 864.

dio richiama *Apoc.*, IV, 4 (“super thronos viginti quattuor seniores sedentes, circumamicti vestimentis albis, et in capitibus eorum coronae aureae”)¹⁰¹ e Dante, *Purg.*, XXIX, 82-87¹⁰², la cui ispirazione risale alla medesima fonte biblica:

Veggio in candida robba il Padre santo
venir a tener corte, e i senatori
con lui di simili abiti e colori,
e 'l bianco Agno immortal sedergli a canto.

E finir di Giovanni il lungo pianto,
avendo il gran Leon giudeo gli onori
d'aprir il fatal libro, uscendo fuori
il bianco corridor del primo canto.

Le prime anime belle in bianche stole
incontran lui, che, su la bianca nube,
vien cinto da'suo'bianchi cavalieri.

Taccia il popol moresco, che non vuole
udir il suon delle divine tube.
L'alba colomba scaccia i corbi neri¹⁰³.

La parola tematica del sonetto è costituita dall'aggettivo relativo al colore *bianco* (*bianco*, alternato a forme sinonimiche, sempre aggettivali, come *candido* e *albo*: “candida robba”, “simili abiti e colori”, “bianco Agno”, “bianco corridor”, “bianche stole”, “bianca nube”, “bianchi cavalieri”, “alba colomba”), in un contesto non solo etico-teologico ma pure etico-politico, come rivela l'ultima terzina, nell'energico imperativo agli Spagnoli - che usano vestirsi di nero e sono scuri e crudeli come

¹⁰¹ *Biblia sacra*, cit., p. 1184.

¹⁰² Questi i versi di Dante (da *La Commedia secondo l'antica vulgata*, testo critico a cura di G. Petrocchi, Einaudi, Torino 1975, p. 259):

Sotto così bel ciel com'io diviso,
ventiquattro seniori, a due a due,
coronati venien di fiordaliso.

Tutti cantavan: “*Benedicta* tue
ne le figlie d'Adamo, e benedette
sieno in eterno le bellezze tue!”

Sulla presenza dell'*Apocalisse* nella *Commedia* cfr. gli studi di P. Dronke, *L'Apocalisse negli ultimi canti del "Purgatorio"*, e di P. Armour, *L'Apocalisse nel canto XXIX del "Purgatorio"*, in *Dante e la Bibbia*. Atti del Convegno Internazionale promosso da “Biblia” (Firenze, 26-27-28 settembre 1986), a cura di G. Barblan, Olschki, Firenze 1988, pp. 81-94 e 145-152.

¹⁰³ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 124.

i Mori - e nel finale gnomico della visione. I “corbi neri” dovrebbero essere gli Spagnoli appunto; l’“alba colomba”, simbolo di *forza* e di *purezza*, dovrebbe alludere alla monarchia universale sotto la reggenza del Papa¹⁰⁴.

Reminiscenze vive, intimamente sofferte, dell’*Apocalisse*, XIX, 11 e VI, 2, si rinvencono rispettivamente nel v. 6 del madr. 2 della canzone n. 74:

Così m’hai dato il corridor volante?¹⁰⁵

dove il Campanella rimprovera Dio per non avergli poi dato la prodigiosa bestia promessagli durante le evocazioni diaboliche, e nel madr. 8 della canzone n. 75, in cui evoca l’*equus albus* di *Apoc.*, VI, 2, nell’amarra coscienza della irrealizzabilità della propria missione di redenzione e di riunificazione del genere umano, nonostante i favori divini (i “sette monti”, cioè le sette protuberanze della testa, sempre interpretate come segno di grandezza prodigiosa, le “arti nuove” ovvero le nuove scienze, la “voglia ardente” e il “primo albo cavallo” che è “l’ordine sacerdotale dominicano”):

Se favor tanto a me non si dovea
per destino o per fallo,
sette monti, arti nuove e voglia ardente
perché m’hai dato a far gran semblea,
e ’l primo albo cavallo,
con senno e pazienza tanta gente
vincere? [...] ¹⁰⁶.

Infine l’*Apocalisse* rivive nei sonetti 27, *Contra Cupido*, e 51, *Sonetto secondo profetale*, nell’immagine della “bestia impiagata, sorda ed orba”, simbolo dell’amor cieco, pagano e anticristiano, contrapposto al vero e saggio amore, e in quella del “quinto angelo”:

¹⁰⁴ Cfr. in particolare i *Discorsi universali del governo ecclesiastico per far una gregge e un pastore* e si legga il saggio critico di C. Motzo Dentice Di Accadia, *L’ecumenismo di Campanella*, in *Tommaso Campanella (1568-1639)*. Miscellanea di Studi nel 4° Centenario della sua nascita, cit., pp. 449-472.

¹⁰⁵ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 154.

¹⁰⁶ *Ivi*, pp. 166-167.

Et quintus angelus effudit phialam suam
super sedem bestiae, et factum est
regnum eius tenebrosum.
(*Apoc.*, XVI, 10)¹⁰⁷

[...]
l' ampolla del quinto angelo, versante
giusto sdegno, terribile e severo
[...].
(sonetto n. 51, vv. 7-8)¹⁰⁸.

Allo stesso modo che nella Bibbia e nella *Commedia*, nella *Scelta* le cose e le immagini significano, il senso letterale rimanda a quello analogico. Il Campanella imita dall'interno i suoi modelli di scrittura.

¹⁰⁷ *Biblia sacra*, cit., p. 1190. Il Libro dell'*Apocalisse*, già evocato nella *Poetica* giovanile (*Apoc.*, IV, 6-9 e XII, 1), viene continuamente richiamato nei *Commentaria* (soprattutto *Apoc.*, V; XV, 19; XVI, 19; XXI, 3 e 8).

¹⁰⁸ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 120.

CAPITOLO QUARTO

Dopo la sacra Bibbia: i “sommi Padri” e gli Scolastici, “figli primogeniti dei Padri”

Itaque si Dei vicarius sub Deo suo instaurat quod abiit cum tanta utilitate quantam in principiis huius artis posuit Dominus virtutum rex gloriae, de novitate accusandus non venit, sed maxime de instauratione celebrandus ut reparator et redemptor et instaurator scientiarum; nec ego, minimus eius discipulus, qui scientias, quas divino carmine sacer vates vocat ad arcem theologiae, mundas a foecibus gentilium ipse conduco, cum nihil quod non sit in sacris Bibliis et in summis Patribus Dionysio, Ignatio, Polycarpo, Irenaeo, Iustino, Victorino, Lactantio, Tertulliano, Origene, Basilio, Gregorio Nysseno et Nazianzeno, et Athanasio, Theodoretto, Hilario, Chrysostomo, Ambrogio, Augustino, Hieronimo, Isidoro, Fulgentio, Leone, Gregorio Magno, Beda, Strabo, Damasceno, Richardo, Petro Lombardo, Hugone, Bernardo, Anselmo, et Scholasticis in maioribus Patrum filiis, nos dixerimus, nihilque approbemus quod evertat dogmata fidei, sed quod explanet¹.

Queste parole, che illustrano il ruolo della poesia di papa Urbano VIII e l'intento del commentatore di quella poesia, sono importantissimi-

¹ *Ad declarationem poematum olim illustrissimi Maffaei cardinalis Barberini, nunc Urbani octavi pontificis maximi, praefatio*, in T. Campanella, *Opere letterarie*, a cura di L. Bolzoni, cit., pp. 680-682. Ci sembra opportuno ricordare anche quanto si legge nella *lettera-memorale* al papa Paolo V, scritta a Napoli e datata 22 dicembre 1618: “Prometto dare a Vostra Beatitudine tutte le scienze naturali e morali, cavate dalla scrittura santa e da’ padri per distoglier li secolari da li libri de’ gentili, che son la zizania sopra il seme evangelico ed officina del macchiavellismo e pravi costumi; di maniera che questi nostri libri avanzino Aristotele, Platone e tutti i gentili in facilità, veracità e certezza, ragioni, sperienze, brevità ed oracoli divini. Il che confesseranno tutti coloro chi piamente e saviamente li essamineranno; li quali devono sapere che li gentili fūr intromessi come testimonii nella scola di Cristo, solo contra gentili loro, secondo san Tomaso (p. I, quest. IV), ai quali non abbiamo ad obbligarci ed accordare la Scrittura, secondo l’opuscolo decimo ed undecimo” (T. Campanella, *Lettere*, a cura di V. Spampinato, cit., p. 193).

me per una buona intelligenza della *Scelta d'alcune poesie filosofiche*, dove autore ed espositore coincidono nella persona del Campanella. Oltre che di verità bibliche, essa è un serbatoio di idee riprese ed elaborate dal pensiero patristico, in particolare da sant'Agostino, e dal pensiero tomistico², senza "sovvertire i dogmi della fede, ma solo interpretandoli". La letteratura patristica, riempiendo insieme alle opere dantesche - come vedremo tra poco - la "stanza" o "scatola" delle memorie letterarie campanelliane, ha parte attiva nella scrittura delle poesie. Così le medesime citazioni, che affluiscono impetuose e numerose nelle opere in prosa integrandosi nella struttura del discorso, diventano traduzioni liriche nella *Cantica*.

La lezione contro la falsa santità della *Regula pastoralis*, II, 6 e II, 35 di san Gregorio Magno - il papa e il santo annoverato nei *Commentaria* tra i "sommi Padri"³ e celebrato nella *Poetica* italiana per i suoi inni ecclesiastici⁴; infine ricordato nella *Poetica* latina per il significato dato alla parola latina *fictor* (il poeta) = *formatore* (come Dio che nella Sacra Scrittura è detto *fictor hominum* = modellatore di uomini) e non *bugiardo*⁵ - viene riproposta nel sonetto n. 44, con esplicito riferimento alla fonte nell'*Esposizione*: "Questo dice anche san Gregorio nel *Pastorale*"⁶, e secondo il consueto aggiornamento che abbiamo già constatato in Campanella dinanzi alle parabole bibliche. Lo Stilese, infatti, contrappone agli ipocriti, che "fingono santità", la scoperta scelleratezza dell'Aretino: quest'ultimo è senz'altro meno meritevole di biasimo rispetto agli altri.

Ancora più di san Gregorio Magno è sant'Agostino a sostenere la poetica e l'estetica del Campanella: nella dimostrazione che il piacere non è il fine del poeta (il suo fine è solo l'utile), nella definizione del *mirabile* e delle sue varie specie, della relatività del *bello* e del *brutto*

² L'Epistolario, in cui il Campanella identifica la propria missione universale con quella dei profeti, è pieno di richiami alla dottrina di sant'Agostino e di san Tommaso, della cui autorità si serve per condannare machiavellisti ed eretici, soprattutto luterani e calvinisti, ma anche per far luce sulle proprie idee e per corroborarle.

³ Cfr. *Opere letterarie*, cit., p. 682. Si leggano pure le pp. 698, 738 e 764, dove sono evocate le *Homiliae in Evangelia* e le *Expositiones in primum Regum*.

⁴ *Poetica (Tutte le opere)*, vol. I, cit., p. 346).

⁵ *Poetica*, cap. IV, art. IX (*ivi*, p. 996).

⁶ *Ivi*, p. 112.

(belli sono definiti da sant'Agostino lo scorticamento e le lussazioni del corpo di san Vincenzo in quanto segnale di fede e di sopportazione, brutti in quanto segnale della crudeltà del tiranno Daciano e dei carnefici)⁷. In qualche caso sant'Agostino convalida pure il pensiero metafisico e teologico della *Cantica* e soprattutto la polemica contro Epicuro in favore del dolore:

[...] Fallitur tamen homo, quandocumque voluptatem solam habet pro fine: est etiam in planctu voluptas, quoniam recordamur boni amissi et per planctum praesens illud nobis facimus, et sanctus Augustinus lacrimari pro Deo suavissimum experiebatur, quoniam se per lacrimas illum amare et promereri quasi sentiebat⁸.

Nell'*Esposizione* del madr. 2 della *Canzon d'Amor secondo la vera filosofia*, dissertando sull'ente che partecipa della Monotriade divina, in quanto può sa e vuole, e si tramuta di vita in vita senza voler cambiare, perché non conosce né ha il gusto dell'altra vita, il Campanella risale all'autorità di sant'Agostino, attribuendogli un'opera oggi assegnata a Onorio di Autun: il *De cognitione verae vitae*:

[...] E questo è passar di vita in vita; perché l'acqua, fatta fuoco, vive la vita di fuoco; e non si può andar fuori della sfera dell'essere, secondo l'autore e Agostino, *De cognitione verae vitae*⁹.

Ritornando sullo stesso argomento metafisico-teologico della "mutazione" e della morte, nel madr. 2 della canzone n. 73, il Campanella si appella ancora a sant'Agostino, questa volta al *De trinitate*, lib. II, cap. 9, con l'aiuto del quale può addurre la quarta ragione del perché egli non deve pregare affinché Iddio lo liberi dalla triste condizione di carcerato:

E s'ogni mutamento è qualche morte,
tu, Dio immortal, ch'io adoro,
come ti muterai a cangiar mia sorte?¹⁰

Cfr. *Poëtica*, cap. II, art. VII, là dove il Campanella fa riferimento al *Sermo* CCLXXV, 2 (*ivi*, p. 951).
⁷ *Poëtica*, cap. II, art. V (*ivi*, p. 942). Si veda R. Amerio, *Forme e significato del principio di autocoscienza in sant'Agostino e in T. Campanella*, in "Rivista di filosofia neoscolastica", suppl. speciale al vol. XXIII (1931), pp. 97-114.

⁸ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 55.

¹⁰ Cfr. madrigale 2, vv. 12-14 (*ivi*, p. 146).

Versi così commentati dall'Autore:

[...] quarto, perché non può mutarsi, s'egli ha così ordinato: perché ogni mutamento è qualche morte, secondo sant'Augustino; dunque, ecc. Queste ragioni sono risolte in *Metafisica e Teologia* [...] ¹¹.

Le prime tre ragioni - da ricordare che tutte e quattro "sono risolte in *Metafisica e in Teologia*" ¹² - (così argomentate: 1^a il Fato è fermo nell'eterna volontà; 2^a l'uomo non ha eloquenza che possa persuadere Dio; 3^a ciò che l'uomo vuole dire Dio già lo conosce) trovano una sublime veste poetica nei versi 1-11, dal tono assorto e meditativo, pervasi da un'ombra di predestinazione che aleggia anche nel madr. 8 della stessa canzone, ma che si dissolve nell'intera *Cantica*:

Ben so che non si trovano parole
che muover possan te a benivolenza
di chi *ab aeterno* amar non destinasti;
ché 'l tuo consiglio non ha penitenza,
né può eloquenza di mondane scuole
piegarti a compassion, se decretasti
che 'l mio composto si disfaccia e guasti
fra miserie cotante ch'io patisco.
E se sa tutto 'l mondo il mio martoro,
il ciel, la terra e tutti i figli loro,
perché a te, che lo fai, l'istoria ordisco? ¹³

Rilevante è nella *Cantica* l'apporto della filosofia di Dionigi Areopagita e di san Tommaso per quanto concerne il problema conoscitivo. Nell'*Esposizione* del madr. 4 della canzone n. 24 lo Stilese fariferimento ai due pensatori ("L'uomo, che tutte le cose impara, si fa, qual Dio, tutte cose; e questo lo dice Dionisio Areopagita, allegato pur da san Tomaso") ¹⁴, additandoli come la fonte del suo madrigale volto ad approfondire le differenze conoscitive tra Dio e l'uomo:

¹¹ *Ibidem*.

¹² Cfr. *Metaphysica* (p. II, lib. IX, cap. 13, art. 4) e *Theologia* (lib. I, cap. 17).

¹³ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 146.

¹⁴ *Ivi*, p. 45. Di Dionigi ("quel cero / che giù, in carne, più a dentro vide / l'angelica natura e 'l minisero"); *Paradiso*, X, 115-117) si possono leggere *Tutte le opere: Gerarchia celeste, Gerarchia ecclesiastica, Nomi divini, Teologia mistica, Lettere*, nella traduzione di P. Scazzoso, Rusconi, Milano 1981.

Chi tutte cose impara, tutte fassi,
 qual Dio, ma non del tutto ed in essenza,
 com'è la Cagion Prima.
 Ch'alma di tanta stima
 far cose vive sol con l'intendenza
 potria e del spazio comprendere i passi;
 quanti il freddo e caldo hanno
 gradi, e momenti il moto,
 e del tempo gli instanti;
 quanti angeli, e vie il lume, e corpi ha il vòto;
 le riforme, che a lor vengono e vanno,
 i rispetti, e sembianti;
 quanti atomi in ogni ente e come stanno¹⁵,

mentre nel madrigale successivo dimostra che l'uomo non può "internarsi" nelle cose e, seppure "s'internasse", non le conoscerebbe mai a fondo, in quanto ne avrebbe cognizione "con la sua misura", non con la loro misura¹⁶. Pertanto ogni essere ha una conoscenza non universale ma particolare e relativa di ogni cosa (cfr. *Metaph.*, p. I, lib. I, cap. 8, art. 1). Nel madr. 3 della canzone n. 25, poi, il Campanella arriva a formulare questo messaggio sul tema della conoscenza: il vero sapere è la coscienza di non sapere. La saggia ignoranza rende l'uomo puro e beato di naturale beatitudine. Le autorità del messaggio sono Socrate e san Paolo (nell'*Esposizione* leggiamo: "E san Paolo disse: '*Qui putat se scire, nondum novit quantum oporteat illum scire*'")¹⁷. Partendo dall'aspetto metafisico del problema conoscitivo il Campanella giunge a quello etico.

Prima di considerare l'apporto delle opere dottrinali di san Tommaso, quali la *Summa theologiae*, la *Summa contra Gentiles*, il *Commentum in*

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ivi*, p. 46.

¹⁷ *Ivi*, p. 49. Nella *Cantica* san Paolo ("luminar del cielo" insieme a san Pietro), oltre ad essere evocato per la sua gloria immortale (sonetto n. 16, v. 14) e per il viaggio celeste (componimento n. 83: *Della possanza dell'uomo*, vv. 69-71), viene citato a sostegno dell'argomentare intorno alla morte (sonetto n. 19, v. 1), alla luce (canzone n. 24, madr. 1), al vero sapere (canzone n. 25, madr. 3), alla preghiera di liberazione dal dolore che ogni ente rivolge al Creatore (canzone n. 73, madr. 8), al corpo come prigioniero dell'anima (canzone n. 76, madr. 2). Tuttavia nella poesia campanelliana la lezione paolina si sente soprattutto nel convincimento della propria capacità di profetare e nel passaggio continuo dell'Autore dalla condizione di peccato a quella di amicizia con Dio. Molti degli aspetti della dottrina dell'Apostolo sono entrati soprattutto nelle opere politico-filosofiche del Campanella e in quelle teologiche sul peccato originale e sull'Incarnazione, compresa la visione della Chiesa quale corpo mistico di Cristo, visione che Giorgio Petrocchi vede assente nella *Commedia* (cfr. il saggio *San Paolo in Dante*, in *Dante e la Bibbia*, cit., pp. 235-248).

Phys., il *Commentum super XII libros Metaph.*, andrebbe studiata l'influenza degli inni scritti da san Tommaso (il *Pange lingua gloriosi*, il *Sacris solemniis iuncta sint gaudia* e il *Verbum supernum prodiens*), componimenti segnalati nella *Poetica italiana* come la migliore scrittura di san Tommaso; migliore rispetto alle opere "scritte con spirito disputante e litterato":

[...] però san Tommaso mai scrisse meglio che negl' *Inni del Sacramento* e nella *Seguenza* della messa, con dottrina, con verità, con piacevolezza, con facilità e con muovere gli animi: il che non avviene negli altri suoi scritti¹⁸.

Sono inni scritti affinché si cantassero in Chiesa, chiamata, sempre nella *Poetica italiana*, "l'accademia di Dio"¹⁹, i quali, più che "osservare regolarmente il ritmo", sono "adattati all'orecchio e alla dottrina" e perciò sono dolci e capaci di blandire, stando a quanto si legge poi nella *Poetica latina*:

Igitur divus Thomas in asclepiadeis, quamvis metrum non servet secundum regulam, tamen, quia auribus et sententiae accommodat sacrum hymnum, leniter incedit et mulcet²⁰.

Si tratta di un ritmo naturale che *imita e conserva* il ritmo dello spirito (cfr. *Poëtica*, cap. II, art. II)²¹ che il Campanella sa riprodurre con grandi risultati nelle canzoni filosofiche e soprattutto nelle *Salmodie* corali di lode a Dio creatore e rettore dell'universo.

Anche il discorso sulla metafora, messo in pratica nella *Cantica* e formulato nelle due *Poetiche*, come da queste esemplificazioni:

Sta bene ancora parlare delle virtù e de'vizi con sensi metaforici, significandole, come fossero mostri o donne, con le sirene, e altri interessanti personaggi, che non parlano, ma significano, perché questo non è inganno, essendo introdotto a significare altro, come diceva san Tommaso nel primo delle *Sentenze*, che, essendo la colomba apparsa dal Giordano segno dello

¹⁸ *Ivi*, p. 345.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Poëtica*, cap. X, art. VIII (*ivi*, p. 1212).

²¹ Cfr. *ivi*, p. 932.

Spirito santo e non vera colomba, ma fabricata a tempo, per misterio d'angeli, la quale torna poi nella sua materia [...]²²

È dunque da sapere che fu trovata la metafora per necessità d'esprimere quelle cose, che non si veggono né ci muovono, e però non hanno voci che le significhino ancora nelle lingue delle nazioni; onde le sagre Scritture, che di Dio e delle cose non viste ragionano, si servono di metafore quasi sempre, e Dio si manifesta per quelle, come dice san Tomasso [...]²³,

trova, come si vede, il suo sostegno in san Tommaso, rispettivamente in *Scriptum in I lib. Sententiarum M. Petri Lombardi*, d. XVI, q. I, a. 3, ad 3^m, e in *Summa theol.*, I, q. I, art. 9.

Tomistiche sono altresì la dissertazione sul parlare figurato della parabola o della favola, in cui non è vero il contenuto ma quello che esse significano (cfr. *Poëtica*, cap. IV, art. X)²⁴, e la riflessione sulle prerogative del profeta (cfr. *Commentum in elegiam, cuius titulus "Poësis probis et piis documentis ornata primaevo decori restituenda"*)²⁵, realizzate nella *Cantica*.

Persino i componimenti con visioni profetico-apocalittiche, che non sono pochi nella *Scelta d'alcune poesie filosofiche*, potranno essere ben capiti solo conoscendo le meditazioni campanelliane intorno alla complessa tematica della giustizia e dello sdegno divini, condotte, nei *Commentaria*, in direzione della *Summa theol.*, I, q. 3, 2, 2^m, e del *De ira Dei*, capp. 5 e 16, di Lattanzio:

Quod in Deo non sit ira affective, sed effective, vide theologos, precipue Thomas in p. p. q.... et Lactantius in lib. de ira Dei²⁶.

²² *Poëtica* [VII. *Il fine etico*] (ivi, p. 328).

²³ *Poëtica* [XXV. *L'elocuzione poetica*] (ivi, 427). Molte sorprendenti affinità vengono fuori dal raffronto delle osservazioni campanelliane sulle figure scritturali con il *Liber figurarum* di Gioacchino da Fiore, che si può leggere nell'ediz. a cura di L. Tondelli, S.E.I., Torino 1953. L'abate calabrese è ricordato, insieme a Geremia, a Michea e a santa Brigida, in un sonetto al papa Clemente VIII, *Tu sei del sommo Iddio vicario in terra*, escluso dalla *Scelta*.

²⁴ Ivi, pp. 996-1002.

²⁵ "[...] et siquidem ut divus Thomas probat, tria sunt prophetae munera, primum accipere a Deo revelationes et doctrinas, et cum illo conversari et doceri, et in hoc Moses excedit omnes, videns Deum per essentiam, loquens a facie ad faciem[...]. 2^{um} est praedicare populo revelata, quod fecit Moses coram Pharaone et Egipto et Hebreis, scripsitque libros quinque divinae legis, posuitque in arca Testamenti. 3^{um} est comprobare miraculis, quae praedicat esse a Deo, et in omnibus his superavit prophetas omnes[...]" (*Opere letterarie*, cit., p. 864). Il Campanella si riferisce ovviamente alla *Summa theol.*, II-II, q. 171, I, 5 e q. 174, 4.

²⁶ Ivi, p. 852.

L'autorevole dottrina filosofico-teologica di san Tommaso soccorre spesso la difficile poesia campanelliana. Avviene nell'*Esposizione* della terza delle *Quattro canzoni: Dispregio della morte*, quando l'Autore, commentando il madr. 3 in cui si parla dell'anima e della resurrezione del corpo in termini filosofici e con reminiscenze verbali dantesche, così ammonisce il lettore:

[...] *vide divum Thomam, in tertia parte*²⁷.

Accade ancora nel madr. 7 della canzone n. 31, *Del Sommo Bene metafisico*, teso a dimostrare, sull'insegnamento tomistico (cfr. *Esposizione*: "... E questo pure afferma san Tomaso, benché Scoto si discosti da lui")²⁸, che Dio è in tutte le cose ed è "autore e rettore di tutte le operazioni"; che se lo spirito delle piante e degli animali crea allo scuro corpi perfetti nella loro simmetria, ciò è possibile perché è guidato appunto dal Senno divino, come la penna è guidata dallo scrittore (vv. 1-8)²⁹. Dalla fonte tomistica nascono versi potentissimi nella loro pregnanza concettuale (l'essere, il potere, il sapere, l'amare e il fare solo in Dio sono "azione e abbondanza", negli esseri da Lui creati, invece, sono "dono d'altrui, e quasi passione") che si scioglie nella metafora della "comedia universale", come una festa eterna di tutte le creature verso Dio, le quali conoscono amano e gioiscono per Lui e in Lui:

Esser, poter, saper, amar, far, sono
passioni in noi e dono,
ed azioni in Dio buono,
che, amandose e sentendose, ama e sente
tutte cose, che 'n lui son conoscente.
Gode di lor comedia, ché la festa
fan dentro a lui; e da lor gioia non prende;
ma e', gioiando, a lor la dona, e presta
senso ed amor, mentr'e's'ama e s'intende³⁰.

Questa visione, mentre sembra evocare situazioni e scene del *Paradiso*

²⁷ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 182. L'Espositore rinvia alla *Summa theol.*, III, *suppl.*, q. 80, art. 5.

²⁸ *Ivi*, p. 93.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Del Sommo Bene metafisico*, madrigale 7, vv. 9-17 (*ibidem*).

dantesco, ricorda pure la gioiosa e fraterna armonia francescana fra Creatore e creature e lo spirito contemplativo del Frate di Assisi, che gli uomini debbono imitare ("Beato chi intende con pratica quel che si dice in questi versi!" - è la clausola del commento del madr.7)³¹. Certamente non è il solo luogo della *Cantica* in cui il Campanella confessa la sua grande ammirazione per il *Cantico delle creature* e per tutta la leggenda francescana, incentrata sul rapporto di serena contemplazione e di serena operatività del santo nei confronti della natura³². Si leggano, infatti, i vv. 12-14 del sonetto n. 10, *Parallelo del proprio e comune amore*:

Tu, buon Francesco, i pesci anche e gli uccelli
frati appelli (oh beato chi ciò intende!);
né ti fūr, come a noi, schifi e rubelli³³.

Se in san Francesco il Campanella ammirava il senso e il gusto della serena armonia tra Dio e le creature, dell'amore reciproco, in san Bernardo il vero culto di Dio che aborrisce la vile servitù. Dal *De diligendo Deo*,

³¹ *Ibidem*.

³² Il Campanella vede riflettere la serenità del Frate anche nell'episodio dell'*Inferno*, XXVII, vv. 112-124, nel quale apprezza l'*invenio* dantesca sia per il nome sia per la sofisticata eloquenza del "nero cherubino": "Si devono ancora introdurre messaggeri celesti, detti angeli, secondo le proprietà attribuitegli nella sacra Scrittura [...], e Dante mette disputare un diavolo con san Francesco per l'anima d'un frate, e per darli la sua proprietà, non avendo nome commune, lo chiama un nero cherubino, perché cherubino vuol dire sapiente e si come, angeli, sono sapienti di pura sapienza, così, fatti diavoli, divengono sofisti ed eloquenti, come lo fa Dante a punto" (*Poetica italiana*).

A san Francesco si ispirano, negli stessi anni, però con una sensibilità diversa da quella campanelliana, il padre Arcangelo Spina nelle *Rime spirituali*, in particolare nella canzone mistica *Piaghe di san Francesco* (edizione D. Roncagliolo, Napoli 1618, pp. 12-15), e lo stesso Tasso che, oltre ad evocare il santo di Assisi nel sonetto n. 1388, *Alla santità di papa Sisto V*, vv. 45-48, gli dedica due sonetti: il n. 1661, *Francesco, mentre ne' celesti giri*, e il n. 1698, *Servo di Dio, che l'amor suo trafisse*, costruiti entrambi sul motivo dell'identità Cristo-Francesco stigmatizzato ma con un gioco di raffronto autobiografico tutto tassiano, pervaso dalla viva consapevolezza del proprio peccato (cfr. G. Santarelli, *Fonti e motivi delle Rime sacre*, in *Studi sulle Rime sacre del Tasso*, Bergamo 1974, pp. 251-254). Anche Francesco Mauro da Spello scrisse un poemetto dal titolo *La Francisciade*, Firenze 1571 (cfr. V. Placella, *Motivi della rimediazione dantesca della figura del poverello d'Assisi in un poema latino del Cinquecento*, in "Guardando nel suo Figlio...". *Saggi di esegesi dantesca*, Federico & Ardia, Napoli 1990, pp. 125-173). In generale circa le posizioni della cultura e della letteratura di tardo Rinascimento su san Francesco cfr. R. Morghen, *Francescanesimo e Rinascimento*, in *Atti del Convegno sul tema Iacopone e il suo tempo* (13-15 ottobre 1957), presso l'Accademia Tudertina, Todi 1959, pp. 12-36; E. Cattaneo, *La figura di san Francesco nella Controriforma*, in *Il Sacro Monte d'Orta e san Francesco nella storia e nell'arte della Controriforma*, Atti del Convegno di Orta San Giulio 1982, Regione Piemonte 1983; cfr. anche R. De Maio, *Francescanesimo e Controriforma*, ivi, pp. 19-31.

³³ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 23.

VII, 17, del santo lo Stilese fa scaturire il monito del madr. 6 della canzone 79:

Altri spinge a servir Dio vil temenza,
 altri ambizione di Paradiso,
 altri ipocrito viso;
 ma noi, ch'è Primo Senno e Sommo Bene
 amabile per sé, tenemo avviso,
 a cui farci conformi è preminenza,
 bench'avessim sciëntia
 che n'abbia scritti alle tartaree pene.
 Nel Primo Amor null'odio por conviene³⁴.

L'adorazione di Dio non si può fondare sulla paura dell'Inferno, né sull'ambizione del Paradiso, ma solo sull'amore. Dio è Sommo Bene, degno di sommo amore. E, sempre sul *De diligendo Deo*, cap. 10, il Campanella matura il grandioso programma di migliorare e di universalizzare il culto di Dio, annunciato nel madr. 5 della canzone n. 75:

Se mi sciogli, io far suola ti prometto
 di tutte nazioni
 a Dio liberator, verace e vivo,
 s'a cotanto pensier non è disdetto
 il fine a cui mi sproni;
 gl'idoli abbatte, far di culto privo
 ogni dio putativo
 e chi di Dio si serve e a Dio non serve;
 pòr di ragione il seggio e lo stendardo
 contra il vizio codardo;
 a libertà chiamar l'anime serve,
 umiliar le proterve.
 Né a' tetti, ch'avvilisce
 fulmine o belva, dir canzon novelle,
 per cui Sìon languisce.
 Ma tempio farò il cielo, altar le stelle³⁵.

Il richiamo alla *Città del Sole* è evidente soprattutto nell'ultimo verso.

³⁴ *Ivi*, p. 188.

³⁵ *Ivi*, p. 164.

Da san Bernardo di Chiaravalle il Campanella ha imparato a contemplare Gesù risuscitato, un culto alimentato poi dall'impegno polemico contro Lutero e i luterani che propagandavano la "Theologia crucis". Una prova della campanelliana "Theologia gloriae" è data dal sonetto n. 22, *Nella resurrezione di Cristo*, nel cui commento è ricordato appunto il *Sermone di Pasqua* (ovvero il *Sermo in die sancto Paschae*) di san Bernardo. La squilla contro i protestanti ha dapprima un suono lento, poi via via più incalzante, fino a suonare condanna:

Ahi, folle volgo, che, affissato a terra,
se'di vedere l'alto trionfo indegno,
onde sol miri al di dell'aspra guerra!³⁶

Non è da dimenticare, però, che il Campanella illustra pure il vero senso dell'adorazione della croce - ricordiamo che distingue tomisticamente i due tipi di adorazione: la "latria" e la "dulia" o "iperdulia", attaccando il domenicano contemporaneo Niccolò Riccardi³⁷ e tutti coloro che sostenevano la latria della beata Vergine e addirittura la sua superiorità rispetto a Cristo, secondo un pericoloso sillogismo teologico - e difende accanitamente il giusto culto dell'immagine sacra contro gli eretici in generale:

Ratio haereticorum inanis est, nam non subiectio, sed memoriae et scientiae et affectionis stimulus est imago, et qui amat scit quid amatae rei figura in se efficiat³⁸,

³⁶ *Ivi*, p. 37. Si veda anche il sonetto n. 102 [*Pia esortazione*], *ivi*, pp. 238-239.

³⁷ Cfr. *Commentaria*: "Beatae Virgini datur hyperdulia, superexcedens honor, ait sanctus Thomas, non latria, quamvis contactus maior eius cum Christo, quoniam periculum est ne populus in ea terminet adorationis motum, et Mahometes et Calvinus accusant catholicos quod beatam Virginem faciunt deam, et, ut quidam inepte loquitur eis per imprudentiam favendo, Christessam, et quartam sanctae Monotriadis personam, et Deum claudicantem dimidiatum et mediterraneum. Quae non sine ludibrio fidei et impietatis fomento dicuntur, etiam quod primae per fallaciam figurae dictionis scripserunt beatam Virginem esse maiorem Christo, quanto differentius pro illo nomen haereditavit. Illa enim mater, iste filius qui est subditus illi et praecepta capit ab illa. Proh scelus! et tolleratur! et est (addit) mirabilior Christo, quia esse matrem et virginem mirabilis est quam esse Deum et hominem. O impietas maxima, et unde hoc ausus somnare? [...]" (*Opere letterarie*, cit., pp. 806-808). Nell'Epistolario (cfr. le lettere ad Urbano VIII del 2 novembre 1634, del 9 aprile 1635 e del 22 settembre 1636 - contemporanee al commento delle poesie del Papa - e soprattutto l'epistola al Cardinale nipote Antonio Barberini del 1° febbraio 1635, dal sottotitolo "Contro il Mostro") il Campanella si difende, a sua volta, dalle pesanti accuse di Niccolò Riccardi, Maestro del Sacro Palazzo, consultore dell'Inquisizione e autore dei *Ragionamenti sopra le litanie di Nostra Signora*, del quale lo Stilese dà un elenco delle *Proposizioni eretiche, gentilizzanti, talmudistiche e zannesche* (cfr. in appendice alle *Lettere*, cit., pp. 414-418).

³⁸ *Commentaria* (*Opere letterarie*, cit., p. 808).

e contro Calvino e la sua *Institutio christianae religionis* (cfr. cap. III) in particolare:

Calvinus hisce dictis addit atrociora, quod nos in Deo lare et in ligno, et lapide spem ponimus, laudatque Iudaeos ac Mahometanos iconomachos nostrique irrisores. Respondeo quod alium est adorare imaginem, ut res est, alium ut repraesentat; primo modo est impietas idolatriae et hanc prohibet Deus, ut dicitur in Concilio Niceno 2.³⁰; ut vero fertur ad prototypum omnis imago ea adoratione dignatur, qua id cuius imago ut declaratur ibi Act. 5. [...] ³⁹.

Non a caso, san Bernardo - insieme a san Francesco e a san Domenico - sempre nei *Commentaria* è presentato come restauratore e difensore delle verità degli Apostoli:

Sic sancti Dominicus et Franciscus et Bernardus, novas regulas vivendi in christianismo condentes, non sunt novatores, sed potius confirmatores et instaurores caritatis, fidei, spei, humilitatis et dogmatum, quae Apostoli praedicaverunt ⁴⁰.

Molto importante, infine, è il fatto che il Campanella, nel parlare del "diletto" della celeste contemplazione (cfr. l'*Esposizione* del madr. 6 della canzone n. 29, *Della bellezza*), fa riferimento, subito dopo le esperienze contemplative di san Bernardo (cfr. *Sermones in Cant. Canticorum*, 52 e 74), alle proprie narrate nella *Metaph.*, p. II, lib. VII, cap. 6, art. 2:

[...] Ma a' sensi che hanno l'oggetto a sé unito, il bello non è bello, né si dice "bello", ma "buono", "dilettevole". Questo si pruova per esempio di tanti che sentono gran diletto quando contemplano, e 'l Verbo divino si congiunge a lor Sofia, che è il senso interno umano; e san Bernardo nella *Cantica* dice di sé molte sperienze, e l'autor in *Metafisica* di sé ⁴¹.

³⁹ *Ivi*, pp. 804-806.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 678-680.

⁴¹ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 72.

CAPITOLO QUINTO

Dante nella poetica e nella poesia di Tommaso Campanella

1. Subito dopo la poesia biblica - in particolare i *Salmi* di Davide che anche attraverso la *Commedia* ha conosciuto come "il cantor de lo Spirito Santo" (*Par.*, XX, 38) e "il sommo cantor del sommo duce" (*Par.*, XXV, 72) - il Campanella teorico pone il poema sacro di Dante, contrapponendo continuamente, nel corso delle due *Poetiche*, il vate del Trecento non solo ai poeti del suo tempo ma ai poeti di ogni tempo:

[...] perché, a petto a Dante, tutti sono poetucci e differenti quanto la gondola dal galeone per la grandezza della materia e per lo molto utile e gusto, che da lui ricevono l'orecchie purgate filosofiche, non le pedantesche; e perché egli prese un tema che ammaestra di tutte quelle cose il lettore, che tutti gli altri poeti insieme intendono insegnare in tante diversità di poemi che si trovano¹.

Una contrapposizione decisa e puntuale, fatta attraverso lo studio della struttura e del contenuto della *Divina Commedia*, attraverso l'esame

¹ *Poetica* [XII. *Il poema sacro*], in *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 347. Sulla posizione critica del Campanella nei confronti di Dante cfr.: V. Spampinato, *Il culto di Dante nel Campanella*, in *Sulla soglia del Seicento*, Lapi, Città di Castello 1926, pp. 128-160; U. Limontani, *The fortune of Dante in Seventeenth Century Italy*, Cambridge 1964 (poi in "Studi secenteschi", vol. V, 1964, pp. 3-49); M. Fubini, *Dante dal Barocco all'Arcadia*, in "Terzo programma", n. 4 (1965), pp. 168-174; A. De Fazio, *Dante e Campanella*, in AA. VV., *Dante e l'Italia meridionale*. Atti del Congresso Nazionale di Studi Danteschi, Olschki, Firenze 1966, pp. 261-265; L. Firpo, *Dante e Campanella*, in "L'Alighicri", a. X, n. 2 (luglio-dicembre 1969), pp. 31-46; A. Leone De Castris, *Campanella critico di Dante*, in AA. VV., *Studi in onore di Antonio Corsano*, Lacaia edit., Manduria 1970, pp. 405-419; L. Bolzoni, *La "Poetica" latina di T. Campanella*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CXLIX (1972), pp. 418-521; F. Grillo, *Campanella e Dante*, Pellegrini, Cosenza 1977; A. Vallone, *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, Vallardi, Milano 1981, tomo I, pp. 578-583; M. Guglielminetti, *Tommaso Campanella: una guida alla lettura*, cit.

dell'ornamento dantesco, cioè dell'uso naturale e appropriato delle figure, dei traslati e delle parole, dei sensi allegorici e delle descrizioni profetiche.

Insomma la poetica campanelliana è esemplata sulla "poesia architettonica" di Dante, una poesia che non segue le regole aristoteliche ma imita la natura². La *Commedia* dantesca è incentrata sulla "commedia dell'universo", una "commedia seria e teatro di tutta la vita universale e del nostro fine", e non è scritta per la rappresentazione, ma per la lettura di pochi³. Essa inoltre è una straordinaria pittura del viaggio dantesco, attraverso i regni dell'Inferno, del Purgatorio e del Paradiso; è imitazione mirabile delle situazioni e delle visioni oltremondane, la cui lettura addottrina e commuove. Le stesse finzioni più appaiono belle quanto più insegnano.

La grandezza del poema dantesco, che sintetizza in sé tutti i generi poetici (dalla commedia alla tragedia all'elegia) e raccoglie tutto il sapere (dalla filosofia naturale a quella morale, dalle scienze matematiche a quelle politiche), è nell'unità della struttura interna ed esterna (il viaggio nell'aldilà), è nella poesia-dottrina e nella poesia-profezia che non solo predice le cose future, ma accusa l'ignoranza e la corruzione del popolo, la tirannide e il malcostume dei principi e dei papi.

Se nelle due *Poetiche* la *Divina Commedia* è il modello di poesia che il Campanella propone ai poeti del suo tempo, nella *Cantica* è il modello imitato, e imitato senza rinnegare tutte le premesse teoriche, anzi convalidandole e rafforzandole. Anche in pratica, nel fare poesia, il Campanella contrappone l'impegno all'evasione dei poeti contemporanei, i quali hanno contraffatto le virtù e ornato i vizi, prediligendo l'artificiale sul naturale, corrompendo con le loro favole le tre primalità: la Potenza, la

² Cfr. *Poetica* [XI. *I generi poetici*], in *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 342. La "metafora architettonica" è alla base del progetto campanelliano di poesia e fa luce sul verso-emblema della *Cantica*: "Io l'universo adempio". Per una intelligenza della metafora *poeta-architetto* alla fine del Cinquecento, rinviamo alla relazione di M. L. Doglio, *Tasso "architetto" dell'"epica poesia" nel dialogo di Camillo Pellegrino*, tenuta al Convegno di studi *L'ultimo Tasso e la cultura napoletana* (Napoli-Caserta-Sorrento, 23-27 ottobre 1996). La studiosa non solo ricostruisce il concetto del Tasso buon architetto (contro l'idea corrente) di "epica poesia", quale era stato elaborato da Camillo Pellegrino (1584), ma segue lo sviluppo dell'idea del *poeta-architetto-progettista* da san Paolo all'Alberti, al Ficino e al Castiglione.

³ Cfr. *Poetica* [XXII. *La commedia*], *ivi*, p. 412, e *Poëtica*, cap. VIII, art. XI, 9: *Appendix: utrum comoedia aliis modis fieri possit; et de Dantis poemate, et cur Comedia nuncupatur; et de universitatis rerum humanarum comoedia* (*ivi*, pp. 1166 sgg.).

Sapienza e l'Amore. Dalla coscienza della generale corruzione nasce la sua missione di un totale rinnovamento. Da una parte urge il desiderio di ritornare a una condizione di antica e perduta purezza, dall'altra il bisogno di conoscere le cose e i fatti nella loro essenza, penetrandovi organicamente e come possedendoli dall'interno. Nella *Cantica* lo Stilese sostituisce ai finti eroi dell'epica antica le glorie, la sapienza e la potenza di Dio, ai maestri greci e latini i profeti della Sacra Scrittura, ai miti e agli eroi pagani i personaggi biblici e storici, gli esploratori contemporanei, soprattutto Cristoforo Colombo (cfr. la canzone n. 36, *Agl'Italiani, che attendono a poetar con le favole greche*), consigliato come l'eroe del nuovo poema epico ed eroico, insieme a Fernando Magellano, Fernando Cortes, conquistatore del Messico, e Francis Drake, navigatore e corsaro inglese, nella *Poetica* italiana:

Così ancora, se alcuno descrivesse la navigazione del Colombo come principale soggetto, e quella di Magallano, del Cortese e del Drago d'Inghilterra per episodio interponesse, essendo ella tanto meravigliosa per la novità della terra e di costumi e di nuovi popoli, e per il grand'ardire e generoso pensiero del duce, non bisognarebbe punto finger cose nuove, come fa Valerio Flacco e li Greci in descriver quella di Giasone con tante favole maravigliose, la quale a petto delli nostri è cosa puerile, e di quattro spanne di mare, e di guadagno d'un pomo, e di pochissimo valore e generosità. Falso sarebbe dunque che questo scrittore non sarebbe poeta [...]⁴.

Fine principale del nostro lavoro è quello di cercare e di acquisire il significato peculiare e innovativo della presenza di citazioni e richiami, di calchi e modi allegorici danteschi (soprattutto della *Divina Commedia*) in un testo che si impone proprio per la sua originalità tematica e letteraria, per il suo programma poetico. Si tratta di fare, in questo capitolo, quanto già abbiamo tentato per il rapporto *Cantica* e Sacra Scrittura sulla strada tracciata dal volume miscelaneo *Dante e la Bibbia*, già ricordato, pubblicato a Firenze nel 1988. Si tratta di capire l'esegesi dantesca di un autore la cui umanità e il cui pensiero si incontrano con l'anima e il pensiero di Dante.

Innanzitutto già il titolo, *Cantica*, della raccolta delle poesie è di me-

⁴ *Poetica* [IV. *Dovere del poeta*], *ivi*, pp. 321-322.

moria dantesca, oltre che biblica: ricorda le tre cantiche del poema. Poi, nel suo insieme, pure la lirica campanelliana è “architetonica”, tesa anch’essa a contemplare il destino dell’uomo nel destino universale di tutte le creature. Pure essa è poesia filosofica e teologica; anch’essa è poesia profetica. Come Dante il Campanella vuole infiammare alla virtù e armare il lettore contro i vizi. Perciò la *Cantica* ricarica di energia idee e concetti danteschi, elaborando in primo luogo il concetto della “comedia universale”, derivato, oltre che da Dante, da Platone e da Giovanni Crisostomo, secondo una confessione della *Poetica* latina⁵. E, al pari del poeta fiorentino, il Calabrese condanna la falsa imitazione nella commedia del mondo, dalla quale provengono tanti mali. Lo fa, per esempio, nel sonetto n. 15, *Che gli uomini seguono più il caso che la ragione nel governo politico, e poco imitán la natura*, nella cui *Esposizione* è significativa la citazione a memoria di *Par.*, VIII, vv. 142-48:

Se 'l mondo sol laggiù ponesse mente
al fondamento che natura pone,
seguendo lui, saria buona la gente;
ma voi torcete alla religione
tal ch'era nato a-cingersi la spada,
e fate re di tal ch'è da sermone;
onde la traccia vostra è fuor di strada⁶.

Il messaggio civile ed etico-sociale campanelliano concorda con quello dantesco: in uno stato ciascuno dovrebbe svolgere il proprio ufficio, quello che sa e può svolgere; il vero principe è chi sa o saprebbe governare, non colui che segue la regola di Machiavelli, “ma chi tutto è Giesù, Pallade e Marte, / benché sia schiavo o figlio di bastaso” (cfr. son. n. 17, vv. 7-8).

⁵ Cfr. *Poëtica*, cap. VIII, art. XI, 9. Quanto a Platone il Campanella si riferisce al *Politicus*, XVI, 273-274; quanto poi a Crisostomo, uno dei Padri da lui più frequentati e stimati, all’omelia quinta su Lazzaro: “cum solutum fuerit theatrum, cum proiectae fuerint larvae, cum unusquisque et opera ad examen vocabuntur, non unusquisque et divitiae eius, non unusquisque et principatus eius, non unusquisque et honor eius, non unusquisque et potentia eius, sed unusquisque et opera eius etc.”. Con la caduta delle maschere nel giorno del Giudizio finisce il trattatello *Della dissimulazione onesta* (Napoli, 1641) di Torquato Accetto (cfr. cap. XXIII: *In un giorno solo non bisognerà la dissimulazione*).

⁶ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 30. I versi sono citati anche nel testo campanelliano recentemente ritrovato e pubblicato da G. Ernst nel II vol. di “Bruniana & Campanelliana” (1996), pp. 89-155: 108.

Come Dante il Campanella predica che il vero sapere è quello che si attinge dal grande *libro* della Natura, in cui si può leggere la divina sapienza. Si legga il componimento n. 3, *Fede naturale del vero sapiente*, ai vv. 95-96, e soprattutto l'intero sonetto n. 6: *Modo di filosofare*. Come Dante lo Stilese va alla ricerca di *parole* come *cose*, convinto anch'egli che le parole non riescono ad esprimere l'essenza delle cose; usa le *ripetizioni* "per più muovere", l'*iperbole* "per dare fede", le *comparazioni* "nelle cose meno intese e dove è bisogno mettere avanti agli occhi dell'uditore la cosa che si tratta"⁷.

Sostanzialmente dantesco è il concetto dell'ordine e dell'armonia dell'universo: in ogni cosa creata risplende la potenza, la sapienza e l'amore di Dio creatore. Da qui poi l'armonia dell'uomo dentro il disegno della cosmica coordinazione di tutte le parti. Rispetto alla *Divina Commedia*, nella *Cantica* il concetto viene costantemente approfondito in direzione metafisica, nella fusione del pensiero dantesco con quello telesiano: ogni ente partecipa delle tre *primalità* o *preminenze* dell'essere, ha un segreto senso di se stesso ed è capace di conservarsi, ovvero "sente più o meno, quanto basta alla sua conservazione, come appare da' libri *De sensu rerum*"⁸.

Affine alla trattazione della *Commedia* è quella della *Cantica* intorno all'anima, al suo rapporto col corpo e alla sua immortalità⁹. Simile al canto VII del *Paradiso* è l'interpretazione lirica del tema teologico dell'incarnazione e della passione di Cristo nei sonetti nn. 21 e 22: *Nel sepolcro di Cristo* e *Nella resurrezione di Cristo*¹⁰.

Dantesco, sebbene più rigoroso, risulta il punto di vista campanelliano sulla eterna immutabilità della volontà di Dio¹¹, né vi sono divergenze tra Dante e Campanella intorno al problema più strettamente etico. Il componimento n. 3 (*Fede naturale del vero sapiente*) - una sintesi del pensiero metafisico da confrontare in particolare con quello di Dante

⁷ Cfr. *Poetica* [XXV. *L'elocuzione poetica*], *ivi*, pp. 429-430. Quanto a Dante cfr. il vol. di P. V. Mengaldo, *Linguistica e retorica di Dante*, Nistri-Lischi, Pisa 1978.

⁸ Cfr. la prima delle tre canzoni *Al Primo Senno*, madrigale I col relativo commento.

⁹ Si leggano le *Quattro canzoni: Dispregio della morte* e il sonetto *Anima immortale*.

¹⁰ Cfr. G. Di Napoli, *Le dottrine religiose* (soprattutto il paragrafo *La Cristologia*), in *Tommaso Campanella filosofo della restaurazione cattolica*, *cit.*, pp. 459-461.

¹¹ Cfr. in particolare le prime due canzoni delle *Orazioni tre in salmodia metafisica congiunte insieme*.

nel canto XXXII del *Paradiso*, vv. 18-sgg. - sembra evocare molti luoghi danteschi per il concetto di *peccato* come “difetto, non effetto, e abuso del bene”¹² e per la riflessione sul peccato di Adamo:

Per non soffrire a la virtù che vole
freno a suo prode, quell'uom che non
[nacque,
dannando sé, dannò tutta sua prole;
(*Par.*, VII, vv. 25-27)

Prepose il minor bene a quel
[ch'avanza,
e la seconda legge alla primera,
chi diè al peccato origine ed usanza.
(*Fede naturale del vero sapiente*, vv. 28-30)¹⁴.

colui che da sinistra le s'aggiusta
è 'l padre per lo cui ardito gusto
l'umana specie tanto amaro gusta;
(*Par.*, XXXII, vv. 121-123)¹³.

Ancora per i concetti della “libertà della volontà”, della “necessità spontanea” che è nel volere, e della “necessità violenta” che è nell'agire ma soprattutto nel “patire”:

Necessità amorosa sol trovarsi
nel voler credo: ma di violenta
l'azioni e passion non distrigarsi¹⁵,

terzina difficile da interpretarsi, così commentata dallo stesso Autore:

Necessità spontanea è nel volere: ma nell'oprire si truova anche violenta, e più nel patire. Sol la volontà dunque è libera, perché da Dio solo è mossa con soavità¹⁶;

¹² Cfr. i vv. 32-33 e il loro commento:

Peccato atto non è: vien dal niente;
mancanza o abuso è di bontà sincera.

¹³ Citiamo da *La Commedia secondo l'antica vulgata*, testo critico stabilito da Giorgio Petrocchi per l'edizione nazionale della Società Dantesca Italiana, Einaudi, Torino 1975, pp. 305 e 408.

¹⁴ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 11. Cfr. la definizione di “peccato” nel *Commentum in elegiam...*: “et vere nihil aliud est peccatum quam divina et meliora humanis et deterioribus posthabere” (T. Campanella, *Opere letterarie*, cit., pp. 790-792), e soprattutto nella *Città del Sole*, dove il senso si coglie pur nella particolare costruzione sintattica del periodo: “Ma tutte queste cose son intese da Dio potentissimo, sapientissimo ed ottimo, onde in lui nullo ente pecca e fuor di lui sì; ma non si va fuor di lui, se non per noi, non per lui, perché in noi la deficienza è, in lui l'efficienza. Onde il peccare è atto di Dio, in quanto ha essere ed efficienza; ma in quanto ha non essere e deficienza, nel che consiste la quidità d'esso peccare è in noi, ch'al non essere e disordine declinamo” (ediz. a cura di A. Seroni, cit., pp. 73-74).

¹⁵ *Fede naturale del vero sapiente*, vv. 37-39 (*ivi*, pp. 11-12).

¹⁶ *Ibidem*.

e, infine, per la concezione della “vera libertà” in senso tanto morale e privato quanto politico, espressa sia nella *Città del Sole* sia nei versi 91-93:

Scuola alza e regno a Dio da questi vani:
servir a Dio, in comunità vivendo,
è proprio libertà di spirti umani¹⁷.

2. Suggestioni dantesche della *Commedia* - è da ricordare che il Campanella considera migliore, dal punto di vista artistico, l'*Inferno* rispetto alle altre due cantiche¹⁸, in base a principi che egli stesso segue nella *Cantica* - si colgono subito nel pensiero estetico del Campanella. Infatti, i vv. 1-6 del madrigale 3 della canzone n. 23:

Autor dell'universo e di sue parti
fu il Senno, a cui natura è quasi figlia,
l'arte nostra è nipote,
che fa quel che far puote,
l'idee mirando, che la madre piglia
dall'avo, che d'un'arte fe'tante arti¹⁹,

e il v. 2 del componimento 83, *Della possanza dell'uomo*:

O arte mia, nipote - al Primo Senno²⁰

ricordano quelli danteschi dell'*Inferno*, XI, 103-105:

che l'arte vostra quella, quanto pote,
segue, come 'l maestro fa 'l discente;
sì che vostr'arte a Dio quasi è nepote²¹.

Tommaso Campanella fa proprio il concetto dantesco di arte e, nella

¹⁷ *Ivi*, p. 14.

¹⁸ Cfr. non solo la *Poetica* giovanile (*ivi*, pp. 401-402) e la *Poëtica*, cap. II, art. II (*ivi*, p. 925), ma anche la canzone n. 29, *Della bellezza*, madrigale 5.

¹⁹ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 40.

²⁰ *Ivi*, p. 205.

²¹ *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., p. 47.

Cantica, non solo imita il modo di far poesia proprio della *Commedia* (in particolare della prima cantica), ma da quella prende rime, voci e persino espressioni linguistiche, quando non riesce a creare *ex novo* rime parole suoni e modi transuntivi dello stesso effetto e della stessa pregnanza. Sempre, comunque, la scelta della lingua poetica è dettata da esigenze di concretezza, di proprietà e di convenienza²².

Le rime dantesche si innestano assai bene nel corpo delle rime della *Cantica*, dove l'Autore è impegnato a intensificare con quelle il significato dottrinario o metaforico dei versi (cfr. la rima in *-accia: allaccia-straccia* del madrigale 3, vv. 11 e 12, della canzone n. 75: "chi d'ignoranza il velo, / chi il giogo sotto gli empì, che n'allaccia, / in fatti rompe o straccia?"), oppure a creare rime nuove, derivandole da sostantivi o aggettivi comuni (ad esempio nel sonetto n. 54, *Sopra i colori delle vesti: moresco, traditoresco, tirannesco*, attributi di conio nuovo che accrescono in negativo la semantica degli aggettivi da cui derivano). Vocaboli e suoni non sono scelti o creati a caso, ma valutando la forza e la proprietà delle vocali e delle consonanti di cui essi si compongono, nonché la loro intrinseca virtù, spesso valorizzata dalla collocazione e dai collegamenti delle parole nella pagina bianca. Del resto il Campanella, acuto teorico della poesia, del metro e della lingua poetica, così suggerisce e raccomanda nella *Poetica* latina, ricordando di averlo già suggerito e raccomandato nella *Rhetorica*, cap. XIII:

In omnibus observabit, ut vocabula potius res quam vocabula videantur, et translationes et fictiones lucem, non obscuritatem, afferant: sint ergo convenientissimae; item aspera asperis rebus, lenia lenibus, hiulca hiulcis, quod ex consonantium et vocalium textura nascitur, ut dictum est hic et in

²² Si leggano le varie riflessioni teoriche del Campanella sulla elocuzione poetica, sia nelle due *Poetiche* sia nella *Rhetorica* (cap. XI, art. 2). Se i critici e i grammatici contemporanei arricciavano il naso davanti al linguaggio poetico crudo e realistico dell'*Inferno* dantesco, il teorico di Stilo non si scandalizzava neppure davanti alle espressioni più plebee, trovandole lecite e convenienti alle situazioni e alla natura dei personaggi, come nel caso di Maometto (canto XXVIII) e dello sconcio segnale del diavolo Barbariccia (canto XXI):

Licuit tamen Danti ad obscenitatem damnati Mahometis dicere:

Fesso dal mento insin dove si trulla...etc.,

et de altero impio:

Ed egli avea del cul fatto trombetta.

Non est enim malum, quod malis referri nequeat in detestationem, licet Virgilius reprehendat ipsum ista ridentem vel mirantem.

(cfr. *Poëtica*, cap. VIII, art. IX, 17, in *Tutte le opere*, vol. I, cit., pp. 1132-1134).

Rhetorica [...]. Si literarum vocalium et consonantium vim et proprietatem considerabis, vocabula quae res ipsas expriment ad vivum facies: item et quae magna et quae parvifica sunt illarum situs et textura declarabunt²³,

e ritenendo opportuna alla materia trattata la scelta dantesca di rime “aspre e chioce” e artistica la lingua della *Commedia*, piuttosto che rozza, come invece si compiacevano di considerarla quasi tutti i suoi contemporanei²⁴.

La ripresa di rime, termini e sintagmi danteschi o la loro imitazione da parte del Campanella si possono capire solo alla luce delle sue motivazioni teoriche e critiche. Non si tratta mai di una fruizione passiva. Diamo una rapida esemplificazione delle rime della *Commedia* viventi nella *Cantica*. La rima *-icchi* di *Purg.*, XV, 64-66, con la medesima voce verbale *dispicchi* del v. 66:

[...] Però che tu rificchi
la mente pur a le cose terrene,
di vera luce tenebre dispicchi²⁵,

²³ *Poëtica*, cap. IX, art. VI, 5 (*ivi*, p. 1200).

²⁴ Cfr. M. Barbi, *Dante nel Cinquecento*, in “Annali R. Scuola Norm. Sup.”, vol. VII, Nistri, Pisa 1890; U. Cosmo, *Con Dante attraverso il Seicento*, Laterza, Bari 1946 (nuova ediz. a cura di B. Maier, La Nuova Italia, Firenze 1973); A. Vallone, *Un momento della critica dantesca nel tardo Cinquecento*, in “Filologia e Letteratura”, VIII (1962), pp. 415-453, IX (1963), pp. 15-51, successivamente anche in *Aspetti dell'esegesi dantesca nei secc. XVI e XVII*, Milella, Lecce 1966; U. Limentani, *La fortuna di Dante nel Seicento*, in “Studi secenteschi”, cit.; L. Martinelli, *Dante*, in *Storia della critica*, Palumbo, Palermo 1966; G. Mazzacurati, *L'eclissi di Dante nella critica bembesca*, in *Misure del classicismo rinascimentale*, Liguori, Napoli 1967, pp. 221-262.

L'ammirazione di Tommaso Campanella per Dante non è un caso isolato nell'Italia Meridionale di fine Cinquecento, soprattutto all'interno dell'Accademia cosentina. Lo studio e l'imitazione del modello dantesco erano esperienze condivise e allargate nell'area napoletana. Ne hanno lasciato testimonianza molti letterati del tempo, tra i quali ricordiamo il napoletano Giulio Cortese che, nelle *Regole per fuggire i viti dell'elocutione* (in *Prose e poesie*, Cacchi, Napoli 1592, p. 40), al pari di Tommaso Campanella, non solo esalta la profondità della scienza e della poesia di Dante, ma anche la varietà delle sue scelte linguistiche: “[...] ma le voci non usate né rifiutate, et che suonano, et arricchiscono la lingua, chi le fugge dà segno di poca capacità, che non considera il valore delle voci, perché gli scrittori Italiani et i poeti particolarmente da Dante infuori non hanno posseduto la profondità delle scienze, et però loro non è occorso pensiero, o concetto di termini di scienze”. E col Cortese il cosentino Iacopo di Gaeta (l'autore del *Ragionamento chiamato l'academico, ovvero della bellezza*, Cacchi, Vico Equense 1591, un testo pieno di citazioni dalla *Commedia* e dalla *Vita Nuova*, accompagnate da sottili valutazioni critiche della poetica, dell'estetica e della poesia dantesche), il capuano Carlo Noci, a cui si deve, forse, il primo *Rimario di tutte le desinenze della “Comedia” di Dante* (Carlino, Napoli 1602), e Paolo Regio vescovo di Vico, che al poema di Dante si ispira e nella *Sirenide* (Pace, Napoli 1603) e nelle opere dottrinali.

²⁵ *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., p. 202.

si trova nella canzone 28, 8, vv. 9-11, dove il Campanella sembra prediligere la vocale *i* e con essa certe consonanti, come la *v*, la doppia *ss*, la doppia *cc* accompagnata dalla *h*, la *b* e la *p*:

[...] ond'ha provvisto
che, d'essi uniti, Amor, per be'lambicchi,
virtù vital dispicchi,
chi d'esser gli fa ricchi
[...]²⁶.

Le parole in rima *empio-scempio* di *Inf.*, X, 83 e 85, sono opportunamente utilizzate nel primo madrigale della canzone n. 73, vv. 9-10, anche qui con carattere religioso:

Né mi si potria dir mai ch'io fosse empio,
se da te, che mi scacci in tanto scempio,
a chi m'invita mi rivolgerai²⁷,

mentre altre parole in rima, come *arsiccia-spiccica* di *Inf.*, XIV, 74 e 76 e *Purg.*, IX, 98 e 102, rivivono nella rima interna invertita, *spiccica-arsiccica*, dei vv. 41-42 della terza *Salmodia*, in una poderosa descrizione cosmica che si serve di un linguaggio fisiologico-metaforico anch'esso di memoria dantesca:

Va tra le vene e per li fonti spiccica,
dove la terra arsiccia - ha più bevuto;
indi il perduto - alle campagne rende;
poi in alto ascende²⁸.

Appropriate suonano nella *Cantica* molte voci verbali di derivazione dalla *Divina Commedia*. Oltre ai versi chiamati "danteschi" dal Campa-

²⁶ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 61. Intorno all'uso delle consonanti e delle vocali, oltre alle osservazioni del Campanella reiterate e approfondite nella *Grammatica* e nelle due *Poetiche*, si vedano pure le riflessioni di Giulio Cortese nella *Lettera dell'uso delle vocali*, in *Prose e poesie*, cit.

²⁷ *Ivi*, p. 145. Parole-rime dantesche *colúbro-rubro* (*Par.*, VI, 77 e 79) si rinvengono nel madrigale 7, vv. 4 e 7 della canzone n. 80, anche qui in un discorso etico-religioso.

²⁸ *Ivi*, p. 218. Pure nella seconda *Salmodia* affiorano parole in rima interna dell'*Inf.*, VI, 95 e 99 (*rimbomba-tromba*): vv. 1 e 2; del *Purg.*, XX, 8 e 12 (*occupà-cupa*): vv. 14 e 15; del *Purg.*, VII, 17 e 21 (*nostrachiostra*): vv. 43 e 45.

nella stesso nell'*Esposizione*, dove peraltro egli ne giustifica al lettore l'appropriazione, quale ad esempio l'ultimo verso del sonetto n. 66 (*A Dio*):

ch'io m'intuassi, come tu t'immii²⁹,

verso fatto derivare integralmente da *Par.*, IX, 81, compresi i tempi verbali: *m'intuassi* da *intuarsi* = *entrare in te*, *farsi te* e *m'immii* da *immiarsi* = *farsi me*, verbi creati dai pronomi personali *te* e *me*:

s'io m'intuassi, come tu t'inmii³⁰,

ve ne sono altri in cui si leggono verbi riflessivi dello stesso conio e provenienti dalla stessa fonte, *illuiarsi* = *farsi lui*, cioè *farsi Dio* (dal pronome *lui*). Così la voce *s'illuia* - che rinvia a *Par.*, IX, 73 (*s'inluia*) e XXII, 127 (*t'inlei*) - intenzionalmente accoppiata ad un'altra, *incinge* = *impregnarsi di Dio*, pure essa presente nella *Commedia*, *Inf.*, VIII, 45, è giudicata "mirabile", pertanto insostituibile, per esprimere una verità morale e spirituale assoluta e universale nel sonetto n. 5, *Anima immortale*:

[...] donde penso
sol certo e lieto chi s'illuia e incinge³¹.

La coppia di verbi ammonisce che solo chi si fa Dio e si impregna di Dio, al pari delle anime del *Paradiso* dantesco, conosce il divino e la beatitudine. Il monito tende alla realizzazione in terra della campanelliana "Città del Sole".

Il Campanella non resiste al fascino semantico del dantesco *trasumanar* di *Par.*, I, 70, non esprimibile *per verba*:

Trasumanar significar *per verba*
non si poria [...]³².

²⁹ *Ivi*, p. 135.

³⁰ *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., p. 315. Della "meravigliosa proprietà" di questi verbi danteschi il Campanella ragiona nella *Poetica latina* (cap. IX, art. VI, 5).

³¹ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 17.

³² *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., p. 283.

Ed eccolo pronto ad utilizzare il verbo in più di un caso, nel significato di *passare ad una condizione o modo di essere superiore, innalzarsi (o innalzare, soggetto Dio) al cielo, al di sopra della normale condizione umana, ascendere a vita trionfale, dopo essersi unito a Dio "per vivo affetto"*:

ecco li Scribi e Farisei del tutto
 disfatti, ed ogni setta empia e profana,
 dall'Ottimo, che i buoni transumana,
 mentre in sepolcro a lor pare distrutto.
 (*Nel sepolcro di Cristo...*, vv. 5-8)³³

Mentre l'aquila invola e l'orso freme,
 rugge il leon e la cornacchia insana
 insulta l'agno, in cui transumana
 nostra natura, e la colomba geme;
 (*Sonetti alcuni profetali*, 1°, vv. 1-4)³⁴

Transumanate - menti, voci e note:
 ite al Signor, che tutto sape e puote.
 (*Salmodia che invita la terra...*, vv. 199-200)³⁵

Ma efficacissimo risulta l'uso del verbo *transumanare* - nella variante *trasumanare*, unica nella *Scelta* - nel madrigale 3 della canzone n. 78 (la terza delle quattro dal titolo *Dispregio della morte*), nel quale il Campanella, facendo in modo che sia l'anima a parlare al corpo secondo il genere della *disputatio* medievale, tratta della resurrezione del corpo in una visione strettamente ortodossa, che nell'*Esposizione* rinvia alla terza parte della *Summa theologiae* di san Tommaso e, indirettamente, a Dante:

S'or debbo a ciò che fosti e sarai mio,
 porterò un monte: ma l'arte soprana

³³ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 35.

³⁴ *Ivi*, p. 119.

³⁵ *Ivi*, p. 224. Cfr. pure il sonetto n. 121. Nel *Sonetto alla signora Giulia* (n. 156) il verbo *transumanar* è usato per esprimere il desiderio dell'innamorato di trasformarsi nell'essenza della donna amata:

Deh! m'avess'anche il mio fato concesso
 ch'in te foss'anco il mio restante umile
 transumanato dall'Eterno Ingegno.

quanto ti trasumana,
staremo insieme: né pensar ch'io tema
disfarmi in nulla, o in cosa da me strana³⁶.

Nella *Cantica* si rinvencono ulteriori derivazioni verbali dantesche altrettanto pregnanti, come *s'assottiglia*, nel significato di *si sforza*, *si impegna a capire*, *aguzza la mente*:

Certo a colui che meco s'assottiglia,
se la Scrittura sovra voi non fosse,
da dubitar sarebbe a maraviglia.
(*Par.*, XIX, vv. 82-84)

[...] Piglia
quel ch'io ti dicerò, se vuoi saziarti;
e intorno da esso t'assottiglia.
(*Par.*, XXVIII, vv. 61-63)³⁷

Se ignoriamo il suo amor e 'l suo in-
[telletto,
né il verme del mio ventre s'assottiglia
a saper me, ma a farmi mal s'appiglia:
dunque bisogna andar con gran rispetto.
(*Del mondo e sue parti*, vv. 5-8)³⁸

Reminiscenze della *Commedia* sono pure: *si smaga*, verbo assai frequente nell'italiano antico, nel significato propriamente di *si indebolisce*, *perde le forze* e, quindi, nel senso di *si distoglie*, *smette*:

Non vo' però, lettor, che tu ti smaghi
di buon proponimento per udire
come Dio vuol che 'l debito si paghi.
(*Purg.*, X, vv. 106-108)

ma mia suora Rachel mai non si smaga
dal suo miraglio, e siede tutto giorno.
(*Purg.*, XXVII, vv. 104-105)³⁹

Privata invidia ed interesse infetta
Italia mia; né di servir si smaga
chi d'ignoranza e discordia la paga,
e la propria salute le ha interdetta.
(*Agli Italiani...*, madr. 5, vv. 1-4)⁴⁰

e *mi dischiome* = *mi strappi i capelli*:

³⁶ *Ivi*, p. 182.

³⁷ *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., pp. 355 e 390.

³⁸ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 16.

³⁹ *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., pp. 183 e 251. Il gallicismo *smagati* = *indeboliti* = *smarriti* è presente anche nella canzone *Donna pietosa e di novella etate*, v. 37 ("e fuoron si smagati / li spirti miei, che ciascun giva errando").

⁴⁰ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 102. Molto simili sono i versi 43-47 del componimento n. 137 [*Grecia e Italia*], dove *infetta* è sostituito da *ammaga* e in luogo di *si smaga* si legge *si dismaga*.

[...] incoepit Dantes comoediam elevare in stylum diviniorem, sed iam ad imas faeces cum Gentilibus reversi sumus ⁴⁶,

e come, infine, abbia superato ogni altro poema nell'uso di una locuzione varia ed efficiente e di un ornamento sempre a proposito:

Dantes videtur omnes poëtas in hac ornamentis proprietate superasse; Ariostus est ei proximus inter vulgares [...]⁴⁷.

Le osservazioni fonetico-linguistiche del Campanella fanno luce intorno all'utilizzo di termini quali: *zebbe*, metafora zoologica più forte di *capre*, *pecore*:

Oh sovra tutte mal creata plebe
che stai nel loco onde parlare è duro,
mei foste state qui pecore o zebe!
(*Inf.*, XXXII, vv. 13-15)⁴⁸

Ma noi siamo a noi stessi lupi e
[zebbe,
senza il vero Amore, luce sincera,
ch'a tanta altezza sublimar ne debbe.
(*Introduzione ad Amore, vero Amore*, vv.
12-14)⁴⁹,

o *lumaccia*, ancora traslato zoologico in senso dispregiativo:

Quel che giacëa, il muso innanzi cac-
[cia,
e li orecchi ritira per la testa
come face le corna la lumaccia;
(*Inf.*, XXV, vv. 130-132)⁵⁰

Vilissima progenie, con che faccia
del Padre, che sta in Ciel, vi fate figli,
se, schiavi a' vizi, a' can sète, a' conigli,
c'han scorza d'uom a guisa di lumaccia?
(*Sonetto trigemino sopra il "Pater
Noster"*, vv. 1-4)⁵¹,

e *meschita* per *moschea*: il termine, di origine araba (*masgid*) e che rinvia allo spagnolo *mezquita*, ha richiamato alla mente del Campanella l'immagine della coeva Germania invasa dal protestantesimo, mentre è servito a Dante per indicare le torri della città di Dite:

⁴⁶ *Poëtica*, cap. VII, art. II: *De admirabili multiuigo ex parte materiae secundum naturam et secundum nos; hominesque iam elevandos esse ad veram admirationem* (*ivi*, p. 1036).

⁴⁷ *Poëtica*, cap. VII, art. VIII: *De ornatu multipliciter* (*ivi*, p. 1050).

⁴⁸ *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., p. 129.

⁴⁹ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 52.

⁵⁰ *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., p. 104.

⁵¹ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 115.

E io: "Maestro, già le sue meschite
là entro certe ne la valle cerno,
vermiglie come se di foco uscite
fossero" [...]
(*Inf.*, VIII, vv. 70-72)⁵²

Deh, Signor, io vaneggio; aita, aita!
pria che del Senno il tempo
divenga di stoltizia una meschita.
(*Salmodia metafisicale*, canz. 1^a, madr. 1,
vv. 12-14)⁵³.

E illuminano su molti altri vocaboli comuni alla *Commedia* e alla *Cantica*.
Esempi:

pietà - voce usata anche da Iacopone - per *amore del prossimo*, contrapposto all'*amore di sé* (il mito di Narciso), nel sonetto *Al carcere*, che si muove tutto nel solco dantesco:

Qui vive la pietà quand'è ben morta
(*Inf.*, XX, v. 28)⁵⁴

(ché qui non val favor, saper, né pietà)
(*Al carcere*, v. 12)⁵⁵,

costuma, termine antico e letterario, per *consuetudine*:

e Niccolò che la costuma ricca
del garofano prima discoverse
ne l'orto dove tal seme s' appicca;
(*Inf.*, XXIX, vv. 127-129)⁵⁶

Ma voi la Bibbia e Daniel negate
per schifar questo: ch' è vostra costuma
coprirvi di menzogna e falsitate.
(*Sopra la statua di Daniele*, vv. 12-14)⁵⁷,

peccata, forma di plurale neutro latino, rimasto per lo più in forma femminile nell'italiano del Due-Trecento:

e quel conoscitor de le peccata
vede qual loco d'inferno è da essa;
(*Inf.*, V, vv. 9-10)⁵⁸

Che meraviglia se cresce la fraude,
moltiplicano i vizi e le peccata?
(*Salmodia metafisicale*, canz. 2^a, madr.
2, vv. 11-12)⁵⁹,

perdonanza per *perdono* (scelta suggerita al Campanella anche dalla rima interna *credenza-perdonanza*):

⁵² *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., p. 35.

⁵³ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 145.

⁵⁴ *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., p. 82.

⁵⁵ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 129.

⁵⁶ *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., p. 120.

⁵⁷ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 128.

⁵⁸ *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., p. 21.

⁵⁹ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 154.

Ma tale uccel nel becchetto s'anni-
[da,
che se 'l vulgo il vedesse, vederebbe
la perdonanza di ch'el si confida;
(*Par.*, XXIX, vv. 118-120)⁶⁰

Ma l'alta tua benigna sofferenza,
per cui più volte non mi fulminasti,
mi dà qualche credenza
che perdonanza alfin mi riserbasti.
(*Canzone a Berillo*, madr. 1, vv. 8-11)⁶¹,

pésola (aggettivo riferito a *nostra terra*), nel significato di *sospesa*, in una visione cosmografica di eterna e gioiosa armonia, contraria a quella orrida dantesca in cui c'è l'uso dello stesso attributo al maschile *pesol*:

e 'l capo tronco tenea per le chiome,
pesol con mano a guisa di lanterna:
e quel mirava noi e dicea: "Oh me!"
(*Inf.*, XXVIII, vv. 121-123)⁶²

La terra nostra di far giuoco e festa
nullo tempo si resta - al sommo Dio;
da che l'unio - l'amor, *pésola* in mezzo,
gioisce al rezzo.
(*Salmodia* 3^a, vv. 1-4)⁶³,

fabbro per l'artefice del mondo, cioè Dio:

Mentr' io mi dilettaua di guardare
l'imagini di tante umilitadi,
e per lo fabbro loro a veder care,
[...]
(*Purg.*, X, vv. 97-99)⁶⁴

Poi gli abusi de' bruti e di nostre arti,
de' mali il gaudio e de' buoni il martoro,
l'errar ciascun dal fine, a me ch'ignoro,
dicon che 'l Fabbro dal Rettor s'apparti.
(*Della Provvidenza*, vv. 5- 8)⁶⁵,

salma per corpo, peso del corpo:

[...] quando 'l Figliuol di Dio
carcar si volse de la nostra salma.
(*Par.*, XXXII, vv. 113-114)⁶⁶

E pur vil Tifi in ciel gli usurpa il regno,
né par che a tanto eroe visto aver giove
e corso più con la corporea salma,
che col pensier veloce altri dell'alma.
(*Agl' Italiani...*, madr. 2, vv. 8-12)⁶⁷,

dispetto (gallicismo: ant. fr. *despit*) per *sdegno* e anche *disprezzo* del superbo:

⁶⁰ *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., p. 396.

⁶¹ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 190.

⁶² *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., p. 116.

⁶³ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 216.

⁶⁴ *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., p. 183.

⁶⁵ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 204.

⁶⁶ *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., p. 408.

⁶⁷ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 101.

ed el s'ergea col petto e con la fronte
com'avesse l'inferno a gran dispetto.
(*Inf.*, X, vv. 35-36)⁶⁸

e i profeti in Sion, fuor di dispetto,
lieto Israel da Babilon salvato,
con più stupor che l'esito d'Egitto.
(*Sonetto de l'istesso*, vv. 12-14)⁶⁹.

L'espressione campanelliana "fuor di dispetto" vuol dire che i profeti vedranno Israele liberato da Babilonia senza lo sdegno e il corruccio con cui profetarono, ma anche senza il dispregio di coloro che rinnegarono le loro profezie. Essa si inserisce in tutto un contesto profetico che allude ad una visione che potrà avverarsi solo se gli uomini sapranno recuperare l'essenza vera della "figliolanza" divina, ritornando al Senno Primo.

Opportunamente il Campanella utilizza il sintagma dantesco *rena arsiccia* di *Inf.*, XIV, v.74, variandolo una prima volta in *arsiccia sabbia*, quando parla delle anime afflitte nei gironi delle Malebolge, la cui pena aumenta alla vista della felicità dei beati:

In Malebolge gli animi dolenti,
per maggior pena, dall'arsiccia sabbia
vedran gli spirti pii, lieti e contenti.
(*Sonetto secondo profetale*, vv. 12-14)⁷⁰,

e una seconda volta in *terra arsiccia*, allorché si rivolge metaforicamente all'umanità inaridita perché ai valori evangelici, che le davano linfa, ha sostituito la vanagloria che ammala e contagia ("infetta"), la superbia che rende ciechi ("acceca") e la crudeltà che corrompe e corrode ("annegrice e consuma"):

Hai, terra arsiccia, donde sempre fuma
vanagloria, superbia e crudeltate,
che infetta, acceca, annegrice e consuma!
(*Sopra la statua di Daniele*, vv. 9-11)⁷¹.

In senso traslato è usato anche il sintagma *morta gora* di *Inf.*, VIII, v.

⁶⁸ *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., p. 42.

⁶⁹ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 118.

⁷⁰ *Ivi*, p. 120.

⁷¹ *Ivi*, p. 128.

31 (“Mentre noi corravam la morta gora”), dove *gora* significa reale superficie d’acqua immobile e perciò *morta*, ma pure *palude dei dannati*. La *morta gora* campanelliana sta ad indicare, per estensione, la vischiosa immobilità delle opinioni tradizionali, trasmesse dalle scuole, contrapposta alla naturale fluidità e mobilità del sapere secondo natura (“mar del vero”), insito nel libro di Dio (cfr. il sonetto n. 6). Paladino di quest’ultimo autentico sapere, lo Stilese è perseguitato e imprigionato:

così di gran scienza ognuno amante,
che audace passa dalla morta gora
al mar del vero, di cui s’innamora,
nel nostro ospizio alfin ferma le piante.
(*Al carcere*, vv. 5-8)⁷².

Volutamente molte espressioni della *Cantica* sono ricalcate e piegate ad esprimere profondi e difficili concetti morali e teologici, o filosofici e strettamente metafisici. Nel sonetto n. 20, *Nel sepolcro di Cristo, Dio nostro, a’ miscredenti*, il v. 14:

mal si contrasta a chi guida le stelle⁷³,

modellato su *Par.*, XXXIII, 145:

l’amor che move il sole e l’altre stelle⁷⁴,

propone, con tono sentenzioso, una verità che deve scuotere e convincere i miscredenti.

Nel primo madrigale della canzone n. 75, la terza della *Salmodia metafisicale*, il sintagma *antico errore*, al v. 4, non alieno neppure da una reminiscenza petrarchesca (cfr. *Canzoniere*, LXII, 12):

Vengo a te, potentissimo Signore,
sapientissimo Dio,

⁷² *Ivi*, p. 129.

⁷³ *Ivi*, p. 35.

⁷⁴ *La Commedia secondo l’antica vulgata*, cit., p. 412.

amorosissimo Ente Primo ed Uno:
miserere del nostro antico errore⁷⁵,

sostituisce l'*idolatria dei pagani* di *Par.*, VIII, 6 ("le genti antiche ne l'antico errore") con i peccati dell'umanità, a partire da quello di Adamo.

Il calco dantesco poi, in direzione etico-metafisica, avviene più di una volta nella *Canzon d'Amor secondo la vera filosofia*. Il v. 16 del madr. 9 ("all'alto volo gli veste le penne / d'eternità...") ricorda *Par.*, XV, 54 ("... mercé di colei / ch'a l'alto volo ti vesti le piume") e *Par.*, XXV, 49-50 ("E quella pïa che guidò le penne / de le mie ali a così alto volo..."), ed è quanto mai efficace per esprimere il concetto campanelliano che è la Sapienza ad innalzare l'uomo al desiderio di immortalità in Dio, dissuadendolo dal "gusto vano, senza frutto di prole che ci immortala":

Né cieca legge smorza tanta foia,
ma il gran Saper, d'Amor viste ir l'antenne
al non morir: il che fra noi mancando,
all'alto volo gli veste le penne
d'eternità, ch'andiam quaggiù cercando.

(*Canzon d'Amor secondo la vera filosofia*, madr. 9, vv.13-17)⁷⁶,

laddove i versi della *Commedia* parlano di Beatrice che ha dato a Dante le ali per il grande "volo" a Dio ("volo" saggio perché illuminato dalla fede e voluto dalla grazia celeste, pari a quello di Enea e di san Paolo, contrapposto a quello "folle" di Ulisse).

Nella stessa canzone n. 28, l'emistichio "che trae di vaso in vaso" del v. 15 del madr. 10, il quale rimanda a *Purg.*, VII, 117 ("ben andava il valor di vaso in vaso") e all'immagine biblica di *Ier.*, XLVIII, 11 ("nec transfusus est de vase in vas"), è assai funzionale, addicendosi al resto della metafora, per visualizzare l'idea che il Campanella vuole esprimere nel madrigale: l'idea di eternarsi attraverso gesti eroici o opere immortali:

⁷⁵ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 161. Il ricordo dantesco (*Inf.*, I, 65) è pure nell'imperativo "miserere", già usato nella canzone 74, madr. 9, v. 12 e riproposto (in forma negativa) nel primo madrigale, v. 7 della *Canzone a Berillo*: "Dissi: - Giudica, Dio, - non - Miserere".

⁷⁶ *Ivi*, p. 62.

E preser l'alme belle ad impregnare
di lor virtù, che trae di vaso in vaso
lor vita [...] ⁷⁷.

Con la medesima funzione integrativa occorre, nel sonetto n. 50, il primo dei *Sonetti profetali*, il famoso v. 90 di *Inf. V* ("noi che tignemmo il mondo di sanguigno") a delineare l'imminente - si veda l'uso del presente indicativo ("I giorno vien", v. 9) e non del futuro semplice - visione profetica della vendetta divina. "Gli fieri giganti", cioè i "tiranni macchiavellisti" nell'*Esposizione*, ai quali i sudditi applaudono "con finti sembianti", cosparsi di sangue e cancellati dal mondo, saranno destinati per sempre alle pene infernali, circondati dal fuoco sotto il peso di un orrido macigno:

ché 'l giorno vien che gli fieri giganti,
famosi al mondo, tinti di sanguigno,
a cui tu applaudi con finti sembianti,
rasi di terra al Tartaro maligno
fien chiusi teco negli eterni pianti,
cinti di fuoco e d'orrido macigno ⁷⁸.

Molte sono pure, nella *Cantica*, le immagini che il Campanella elabora dai concetti danteschi: ad es. quella dei *figli tralignanti* (cfr. *Par.*, VIII, vv. 82-94), nella *Canzon d'Amor secondo la vera filosofia*, madrigale 10, v. 3:

Visto gli eroi e filosofi più pruove
che 'l cibo e 'l generar fallano spesso,
e 'l figlio tralignante perdé al padre,
invece di servir, l'esser commesso,
[...] ⁷⁹,

e reiterata nella *Canzon del Sommo Bene*, oggetto d'amor naturale, madr. 4, v. 5:

⁷⁷ *Ivi*, p. 63.

⁷⁸ *Ivi*, p. 119.

⁷⁹ *Ivi*, p. 63.

[...] e Bruto
 moria ne'figli tralignanti, vile
 fatto il suo gran sembante [...]⁸⁰,

nonché le visioni che si rinvergono nel sonetto *D'Italia*, delle quali è significativa quella della necessità del viaggio a Nazaret e ad Atene (metafora del ritorno alla ragione, alla religione e alla fede, e quindi alla salvezza), urgente per l'umanità corrotta:

Or, se Gierusalemme a Nazarette,
 non ricorre, o ad Atene, ove ragione,
 o celeste o terrestre, prima stette,
 non fiorirà chi 'l primo onor le done;
 ché ogni Erode è straniero, e mal promette
 serbar il seme della redenzione⁸¹.

Che la sirìma del sonetto *D'Italia* debba essere letta insieme ai versi 133-142 di *Par. IX* non è una scoperta. Ce lo suggerisce lo stesso Autore nell'*Esposizione*, dopo la scritta in latino "*Qui legit intelligat*": "*Vide Dante, in Paradiso, canto IX*"⁸². Piuttosto c'è da osservare che l'atteggiamento del Campanella dinanzi al testo dantesco è di sublime interiorizzazione e di aggiornamento, quello stesso ammodernamento operato per i testi biblici. L'attualità della lezione, infatti, è riscontrabile già nella fronte del sonetto, in cui rivivono immagini petrarchesche della canzone *Italia mia* e memorie del *Gen.*, XXXIV.

Dunque nella *Cantica* non ritornano solo rime, verbi, figurazioni e locuzioni dantesche, ma la medesima rigorosa concezione della giustizia divina nella vita ultraterrena e il medesimo sentimento dinanzi alla necessità e all'eternità dell'Inferno: "Necessario è l'Inferno, che sempre arde" (80, 8, v. 11); si ripresentano una serietà morale e una tendenza all'unità del sapere (poesia, filosofia e scienza) che sono proprie delle opere di Dante, un modo di concepire il mondo e la poesia che è dantesco nella sua sete di assoluto. In generale il Campanella ripropone il sublime della *Commedia*, risultante dalla vastità dell'immagine che cerca di

⁸⁰ *Ivi*, p. 81.

⁸¹ *Ivi*, p. 105.

⁸² *Ibidem*.

rispondere alla sostanza concettuale della poesia filosofica e teologica. Persino l'identificazione con l'amante del *Canzoniere*, nel sonetto n. 65, *Orazione a Dio* ("così prego io, che tant'anni mi truovo / di sciocchi e d'empi favola e versaglio") vive solo a livello linguistico e psicologico, perché il componimento riporta alla poetica campanelliana e allo spirito di apostolato dantesco.

Nel Campanella il messaggio dantesco vive nella sua totalità. Non così in un altro poeta coevo, Torquato Tasso, dove è presente solo a frammenti o almeno semplificato nei rapporti trascendenza e immanenza, riportato alla propria soggettività⁸³. Nella *Gerusalemme liberata* le allegorie sono precarie e instabili, risolte in cristallizzazioni impressionistiche delle memorie dantesche⁸⁴; la lezione della *Commedia*, pur acquistando in suggestione, perde in solidità di contorni. A differenza del Tasso, il Campanella vuole - e vi riesce - accostarsi al concreto mondo del poema di Dante, alle sue certezze assolute, alla difficile sostanza concettuale e teologica; tende continuamente verso la *città celeste*, alla quale contrappone quella *terrena* che, dominata dalla trinità negativa, apre spazi per l'intervento del profeta e del riformatore. Di conseguenza i due poeti usufruiscono in modo diverso anche del livello espressivo dantesco, della ricchezza dell'elocuzione della *Commedia*. Lo Stilese fa propri il giro sintattico del modello letterario, la sua densità espressiva, la concretezza e l'asprezza teoretica del verso; l'altro è colpito dagli aspetti più vaghi, "peregrini" e indeterminati dello stile e della lingua dantesca (ricordiamo ad es. le postille intorno alla soppressione dell'articolo determinativo di fronte ai nomi comuni)⁸⁵, dalla forza e dalla musicalità

⁸³ Sul dantismo tassiano cfr. D. Della Terza, *Tasso e Dante*, in *Forma e memoria. Saggi e ricerche sulla tradizione letteraria da Dante a Vico*, Bulzoni, Roma 1979, pp. 148-177; L. Scotti, *Note sul Tasso, poeta e studioso, di fronte alla "Commedia" di Dante*, in "Studi tassiani", XXXV (1987), pp. 101-113; Eadem, *Memorie poetiche di T. Tasso: la "Commedia" di Dante*, in "Studi tassiani", XXXVI (1988), pp. 129-139; T. Frigeni, *Dante Alighieri e Torquato Tasso*, in *Studi tassiani sorrentini* (25 aprile 1996), N. Longobardi Editore, Castellammare di Stabia 1996, pp. 23-36.

⁸⁴ Sembra probabile che il Tasso, sollecitato dai suoi critici, abbia visto nell'allegoria la giustificazione etica della *Gerusalemme liberata*. È pertanto importante ricordare le lettere (del 4 ottobre 1575 e del 15 giugno del 1576) a Scipione Gonzaga, nelle quali il Poeta sorrentino confessa come, rileggendo il poema abbia ritrovato in esso le tracce di una presenza allegorica alla quale non aveva pensato scrivendolo (T. Tasso, *Lettere*, a cura di C. Guasti, Le Monnier, Firenze, 1853, vol. I, pp. 117-121 e pp. 192-196).

⁸⁵ Postille del Tasso furono apposte a due edizioni veneziane della *Commedia*, quella del Giolito, del 1555, a cura di Lodovico Dolce (Roma, Biblioteca Angelica, segn. *AUTJ 23*) - di cui furono postillati i primi 24 canti dell'*Inferno*, a Pesaro nel 1578 -, e quella di Marchiò Sessa, del 1564, curata da Francesco Sansovino e con l'esposizione intrecciata del Landino e del Vellutello (Biblioteca Apostolica Vaticana, segn. *Stamp*).

creata dalla collocazione delle parole nel verso (si pensi alla difesa del pronome posposto al verbo: "Queste parole di colore oscuro / vid'io scritte al sommo d'una porta", contro il critico ed antologista Girolamo Ruscelli)⁸⁶, impegnato a utilizzare con ricchezza e originalità i versi del *Paradiso*, a nobilitare certi stilemi infernali, a impiegare strutture narrative, situazioni, episodi - e non sono pochi - memorie, versi e citazioni plurime in modo ambiguo e nuovo, diversamente dalla fonte, adattandoli alla propria sensibilità e alla propria poetica. Pensiamo in particolare alla soluzione controriformistica che il Tasso tenterà di dare al mito poetico di Ulisse nella *Gerusalemme liberata* (canto XV, stanze XXV-XXVI)⁸⁷. Il volo dell'eroe, infatti, non è più definito "folle" bensì "audace", anticipazione quasi del viaggio di Colombo, e quindi possibilità di nuove conversioni alla fede cattolica⁸⁸. Pensiamo ancora alla selva incantata di Saron (*Gerus. lib.*, XIII) e alla visione del Paradiso nel canto XX della *Gerusalemme conquistata*.

Se il Tasso, sensibile alla teologia ma affascinato dal prodigioso e pertanto dimidiato tra il modello dantesco e quello virgiliano, andava alla ricerca - nella tradizione letteraria - di temi e di valori formali per proporre una nuova struttura e una nuova visione del mondo, contempo-

Barb. cr. Tass. 28). Su quest'ultima le annotazioni tassiane, che secondo Anthony Oldcorn precederebbero gli altri postillati, sono estese a tutto il poema. Sul postillato laurenziano *Acq. e Doni 228* (all'ediz. tascabile del Giolito 1555), ritenuto l'ultimo commento di Torquato Tasso alla *Divina Commedia*, si veda l'intervento assai interessante e ben costruito di N. Bianchi, *Le ultime postille di T. Tasso alla "Commedia"*, in occasione del Convegno di studi: *L'ultimo Tasso e la cultura napoletana*, già cit. Dubbia resta invece l'autenticità delle postille alla *Commedia* stampata a Venezia da Pietro da Fino, nel 1568.

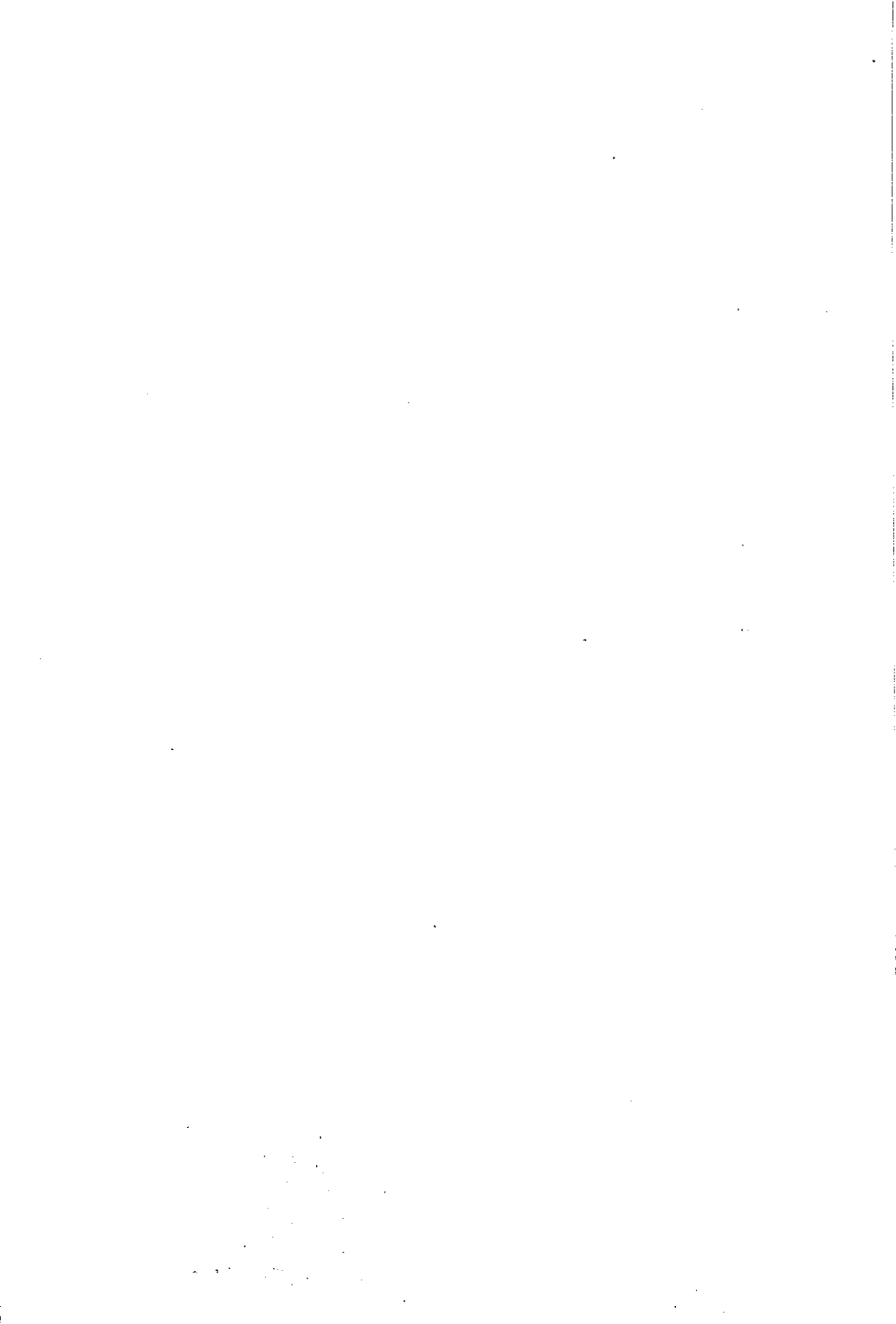
Molto importanti, sempre ai fini dell'intelligenza del dantismo tassiano, soprattutto dell'approccio del Sorrentino ai testi di Dante e quindi della loro lettura e della loro memorizzazione, sono altresì le note marginali del Tasso a un'edizione del *Convivio* stampato a Venezia nell'ottobre del 1521 (*Lo amoroso Convivio di Dante*, che si trova nella Riccardiana di Firenze, ed. rare 239): esse sintetizzano il contenuto filosofico del testo, e soprattutto individuano gli aspetti stilistici e grammaticali, col rinvio al *De vulgari eloquentia*.

⁸⁶ Si vedano le annotazioni in margine all'edizione Sessa della *Commedia*, dirette contro Girolamo Ruscelli, che aveva arbitrariamente preposto, nel verso dantesco, il pronome al verbo. Cfr. pure T. Tasso, *Lezione sopra un sonetto di M. Della Casa*, in *Le prose diverse di T. Tasso nuovamente raccolte ed emendate*, a cura di C. Guasti, Le Monnier, Firenze 1875, vol. II, pp. 128-129.

⁸⁷ Si rinvia alla nota finale al canto XXVI dell'*Inferno* nelle postille all'edizione Sessa: "Nota che qui Dante altera la favola o historia che sia, facendo ch'Ulisse perisca inanzi ch'arriui a Itaca, ancora ch'Aristotele dica nella *Poetica* che non sia lecito mutar le favole note e ricevute. A questa opinione allude il Petrarca dicendo d'Ulisse che desiò del mondo veder troppo". È la medesima questione che nel Trecento fu mossa intorno alla "favola" di Didone, sulla quale interviene molto spesso anche il Campanella (cfr. *Esposizione del son. A' poeti*, le due *Poetiche* e i *Commentaria*).

⁸⁸ S. Zatti, *Tasso e il nuovo mondo*, in "Italianistica", XXIV, nn. 2-3 (1995), pp. 501-524.

raneamente il Campanella si impegnava per il restauro del vero, unico, eterno libro scritto da Dio. E più di ogni altra fonte potevano aiutarlo la Sacra Scrittura, i Padri e la *Divina Commedia*.



CAPITOLO SESTO

La dimensione metafisica e teologica del *sangue* all'interno della poesia filosofica

La parola *sangue* compare spesso nella *Cantica* di Tommaso Campanella, senza sfuggire al lettore, sia per la polivalenza semantica, sia per il corposo realismo delle immagini popolari che essa ha suggerito, di volta in volta, al Poeta.

Il termine è usato nella poesia cosmografica, per indicare, con una metafora metafisica di origine ermetica, il *sangue* dell'universo, le *vene* della terra, e cioè i fiumi, i mari e l'oceano stesso:

Le gelide vene ascose si risolvono in acqua
pura, che, sgorgando lieta, la terra riga¹.

La terra aggravi, e pur non la sommergi,
tu, ocean, che t'ergi - sì superbo.
Per divin verbo - dal suo ventre uscisti,
e 'l mondo unisti.

Tu 'l mondo unisti, ch'è il primo animale.
Tra l'etra spirituale - e 'l terren grosso
sangue ti posso - dir, che nutre e viene
va tra le vene.

Va tra le vene e per li fonti spiccia,
dove la terra arsiccia - ha più bevuto;
indi il perduto - alle campagne rende;
poi in alto ascende².

¹ Elegia *Al Sole*, vv. 15-16, in T. Campanella, *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 228.

² *Salmodia che invita la terra e le cose in quella nate a lodar Dio, e declara lor fine e la provvidenza divina*, vv. 33-44, *ivi*, pp. 217-218.

Ma viene utilizzato soprattutto nel significato ontologico-fisiologico: il *sangue* del corpo degli esseri animati e dell'uomo in particolare³. Così, per esprimere il concetto del *mutare* e del *morire* continuo delle cose in favore della vita del mondo, il Poeta di Stilo fa l'esempio del *pane* che muore nel nostro corpo per farsi *sangue* e del *sangue* che muore per farsi *carne*:

Così il pan duolsi e muore, da me morso,
per farsi e viver sangue, e questo io chiero;
poi muore il sangue alla carne in soccorso⁴.

L'uom fu bambino, embrione, seme e sangue,
pane, erba ed altre cose, in cui godeva
d'esser quel ch'era, e gli spiacea mutarsi
in quel ch'è mo [...]⁵.

Anche la menzione del proprio *sangue* "sparso" al suolo, nella descrizione del corpo umiliato e torturato nel carcere di Sant'Elmo⁶, va al di là del senso storico-autobiografico, inquadrandosi nel disegno superiore di Dio.

Nei versi della *Cantica* il sostantivo *sangue* vuol dire *origine*, *stirpe*, *discendenza*, *parentela*. La parola vibra di ammirazione laddove il Campanella allude al "seme giusto" degli Italiani, nel sonetto *A Venezia*⁷; di *verve* polemica ogni volta che indica la *nobiltà di sangue*, che gli uomini considerano uno dei maggiori beni terreni, mentre egli l'annovera tra

³ Per la descrizione delle diverse parti del corpo umano cfr. i madrigali 9 e 11 della canzone n. 76, la prima delle quattro in dispregio della morte.

⁴ *Canzon d'Amor secondo la vera filosofia*, madrigale 4, vv. 15-17 (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 57).

⁵ Canzone n. 31 (*Del Sommo Bene metafisico*), madrigale 3, vv. 1-4 (*ivi*, p. 89). Questo madrigale e il precedente della *Canzon d'Amor secondo la vera filosofia* ripropongono in versi una pagina del trattato *Del senso delle cose*, ediz. Bruers, p. 330: "Il mondo, dunque, tutto è senso e vita e anima e corpo, statua dell'Altissimo, fatta a sua gloria con potestà, senso e amore. Di nulla cosa si duole. Si fanno in lui tante morti e vite che servono alla sua gran vita. Muore in noi il pane, e si fa chilo, poi questo muore e si fa sangue, poi il sangue muore e si fa carne, nervo, ossa, spirito, seme, e pate varie morti e vite, dolori e voluttadi; ma alla vita nostra servono e noi di ciò non ci dolemo, ma godemo. Così a tutto il mondo tutte le cose son gaudio e servono, e ogni cosa è fatta per lo tutto e il tutto per Dio a sua gloria".

⁶ Cfr. la canzone n. 75, madrigale 6, composta tra il luglio 1604 e il marzo 1608 secondo gli studi di L. Firpo, *Ricerche campanelliane*, cit., p. 259.

⁷ Su questo sonetto, che porta il n. 38 nella *Scelta d'alcune poesie filosofiche*, si vedano P. Tuscano, *Poetica e poesia di T. Campanella*, cit., pp. 127-128, e F. Corda, *Postille metriche alla poesia del Campanella*, cit., pp. 49-50.

i beni di fortuna, distinti da quelli veri dell'animo⁸; di autocommiserazione quando il Poeta di Stilo ricorda l'atteggiamento di rifiuto nei suoi confronti da parte dei propri familiari o della gente calabrese, come in questi versi di crudo realismo e di sofferta amarezza:

Dagli amici disgiunto
sono, e opprobrio al mio sangue,
di scorni e d'orror punto,
che fiutar non mi vuole;
né potrebbe, volendo,
me abbominato qual pestifero angue⁹.

L'indagine non si esaurisce qui, perché nella poesia della *Cantica* il *sangue* è legato ad un più complesso discorso teologico, politico e scientifico-fisiologico¹⁰. Il *sangue* riporta alla dottrina trinitaria, ai due misteri della Trinità e della passione redentrice di Cristo (studiata ampiamente nel libro XXI della *Theologia*), intorno ai quali il pensiero del Campanella si muove nella piena ortodossia. Il *sangue* è, altresì, calato nei principi della nuova metafisica campanelliana¹¹: esso è calore, potenza, sapere e amore; è vita e conservazione, oppure è morte e distruzione.

1.1. Lo Stilese vede nel *sangue di Cristo* la massima espressione della Potenza, della Sapienza e dell'Amore divini. Il *sangue di Cristo* simboleggia la Trinità teologale, alla quale risale la trinità metafisica di ogni ente¹².

⁸ Cfr. il madrigale 6 della canzone n. 30 (*Canzon del Sommo Bene, oggetto d'amor naturale*), il sonetto n. 32 (*Della nobiltà e suo' segni veri e falsi*) e il sonetto n. 40 (*A Polonia*).

⁹ *Lamentevole orazione profetale dal profondo della fossa dove stava incarcerato*, madrigale 4 (in *Tutte le opere*, vol. I, cit., p.142). Si legga pure il madrigale 7, vv. 8-9:

La gente del mio seme
m'allontanasti [...].

¹⁰ Si veda in particolare il recente vol. di A. Isoldi Jacobelli, *Tommaso Campanella. "Il diverso filosofar mio"*, cit., pp. 100-118, e ancora A. Brissoni, *Galileo e Campanella*, Isonomia, Este 1994.

¹¹ Intorno al pensiero metafisico del Filosofo calabrese rimandiamo agli studi già citati di G. Di Napoli, *Tommaso Campanella, filosofo della restaurazione cattolica*, di N. Badaloni, *Tommaso Campanella*, di S. Femiano, *La metafisica di Tommaso Campanella*, e di A. Ruschioni, *T. Campanella e la metafisica e la poetica del sole*, in "Testo", 11, 1986.

¹² Cfr. A. Bobbio, *Tommaso Campanella poeta*, in "Convivium", XII (1940), cit., p.450 ("Diremmo dunque che il dogma trinitario gli ispirò la sua concezione metafisica circa le tre primalità dell'essere, e in base a quella credette poi di poter razionalizzare il dogma, senza tuttavia confondere le primalità con le Persone, così come non confuse mai del tutto il mondo con Dio").

Cristo, chiamato ed invocato sempre come *Prima Ragione incarnata*, è "eterea face"¹³. È venuto sulla terra per riscattare, con "l'alta sua benigna sofferenza"¹⁴, l'umanità intera dalla schiavitù del peccato di Adamo. È venuto soprattutto contro gli ipocriti, cioè contro il falso amore e la falsa bontà, nei quali si includono pure la *falsa sapienza* e la *falsa potenza* (la tirannide)¹⁵. Nel libro XVI della *Theologia*, infatti, leggiamo che il peccato originale ebbe come conseguenze la "infirmas in potestativo", la "ignorantia in intellectivo" e la "concupiscentiae pravitas in volitivo"¹⁶. Attraverso il suo *sangue* e la sua *grazia* Cristo-Redentore ci ha affrancato da queste *non-entità* o *primalità corrotte*, illuminando la conoscenza come *rivelatore*, fortificando la potenza come *santificatore* e sublimando la volontà in qualità di *glorificatore*.

Secondo il Campanella l'incarnazione, prodotta dal Senno Primo e dalla Potenza Prima, è stata *possibile* - più volte ne ribadisce la credibilità, dal libro XVI della *Metaphysica*¹⁷ all'*Atheismus*¹⁸ al *Quod reminiscentur*¹⁹ e alla *Theologia*²⁰ -; è stata *conveniente* ai fini di un più perfetto ritorno degli uomini a Dio²¹; infine è stata *necessaria* per riportare armonia tra la giustizia di Dio offesa e la sua infinita misericordia per gli uomini e, quindi, per elevarli all'ordine soprannaturale, da cui erano decaduti dopo il peccato originale, mediante la restituzione della razionalità e il suo innalzamento con la super-razionalità della grazia²².

¹³ *Accorgimento a tutte nazioni*, v. 11.

¹⁴ *Canzone a Berillo, di pentimento, desideroso di confessione, ecc., fatta nel Caucaso*, madrigale 1, v. 8.

¹⁵ Cfr. il sonetto n. 7 (*Accorgimento a tutte nazioni*) e, soprattutto, l'*Esposizione* dello stesso.

¹⁶ *Theologia*, XVI, 7, 1. Col peccato originale furono perduti i doni soprannaturali e la stessa natura umana rimase *indebolita*. L'uomo decadde dallo stato d'innocenza in cui visse dopo la creazione e che il Campanella ricorda nella *Theologia*, IV, 9, 1 e XIV, 6, 2. Eppure, una delle accuse mossegli nel processo d'eresia fu quella di non credere al peccato originale e di negare quasi il peccato in genere.

¹⁷ *Metaphysica*, p. III, lib. XVI (ediz. a cura di G. Di Napoli, Zanichelli, Bologna 1967, vol. III).

¹⁸ *Atheismus*, 40 e 141.

¹⁹ *Quod reminiscentur*, 230 sgg.

²⁰ *Theologia*, XVIII, 1 e XVIII, 2.

²¹ Cfr. *Metaphysica*, p. III, lib. XVI, cap. I, art. II, ediz. cit., pp. 184-186 ("Theologi Christiferi parcum et defectuosum esse omnem modum revertendi ad Deum docuere, nisi ipse Deus nobis non potentibus ad ipsum ascendere, condescenderet factus homo, ut homo deificaretur tali copula"), e canzone n. 73, madrigale 9, vv. 9-14.

²² *Theologia*, XVIII, 7. La *grazia* è definita dal Campanella "participium supernaturalis divinae naturae" (*Theologia*, II, 1, 2). Sulla Cristologia e sulla dottrina della grazia nel pensatore di Stilo cfr. G. Di Napoli, *Tommaso Campanella filosofo della restaurazione cattolica*, cit., pp. 459-464. Intorno alla concezione della "redenzione" secondo la Riforma luterana cfr. H. Haydn, *Il Controrinascimento*, Il Mulino, Bologna 1967 (ediz. originale: *The Counter-Renaissance*, New York 1950).

Il sonetto n. 21 (*Nel sepolcro di Cristo*), il terzo dei quattro sulla morte e la resurrezione di Cristo, nn. 19-22, composti probabilmente nella Pasqua del 1601²³, con tono didascalico e decisamente antiluterano, sancisce questa verità teologica, esortando all'imitazione di Cristo:

Quinci impara a stupirti in infinito,
 che l'Intelletto divino immortale,
 perché divenga l'uom celestiale,
 si sia di carne (oh santo Amor!) vestito;
 ch'egli sia anciso da'suoi, e seppellito;
 che poi sen venne a vita trionfale
 e ascese in Cielo; che ciascun fia tale,
 chi s'è con lui per vivo affetto unito²⁴,

e, con immagini ancora più concrete, il sonetto successivo la conferma:

ch' e' soffrir volle per l'umane genti,
 quando del Ciel fece immortal acquisto²⁵.

Nel componimento n. 19 (*Alla morte di Cristo*), il quale si apre con una definizione paolina della morte: "stipendio della colpa antica" (san Paolo scrive "Stipendium peccati mors"), il Campanella ha già proclamato che Dio-Padre "si serve" della morte e "non si fa servo" di quella. La morte, "figlia del niente" secondo la dichiarazione della *Metaphysica*²⁶, solo per poco tempo resta vittoriosa sul campo di battaglia; subito viene derisa dal "crocifisso". Nella morte personificata e schernita, insieme alla sua "falsa ragion di Stato", si nascondono coloro che vollero la morte del Figlio di Dio innocente, che scelsero il luogo e il modo cruento più indecoroso per ucciderlo:

²³ Cfr. L. Amabile, *Fra Tommaso Campanella, la sua congiura, i suoi processi e la sua pazzia*, Morano, Napoli 1882, II, p. 288, e L. Firpo, *Cronologia delle "Poesie"*, in *Ricerche campanelliane*, cit., p. 252. I quattro componimenti furono trascritti nel codice del frate Pietro Ponzio.

²⁴ *Nel sepolcro di Cristo*, vv. 1-8 (in *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 36). Il Campanella, come provano i vv. 7-8, crede nella reintegrazione-cambiamento della natura umana corrotta dal peccato di Adamo, nel superamento della corruzione e impotenza morale dell'uomo. Nella *Cantica* molte sono le espressioni che alludono all'elevazione dell'uomo all'ordine soprannaturale grazie alla venuta di Cristo.

²⁵ *Nella resurrezione di Cristo*, vv. 3-4 (ivi, p. 37). È il caso di ricordare la fine del sonetto di Michelangelo, *Giunto è già 'l corso della vita mia*, ove si canta l'amore divino "c'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia". Si veda il saggio di A. Chiari, *Michelangelo, scrittore religioso*, in *Studi letterari*, Nardini Editore, Firenze 1981, pp. 158-179.

²⁶ *Metaphysica*, p. II, lib. VII, cap. 5, art. 6, e lib. VI, cap. 12, art. 2.

Per servirsi di te scende all'abisso,
non per servir a te: tu l'armi e 'l campo
scegli, e schernita se' da un crocifisso²⁷.

Infatti, dalle ferite di Cristo "esce un lampo / di deità", un raggio di luce intensa che annulla le tenebre del peccato. Il *sangue* che fuoriesce dal "corpo scisso" è luce rivelatrice, indizio di potenza redentrice e santificatrice, di conservazione eterna, contrariamente al peccato che è oscurità, impotenza e morte spirituale:

S'e' vive, perdi; e s'e' muore, esce un lampo
di deità dal corpo per te scisso,
che le tenebre tue non han più scampo²⁸.

Il lasciarsi crocifiggere da parte del Figlio di Dio è l'atto supremo della *diffusione* del divino, in grado di troncare alla radice il peccato che "atto non è: vien dal niente", ma è "mancanza o abuso di bontà sincera"²⁹, il quale si fa "fuor di Dio e senza Dio"³⁰ (perciò "ha in sé bruttezza e puzza")³¹, antepoendo la legge individuale alla legge naturale, come fece Adamo:

Prepose il minor bene a quel ch'avanza,
e la seconda legge alla primera,
chi diè al peccato origine ed usanza³².

Col suo *sangue* celeste - si ricordi che il Campanella sostiene la verginità della Madre di Cristo, secondo l'ortodossia, esaltandone la concezio-

²⁷ *Alla morte di Cristo*, vv. 9-11 (in *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 34). Nel sonetto si avverte la suggestione dell' inno alla croce (*Vexilla regis prodeunt*) attribuito a Venanzio Fortunato (del resto ricordato nel *Commentum in elegiam...*), soprattutto della VIII strofa:

Salve, altare, salve Vittima,
nella gloria della passione,
per cui la Vita affrontò la morte
e con la morte riportò la vita.

²⁸ *Alla morte di Cristo*, vv. 12-14 (*ibidem*).

²⁹ Cfr. il canto n. 3 (*Fede naturale del vero sapiente*), vv. 32-33, e il punto e. dell' *Esposizione*: "Potere peccare è impotenza, e il peccato è difetto, non effetto, e abuso del bene" (*ivi*, p. 11).

³⁰ Cfr. il punto f. dell' *Esposizione* (*ibidem*).

³¹ *Canzone a Berillo, di pentimento, desideroso di confessione, ecc.*, madrigale 7, v. 9 (*ivi*, p. 193).

³² *Fede naturale del vero sapiente*, vv. 28-30 (*ivi*, p. 11).

ne immacolata in tutto il libro XIX della *Theologia*³³ - Cristo *ha voluto e ha potuto* "fare del Ciel immortal acquisto".

Tommaso Campanella vede nella *croce* il simbolo o segno della sofferenza che dà gaudio per l'Amore divino che innalza a tale godimento spirituale, nonostante i travagli morali e le sofferenze fisiche. Così, infatti, canta nel madrigale 3 della canzone n. 79 (l'ultima delle *Quattro canzoni: Dispregio della morte*), mentre condanna i seguaci di Epicuro e i machiavellisti "che non sanno cavar piacere e gaudio dagli affanni, ma solo dalle prosperità"³⁴:

Empio colui non sol, ma ancora stolto,
che, 'n croce giubilar Piero ed Andrea
veggendo, e che si bea
Attilio ne' tormenti e Muzio e Polo,
non sa avanzar la setta epicurea,
che sol piacer ha del piacer raccolto,
traendo gaudio molto,
pur come fan gli amanti, anche dal duolo;
ché 'l Primo Amor ci leva a tanto volo³⁵.

E, insieme agli eroi romani e agli Apostoli, il Poeta calabrese celebra i martiri tutti della fede:

Di seguir voi gli martiri non tardi,
con l'animo gagliardi - e sparso sangue,
fan che non langue - la musica nostra
nell'alta chiostra³⁶.

In particolare ricorda "il *sangue santo* / dell'illustre senese Caterina"³⁷ e le stimmate di san Francesco:

[...] che in Cristo,
amando, trasformossi, e tale acquisto
feo, che di crocifisso alfin si veste³⁸.

³³ Si veda G. Di Napoli, *Tommaso Campanella filosofo della restaurazione cattolica*, cit., p. 461.

³⁴ Cfr. l'*Esposizione* al madrigale citato.

³⁵ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 186.

³⁶ *Salmodia che invita il cielo e le sue parti e abitatori a lodar Dio benedetto*, vv. 41-44 (ivi, p. 213).

³⁷ *Sonetto alla beata Ursula napoletana, a cui si raccomanda* (ivi, pp. 248-249; in *Poesie*, ediz. G. Gentile, Firenze 1939, p. 242).

³⁸ *A Dianora, suora francescana*, vv. 2-4 (ivi, p. 265; in *Poesie*, cit., p. 255).

Il sacrificio di Cristo si ripete nella storia: Dio permette che il *sangue* dei puri "lavi" le colpe degli empi³⁹. Nel *Sonetto in lode di carcerati e tormentati per difesa dell'innocenza* il soffrire e il morire eroico degli animatori della congiura del 1599 vengono magnificati con tono e con accenti - si pensi ad esempio alla figura logica dell'ossimòro *dolcezza-dolor* - simili a quelli propri di Iacopone da Todi per i martiri cristiani⁴⁰:

Veggio spirti rivolti al Creatore
schernir tormenti e morte, del tiranno
armi sovrane, e scherzar con l'affanno,
onta e dispetto del moresco core.

Di libertà e ragion tanto è l'ardore,
che dolcezza il dolor, ricchezza il danno,
seguendo l'orme di color che sanno,
stimano, armati di gloria ed onore⁴¹.

In un altro componimento (*Sonetto fatto a tutti i carcerati per la medesima causa*), il Campanella prevede la santificazione di tutti gli strumenti di tortura e di morte, utilizzati contro i cospiratori: le *forche*, il *fuoco*, gli *uncini* e la *sega*⁴². Saranno consacrati tutti, al pari della *croce* sulla quale morì il Figlio di Dio. In questo stesso sonetto lo Stilese definisce "bel morire" quello degli amici rivoluzionari, perché esso è manifestazione di virtù, di potenza e di amore, di giustizia e di libertà. In tal caso il morire è *bello* in quanto indizio di conservazione eterna: il Campanella resta fedele ai suoi saldi principi di un'estetica etico-metafisica⁴³. *Brutta* è, invece, la morte se intesa solo come cessazione della vita e distruzione dell'ente, in senso strettamente fisiologico, e se segnale di dannazione dell'anima.

Nella *Cantica*, più che la *passione* in sé (come nel libro XXI della

³⁹ Cfr. la canzone n. 74, madrigale 2.

⁴⁰ Cfr. *Laude*, a cura di F. Mancini, Laterza, Bari 1974, p. 78. Si legga pure la lauda CI (*Como il vero Amore non è ozioso*), in *Laude* a cura di G. Ferri, Bari 1915, p. 248.

⁴¹ *Sonetto in lode di carcerati e tormentati per difesa dell'innocenza*, in *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 242; in *Poesie*, cit., p. 235.

⁴² Cfr. *Tutte le opere*, vol. I, cit., pp. 246-247.

⁴³ Rimandiamo alla canzone n. 29 (*Della bellezza, segnal del bene, oggetto d'amore*) e alla *Poëtica*, II, 7, dove il Campanella ricorda il *Sermo* CCLXXV, 2 di sant'Agostino (che "definisce belli le lussazioni e lo scorticamento del corpo di san Vincenzo, perché sono segno della sua sopportazione") e l'*Eneide*, II, 317 di Virgilio, per il quale "è bello morire in battaglia, perché è segno di animo forte". Sulla *validità* e sulla *bellezza* del martirio si veda il trattato *Ad Fortunatum de exhortatione martyrii* di san Cipriano.

Theologia), il Campanella sembra voler contemplare la *resurrezione* di Cristo, il che trova una giustificazione nel suo pensiero teologico e ha un profondo significato. Nella dottrina sulla Cristologia, infatti, egli considera più il fine (*la redenzione*) che il mezzo (*la sofferenza*) della *passione*, tanto che nella *Theologia* afferma che è “gloriosior Christus in cruce quam in Lazari mensa”⁴⁴. E questo suo atteggiamento spirituale e teologico si traduce in ammonimento a “coloro che sempre a Cristo crucifisso, e non resuscitato, mirano”⁴⁵ e, quindi, in legge morale, nel sonetto n. 22 (*Nella resurrezione di Cristo*), l’ultimo del gruppo citato:

Se sol sei ore in croce stette Cristo,
 [...]

 che ragion vuol ch’è sia per tutto visto
 sol pinto e predicato fra tormenti,
 che lievi fùr presso a’piacer seguenti,
 finito il colpo rio del mondo tristo?
 Perché non dire e scriver del gran regno,
 ch’è gode in Cielo e tosto farà in terra
 a gloria e laude del suo nome degno?
 Ahi, folle volgo, che, affissato a terra,
 se’ di vedere l’alto trionfo indegno,
 onde sol miri al dì dell’aspra guerra!⁴⁶

Questi versi combattono la teologia della negatività di Lutero, ostinato a contrapporre la “*Theologia crucis*” alla “*Theologia gloriae*”. A sostegno del suo messaggio, il Campanella ricorre all’autorità di san Bernardo, ricordandone il *Sermo in die sancto Paschae*⁴⁷, in cui, pur se non compare il paragone tra Cristo risorto e Cristo crocifisso, viene esaltata la grandezza di Gesù nella sua singolare e gloriosa resurrezione. Più che “l’aspra guerra” e il sacrificio cruento, bisogna guardare il trionfo, la gloria eterna.

Si tratta di una posizione diversa da quella di Iacopone da Todi, perché lo Stilese dalla *contemplazione* passa all’*azione* (un’azione che implica la conservazione dell’uomo sulla terra prima che nell’eterna beati-

⁴⁴ *Theologia*, IX, 17,1.

⁴⁵ Cfr. l’*Esposizione* del sonetto n. 22.

⁴⁶ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 37.

⁴⁷ Cfr. *Opera*, ediz. Mabillon, Parigi 1719, I, pp. 899-906.

tudine del cielo), laddove il Tudertino procede, attraverso i vari gradi della contemplazione, verso il rapimento mistico e, quindi, verso l'annullamento di se stesso in Dio⁴⁸.

Se nelle ultime *Laude* Iacopone si annulla in Dio-Amore, abbracciando e invocando la *croce* come un novello martire, tenendo lo sguardo fisso al *sangue* delle ferite del corpo di Cristo, unico libro di verità⁴⁹, il Campanella, che pure si riconosce *altro Cristo*⁵⁰, supplica ma non raggiunge mai questo stato di piena ebbrezza spirituale, in un perpetuo "desio di desiar" le grazie di Dio, in un contraddittorio "bramare e rifiutare" l'aiuto divino che solo può salvare⁵¹.

D'altra parte il Frate di Todì implora, per il proprio corpo, le più atroci sofferenze, al fine di espiare le proprie miserie di uomo⁵²; il Filosofo di Stilo, invece, commiserando il proprio stato doloroso nelle torture del carcere, prega Dio perché lo tragga fuori al più presto⁵³. Egli disdegna quei patimenti fisici che il Tudertino chiede supplicando. E ciò perché in lui il rapporto *anima-corpo* è lontano dalla insanabile conflittualità iacoponica⁵⁴, sebbene il *corpo* sia d'impaccio all'*anima* e, talvolta, apostrofato alla maniera delle *Laude*: "morte viva", "nido d'ignoranza", "portatile sepolcro", "vestimento / di colpa e di tormento", "peso d'affanni", "di error laberinto"⁵⁵. Inoltre, a differenza del Laudario, la *Cantica* esalta la superiore dignità e la nobiltà dell'uomo rispetto agli altri esseri, la sua posizione di dominio nell'universo. Ci riferiamo in modo particolare alla stupenda saffica *Della possanza dell'uomo*⁵⁶, il

⁴⁸ Si vedano le laude mistiche della "nichilità": la XCI (*Come l'anima per santa nichilità e carità perviene a stato incognito ed indicibile*); la XCII (*Como per la ferma fede e speranza se perviene a triplice stato di nichilità*); la XCV (*Altro cantico nel quale pur se parla de anichilazione e trasformazione*). È la numerazione della cit. ediz. Ferri.

⁴⁹ Cfr. Anna Cerbo, *Il sangue e la croce nelle "Laude" di frate Iacopone*, in Atti della VIII Settimana di Studi: *Sangue e antropologia nel Medioevo* (25-30 novembre 1991), a cura di F. Vattioni, Edizioni Primavera Roma 1993, vol. II, pp. 973-1000.

⁵⁰ Cfr. la *Canzone a Berillo*, madrigale 2.

⁵¹ Si leggano i madrigali 9 e 10 della medesima canzone, dove il Campanella ricorre alle metafore di *Dio-medico* e del *peccato-morbo*.

⁵² Alludiamo soprattutto alla lauda XLVIII (*De l'infermità e mali che frate Iacopone demandava per eccesso de carità*, ediz. Ferri, cit., pp. 112-113; ediz. Mancini, cit., pp. 242-245).

⁵³ Cfr. la *Lamentevole orazione profetale dal profondo della fossa dove stava incarcerato* e ancora le *Orazioni tre in salmodia metafisicale congiunte insieme* (canzoni nn. 73, 74 e 75).

⁵⁴ Si veda, ad es., la lauda della *Contenzione infra l'anima e corpo* (ediz. Ferri, pp. 6-8; ediz. Mancini, pp. 29-32).

⁵⁵ Ci riferiamo, in particolare, al madrigale 6 della canzone n. 78.

⁵⁶ *Tutte le opere*, vol. I, cit., pp. 205-208.

cui primo abbozzo si trova nel capitolo 25° del secondo libro del *De sensu rerum* nella redazione italiana del 1604⁵⁷.

Spesso la voce campanelliana è drammatica, tra la volontà di accettazione delle sofferenze, l'impeto di protesta e il continuo pentimento, tra i sensi di colpa e la coscienza di seguire il disegno divino. Comunque il Poeta calabrese vede nella preghiera il rimedio per attenuare le pene e, soprattutto, lo strumento affinché Dio gli "tolga l'amor crudele del vivere, che gli dona più pena che la morte stessa"⁵⁸. Quell'amore *dolce e crudele* (per il quale ci dispiace la morte) che Iacopone ha vinto del tutto.

Nella *Cantica* non c'è l'estasi iacoponica, ma conoscenza metafisico-teologica e coscienza etica. Non c'è l'ascetismo mistico dell'autoannichilimento, presente in molte *Laude*, ma piuttosto un misticismo razionalistico e naturalistico: Cristo non solo è *sulla croce* (dove volle morire per troppo amore e per la nostra salvezza), "la quale deve dilettere più dell'alloro in senso assoluto e in ogni modo"⁵⁹, ma è pure nelle cose della Natura, nel *libro* dell'universo. Non si trova nella *Cantica* alcun cenno al *libro del corpo di Cristo*, come nella *Scrittura Rossa* di Bonvesin da la Riva e nel Laudario di Iacopone, alcun riferimento alla scrittura divina delle cinque ferite di Gesù⁶⁰. Le verità assolute, ovvero le ragioni dell'*incarnazione* e della *passione*, il filosofo calabrese le legge e le conosce negli enti naturali e nella loro bellezza, segnale della Potenza della Sapienza e della Bontà di Dio, Primo e Sommo Ente, *creatore, ingegniero e monarca* dell'universo.

La trinità metafisica rinvia continuamente, secondo il Filosofo di Stilo, alla Trinità teologica che trova la sua massima espressione nella resurrezione di Cristo. Da qui l'invito, con un denso realismo espressivo, alla lettura del *codice infallibile*⁶¹, condizione necessaria per solle-

⁵⁷ Posteriore alla saffica è il canto alla *possanza* dell'uomo che si legge nella *Metaphysica*, p. III, XIV, 2, 1.

⁵⁸ Cfr. il madrigale 7 della canzone n. 73 e il relativo commento dell'Autore.

⁵⁹ *Commentum in elegiam, cuius titulus "Poësis probis et piis documentis primaevio decori restituenda"*, in *Opere letterarie di T. Campanella*, cit., p. 818: "ergo debet magis delectare crux quam laurus supra et per omnem modum".

⁶⁰ Di Iacopone si vedano le laude XXVI (*Como Cristo se lamenta dell'omo peccatore*), XL (*Como li angeli domandano a Cristo la cagione de la sua peregrinazione nel mondo*) e CI (*Como il vero Amore non è ozioso*); l'ultima è esclusa dall'ediz. Mancini.

⁶¹ Esemplare, al riguardo, è il sonetto n. 6 (*Modo di filosofare*).

varsi alla contemplazione-comprensione del trionfo del Redentore.

In generale il Campanella predilige le immagini di Cristo trionfante a quella di Cristo che soffre sulla croce⁶². Ma l'esortazione del sonetto n. 22 ha innanzitutto un intento polemico, contro l'ipocrisia dei religiosi contemporanei somiglianti ai persecutori di Gesù⁶³, contro la vuota ostentazione delle loro *benedizioni* e dei loro *segni della croce*, come apprendiamo dal sonetto caudato, il n. 42⁶⁴, e ancora meglio dal sonetto n. 45 (*Contra gli ipocriti*)⁶⁵, che nel ms. Ponzio reca il titolo *Contra i G.*, forse *Contra i Gesuiti*. Per i falsi religiosi del tempo *farsi il segno della croce* è divenuto un gesto esteriore e meccanico, svuotato di ogni essenza spirituale, lontano dall'imitazione di Cristo e di san Francesco⁶⁶. La *croce* santa, oggetto d'amore, non è più stimolo a *transumanare*⁶⁷. La radice e il fomento dell'ipocrisia è l'amor proprio ("lupino amore")⁶⁸, figlio dell'ignoranza.

Ci spieghiamo così la missione primaria della poesia campanelliana: sradicare dal mondo l'ignoranza, persuadere il lettore all'unione con Dio e alle lodi di Dio, a *illuiarsi* e *incingersi*, due vocaboli danteschi che lo Stilese considera "mirabili" per comunicare il messaggio di *farsi Dio* e di *impregnarsi di Dio*, di *penetrare* nel divino e di *esserne penetrato*⁶⁹. Un messaggio volto a far luce nel buio fondo dell'età a lui contemporanea.

Le *croci*, infatti, che, nel sonetto n. 18 (*A Cristo, nostro Signore*), gli

⁶² Cfr. la canzone n. 77, madrigale 2, v. 9, oltre ai sonetti nn. 21 e 22. L. Amabile scriveva: "Una delle sue idee fu sempre il voler vedere nelle immagini Gesù trionfante in gloria piuttosto che Gesù suppliziato a modo degli schiavi; e così la croce gli riusciva sgradevole; e una volta, in presenza di una croce piantata sul margine di una via, disse al Petrolo che quella 'gli faceva mal'ombra'" (*Fra Tommaso Campanella, la sua congiura...*, cit., I, p. 166, in nota). Si veda pure G. Gentile, *Storia della Filosofia italiana*, a cura di E. Garin, Sansoni, Firenze 1969, vol. I, pp. 362-363.

⁶³ Sonetto n. 18 (*A Cristo, nostro Signore*).

⁶⁴ *Sonetto cavato dalla parabola di Cristo in san Luca, e da san Giacomo dicente: "Fides sine operibus mortua est", ecc., e da sant'Augustino: "Ostende mihi fidem tuam, ostendam tibi opera mea"*.

⁶⁵ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 113.

⁶⁶ Cfr. G. P. Caprettini, *San Francesco, il lupo, i segni*, Einaudi, Torino 1974, pp. 49-50.

⁶⁷ Il vocabolo dantesco (*Par.*, I, 70) ritorna di frequente nella *Cantica*, ad esempio a chiusura della *Salmodia che invita la terra e le cose in quella nate a lodar Dio, e dichiara lor fine e la provvidenza divina*:

Transumanate - menti, voci e note:

ite al Signor, che tutto sape e puote.

⁶⁸ Cfr. l'*Esposizione* del sonetto n. 26 (*Introduzione ad Amore vero Amore*). Si leggano pure i componimenti nn. 10 e 11.

⁶⁹ Cfr. il sonetto n. 5 (*Anima immortale*).

stessi seguaci saprebbero preparare al Figlio di Dio, sono *segn*i di una corruzione estrema:

Se torni in terra, armato vien', Signore,
ch'altre croci apparecchianti i nemici,
non Turchi, non Giudei: que'del tuo regno⁷⁰.

In questi versi le *croci* si allontanano dalla simbologia e dalla semantica consuete; stanno ad indicare il peccato, il vizio e la folle pazzia per mancanza d'amore verso "il comun Padre"; contrariamente alla *croce* quale segno della *santa pazzia* di Cristo, ossia del suo "Amor d'esmesuranza"⁷¹ - dice Iacopone -, del suo "caldo di ragione"⁷² - scrive Tommaso Campanella. Nel segno-simbolo delle *croci* c'è un rovesciamento di significato, la dissoluzione delle primalità negli uomini, anche nei religiosi, fra Cinque-Seicento.

Per un generale rinnovamento, prima che nella propria missione, il Campanella crede nei sacramenti o canali con i quali Dio largisce la grazia agli uomini⁷³. E per lui il sacramento eucaristico occupa un posto centrale nella teologia sacramentaria: "pan di vita", "d'uomo vero e vero Dio sostanza", prezioso "sostegno" per "alzarsi a volo... fin al celeste suolo", e soprattutto "titolo di vittoria" e "segno / della gloria immortal" (perché contenente l'Autore della grazia e della redenzione) nel canto *All'Ostia sacra*⁷⁴; infine sacramento dell'unità nell'*Atheismus triumphatus*⁷⁵.

1.2. Nella *Cantica* il *sangue* non è solamente connesso col sacrificio di Cristo e, quindi, rivelazione dell'Amore divino, ma è pure legato al martirio del *vero principe*, il governante giusto e pio, che *sa, può e vuole*

⁷⁰ *A Cristo, nostro Signore*, vv. 12-14 (in *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 33).

⁷¹ Lauda XCI (*Come l'anima per santa nichilità e carità perviene a stato incognito ed indicibile*). Nella lauda LXV (*Cantico secondo della natività de Cristo*) leggiamo: "Amor de cortesia".

⁷² Nel sonetto n. 21 (*Nel sepolcro di Cristo*), v. 9. L'espressione "pel caldo di ragione", cioè "per amore della ragione", è cara al Campanella. Nell'*Atheismus* dice il Figlio di Dio "mortuus pro ratione".

⁷³ *Theologia*, XXIV, 4, 1.

⁷⁴ *Tutte le opere*, vol. I, cit., pp. 259-260; *Poesie*, ediz. Gentile, cit., p. 228. Tutto il cap. 9 del libro XXIV della *Theologia* è dedicato all'esposizione della centralità del sacramento dell'eucarestia.

⁷⁵ *Atheismus*, 177.

governare bene, qualunque sia la sua origine e la sua condizione sociale. Così nel sonetto n. 16 (*Re e regni veri e falsi e misti, e fini e studi loro*), a chiusura della prima terzina della sirima, il Campanella scrive con tono aforistico:

di virtù regia è segnale il martire⁷⁶.

E nell'*Esposizione* aggiunge: "il vero principe col sangue sigilla il principato: 'animam suam ponit pro ovibus'⁷⁷, sintetizzando *Ioan.*, X, 14-15 ("Ego sum pastor bonus... et animam meam pono pro ovibus meis").

Questo concetto del martirio quale segnale di "virtù regia" si chiarifica quando leggiamo i versi 6-8 del sonetto successivo, il n. 17 (*Non è re chi ha regno, ma chi sa reggere*):

Re non è dunque chi ha gran regno e parte,
ma chi tutto è Giesù, Pallade e Marte,
benché sia schiavo o figlio di bastaso⁷⁸.

Pallade e Marte rappresentano la prudenza umana e la virtù militare; Gesù è la virtù e la sapienza divina, ma è pure l'amore smisurato per gli uomini. Quindi il vero principe offre il proprio *sangue* per i suoi sudditi, è pronto a ripetere il sacrificio di Cristo. Il Campanella propone in politica il principio di imitazione integrale del Figlio di Dio. Della *santa pazzia* di Cristo vuol fare una regola di vita morale del governante. È la più completa idea del potere come forza spirituale, è il riassorbimento del politico nel metafisico e nel teologico. Un'idea che trova la sua genesi e la sua giustificazione nella tesi teologica campanelliana della *regalità universale* di Cristo⁷⁹, sostenuta in maniera sistematica nella *Monarchia Messiae*, ribadita con energia nelle opere teologiche⁸⁰, inoltre lumeggiata dalla magia della parola poetica nella *Cantica*⁸¹.

⁷⁶ *Re e regni veri e falsi e misti, e fini e studi loro*, v. 11 (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 31). Il sonetto svolge il concetto che si legge al n. 28 degli *Aforismi politici*.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Non è re chi ha regno...*, vv. 6-8 (*ivi*, p. 32).

⁷⁹ Cfr. G. Di Napoli, *Tommaso Campanella filosofo della restaurazione cattolica*, cit., pp. 460-461.

⁸⁰ *Theologia*, VIII, 5, 3; XVIII, 26,1; XVIII, 27, 1 e 2. *De regno Dei*, 213. *Quod reminiscuntur*, 32.

⁸¹ Come si vede dai versi citati dei sonetti nn. 16 e 17. Della *magia* della poesia il Campanella parla nelle *duc Poetiche*, soprattutto in quella latina.

Di contro al buon governante, il *principe tristo*, vale a dire “il principe epicureo macchiavellesco” o tiranno, non offre il *proprio sangue*, ma succhia le sostanze e il *sangue del popolo*:

Altri vegghianti rapivan gli onori,
la robba, il sangue, o si facean mariti
d'ogni sesso, e schernian le genti grame⁸²,

oppure, con un'immagine ancora più cruda, fa del *sangue* dei sudditi la propria *bevanda* (canzone n. 75, madrigale 7). Nell'uno e nell'altro caso il *sangue* caratterizza la cupidigia e la violenza dei “fieri giganti” che andranno all'Inferno “tinti di sanguigno”⁸³.

L'immagine del *sangue*, nella forma grottesca, serve ancora al Campanella per condannare, nel sonetto n. 35 (*Che'l principe tristo non è mente della Repubblica sua*), la lussuria del tiranno. Costui non è la *mente* del *corpo* della Repubblica, ma la *mentola* (l'organo virile). La parola *mentola* (dal latino *mentula*) è una nominazione espressiva, collocata a bella posta all'inizio del componimento, per alludere alla sfrenata libidine, sulla quale si insiste nel cuore del sonetto, mediante una visualizzazione spregiativa della vita sessuale del tiranno:

Almen, come Cupido, dolcemente
ci burlasse, che 'n grembo della moglie
getta il sangue e 'l vigor, che da noi toglie,
struggendo noi, per far novella gente.

Ma, con inganno spiacevole, in vaso
li sparge o in terra, onde non puoi sperare
alcuna ricompensa al mortal caso⁸⁴.

Il corposo e polemico realismo di questi versi sviluppa - in negativo - l'idea dell'Autore sulla procreazione. L'empio tiranno assorbe il *vigore* e il *sangue* altrui, per poi *gettarlo* riscaldato dal fuoco della passione, provvidenzialmente come seme non generante, ma da parte sua con l'intento di creare nuova gente. L'atteggiamento sarcastico raggiunge il cul-

⁸² Canzone n. 73, madrigale 4, vv. 4-6 (in *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 147).

⁸³ Cfr. sonetto n. 50 (*Sonetti alcuni profetali*).

⁸⁴ *Che 'l principe tristo non è mente della Repubblica sua*, vv. 5-11 (in *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 99).

mine quando, nei vv. 7-8, il Campanella ripete il concetto già espresso nella prima quartina⁸⁵: il tiranno *distrugge* gli altri, e non se stesso, per ogni individuo che genera. Il pensiero si concretizza in immagini che vengono a comunicare il significato fisiologico-scientifico, nonché metafisico, della dottrina campanelliana intorno alla generazione: l'amore erotico non è bene in sé, ma segnale del bene di conservazione della specie⁸⁶. Da qui l'"inganno spiacevole" del tiranno di fronte alla sterilità della propria sessualità, all'esclusione dalla legge di natura.

Il Poeta calabrese, che vuole educare il popolo, è severo con gli uomini pronti a servire, "con l'anima e col sangue"⁸⁷, il tiranno oppure il vizio e il denaro. E ancora più duro ci appare nel biasimo del *sangue* sparso dai soldati mercenari, nel sonetto n. 41:

Per un pezzo di pan di ampie finestre
spargete il sangue, senza far pensiero
se a dritto o a torto uscite all'atto fero;
onde il vostro valor poi si calpestre.

[....]

Deh! gite a liberarvi con gli eroi;
gite omai, ritogliendo a'signor pravi
il vostro, che sì caro vi si vende⁸⁸.

Anche alla fine del Cinquecento i mercenari svizzeri e tedeschi "spargon 'l sangue et vendon l'alma a prezzo", come scriveva il Petrarca nella canzone *Italia mia*⁸⁹, compiacendosi, ancora prima di Tommaso Campanella, di contrapporre il "barbarico sangue" al "latin sangue gentile"⁹⁰.

⁸⁵ Ecco il primo piede della fronte:

Mentola al comun corpo è quel, non mente,
che da noi, membra, a sé tutte raccoglie
sostanze e gaudi, e non fatiche e doglie:
ch'esausti n'ha, come cicale spente.

⁸⁶ Si vedano soprattutto i componimenti nn. 11, 28 e 29 della *Scelta*.

⁸⁷ Nel sonetto n. 48.

⁸⁸ *A Svizzeri e Grisoni*, in *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 109.

⁸⁹ È la canzone (n. CXXVIII nel *Canzoniere*) scritta ai signori d'Italia, v. 62.

⁹⁰ Cfr. i vv. 22 e 74 della canzone *Italia mia* ed ancora i lessemi come "tedesca rabbia" (v. 35), "fiero selvaggio" e "mansuete gregge" (v. 40), e le immagini monumentali di Mario: "quando assetato et stanco / non più bevve del fiume acqua che sangue" (vv. 47-48) e di Cesare: "...che per ogni piaggia / fece l'erbe sanguigne / di lor vene, ove 'l nostro ferro mise" (vv. 49-51).

La disapprovazione del *sangue* versato dai soldati di ventura rafforza, nel *Sonetto sopra il presente stato d'Italia*⁹¹ (scritto nei primi tempi della prigionia in Castel Nuovo di Napoli), l'immagine profetica del *giusto sangue* da spargere in favore della giustizia e della libertà⁹², compromesse, in Calabria, dalla repressione del commissario e luogotenente generale Carlo Spinelli e, soprattutto, dall'avvocato fiscale Luise Xarava del Castillo. Così il Campanella si esprime contro quest'ultimo:

mostro, ignorante, senza mente umana

e ancora:

l'empio mostro, che, sotto a finto zelo,
la sua grandezza cerca nel mio sangue⁹³,

a sottolineare la disumanità, la mancanza in lui della *nobiltà* propria dell'uomo, quella vera che nasce dal senno e dal valore e si nutre col *bene operare*, che ne è il segno o testimonianza vera. L'*onore*, la *ricchezza* e il *sangue* ne sono, invece, i segni falsi; peggiore di tutti è il *sangue*:

Il sangue è tal, che a dirlo me n'incresce:
ignorante, falsario, inerte e greve⁹⁴.

L'intento dei versi è polemico e il loro bersaglio sono i tiranni che non fondano la nobiltà sui beni dell'animo, le virtù e le azioni magnanime, ma solo sulla *nobiltà di sangue*⁹⁵.

⁹¹ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 241; *Poesie*, ediz. Gentile, cit., p. 234.

⁹² Così il Campanella si esprime intorno alla *guerra giusta* nei *Discorsi universali del governo ecclesiastico per far una gregge e un pastore*, cap. XII, 4 ("Che la guerra giusta è contra li fautori di eretici e d'infideli e contra i manifesti tiranni disturbatori del ben pubblico etc.").

⁹³ Nei due *Sonetti contro don Aloise Sciarava, avvocato fiscale in Calavria* (in *Tutte le opere*, vol. I, cit., pp. 244-245). Per la storia della Calabria nella seconda metà del Cinquecento cfr. G. Pepe, *Il Mezzogiorno d'Italia sotto gli Spagnoli*, Sansoni, Firenze 1952; C. De Frede, *Rivolte antifeudali nel Mezzogiorno d'Italia durante il Cinquecento*, in *Studi in onore di A. Fanfani*, Giuffrè, Milano 1962, vol. V; P. Tusciano, *La Calabria del Campanella*, in *Poetica e poesia*, cit., pp. 13-24; G. Benzoni, *Gli affanni della cultura. Intellettuali e potere nell'Italia della Controriforma e barocca*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 146-155; S. S. Nigro, *Il Regno di Napoli*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. II (*L'età moderna*), Einaudi, Torino 1988, tomo II, pp. 1147 sgg.

⁹⁴ *Della nobiltà e suo' segni veri e falsi*, vv. 7-8.

⁹⁵ Cfr. il sonetto n. 40 (*A Polonia*).

1.3. Nella *Cantica*, infine, il *sangue* si rifà alla teoria sulla generazione, una problematica ampiamente discussa in senso antiaristotelico in altra sede, nel *Compendiolum physiologiae*⁹⁶, nelle *Quaestiones physiologicae*⁹⁷ e nella *Philosophia sensibus demonstrata, II disputatio (Sui principii sia efficienti sia materiali della generazione del feto)*⁹⁸. La medesima problematica è stata elaborata nei madrigali 8 e 9 della canzone n. 28 (*Canzon d'Amor secondo la vera filosofia*) e nel sonetto n. 11 (*Cagione, perché meno si ama Dio, Sommo Bene, che gli altri beni, è l'ignoranza*).

Nel primo madrigale, “con stupendo artificio” - è il Campanella stesso ad ammetterlo nell’*Esposizione* - si dichiara come l’uomo si eternizzi attraverso la procreazione “oggetto d’Amore”. Per questo fine, la sapienza della Natura, imitando l’arte divina che nel mondo creò il cielo (maschio) e la terra (femmina), distinse l’animale in maschio e femmina, “servendosi del caso”. E come il *cielo/Sole* produce tanti enti impregnando la terra, così nell’unione per amore dei due sessi l’uomo manda (“dispicca”, “trasmanda”), attraverso il percorso dei vasi genitali, il proprio *seme* o *sperma* al *seme femminile*, distinto dal *sangue mestruo*⁹⁹. Dalla sovrapposizione-fusione dei due semi ha origine un embrione umano, un nuovo essere simile ai generanti, il quale, proprio perché li rende immortali, è *più amato* che *amante*:

Del nemico la fuga, o la vittoria,
e del cibo il restauro non bastando
ad eternar, il Senno amante, visto
che 'l sol produce, la terra impregnando,
tante sembianze, revocò a memoria
l'arte divina, e 'l mortal sesso misto
partio in due, che sembra terra e sole,
servendosi del caso; ond'ha provvisto

⁹⁶ *Cod. Barb. lat. 317* della Bibl. Vaticana.

⁹⁷ Sono le *Quaestiones physiologicae, ethicae et politicae* del 1609, menzionate nella *Theologia*, libro IV, dove si parla ancora dell’uomo, della costituzione del suo corpo e delle sue anime: sensitiva e intellettuale.

⁹⁸ *Philosophia sensibus demonstrata*, O. Salviani, Napoli 1591. Citiamo dall’ediz. *La filosofia che i sensi ci additano (Philosophia sensibus demonstrata)*. Introduzione, traduzione e note a cura di L. De Franco, pref. di L. Firpo, Libreria Scientifica Editrice, Napoli 1974.

⁹⁹ Cfr. *La filosofia che i sensi ci additano*, ediz. cit., p. 320, c. *De rerum natura*, VI, 35.

che, d'essi uniti, Amor, per be'lambicchi,
 virtù vital dispicchi,
 chi d'esser gli fa ricchi,
 morendo in sé, nella futura prole,
 per questo amata più ch'amante [...] ¹⁰⁰.

Il Campanella ha reso in immagini poetiche la sua teoria sulla generazione. A colpirci è sì la concreta raffigurazione della fecondazione e della formazione del feto; sono sì il superamento della visione negativa di Lotario ¹⁰¹, di Iacopone ¹⁰² e di Bonvesin ¹⁰³ e l'affinità con la dottrina generativa dantesca, ma sono soprattutto le riflessioni metafisiche e psicologiche che costituiscono l'originalità arguta del pensiero campanelliano, pur avendo un legame stretto con la lezione telesiana del VI libro del *De rerum natura* ¹⁰⁴.

Nei versi sopra citati si sente l'eco del canto XXV del *Purgatorio*, che dà un quadro dinamico della fenomenologia della riproduzione, della fecondazione prima e dello sviluppo embriogenetico e organogenetico del feto dopo (*Purgatorio*, XXV, vv. 43-51), ma soprattutto riesce a parteciparci la qualità intrinseca dello sperma e del seme femminile, la loro virtù attiva ("virtù vital", "l'idea vitale") e la loro azione formativa nel suo esplicarsi (cfr. madrigale 8, vv. 10-12 con *Purgatorio*, XXV, vv. 46-51).

Il lettore che conosce la *disputatio* II della *Philosophia sensibus demonstrata* non può non avvertire anche nella *Canzon d'Amor secondo la vera filosofia* l'influenza del pensiero di Bernardino Telesio sulla riproduzione. Il Campanella non concorda né con Aristotele ¹⁰⁵ né con gli

¹⁰⁰ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 61.

¹⁰¹ Ci riferiamo al libro I del *De contemptu mundi* o *De miseria humanae conditionis* del diacono Lotario di Segni, poi papa Innocenzo III.

¹⁰² Si veda in particolare la lauda *De la virtù de l'omo*, nell'ediz. Mancini, cit., pp. 222-223.

¹⁰³ Cfr. *La Scrittura Nera*, nel *Libro delle tre Scritture*, a cura di V. De Bartholomaeis, Roma 1901, pp. 31-34 (*De la nazione de l'omo*).

¹⁰⁴ Il *De rerum natura* fu pubblicato a Napoli, presso O. Salviani, nel 1586. Il libro VI è un abbozzo di anatomia e di fisiologia generale, affronta il problema della generazione, spiegando come e quanto il maschio e la femmina concorrano a tale generazione.

¹⁰⁵ Aristotele (*De generatione animalium*, I, 19 e II, 3 e 4) ed Averroè (*Colliget* o *Liber universalis de medicina*, II, 10) sostenevano che la femmina contribuisce solo passivamente alla generazione, somministrando il sangue mestruale, senza apportare un altro seme. Cfr. *La filosofia che i sensi ci additano*, a cura di L. De Franco, cit., pp. 272-273.

aristotelici sul ruolo passivo della femmina nella procreazione; né, quindi, con san Tommaso¹⁰⁶ e con Dante:

Ivi s'accoglie l'uno e l'altro insieme,
l'un disposto a patire, e l'altro a fare¹⁰⁷.

Egli, infatti, nella *disputatio* II nega che tutta la virtù attiva è del maschio, la passiva della femmina, argomentando, in difesa di Galeno e di Telesio¹⁰⁸, che anche quest'ultima concorre attivamente, con la capacità di cooperare, alla formazione del feto¹⁰⁹. Al pari dell'uomo, la donna emette un seme fecondo ("prolifico") nel proprio utero, in cui si portano i suoi "vasi semiferi"¹¹⁰, e contribuisce alla costituzione dell'embrione col caldo dell'utero¹¹¹. Entrambi i semi (in cui si trova in potenza l'anima vegetativa o "senziente"), sebbene diversi per essere *più o meno caldi e più o meno densi*¹¹² - quello maschile è "maggiormente ispessito", più consistente; quello femminile più liquido e più fluido -, hanno una forza attiva:

Noi, dunque, dimostriamo che esso è fecondo da parte del principio attivo, cioè dell'anima vegetativa, e per l'identità di natura che ambedue hanno essenzialmente identica; e dalla perfetta identità e composizione del corpo facciamo derivare un medesimo spirito caldo, sebbene fra essi ci sia una piccola differenza; perciò, se un'identica virtù attiva procede da un'identica anima specifica, anche la femmina potrà produrre un seme fecondo¹¹³.

I due semi, insieme al sangue, costituiscono i principi materiali della

¹⁰⁶ San Tommaso, *Summa theologiae*, q. XXXII, a. 4: "In generatione autem distinguitur operatio agentis et patientis. Unde relinquitur quod tota virtus activa sit ex parte maris, passio autem ex parte feminae". Nel corso della *seconda disputa* il Campanella non mette mai in risalto questa posizione tomistica.

¹⁰⁷ *Purgatorio*, XXV, vv. 46-47.

¹⁰⁸ Cfr. la *seconda disputa* (*Sui principi sia efficienti sia materiali della generazione del feto*), ediz. a cura di L. De Franco, cit., p. 310: "Concludo, però, in difesa di Galeno e di Telesio, che la donna concorre sempre attivamente alla generazione tanto nel preparare il seme e nel somministrare il nutrimento quanto nell'immaginazione[...]".

¹⁰⁹ Lo Stilcese si richiama continuamente al libro VI del *De rerum natura* e alle opere dello pseudo-Galeno: *La formazione del feto, L'uso delle parti, Il seme, Lo sperma*.

¹¹⁰ Cfr. la *seconda disputa* campanelliana, ediz. cit., p. 334, e il *De rerum natura*, VI, 34 e 35 (*Non menstruum sanguinem, sed humiditatem, quam coeuntes feminae emittunt, femineum esse semen*).

¹¹¹ Cfr. la *seconda disputa*, ediz. cit., pp. 229, 280, 283 e 319.

¹¹² *Ivi*, pp. 281-282 e 330-331.

¹¹³ *Ivi*, p. 287.

generazione del feto, mentre il *caldo dell'utero* (il quale proviene dalle vene e dalle arterie di cui esso è intessuto)¹¹⁴ e lo *spirito caldo* esistente sia nel seme maschile che in quello femminile ne sono i *principi efficienti*¹¹⁵. Né l'uno né l'altro seme possono formare il feto da soli, senza il caldo dell'utero, il quale, con la facoltà di *mutare e di formare*, è agente attivo, è l'"artefice" dell'embrione:

Per cui, secondo Telesio, si può notare che il seme del maschio non può da se stesso e dal suo caldo e dallo spirito congenito venir trasformato in tante parti, e perciò l'artefice del feto è il caldo dell'utero, il quale trasforma il seme nel sistema nervoso ed il sangue nei visceri, e perfeziona la sostanza dello spirito, che si trova nel seme, e ne aumenta di molto la quantità, e nel mentre trasforma alcune parti in vapori coagula quella resistente nei nervi e nelle ossa¹¹⁶.

Tommaso Campanella confuta la dissertazione di Iacopo Antonio Marta, rovesciando già nel titolo della sua disputa la tesi antitelesiana (*Quod calor uteri non sit causa efficiens generationis*) sostenuta nel *Pugnaculum* dal giurista napoletano¹¹⁷. Egli è d'accordo col "sottilissimo studioso della natura" il quale, andando oltre la dottrina di Galeno¹¹⁸, attribuisce solo al caldo dell'utero la virtù di trasformare il seme in tante membra, ossa, cartilagini, nervi, vene, arterie ed umori. Il sesso del nascituro dipende unicamente dalla maggiore o minore temperatura dei semi (i maschi sono prodotti dall'abbondanza di caldo, le femmine "per difetto di esso caldo")¹¹⁹, mentre la somiglianza col padre o con la madre deriva dal predominio dell'uno o dell'altro seme, nella sua fecondità e attività:

Io, Tommaso Campanella, dico pertanto che tutte le somiglianze sono date dagli spiriti agenti del seme di ambedue [...] ¹²⁰.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 342.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 268.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 269.

¹¹⁷ Cfr. *Pugnaculum Aristotelis adversus principia Bernardini Telesii, Jacobi Antonii Martae, philosophi neapolitani ac utriusque iuris professoris*, Romae 1587, *prima disputa* (a p. 45 si trova il sottotitolo: *Che il caldo dell'utero non è la causa efficiente della generazione*).

¹¹⁸ Cfr. la *seconda disputa* campanelliana, ediz. cit., p. 267.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 332.

¹²⁰ *Ivi*, p. 300.

Dalla sovrapposizione del seme maschile su quello femminile non deriva “la distruzione di entrambi” e, quindi, “la rovina della generazione che si vorrebbe far avvenire” - come scriveva il Marta¹²¹ - ma si costituiscono le diverse parti bianche ed esangui, mentre col *sangue* (quello femminile *puro*, non il *mestruo*) si formano le parti sanguigne¹²². E il Campanella torna più volte a precisare, col rigore scientifico, il miracoloso modo di mescolarsi o di fondersi dei due semi:

Si noti tuttavia che il seme della femmina, essendo più liquido e fluido di quello maschile, che è denso, non lo può penetrare, ma lo circonda e si mescola con le parti meno dense, come l'aceto mescolato al miele: Di poi, quando i semi vengono un po' liquefatti dal caldo dell'utero, si uniscono di più ed il seme maschile, dato che è vischioso, coagula quello della femmina, e dopo che è andato via il fluido per l'evaporazione, si coagula nelle parti proprie del feto¹²³.

Questa grandiosa e complessa operazione generativa viene sintetizzata nei versi 8-10 del madrigale 8 della canzone n. 28:

[...] ond'ha provvisto
che, d'essi uniti, Amor, per be'lambicchi,
virtù vital dispicchi,
[...].

attraverso un dettato poetico ancora più essenziale di quello dantesco dei versi 49-51 del canto XXV del *Purgatorio*:

e, giunto lui, comincia ad operare
coagulando prima, e poi avviva
ciò che per sua matera fé constare¹²⁴,

capace di alleggerire il peso della dottrina con la magia dei suoni (si vedano le parole con la stessa rima: *lambicchi*, *dispicchi*, *ricchi*) e delle metafore concrete veicolanti concetti anatomico-fisiologici.

¹²¹ *Pugnaculum*, cit., p. 46.

¹²² Cfr. la *seconda disputa* di *La filosofia che i sensi ci additano*, cit., pp. 281-282 e 320, e il *De rerum natura*, VI, 32-36.

¹²³ *La filosofia che i sensi ci additano*, II, cit., p. 331.

¹²⁴ Cfr. anche i vv. 43-45 dello stesso canto.

A confronto con la seconda disputa della *Philosophia sensibus demonstrata*, e a confronto con lo stesso canto XXV del *Purgatorio*, i versi 11-12 del madrigale 8 introducono una nota nuova, etico-metafisica, sulla generazione¹²⁵: il piacere del bene di conservazione che accompagna la procreazione, il desiderio di immortalità attraverso la prole, alla quale il generante dà la propria *sostanza* togliendola a se stesso.

Nuova, rispetto alla dottrina dantesca, è anche la constatazione etico-spirituale che, insieme al *sangue* o seme generante, "amor discende e non ascende"¹²⁶. Infatti, l'amore, sentendo la gioia della conservazione nell'atto venereo, dimentica il senno dal quale nacque. Pertanto l'amore col senno è virtù, per mancanza di senno è vizio, voluttà:

[...] e suole
 qui Amor, volto in gioir, scordarsi il Senno,
 come fan gli altri dell'Inopia figli,
 seguendola in più e meno: onde vizi enno,
 come virtù son presso a' consigli¹²⁷.

Il successivo madrigale della *Canzon d'Amor secondo la vera filosofia* sviluppa questo concetto e dimostra come Amore, scorgendo la bellezza, *segnal del bene che ci conserva*, vi corra dietro senza considerare il male nascosto sotto il bene caduco¹²⁸. Da qui si arriva al peccato: la foia di gettare il seme dovunque cada, fuori tempo e fuori luogo, cioè al di fuori del *vaso* in cui avviene la generazione. È proprio questo quell'atto che il Campanella, nella lettera a Cristoforo Pflug dei primi di luglio 1607, definisce "di bestia non d'uomo". Non è tutto. Per il fatto che comunque, pur senza procreare, provano piacere, gli uomini cadono in un errore ancora più grosso: finiscono per considerare la bellezza il fine dell'amore, la quale, invece, ne è solo lo strumento per raggiungere

¹²⁵ Cfr. pure il sonetto n. 11 e la canzone n. 29, madrigale 7. Anche quest'idea era stata preannunciata nel *De rerum natura*, VI, 18: "Coëundi autem appetitus stimulusque ingens utriusque, qualis datus videtur, dandus omnino fuit, et voluptas coëuntibus illa omnium, quas animal percipit, longe maxima, tum erga prolem, ut proprium opus, propriamque conservationem incredibilis amor" (citiamo dall'ediz. *De rerum natura*, libri IV-V-VI, a cura di L. De Franco, Cosenza 1974, p. 562).

¹²⁶ Si legga il commento dell'Autore al madrigale 8.

¹²⁷ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 61. Si legga R. Amerio, *Il sistema teologico di T. Campanella*, cap. III (*Teletica ed etica*), Ricciardi, Milano - Napoli 1972, pp. 94-99.

¹²⁸ Cfr. il sonetto n. 11 e la relativa *Esposizione*, nonché la canzone n. 29 (*Della bellezza, segnal del bene, oggetto d'amore*).

il fine: il bene della conservazione o della immortalità. L'uomo si abbandona al "gusto vano, senza frutto di prole"¹²⁹ e la legge umana non giova a spegnere gli ardori dell'amore insano, finché non interviene la sapienza a rendere l'amore virtuoso, aiutandolo nell'alto volo verso l'immortalità in Dio:

Però, dovunque Amor del suo ben scorge
 segnale alcun, che bellezza appelliamo,
 pria che lasci pensar s'ivi s'asconda
 il ben che 'l serva, accorre; e qui pecchiamo,
 ché fuor di tempo e luogo, o più o men porge
 l'idea vitale, o in terra non feconda;
 dove pur, preparata al gran fin, gioia
 sentendo, in più error grande si profonda,
 ch'ella d'Amor sia oggetto e fin sovrano,
 non saggio e éscia e mezzano
 del viver sempre. Ah insano
 pensier, che ogni viltà produce e noia!
 Nè cieca legge smorza tanta foia,
 ma il gran Saper, d'Amor viste ir l'antenne
 al non morir: il che fra noi mancando,
 all'alto volo gli veste le penne
 d'eternità, ch'andiam quaggiù cercando¹³⁰.

Il motivo dottrinale elaborato poeticamente nei due madrigali della canzone n. 28 (*Canzon d'Amor secondo la vera filosofia*) viene riproposto qualche anno dopo nella sopra ricordata lettera al Pflug, con le stesse idee e le stesse immagini; in più con l'approfondimento, sempre in chiave metafisica, dell'"inganno savio della natura" nell'atto generativo¹³¹. Quell'*inganno* di cui il Campanella già parla nel sonetto n. 11:

Qui, se n'inganna poi e toglie sostanza
 per darla altrui, ne' vili ancor soggetti

¹²⁹ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 63.

¹³⁰ *Ivi*, p. 62. Per Tommaso Campanella l'attività sessuale dell'uomo non è di "puro senziente", bensì di "razionale senziente", ed ha come finalità la procreazione, il cui adempimento implica l'unione piena dei coniugi. La *castità*, poi, non viola la conservazione dell'essere, in quanto serve ad uno sviluppo più alto dell'essere proprio e dello spirito proprio.

¹³¹ L'idea dell'amore sessuale come inganno della natura è accennata in Platone, *Symposium*, 205 D sgg.

ci mostra i rai del Ben, che tutti avanza¹³²,

voluta dalla Natura non per il bene dell'individuo che genera - il quale, illuso dal "diletto fallace momentaneo", "perde la propria sostanza e spiriti e sangue per darla altrui" - bensì "per beneficio della republica e di tutta la specie":

Ben sai che amor è desiderio d'immortalità e d'eternità; e la natura volendo eternarci in qualche modo, ci donò quello stimolo di far figli e di gettar il seme in un vaso, dove si ammassasse e componesse un altro noi, talché, morendo noi, resta chi è un altro noi, e non morimo del tutto. Ma questo atto non lo fe' la natura per noi veramente; perché l'uomo morto non sente l'esser suo nel vivo, né anche nella vita de' libri e statue e città e giardini che lascia; questo fu un inganno savio della natura, ch'è arte della prima Sapienza pendente, per farci desiderare onori e glorie e fatica per li posterì e per la republica, e per bene utile e per esempio loro: e così diede il desiderio delli figli per beneficio della republica e di tutta la specie, che non s'estinguessero, ma durasse quanto e com'è mestieri all'opera del primo Senno.

Dunque allo individuo questo è un inganno; perché perde la propria sostanza e spiriti e sangue per darla altrui. Onde dicono i Platonici: "*subdola venus non providet natis, sed nascituris*"; e per tirarci a gettar la sostanza nostra, ci pose questo diletto fallace momentaneo, che ne mette in una viltà, di più, grande sì ch' il pensier nostro stia dentro un vaso di sangue mestruo e d'orina; ed a molti in peggiore, secondo il peccato loro merita, *ut tradantur in reprobum sensum et reprobam voluptatem*. Del che accorti i savi si procacciârò eternità con le virtù e con accostarsi a Dio eterno, e si castrarò per il regno del cielo, stimando viltà l'eternarsi solo come fan le bestie e le piante, massime che spesso il figlio è dissimile al padre ed in luogo d'eternarlo lo disperde¹³³.

Come si vede il brano è una versione in prosa, una seconda esposizione del sonetto n. 11 (*Cagione, perché meno si ama Dio, Sommo Bene, che gli altri beni, è l'ignoranza*) e della canzone n. 28 (*Canzon d'Amor secondo la vera filosofia*). L'ampia trattazione ha una sua giustificazione nell'economia della lettera¹³⁴, mentre segna il punto di arrivo della

¹³² *Cagione, perché meno si ama Dio, Sommo Bene, che gli altri beni, è l'ignoranza*, vv. 9-11.

¹³³ Citiamo da *Opere di G. Bruno e di T. Campanella*, a cura di A. Guzzo e di R. Amerio, vol. 33° di *La Letteratura italiana. Storia e Testi*, Ricciardi, Milano-Napoli 1956, pp. 965-966.

¹³⁴ La lettera era stata scritta nel luglio del 1607, allorquando erano giunte al Campanella le notizie di un certo traviamiento del discepolo ed amico tedesco, conosciuto nel carcere di Castel Nuovo.

lunga e ripetuta riflessione campanelliana sull'argomento della generazione. Il sonetto e la canzone, prima, la lettera al Pflug, dopo, testimoniano il legame stretto tra la teologia e la metafisica, la dipendenza della seconda dalla prima, il necessario legame del terreno con l'eterno e, quindi, il passaggio dalla conservazione attraverso i beni terreni, per il Campanella non rinnegabili, alla conservazione dell'anima in Dio¹³⁵.

¹³⁵ Oltre che di un'*anima senziente corporea*, l'uomo è dotato di un'*anima intelletiva*, creata direttamente da Dio e infusa nel corpo già "organizzato", attraverso la quale l'uomo può contemplare le cose divine e la religione. Cfr. il sonetto n. 5 (*Anima immortale*), le quattro canzoni in dispregio della morte e la *Theologia*, IV, 3, 1 (*De anima intellectiva*): "Praeter sentientem animam corpoream communem cum brutis inesse homini mentem a Deo infusam, non confusam, nec formam immersam, cuius est propria operatio divinorum contemplatio et religio, et advenire corpori bene formato sensificatoque, nec per accidens uniri, sed substantialiter". Cfr. *Summa theol.*, I, q. XV, a. 3, e *Purg.*, XVI, vv. 85-88.

CAPITOLO SETTIMO

Tasso e Campanella a confronto su un tema teologico-religioso: la morte di Cristo

1. In occasione della venuta del Tasso a Napoli, tra il gennaio e l'aprile del 1592, Tommaso Campanella gli avrebbe scritto, secondo Luigi Firpo, quel sonetto che nel ms. Ponzio (n. 57) si intitola *Giudizio sopra Dante, Tasso e Petrarca*¹, dallo schema ABBA ABBA CDC DCD.

Il Campanella, al di là di una sterile o gratuita polemica, vuole incitare il Tasso a volgere la propria ispirazione verso temi religiosi e non profani. In tal caso il suo stile raffinato ed elegante diventerebbe anche utile al lettore. Nel sonetto citato è *in nuce* la poetica campanelliana che troverà la sua piena teorizzazione, qualche anno dopo, nella *Poetica* italiana (1596) e, successivamente, nella *Poetica* latina, nelle quali la poe-

¹ Cfr. L. Firpo, *Ricerche campanelliane*, cit., pp. 230 e 247. Il sonetto, [A Torquato Tasso], è riportato dallo stesso Firpo in T. Campanella, *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 233 (*Poesie giovanili*, n. 91):

Tasso, i leggiadri e graziosi detti
de' duoi maggior della tosca favella
dilettan ben, perché la vèsta è bella,
onora l'esquisiti alti concetti;
ma via più giova il fuoco de' lor petti,
onde nell'alma a virtù non rubella
nasce il soave ardor e la fiammella
ch'è propria dei ben nati spirti eletti.
Voi gli aggiungete e trapassate in dire,
ma il cor per l'ale vostre ancor non sente
ergersi al ciel e punger da giuste ire.
Deh! quando fuor della smarrita gente
ci sentirem dal vostro stil rapire
al degno oggetto dell'umana mente?

sia religiosa, o meglio il poema sacro, additato nei modelli biblici e danteschi, occupa il primo posto tra i "generi poetici"².

Nel componimento del 1592 l'esemplarità di Dante è affiancata a quella del Petrarca: i "duoi maggior della tosca favella", autori di una poesia "bella" nella forma e piacevole nel dire "leggiadro" e "grazioso" che avvalorano la profondità dei contenuti. Il Campanella parla di un'espressione poetica (la "vesta") che "diletta ben" e "onora l'esquisiti alti concetti", dove *concelli* vale per *contenuti*, secondo l'accezione classicistica e non manieristico-barocca del termine. Quella di Dante e di Petrarca è una poesia educativo-parenetica, ispiratrice di grandi idee, in cui la forza dei sentimenti e dei pensieri ("il fuoco de' lor petti") giova più di quanto possa dilettere la forma che vive in funzione del contenuto.

Nella fronte del sonetto il Campanella esprime il proprio giudizio su Dante e Petrarca, parlando al Tasso in forma allocutiva. Nella sirima, rivolgendosi al medesimo interlocutore-destinatario, si esprime prima sul suo modo di fare poesia (costui "aggiunge e trapassa in dire" i modelli, ma non nella materia poetica), nella prima terzina, e poi lo invita in tono interrogativo-esortativo a una svolta lirica decisiva, nella seconda terzina. Il Campanella chiede al Tasso "quando" il suo stile prezioso potrà diventare utile a chi legge, usando non a caso ma volutamente un sintagma di memoria dantesca:

Deh! quando fuor della smarrita gente
ci sentirem dal vostro stil rapire
al degno oggetto dell'umana mente?

Qui il Campanella auspica non solo una rinascita morale e spirituale ma anche poetica ed estetica, una liberazione dai giochi e dai capricci formali della letteratura del tempo, in particolare del Tasso. E a questo punto è opportuno ricordare anche un altro sonetto dedicato qualche decennio prima al Tasso da Benedetto Dell'Uva, la cui sirima suona così:

La nostra lingua già molt'anni aspetta
il suo poeta e sino ad or non l'ave,

² Cfr. *Poetica* [XI. *I generi poetici*; XII. *Il poema sacro*] e *Poëtica*, cap. VIII (*De poëmatum speciebus*), art. II (*De poëmata sacro praxis*).

tal che da 'l primo suo pregio è lontana.

Resta che il vostro stil leggiadro e grave
giunto all'utile altrui quel che diletta,
fermi l'ese[m]pio de la vita umana³.

Certo il Tasso accoglieva l'invito del monaco cassinese e non poteva rimanere indifferente ai versi del Campanella, anche se non raggiunge pienamente i risultati auspicati dal Poeta calabrese. E non li raggiunge solo perché non si sentiva investito del ruolo di educatore e di profeta: coscienza necessaria affinché la materia religiosa o sacra trattata potesse veramente "rapire" la mente e lo spirito del lettore. In verità il Tasso si accostò alla materia religiosa fin dal 1588 con il poemetto incompiuto dal titolo *Il Monte Oliveto*, cui seguì il poema *Le sette giornate del mondo creato*⁴, e si cimentò pure nella composizione di *Rime sacre*⁵, persino nella stesura di un gruppo di componimenti sulla morte di Cristo, in particolare sul tema della croce: una canzone *Alla santissima Croce* (n.1634), di sette strofe, tre sonetti (i nn. 1643, 1652 e 1670) sullo stesso argomento: [*Alla santissima Croce, nel Venerdì santo*], [*Alla santissima Croce*], [*Alla santissima Croce*], un madrigale (n.1653) [*Al Crocifisso*

³ Il sonetto fu pubblicato in *Parte delle Rime di D. Benedetto Dell'Uva, Giovambattista Attendolo et Camillo Pellegrino. Con un brieve discorso dell' Epica Poesia*, Stamperia del Sermartelli, Firenze 1584, p. 37. Alla fine dell'Ottocento Luigi Tosti lo ha ripubblicato nella *Storia della Badia di Montecassino* (Pasqualucci, Roma 1889, vol. III, pp. 231-232) e Angelo Solerti nella *Vita di Torquato Tasso*, Loescher, Torino 1895, vol. I, p. 281.

⁴ *Sulle Sette giornate del mondo creato* si vedano il saggio di G. Petrocchi, *L'ispirazione religiosa del Tasso e il Mondo creato*, in AA. VV., *Torquato Tasso*, Marzòrati, Milano 1957, pp. 415-430 (cfr. anche la sua *Introduzione al Mondo creato*, Le Monnier, Firenze 1951), e la recentissima relazione di R. Scrivano, *Il "Mondo creato"*, letta in occasione del già ricordato Convegno di studi *L'ultimo Tasso e la cultura napoletana* (Napoli-Caserta-Sorrento, 23-27 ottobre 1996).

⁵ Della poesia religiosa del Tasso si sono interessati: A. Sainati, *La lirica di T. Tasso*, Nistri-Spocni, Pisa 1912-1915, vol. II; E. Donadoni, *Torquato Tasso* (La Nuova Italia, Firenze 1936); E. Scopa, *Sul sentimento religioso di T. Tasso* (Napoli 1940); L. Petroni, *Le rime sacre del Tasso*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. II, XVIII, 1949, pp. 75 sgg.; G. Getto, *Interpretazione del Tasso* (E.S.I., Napoli 1951, seconda edizione 1967); A. Banfi, *Etica e religione in T. Tasso*, in AA. VV., *Torquato Tasso*, cit., pp. 1-28; G. Petrocchi, *L'ispirazione religiosa del Tasso e il "Mondo creato"*, cit.; L. Caretti, *Introduzione a Tutte le poesie di T. Tasso* (Mondadori, Milano 1957), poi ampliata, in *Ariosto e Tasso* (Einaudi, Torino 1961); H. Hatzfeld, *Onomatologia religiosa in Tasso y Dante*, in *Estudios sobre el Barroco*, Gredos, Madrid 1964; G. Santarelli, *La religiosità del Tasso*, in *Studi sulle Rime sacre del Tasso*, cit.; F. Montanari, *Riflessioni sulla poesia del Tasso*, Sabatelli, Savona 1974; L. Poma, *'La parte terza' delle "Rime" tassiane*, in "Studi tassiani", XXVII (1979); D. Della Terza, *L'esperienza petrarchesca del Tasso*, in *Forma e memoria*, Bulzoni, Roma 1979; F. Romboli, *Aspetti del linguaggio poetico del Tasso*, in "Critica letteraria", VII, 4 (1979); E. Raimondi, *Poesia come retorica*, Olschki, Firenze 1980; A. Daniele, *Capitoli tassiani*, Antenore, Padova 1983; M. Cataudella, *Le sette stanze della "Vita di san Benedetto" del Tasso* (relazione tenuta nel Convegno di studi *L'ultimo Tasso e la cultura napoletana*, Napoli-Caserta-Sorrento, 23-27 ottobre 1996).

nel *Venerdì santo*], e altri due sonetti, uno *A Gesù crocefisso* e l'altro *Alle piaghe di Gesù Cristo* (nn. 1693 e 1694)⁶. Sono temi propri dei *Theologicorum libri*, ai quali il Campanella poeta ha dedicato un nucleo di quattro sonetti, i nn. 19-22 nella *Scelta d'alcune poesie filosofiche*⁷, e sui quali è ritornato nel *Commentum in elegiam, cuius titulus "Poësis probis et piis documentis primaevae decori restituenda"*⁸.

Il Tasso si accosta ai temi religiosi e teologici esprimendo a pieno la propria individualità, manifestando la propria personalità anche in questo campo, col differenziarsi sia dal rigore dottrinario e speculativo del Campanella sia dal misticismo pacato di Arcangelo Spina⁹ sia dall'ardore del predicatore Gabriele Fiamma¹⁰, e soprattutto conservando la sua umana sensibilità e l'espressività stilistica che lo contraddistingue dai classicisti come dai manieristi coevi. Il sonetto 1670 [*Alla santissima Croce*], dallo schema metrico in cui fanno rima le parole tematiche *vita e morte*: ABBÀ ABBA BAB ABA, è la singolare testimonianza del manierismo tassiano alimentato dalla lettura di testi sacri, in particolare i *Vangeli* di san Matteo e di san Giovanni¹¹.

⁶ Per le *Rime* del Tasso citeremo dai primi due volumi delle *Opere*, a cura di B. Maier, Rizzoli, Milano (1963 e 1964).

⁷ I titoli dei quattro sonetti sono rispettivamente: *Alla morte di Cristo*; *Nel sepolcro di Cristo*; *Dio nostro, a' miscredenti*; *Nel sepolcro di Cristo*; *Nella resurrezione di Cristo*. Al tema della resurrezione di Cristo è legato quello della resurrezione del corpo che, nella *Cantica*, non è solo figura poetica ma concetto teologico. Come nella *Commedia* (cfr. A. Chiavacci Leonardi, "Le bianche stole": il tema della resurrezione nel "Paradiso", in *Dante e la Bibbia*, cit., pp. 249-271), nella poesia del Campanella il tema svolto da san Paolo, nella *Prima lettera ai Corinti*, del corpo umano fragile e caduco, ma portatore di un seme di eternità, acquista un'importanza primaria, è un motivo ritornante: lo Stilese indaga e riflette con instancabile approfondimento sulla natura umana nella sua interezza, spirituale e corporea, esorta e incoraggia se stesso e gli altri al recupero della vera *effigie* dell'uomo e della patria celeste.

⁸ Cfr. T. Campanella, *Opere letterarie*, a cura di L. Bolzoni, cit., pp. 805 sgg.

⁹ Intorno ad Arcangelo Spina, autore di un volume di *Rime spirituali* (Roncagliolo, Napoli 1616), cfr. A. Quondam, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, cit., pp. 292-297 (*Il petrarchismo travestito e dissolto di Arcangelo Spina*).

¹⁰ Su Gabriele Fiamma, scrittore di *Prediche* e di *Rime spirituali*, si legga il saggio di C. Ossola, *Il "Queto travaglio" di Gabriele Fiamma*, in AA.VV., *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, III, Bulzoni, Roma 1976, pp. 239-286.

¹¹ A san Giovanni Evangelista il Tasso ha dedicato un sonetto (il n. 1706) che svolge argomenti trattati dall'Apostolo nel suo *Vangelo*, ed è costruito con immagini di origine evangelica, frequenti nell'oratoria sacra del tempo, in particolare in una predica di F. Panigarola, fatta nel 1585, nel giorno della festa del santo (cfr. *Prediche fuor de' tempi quadragesimali*, Venezia 1592, pp. 115v-116r: "Ecco l'Aquila: ecco l'Aquila con le piume d'oro che va ad affissarsi nel Sole [...]. Che folgori, che tuoni ben degni che escano fuori della bocca del figlio del tuono [...]. Gli altri [evangelisti] la terra, egli il cielo: gli altri Giesù, egli il Verbo: gli altri l'uomo, egli Dio: gli altri la umanità, egli la divinità"). Del sonetto si è occupato il Sozzi, *Un sonetto del Tasso a S. Giovanni Evangelista*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CXXVI (1949), pp. 208-209.

L'intero componimento è costruito sull'antitesi delle due parole-tematiche che sono pure parole-rime: *vita e morte* (l'ossimóro per eccellenza della tradizione cristiana, ripreso dai predicatori barocchi), e sull'immagine del "sacro Legno" che rinvia alla tradizione secondo la quale il "legno della croce" è derivato dall'Albero del bene e del male, posto da Dio nel Paradiso terrestre come fonte di vita, mentre poi ha generato la morte a causa del peccato di Adamo¹². Questa tradizione, che rivive nel sonetto CLIX, *Croce arbore della vita*, delle *Rime spirituali* del padre Arcangelo Spina, è sintetizzata dal Tasso nei primi due versi, dove dalla metafora teologica tradizionale del "sacro Legno" fa generare altre immagini metaforiche, tassianamente teologiche: "la sua prima foglia" (per "fonte di vita") e "il frutto morte" (per "il suo frutto fu la morte").

Fonte di ispirazione immediata è appunto la *croce*, come ci suggerisce prima l'aggettivo *questo* (riferito a "sacro Legno") al primo verso e poi il deittico spaziale *Qui* del verso 12, riferito sempre alla *croce* contemplata in un determinato giorno (*oggi*, al v. 3): un venerdì santo di fine secolo. Ma subito lo spazio e il tempo definiti diventano infiniti, non hanno più una misura, come accade anche nei numerosi componimenti ispirati alla notte di Natale, nella maggior parte dei quali l'*incipit*

¹² Il sonetto *In questo sacro Legno, ove la vita*, la cui fonte principale è il *Lignum vitae* di san Bonaventura, ha attirato l'attenzione del Getto (*Interpretazione del Tasso*, cit., p. 330) per la sua ingegnosa e nuova oratoria, e successivamente quella del Santarelli (cfr. *Fonti e motivi delle Rime sacre*, in *Studi sulle Rime sacre del Tasso*, cit., pp. 216-217), per il quale le ingegnose antitesi *vita-morte* "sono già in nuce in s. Paolo e ricorrono nei Padri, nella liturgia della settimana santa e nella predicazione del tempo". Ad esemplificazione lo studioso aggiunge: "Tutti conoscono, ad esempio, queste parole di s. Paolo: 'Ubi est, mors, victoria tua?' (I *Corinti*, XV, 55); e l'antifona delle *Laudi* del Sabato santo, dove si leggeva: 'o mors, ero mors tua, etc.'; e la frase del *Prefazio* della Messa di Pasqua, in cui si canta che Cristo 'mortem moriendo dextruxit et vitam resurgendo reparavit'. Senza dire poi dei fuochi d'artificio degli oratori sacri del tempo del poeta su questo stimolante argomento". Infine, a rettificare il giudizio del Getto, conclude: "È da notare, piuttosto, che il tradizionale tema antitetico di vita-morte è quanto mai congeniale al gusto del poeta, ormai avanti negli anni. Egli lo recepisce con spontaneità, come esca che accende il suo estro barocco e lo preferisce, forse, ad altri temi; perché ogni individuo - come ogni età - seleziona, per così dire, i motivi cristologici, liturgici, teologici, patristici, ecc., secondo la propria sensibilità religiosa".

Se la "croce" è il motivo-faro del sonetto, ad ispirare la *Gerusalemme liberata* intervengono poi il "gran Sepolcro", la cui immagine - presenza solenne e sublime in tutta l'opera, pur senza alcuna particolareggiata descrizione - apre e chiude il poema tassiano:

Né pur deposto il sanguinoso manto,
viene al tempio con gli altri il sommo duce;
e qui l'arme sospende, e qui devoto
il gran Sepolcro adora e scioglie il voto.

è quasi lo stesso: "In questa notte..." (n. 1666, *Per il santo Natale*); "In questa sacra notte..." (n. 1667, *Nella notte del santo Natale, a santa Chiesa*); "In questo Egitto..." (n. 1669, *Nella notte di Natale*); "In sì mirabil notte a mezzo il verno..." (n. 1671, *Nella notte del santo Natale*)¹³.

La struttura del sonetto 1670 - molto affine a quella del sonetto precedente, il n. 1669: *Nella notte di Natale* - si fonda su una visione dinamica¹⁴, legata essenzialmente alla situazione morale del Tasso ma che può assumere valore assoluto e universale: a chiunque, come lui, nel giorno di venerdì santo, guardi "il sacro Legno" della croce, la morte redentrica di Cristo rivela la vittoria sulla morte spirituale, sul peccato originale:

In questo sacro Legno, ove la vita
fu la sua prima foglia, e 'l frutto morte,
estinta morte prende oggi la morte,
e più bella che pria torna la vita¹⁵.

La morte di Cristo redime l'uomo dal peccato di origine e perciò la "morte spirituale" resta "estinta", anzi la vita dello spirito rinasce più luminosa di prima. Lo stesso concetto dei vv. 3-4 è stato già espresso con una doppia immagine teologica nei primi due versi del sonetto n. 1643 [*Alla santissima Croce, nel Venerdì santo*]:

Croce del Figlio, in cui rimase estinta
l'ira del Padre, e 'l nostro fallo immondo¹⁶;

¹³ Lo stesso gioco dei tempi: passato-presente e la stessa locuzione temporale "in questa notte" si leggono nella *Predica de' miracoli della Natività del Signore* del Panigarola tenuta a Bologna nel 1575 (Asti e Bologna 1592, p. 6). L'oratoria sacra di fine Cinquecento presenta lo stesso gusto tassiano per le antitesi - peraltro già insite nei concetti teologici della Natività, dell'Incarnazione e della Passione -, lo stesso contrasto *luce-ombra*, le medesime immagini *Oriente-Occidente*. Queste ultime immagini, ad es., si trovano elaborate nel sonetto tassiano *Già sovra il ciel del cielo il Re superno*, vv. 2 e 8, e nella *Predica* del Panigarola del 1589, nel giorno dell'Ascensione (cfr. *Prediche fuor de' tempi quadregesimali*, cit., p. 237). Intorno ai sonetti natalizi del Tasso cfr. G. Santarelli, *Fonti e motivi delle Rime sacre*, in *Studi sulle Rime sacre*, cit., pp. 210-215; intorno all'oratoria sacra fra Cinque-Seicento cfr. L. Bolzoni, *Oratoria e prediche*, in *Letteratura italiana* diretta da A. Asor Rosa, vol. III: *Le forme del testo*, tomo II: *La prosa*, Einaudi, Torino 1984, pp. 1041-1074.

¹⁴ Il movimento è già nel racconto iniziale della storia del "sacro Legno" e poi nella descrizione visualizzata della passione e della resurrezione di Cristo.

¹⁵ Sonetto 1670, vv. 1-4 (T. Tasso, *Opere*, a cura di B. Maier, cit., vol. II, pp. 405-406).

¹⁶ *Ivi*, p. 383.

e lo sarà ancora nella prima quartina del sonetto 1694, *Alle piaghe di Gesù Cristo*:

Queste piaghe onde in Croce affissa or languè
la vita istessa, feo la morte acerba;
né poi d'alta vittoria andò superba,
ché mori vinta entro quel corpo esangue¹⁷.

Nella seconda quartina del sonetto 1670 la visione si anima con lo scontro allegorico tra la *vita* (Cristo) e la *morte* (il peccato), mentre le immagini, pur astrattizzandosi, non si dessemanticizzano e le parole tematiche, già parole-rime, si ripetono due o tre volte nello stesso verso - la tecnica della ripetizione della stessa parola o di parole derivate dalla medesima radice non è rara nella lirica tassiana¹⁸ - diventando persino rime interne e creando arditi giochi verbali e sintagmi unici, come: "morendo morte" che semanticamente corrisponde all'altro del verso 3, "estinta morte":

La vita per dar vita esce di vita,
e la morte congiura incontra a morte:
talché, morendo morte, infine in morte
la vita si converte, e morte in vita¹⁹.

Da questi versi emerge ancora la ricerca giovanile del Tasso di una

¹⁷ *Ivi*, p. 427.

¹⁸ Si veda la chiusa del sonetto n. 1640 [*A san Carlo Borromeo*], dove il *sangue* di Cristo ("onde la Morte è morta") è definito con un aggettivo tipicamente barocco: *maraviglioso*. Sul manirismo tassiano cfr. in particolare F. Ulivi, *Il manierismo del Tasso e altri studi*, Olschki, Firenze 1966.

¹⁹ Sono senz'altro i versi più movimentati non solo del sonetto ma della poesia tassiana, per l'abilissimo gioco retorico che usa a ripetizione le parole *vita* e *morte*. Ingegnosa come la quartina tassiana, ma meno riuscita, è quest'altra di Cristoforo Castelletti, il secondo piede del sonetto cristologico *Il Signor, ond' il tutto ha moto, e vita* (*Rime spirituali*, Venezia 1582, son. XXXIII, 19r):

Hoggi da quei, ch'egli produsse in vita,
riceve in su la croce acerba morte,
distrugge, e vince col morir la morte,
et a gli ogni mortai rende la vita.

I due componimenti sono stati oggetto di un attento studio comparatistico da parte di M. Cicala, *Lettura intertestuale del Castelletti lirico*, E.S.I., Napoli 1994, pp. 95-101. Ma forse l'esempio estremo del concetto teologico del Cristo-vita svilito dal prevalere della forma fonica (l'accostamento antitetico dei termini *vita* e *morte*) è dato dal sonetto *Vita, che per dar morte a quella morte* del padre Angelo Grillo (*Pietosi affetti*, Venezia 1608, son. XXX). Cfr. O. Besomi, *Tommaso Stigliani: tra parodia e critica*, in "Studi secenteschi", XIII (1972), p. 49.

lingua poetica vaga e suggestiva - per quanto ora raccolta e devota - secondo la lezione del Petrarca, di un lessico capace di rendere il senso dell'indeterminato e del vago, del naturale e del soprannaturale, lontano dal realismo dantesco, prediletto invece, come vedremo tra poco, dal Campanella. In questa seconda quartina la parola *vita* compare cinque volte sulle dieci presenze in tutto il sonetto (è usata tre volte solo nel primo verso del secondo piede); altrettante volte - sul totale di tredici - compare pure il sostantivo *morte* e in più si incontra la voce verbale del gerundio *morendo*.

Il tema secentesco della metamorfosi - presente anche nel sonetto n. 1694, *Alle piaghe di Gesù Cristo*, vv. 9-11 ("Fé mortali ferite iniqua morte / ne la vita vitale; e in duro campo / morte.e vita cangiar l'insegne e l'armi")²⁰ - è utilizzato dal Tasso in campo teologico, a proposito di uno dei più complessi temi della Teologia: quello della passione del Figlio di Dio, voluta nello stesso tempo dalla misericordia ("pietà") e dalla giustizia divina²¹. I versi 7-8 vogliono rendere una doppia metamorfosi, in cui, mentre avvertiamo una certa suggestione della duplice e contemporanea mutazione-trasmutazione dantesca del canto XXV dell'*Inferno*, ne cogliamo pure la massima sublimazione (che rinvia ovviamente alle metamorfosi del *Paradiso*)²²: la *vita* di Cristo si converte in morte del corpo (transitoria) e la *morte* spirituale dell'umanità in *vita* eterna. Cristo muore ma la sua morte redentrice riporta vittoria sulla morte dello spirito, sul peccato che resta "estinto". E il luogo eletto per la metamorfosi è la "santissima" *croce*, ispiratrice di molti versi tassiani: su di essa Cristo ("a cui pietà del nostro error l'affisse")²³ "vita la morte

²⁰ T. Tasso, *Opere*, a cura di B. Maier, cit., vol. II, p. 427.

²¹ Si tratta di un difficile tema teologico che ha impegnato i Padri della Chiesa, i teologi di ogni epoca, compreso il contemporaneo Tommaso Campanella. Della incarnazione-passione di Cristo hanno parlato anche Dante, in *Paradiso*, VII, e Iacopone da Todì nella lauda XLIII (*De la Misericordia e Iustitia e como fu l'omo reparato: e parlano diversi*), un dialogo teologico a più voci. Per questa lauda rinviamo al nostro saggio *Il sangue e la croce nelle "Laude" di Frate Iacopone*, in *Sangue e antropologia nel Medioevo*, a cura di F. Vattioni, cit., vol. II, pp. 973-999, in particolare pp. 983-988.

²² Su Dante cfr. i saggi di P. Floriani, *Mutare e trasmutare. Alcune osservazioni sul canto XXV dell'"Inferno"*, in "Giornale storico della letteratura italiana", LXXXIX, pp. 324-332, e di J. T. Schnapp, *Trasfigurazione e metamorfosi nel "Paradiso" dantesco*, in *Dante e la Bibbia*, cit., pp. 273-294. Dante parla del "transfigurarsi" di Cristo nel *Convivio*, II, I, 6, della propria "transfiguratione" nella *Vita Nuova*, I, VII, 7 e VIII, 1 ("Appresso la nova transfiguratione mi giunse uno pensamento forte...").

²³ Sonetto 1698 [*A san Francesco*], v. 4 (*Opere*, a cura di B. Maier, cit., vol. II, p. 430).

fa, gloria lo scorno”²⁴. Il manierismo del Tasso contribuisce a rendere ancora più vago un concetto per sé inafferrabile, umanamente incomprendibile, esaurendosi nel gioco tautologico delle parole *vita* e *morte* e in immagini astratte (ad es. “la morte congiura incontra a morte”).

La visione, che non è statica ma ha un suo movimento, si fa più concreta nella prima volta della sirima, dove compaiono le immagini del demonio e dei patriarchi che nel Limbo hanno aspettato la liberazione: il primo “trema” per la morte definitiva, eterna, gli altri godono dal momento che vedono apparire “viva... la morte”, vale a dire la morte spirituale convertita in salvazione. Il sintagma “viva la morte” ha lo stesso significato di “estinta morte” al verso 3. Nell’uno e nell’altro caso le voci “estinta” e “viva” privano del significato il termine *morte*, anzi lo rovesciano nel significato opposto di *vita*:

Trema il nimico de la eterna morte,
e godon quei che in morte aspettan vita,
quando viva apparir veggion la morte.

Che “quei che in morte aspettan vita” siano le anime degli antichi patriarchi salvate da Cristo durante la sua discesa al Limbo, narrata nel vangelo apocrifo di Nicodemo, piuttosto che gli uomini in generale, è chiarito dal verso 6 del sonetto n. 1643:

per te-fu l’empia reggia aperta e vinta,
e l’alme tratte da l’orror profondo,
[...]”²⁵.

Nella seconda volta della sirima, il Poeta ritorna alla fonte di ispirazione del suo sentimento religioso non della sua speculazione teologica, la *croce*, sulla quale Gesù, la vita (“la salute e la vita” nel madrigale 1653), “giace estinto”, quel Gesù che col suo morire ha voluto distruggere la morte dell’anima e recuperare la vita immortale:

Qui Gesù giace estinto, anzi la vita,

²⁴ Sonetto 1643 [*Alla santissima Croce, nel Venerdì santo*], v. 14 (*ivi*, p. 383).

²⁵ *Ibidem*. Cfr. la VI strofa dell’inno *Vexilla regis prodeunt*.

che vuol col suo morir distrugger morte
e con la morte riparar la vita.

Non a caso nel terzultimo verso il Tasso ritorna all'immagine consueta che la croce comunica di "Gesù-[vita] estinto" e, quindi, all'idea della passione, ma per andare subito al di là di essa, per contrapporla all'immagine dell'"estinta morte" che la stessa croce suggerisce nel giorno del venerdì santo e perciò all'idea della resurrezione. Ci pare che dal sonetto si possa cogliere un messaggio preciso: occorre andare al di là di quanto la croce rappresenta, cioè al di là della contemplazione della crocifissione; bisogna contemplare non solamente Cristo in croce ma anche la sua resurrezione. Il monito del Tasso si sente, per quanto taciuto (nelle *Rime* non c'è nessun componimento ispirato dalla resurrezione), per quanto non sia gridato come quello del Campanella nel sonetto n. 22 (*Nel sepolcro di Cristo, Dio nostro, a' miscredenti*), dove si rafforza la polemica contro Lutero e la sua "Theologia crucis", sulla traccia del *Sermo in die sancto Paschae* di san Bernardo, come avverte lo stesso Campanella nell'*Esposizione della Cantica*.

Sebbene antiluterano (ne è testimonianza la lettera del 1580 a Girolamo Buoncompagni)²⁶, Torquato Tasso non recita la parte del propagandista, non fa della sua poesia uno strumento d'azione. Nei suoi componimenti la religiosità non è possesso esaltante di Dio, come nel Campanella oppure nel Fiamma o nel Panigarola o in qualche altro padre francescano predicatore, ai quali ha dedicato dei sonetti²⁷; non è slancio totale, esigenza travolgente di purificazione ed energica volontà di annullarsi in Dio come per Iacopone da Todi²⁸; e neppure è mistico "ardore" come per san Francesco o serena e assorta contemplazione come per Arcange-

²⁶ A questa lettera fa riferimento G. Petrocchi nel saggio *L'ispirazione religiosa del Tasso e il "Mondo creato"*, cit., p. 424.

²⁷ Per Gabriele Fiamma il Tasso ha scritto il solo sonetto 1701 (*Sovra la sfera de la vaga luna*), mentre per Francesco Panigarola ne compose diversi: i nn. 1641 (*Chi, Francesco, di te più lieto sciolse*), 1660 (*Francesco, inferma entro le membra inferme*), 1678 (*Ne l'oceano a mezza notte il verno*) e 1689 (*Panigarola, sovra me sovente*). Allo sconosciuto predicatore Francesco Cocchi sono dedicati i componimenti 1647 e 1665.

²⁸ Ci riferiamo soprattutto alle seguenti laude: XCI (*Come l'anima per santa nichilità e carità perviene a stato incognito ed indicibile*); XCII (*Como per la ferma fede e speranza se perviene a triplice stato di nichilità*); XCV (*Altro Cantico nel quale pur se parla de anichilazione e trasformazione*).

lo Spina (cfr. il sonetto LXXXI, *Abbraccia Christo in croce*²⁹, delle *Rime spirituali*), ma è senz'altro un sentimento sincero, "vivo e profondo"³⁰, proprio perché è sofferta e angosciata ricerca di Dio, sforzo continuo della volontà, esortazione alla propria anima "inferma e dolente", "peccatrice" e pure "pentita", deviata da terrene passioni quanto assillata da scrupoli morali e dall'*horror haeresis* (cfr. la lunga lirica n. 1634: *Alla santissima Croce*, in cui Giorgio Petrocchi vede "il vertice del Tasso rimatore d'argomento spirituale"³¹), ansia di pace e di confessione, di preghiera e di implorazione³².

La *croce*, che per padre Arcangelo Spina è "sede" "gradita e cara" dell'"eterno Re", "chiave" delle porte celesti, "libro scritto di sangue"³³, per il Tasso è "trofeo di spoglie gloriose e belle", "segno d'alta vittoria", "vittoriosa e grande insegna"³⁴. È manifesto il passaggio dalle immagini-metafore della tradizione mistica (soprattutto il "libro" della verità

²⁹ *Le Rime spirituali*, Domenico Roncagliolo, Napoli 1618, p. 64:

O mio trafitto in croce, eterno amante
t'adoro, e bacio i piè (lasso) e piangendo
co' l chiodo, onde son fissi invan contendo,
che mi vieta baciare le sacre piante.

Ma non m'arresto, e sorgo, e indi avanti
al tuo lacerato corpo in croce stendo
pari a le tue braccia, e sì m'accendo
d'alto desio di farmi a te sembante.

Qui cerco, ove a le tue giunte ho le braccia,
baciarti il viso, & a baciare m'invita
le spine sol la tua chinata faccia.

Qui vicinmi dritta al cor la tua ferita,
che per stamparla al cor di chi t'abbraccia,
ne la parte del cor non l'hai scolpita.

³⁰ Il Donadoni ha negato proprio questi attributi al sentimento religioso del Tasso: "Anche negli anni più fecondi della produzione religiosa, il Tasso non arrivò mai ad un senso profondo e vivo della religiosità..." (cfr. *Torquato Tasso*, cit., vol. II, p. 203). Più calzanti alla sensibilità spirituale del Poeta sorrentino ci paiono sia la valutazione critica del Santarelli sia quella del Petrocchi che molto opportunamente definisce la religiosità tassiana solamente "inquieta" e "imperfetta", anzi parla di "imperfessione cristiana" feconda di sterminati esiti lirici (cfr. *L'ispirazione religiosa del Tasso e il "Mondo creato"*, cit.).

³¹ Cfr. G. Petrocchi, *L'ispirazione religiosa del Tasso e il "Mondo creato"*, in AA. VV., *Torquato Tasso*, cit., p. 420.

³² Rinviamo all'intero saggio del Petrocchi, nel quale ci sembrano profonde ed equilibrate le osservazioni sul sentimento religioso del Tasso.

³³ Cfr. il sonetto CLVIII, *Croce non conosciuta dal mondo*, vv. 1-4 (*Le Rime spirituali*, cit., p. 135). Si veda pure il sonetto XVII ("Tu, ch'altro studio, altra scienza, altr'arte / altro libro non hai, che Christo in Croce...") di Angelo Grillo, e ancora i sonetti XVI ("Abbracciamo la Croce, in cui n'abbraccia / Giesù trafitto, lacerato, e morto..."), XVIII e XIX, in *Delle Rime spirituali del sig. Don Angelo Grillo*, Parte seconda, Comino Ventura, Bergamo 1589, p. 5 r e v.

³⁴ Nei sonetti 1643 e 1670, in cui ci pare di sentire un'eco degli inni *Vexilla regis prodeunt e Pange lingua* - si veda, nel primo, v. 12, il titolo usato abitualmente per designare Dio: "Re de' Regi" (l'epiteto

vergato di sangue divino³⁵) ai traslati del nuovo gusto barocco e della nuova spiritualità secentesca. Inoltre il Tasso non tocca il tema paolino della follia della croce³⁶, né si impegna, al pari del Fiamma e dello Spina, nell'esortazione al culto della croce (cfr. dello Spina il sonetto CLVIII, *Croce non conosciuta dal mondo*)³⁷, tutto teso nell'esortazione della propria anima³⁸; e nemmeno si cimenta, al pari del Campanella dei *Commentaria*, nella difesa del vero senso dell'adorazione delle immagini sacre e della stessa croce, avversando la posizione di Calvino e degli eretici³⁹.

I temi della passione e della resurrezione di Cristo alimentano in Campanella una poesia impegnata, attiva, intenzionalmente "chiara", "pia" e "sagacissima"⁴⁰, "atta a persuadere tutti quelli che vivono per ragioni di Stato umana e prudenza carnale macchiavellescamente, a riconoscere la vera vita"⁴¹: i miscredenti (si legga il sonetto n. 20); una poesia che "de-

altrettanto consuetò per la Madonna è "Madre del ciel") -, la Crocifissione si impone al Tasso nel suo significato trionfale e la croce diventa essenzialmente un'insegna di esultanza (cfr. il saggio di G. Getto, *Poesia religiosa*, in *Malinconia di Torquato Tasso*, Liguori, Napoli 1979, pp. 291-312, in particolare le pp. 293-294). Tuttavia nella seconda stanza della canzone 1634 (*Alla santissima Croce*) la croce è nello stesso tempo un'insegna sia di gloria sia di sofferenza fisica del Figlio di Dio ("miral sparso di sangue; / mira il Signor che langue / ne l'alta croce incoronato e pende...").

³⁵ Pensiamo soprattutto a Bonvesini da la Riva (*Il Libro delle tre Scritture*) e a Iacopone da Todì, laude XL e LXXXIII, e ancora la CI, esclusa dall'edizione *Laude* a cura di Franco Mancini, Latcrza, Bari 1974:

e nelle tue sante mano ce scrivisti
per noi salvare e darce lo tuo regno;
legge la tua scrittura buon scrittore.

³⁶ *Prima lettera ai Corinti*, I, 18, 23, 25, 27.

³⁷ *Le Rime spirituali*, cit., p. 135:

O de l'eterno Re gradita, e cara
sede, e contra l'inferno arme si forte,
chiave, che sola apri del ciel le porte,
gran thesoro di morte ingorda, avara:

Libro scritto di sangue, ove s'impara
la vita fra le note de la morte,
Vera d'Amor, de i cor, fida consorte,
croce a me dolce più, quanto più amara.

Mirala o mondo, e 'n sangue qui dipinto
vedi il campo, ove già fu vincitrice
del gran tiranno tuo, che pugnò seco.

Mira, che 'l ciel con le sue braccia ha cinto,
arco di nostra pace, arco felice:
ma gli occhi altrove hai volti; anzi sei cieco.

³⁸ Cfr. soprattutto la citata canzone *Alma inferma e dolente*.

³⁹ Cfr. *Commentum in elegiam...*, in *Opere letterarie*, a cura di L. Bolzoni, cit., pp. 805 sgg.

⁴⁰ Cfr. l' *Esposizione* del sonetto *Nel sepolcro di Cristo, Dio nostro, a' miscredenti* (*Tutte le opere*, a cura di L. Firpo, vol. I, cit., p. 35).

⁴¹ *Ibidem*.

sidera attenzione e osservanza, riconoscimento e imitazione” (si veda il sonetto n. 21). I componimenti campanelliani non hanno una genesi empirica bensì un loro programma preciso: sintetizzare il pensiero religioso e teologico espresso in altra sede, nei libri della *Theologia*. Inoltre l’esperienza campanelliana si impone come messaggio morale. Questa complessità di intenti non si coglie nel sonetto del Tasso. Si spiega così perché il componimento tassiano proceda per esposizione e visione, mentre quello campanelliano per serrata argomentazione, con tono caldamente assertivo e persuasivo. Nel Tasso le memorie bibliche fanno da sfondo all’ispirazione, mettono solo in moto la sua immaginazione e il suo sentire; nel Campanella esse rivivono di una nuova vita veicolando il suo pensiero e il suo sentire, ricaricandosi di semanticità e di tensione etico-spirituale, conoscitivo-comunicativa. Ci fermiamo ad analizzare il sonetto n. 19 (*Alla morte di Cristo*) della *Scelta d’alcune poesie filosofiche*.

Il sonetto, che si svolge attraverso un discorso diretto del Campanella con la morte (un discorso che sintetizza, in una serie di apposizioni, profondi contenuti teologici), si apre con due autorevoli memorie bibliche: una paolina (“Stipendia enim peccati mors”, *Rom.*, VI, 23) e l’altra del Libro della *Sapienza* (“Invidia diaboli mors introivit”, *Sap.*, II, 24), accompagnate da una terza apposizione della morte (“e del niente / tributaria”) che rinvia ad una dichiarazione della *Metaphysica*⁴², e poi ancora da una quarta, efficacissima e pregena di verità relativa alla natura del peccato originale (“e consorte del serpente, / superbissima bestia ed impudica”):

Morte, stipendio della colpa antica,
dell’invidia figliuola, e del niente
tributaria, e consorte del serpente,
superbissima bestia ed impudica:
[...]⁴³.

⁴² Cfr. *Metaphysica*, p. II, lib. VII, cap. 5, art. 6, e lib. VI, cap. 12, art. 2. È lo stesso Campanella, nell’*Esposizione*, a ricordare: “Che sia figlia del niente, è dichiarato in *Metaphysica*”.

⁴³ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 34. Aurelia Bobbio definisce il sonetto campanelliano “una violenta esplosione d’ira e di scherno contro la morte, quasi un insorgimento tumultuoso della vitalità esuberante e prepotente contro l’abborrito annullamento dell’essere”: cfr. il saggio *Tommaso Campanella poeta*, in “Convivium”, cit., p. 451.

Fedele a quanto ha teorizzato negli scritti teorici, per es. nel terzo libro della *Grammatica*⁴⁴, il Campanella, usando ripetutamente la virgola davanti alla congiunzione *e*, mantiene "stretto" ma "non strettissimo" il legame tra le apposizioni della *morte e*, quindi, tra i vari concetti che esse esprimono.

Nei versi successivi, soprattutto il v. 8, la personificazione della morte diventa più concreta; sembra identificarsi con i miscredenti e i machiavellisti, perché la sua convinzione si regge su una visione parziale, non sa andare al di là del singolo fatto, verso il disegno provvidenziale di Dio creatore e rettore dell'universo, definito con perifrasi eccezionali: l'"Omnipotente onnipotente" e l'"Ottimo, che i buoni transumana"⁴⁵. Alla lunghissima interrogativa retorica (vv. 1-7) della fronte del sonetto il Campanella risponde con un verso secco che sigilla la seconda quartina (secondo piede):

Falsa ragion di Stato ti nutrica.

La sirima del sonetto si propone di esplanare quest'assioma campanelliano e di dichiarare come e perché Cristo vinse la morte morendo. Il cambiamento di tono è naturale. Dio onnipotente si serve della morte come unico strumento necessario e conveniente⁴⁶ per riscattare l'umanità dal peccato di Adamo. E il Figlio di Dio agisce, non subisce l'azione:

Per servirsi di te scende all'abisso,
non per servir a te: tu l'armi e 'l campo
scegli, e schernita se' da un crocifisso.
S'e' vive, perdi; e s'e' muore, esce un lampo
di deità dal corpo per te scisso,
che le tenebre tue non han più scampo.

Nelle due terzine il Campanella rappresenta quasi materialmente, sotto

⁴⁴ Cfr. *Grammatica*, libro III, cap. II: "Similiter ponitur lineola ante notas copulativas, quando copulas stringit, ut 'Petrus currit, et movetur'; quando non multum, puncta, ut 'Petrus currit: et sol prope ad occasum'; aliquando nihil, si validissime copulat, ut 'Petrus eruditus et clarus et nobilis, sed et', cct., idque magis, ubi deest copula, abesto et lineola" (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 698).

⁴⁵ Cfr. *Alla morte di Cristo*, v. 7 e *Nel sepolcro di Cristo, Dio nostro, a' miscredenti*, v. 7.

⁴⁶ Cfr. sant'Anselmo d'Aosta (*Cur Deus homo?*); Riccardo di san Vittore (*De Verbi incarnatione*); san Tommaso (*Summa theologiae*); Dante (*Paradiso*, VII); Iacopone (lauda XLIII).

gli occhi, la vittoria di Cristo sulla morte e lo fa grazie alla concretezza del lessico e al realismo delle immagini, con maggiore partecipazione speculativa ed emotiva al tema della passione rispetto al sonetto 1670 del Tasso (si veda già il secondo piede della fronte). La prima cosa che siamo portati a notare è che nella sirima campanelliana le voci verbali ("verbi operativi e attivi")⁴⁷ prevalgono sulle voci nominali, a differenza del componimento tassiano, dove dominano le parole-temi-rime: *vita e morte*.

Il destino della morte è ben chiaro nell'ultima terzina del sonetto campanelliano: o essa è comunque sconfitta se Cristo vive, oppure è annientata del tutto se il Figlio di Dio muore: dal corpo ferito esce un lampo di divinità tale che le tenebre della morte non hanno più scampo. Il Campanella visualizza il trionfo del bene sul male, della vita spirituale sulla morte, giovandosi, nel contrasto *luce-tenebre*, sia della memoria biblica sia della lezione etico-metafisica di Bernardino Telesio già interiorizzata nelle opere filosofiche.

Come accade sempre nella *Cantica*, anche nel sonetto *Alla morte di Cristo* e nel nucleo di sonetti ispirati allo stesso tema, la lezione biblica non è solo ammirata ma vissuta intensamente dal Poeta che, identificandosi in un nuovo profeta, si propone di rinnovarla, di renderla attuale⁴⁸. Ci spieghiamo così la ricreazione ammodernata di alcune parabole bibliche⁴⁹ presenti nella *Scelta d'alcune poesie filosofiche* curata da Tobia Adami e ci spieghiamo il sonetto n. 18, *A Cristo, nostro Signore*, e soprattutto il n. 20, già dal titolo significativo: *Nel sepolcro di Cristo, Dio nostro, a' miscredenti*, dove il Campanella rende attuale la punizione di Cristo Redentore:

ecco li Scribi e Farisei del tutto
disfatti, ed ogni setta empia e profana,

⁴⁷ Cfr. *Grammatica*, libro I, cap. VI, art. II (*Distinctio verborum essentialis*), in *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 528: "Verborum aliud substantiale, ut 'sum'; aliud existientiale, ut 'manco', 'existo'; aliud operativum sive actificum, ut 'volo', 'ambulo', 'gaudeo'; aliud activum, ut 'castigo', 'accuso', 'facio'...".

⁴⁸ Cfr. quanto il Campanella ha scritto nella *Ad declarationem poematum olim illustrissimi Maffaei cardinalis Barberini, nunc Urbani octavi pontificis maximi, praefatio*, 7 (*Opere letterarie*, cit., pp. 678-680).

⁴⁹ Ci riferiamo in particolare al sonetto n. 42 (un rifacimento della parabola che si legge in *Luc.*, X, 25 e sgg.), dal lunghissimo titolo: *Sonetto cavato dalla parabola di Cristo in san Luca, e da san Giacomo dicente: "Fides sine operibus mortua est", ecc., e da san' Augustino: "Ostende mihi fidem tuam, ostendam tibi opera mea"*.

dall'Ottimo, che i buoni transumana,
mentre in sepolcro a lor pare distrutto⁵⁰.

Notevole è poi la carica che viene al nucleo dei componimenti citati dal parallelo Campanella-Cristo, suggerito già dal sonetto n. 20 ed evidente nella prima terzina del sonetto n. 21:

Che chi muore pel caldo di ragione,
sofisti atterra, ipocriti e tiranni,
che vendon l'altrui mal per divozione⁵¹.

Parallelo che sostiene e alimenta la poetica e la poesia della *Cantica*. Basti pensare, oltre al *Proemio* della *Scelta*, ad altri componimenti programmatici, in particolare al n. 8, *Delle radici de' gran mali del mondo*:

Io nacqui a debellar tre mali estremi:
tirannide, sofismi, ipocrisia;
[...]⁵².

2. Diversi dai corrispondenti del Campanella sono pure i componimenti che il Tasso rivolge a Dio. Pensiamo subito ai sonetti 1687 e 1688, in cui l'imitazione petrarchesca è esplicita fin dall'attacco. Anche il Poeta sorrentino invoca, con tono di "devoto" pentimento⁵³, la pietà e il perdono del "Padre del ciel". Il secondo sonetto, molto affine anche nella struttura alla famosissima lirica LXII, *Padre del ciel, dopo i perduti giorni*, del *Canzoniere*⁵⁴, è la continuazione del primo. Il Poeta, dopo aver rivelato nella prima quartina, con uno spaccato metaforico, la sua condizione di traviamiento spirituale (una nera nube nasconde la via giusta, ed egli percorre "vie fallaci" - la peregrinazione senza direzione esprime la religiosità instabile del Tasso - per il campo paludoso della

⁵⁰ *Nel sepolcro di Cristo, Dio nostro, a' miscredenti*, vv. 5-8 (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 35).

⁵¹ *Nel sepolcro di Cristo*, vv. 9-11 (*Ivi*, p. 36).

⁵² *Ivi*, p. 20.

⁵³ Su questi due componimenti cfr. G. Getto, *Poesia religiosa*, in *Malinconia di Torquato Tasso*, cit., p. 292.

⁵⁴ *Canzoniere*, a cura di G. Contini, Einaudi, Torino 1968, p. 84.

valle terrena)⁵⁵, implora subito l'aiuto divino, insistendo sullo stesso ceppo metaforico dantesco-petrarchesco:

reggi i miei torti passi, ond'io non falle,
e di tua santa grazia il dolce lampo
in me risplenda; e di sicuro scampo
mostra il sentiero a cui voltai le spalle⁵⁶.

E l'invocazione viene reiterata nella sirima, nella quale, pur rivivendo immagini e verbi danteschi, non sentiamo la professione di fede e lo slancio d'azione che animano la chiusa della sirima campanelliana del sonetto n. 66, *A Dio*:

dammi ch'io faccia al tuo cammin
[ritorno,
quasi vestito di celesti piume,
Signore, e tu mi pasci e tu m' alberga.
(Tasso, *Pentimento*, vv. 12-14)

Credo e farò, se gli empì vuoi far pii:
ma vorrei, per alzarmi a tanta altezza,
ch' io m' intuassi, come tu t' immii.
(Campanella, *A Dio*, vv. 12-14)

Ci sembra errato condividere il giudizio di quanti parlano di una maggiore (in Campanella) e di una minore (nel Tasso) gradazione di intensità spirituale. Il nostro intento, in questa sede, non è stato di analizzare i diversi sentimenti religiosi, in un serrato confronto a vantaggio del Poeta calabrese o del Poeta sorrentino, bensì di studiarli affiancati per cogliere meglio la peculiarità e il significato storico-culturale di ciascuno, per individuare la loro diversità non solo nella sostanza e nella genesi ma anche negli esiti artistico-letterari. I componimenti religiosi del Tasso e del Campanella sono espressioni diverse di due imponenti personalità e di due grandi artisti che vivono nello stesso periodo storico di crisi e di transizione. Fra Cinque-Seicento il Campanella è l'uomo della *renovatio*, il Tasso l'uomo nuovo, come Dante e Petrarca alla fine del Trecento. In Dante e in Campanella la religiosità è piena, aperta e con-

⁵⁵ La prima quartina suona così:

Padre del ciel, or ch'atra nube il calle
destro m'asconde, e vic fallaci io stampo
per questo paludoso instabil campo
de la terrena, lagrimosa valle...

⁵⁶ T. Tasso, *Opere*, a cura di B. Maier, vol. II, cit., p. 423.

creta. Nel Petrarca e nel Tasso è introversa, malinconica, mutevole: essa riflette il loro scempenso, la loro inquietudine interiore e il loro bisogno di conforto. Ne sono segni rivelatori le antitesi morali, verbali e nominali⁵⁷, il “dolore” e il “timore” che fanno continuamente “tremare”⁵⁸ l’anima del Poeta sorrentino. Se il Tasso, privilegiando il genere “devoto” - pensiamo sia alle *Rime* dedicate ai personaggi della storia sacra⁵⁹ sia ai due poemetti in ottave: le *Lagrime di Maria Vergine* e le *Lagrime di Gesù Cristo* - che ebbe grande fortuna nel clima della Controriforma, si chiude nella solitudine e si adagia nel conformismo politico e religioso, il Campanella fa professione di fede e si esalta nella missione di un radicale rinnovamento storico, politico e culturale, che trova le sue radici nei testi biblici.

Le *Rime sacre* del Tasso oscillano tra la confessione delle proprie colpe e lo sforzo consacrato di invocazione e di preghiera; le poesie religiose del Campanella, al di là dei momenti di abbattimento e di sfiducia in cui il Poeta si sente ingiustamente abbandonato e tradito, sono calda e fiduciosa orazione, enunciazione di un solido programma di restaurazione universale voluta da Dio. I versi del Tasso comunicano l’esperienza privata del loro Autore che, purificato più dal dolore che dalla fede, ora si riconosce “infelice architetto” che “fabbrica su fondamento incerto” (componimento n. 1642), ora si accusa di aver oscurato i doni divini e alterato la perfetta “imago” di sé formata da Dio con “mirabil arte” (sonetto n. 1687). I versi del Campanella sono impregnati di concetti metafisici e teologici (cfr. il sonetto n. 65), nonché di riferimenti storici e sociali (cfr. il sonetto n. 66), sono animati dal fervore di innovazione e di profezia. I riferimenti autobiografici dello Stilese danno concretezza all’apostolato universale di cui egli si sente investito, e per il

⁵⁷ Rimandiamo soprattutto ai sonetti nn. 1656 [*Alla santissima Vergine*], 1665 [*Al padre francescano Francesco Cocchi predicatore*] e 1696 [*A Dio*], che sono una confessione della condizione etico-religiosa del Poeta. A proposito della malinconia del Tasso, a raffronto con quella del Petrarca, cfr. F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, ediz. a cura di M. T. Lanza, Feltrinelli, Milano 1970, pp. 590-591, e B. Basile, *Poeta melancholicus. Tradizione classica e follia nell’ultimo Tasso*, Pacini, Pisa 1984.

⁵⁸ Si vedano, come esempi, i sonetti 1633, v. 7 (“c fa l’alma tremar...”) e 1690, v. 14 (“... là ’v’io pavento e tremo al dubbio varco”) e il madrigale 1699: *Innanzi alla confessione*, il quale si chiude con la preghiera affinché il dolore e il timore si trasformino in un infiammato amore divino.

⁵⁹ Sono i sonetti: 1649 [*A sant’Anna, nel giorno a lei consacrato, mentre egli era in prigione*]; 1650, *A santa Caterina*; 1655 [*Sopra il ritratto di san Giovanni Battista*]; 1698 [*A san Francesco*]; 1708 [*A santa Chiara rapita in estasi nelle feste della Natività e della Passione di Cristo*].

quale la sua poesia (la "squilla ebra")⁶⁰ implora l'aiuto divino. L'autoidentificazione in un *canè* di Dio che desidera di essere "sciolto" (lui che è un domenicano carcerato), per operare per il bene del *Pastore* e del *gregge*, è fondamentale nelle canzoni nn. 73, 75 e 80, dove campeggia la metafora di Dio Pastore e medico⁶¹. Sono metafore derivate dall'antica tradizione letteraria, ma sono soprattutto bibliche, risemanticizzate e riabilite a una nuova funzione, alla quale non assurgono mai nell'uso tassiano (cfr. il sonetto 1705)⁶².

In generale il metaforeggiare del Tasso si risolve in un artificio di altissimo livello, in immagini dal contorno nitido ma non marcato, in un linguaggio letterario, pittorico e musicale, senza la preoccupazione - primaria per il Campanella - di puntare verso la determinatezza semantica e verso le "parole come cose", al fine di comunicare e di persuadere. È esemplare il sonetto n. 1700 [*Al nostro Signore*], in cui si succedono immagini metaforiche di stampo manieristico-barocco, a partire da quella del "lagrimoso Egitto" che sta per "la terra", luogo di dolore e di sofferenza, cui seguono quelle degli "idoli" e dei "mostri" (i vizi e i peccati) che la popolano, del "Nilo" (antonomastico per "fiume"): il pianto del Poeta⁶³, dell'"aspro giogo" e del "servil pondo"⁶⁴, del "deserto" e del "mar profondo", a cui corrispondono i traslati della "manna" e degli

⁶⁰ *Salmodia che invita il cielo e le sue parti e abitatori a lodar Dio benedetto*, v. 87. Cfr. anche il sonetto n. 27 *Contra Cupido*, v. 12 ("Pur dalla squilla mia sento un rimbombo"), la canzone n. 75, madrigale 9, v. 3 ("al suon dolente di pensosa squilla"), e l'elegia *Al Senno latino*, v. 12.

⁶¹ Per il nucleo metaforico *Pastore-canè-gregge-lupi-ladroni* si legga il quinto madrigale sia della canzone 73 che della canzone 75. Per la metafora *Dio-medico* cfr. il nono madrigale della *Canzone a Berillo*, di pentimento, desideroso di confessione, ecc., fatta nel Caucaso.

⁶² È il sonetto *Ne la trasportazione di santo Zama e Faustini*, che così esordisce:

Tu, pastor primo, e tu, pastor secondo,

d'antica, pia, devota e nobil greggia [...]

⁶³ Per il motivo del pianto nella poesia del Tasso si veda G. Santarelli, *Studi sulle Rime sacre del Tasso*, cit., pp. 224-235 e 288-293. Il tema lacrimoso viene sviluppato sia come descrizione del pianto di altri (nelle *Lagrima della Vergine* e nelle *Lagrima di Cristo*, in qualche sonetto e nella *Parafrasi dell'inno "Stabat Mater"*), sia come pianto proprio, invocato quale "grazia" purificatrice, secondo l'insegnamento del Bellarmino (in particolare nella canzone 1654, *Alla beatissima Vergine in Loreto*). Si leggano gli interventi, al cit. Convegno di studi *L'ultimo Tasso e la cultura napoletana* (Napoli-Caserta-Sorrento, 23-27 ottobre 1996), di M. T. Imbriani, *Prestiti tansilliani nelle "Lagrima" del Tasso*, di G. P. Maragoni, *Tasso in lacrime e Tasso pseudografo. Traiettorie del poemetto sacro dal "Monte Oliveto" alla "Disperazione di Giuda"*, e di P. Sabbatino, *T. Tasso e la letteratura delle "lagrima" di Maria Vergine da Vittoria Colonna a Ridolfo Campeggi*.

⁶⁴ Il "servil pondo" è, come nel *Canzoniere* del Petrarca e nella *Cantica* del Campanella, il corpo schiavo delle passioni terrene.

“augelli”, infine delle “colonne”-“guida”. Con l’immagine straordinaria dell’“ardente colonna” - di indubbia derivazione dall’*Apocalisse*, X, 1-3 - in cui si identifica il Bambino Gesù (altrove, n.1639, v. 2: “il Sol del sole”), che rischiarava le tenebre del peccato che coprono la terra, si apre il sonetto 1669: *Nella notte di Natale*. Forse questa lirica è l’esempio più eclatante di quel metaforico contrasto luce-tenebre, che svolge uno spunto già giovanneo (“lux in tenebris lucet, et tenebrae eam non comprehenderunt”, I, 5), e di quel “luminismo” che caratterizzano la poesia sacra del Tasso e in generale le arti figurative barocche, soprattutto la pittura (le composizioni del Tintoretto o la *Notte* del Correggio, ricordata dal Getto) e la scultura. Il sonetto tassesco è una riuscita amplificazione oratoria del movimento della luce⁶⁵.

Anche i componimenti tassiani di pentimento non hanno quello spirito di automortificazione, di iacoponica memoria, che rinveniamo in certi madrigali campanelliani: ad es. nei madrigali 3, 9, 10 e 11 della *Canzone a Berillo*⁶⁶. Né si sente nelle *Rime sacre* la problematicità delle contraddizioni religiose e psicologiche del Campanella, né si legge il dibattito vivo e animato con Dio che caratterizza certi particolari momenti della *Cantica*⁶⁷, che anticipano alcuni testi del Bassani del *Te lucis ante*⁶⁸.

Significativo della sensibilità del Tasso è in qualche componimento, ad es. nel sonetto 1689, il racconto delle tentazioni da parte del diavolo, identificato di volta in volta in una serie di animali⁶⁹, dal leone che “rugge”, al “drago che ’l sangue attosca e sugge”, al lupo dal “rabbioso

⁶⁵ Cfr. G. Getto, *Interpretazione del Tasso*, cit., p. 333; G. C. Argan, *Il Tasso e le arti figurative*, in AA.VV., *Torquato Tasso*, cit., 209-226; G. Santarelli, *Fonti e motivi delle Rime sacre*, in *Studi sulle Rime sacre del Tasso*, cit., p. 212.

⁶⁶ *Tutte le opere*, vol. I, cit., pp. 191, 194 e 195.

⁶⁷ Si leggano il primo e il quinto madrigale della canzone n. 73, e i primi due della canzone n. 74.

⁶⁸ G. Bassani, *Te lucis ante*, in *L'alba ai vetri. Poesie 1942-'50*, Einaudi, Torino 1963, pp. 41-62.

⁶⁹ Sono gli stessi animali in cui viene identificato il peccato nell’ottava XIX del poemetto incompiuto *Il Monte Oliveto*, che il Tasso scrisse a Napoli nell’estate del 1588 (cfr. la nostra comunicazione, “*Il Monte Oliveto*”: tra oratoria sacra e poesia idillica, presso il Convegno di studi *L'ultimo Tasso e la cultura napoletana*). La figurazione diabolica del sonetto, delle ottave napoletane del 1588 e delle lettere al Catanèo del 10 del 25 e del 30 dicembre 1585 rinvia ancora al dialogo tassiano *Il Messaggiere*, in cui si discorre della demonologia seguendo i Padri della Chiesa, soprattutto sant’Agostino, sant’Ambrogio e san Bernardo. Cfr. G. Santarelli, *Fonti e motivi delle Rime sacre*, in *Studi sulle Rime sacre del Tasso*, cit., pp. 186-194.

Molto articolata, fondamentalmente dantesca, la tematica dei diavoli nelle opere del Campanella. Si veda a riguardo il saggio di G. Ernst, *L'opacità del male e il disincanto del profeta*, in “*Bruniana & Campanelliana*”, vol. II (1996), pp. 89-103.

dente”, al “semplicetto agnello”, fino all’“angelo di luce”. Si tratta di una sequenza di metamorfosi, che culmina con la trasmutazione del diavolo nella figura opposta dell’angelo. Tuttavia “in ogni forma”, sia essa animalesca o addirittura celeste, il diavolo - che è “mastro d’inganni, empio sofista, mago, / e padre d’ogni error prisco o novello” - nuoce al Poeta. Altrettanto indicativa della sua sensibilità e del suo cristianesimo irrequieto è la narrazione della propria infermità morale e, quindi, dei provvidenziali interventi divini nel sogno, in particolare della Vergine e di santa Scolastica⁷⁰.

3. Un altro documento non trascurabile della spiritualità religiosa del Tasso è dato dal componimento 1704⁷¹, che è una *Parafrasi* dell’inno *Stabat Mater* attribuito a Iacopone da Todi⁷². Nel rifacimento in volgare il componimento latino di 60 vv. diventa di 81. La sofferenza di Maria, paragonata a una “tremula canna” - il paragone nasce dalla voce verbale “tremabat” del testo originale -, umanizzata nelle sue lagrime nel suo lamento e nei suoi sospiri, si stempera in un dolce languore, secondo i canoni estetici del pietismo controriformistico rinvenibili, ad esempio, nelle pitture di Scipione Pulzone da Gaeta⁷³.

⁷⁰ Ci riferiamo al sonetto 1656 [*Alla santissima Vergine*], che rievoca la visione che il Poeta ebbe nel 1585, secondo la confessione in una lettera al Catanco:

Egro io languiva, e l’alto sonno avvinta
ogni mia possa avea d’ intorno al core;
e pien d’orrido gelo e pien d’ardore
giacca con guancia di pallor dipinta;
quando di luce incoronata e cinta
e sfavillando nel divino ardore,
Maria, pronta scendesti al mio dolore,
perché non fosse l’alma oppressa e vinta.
E Benedetto fra que’ raggi e lampi
vidi a la destra tua nel sacro velo;
Scolastica splendea da l’altra parte.
[...]

⁷¹ T. Tasso, *Opere*, a cura di B. Maier, vol. II, cit., pp. 433-436.

⁷² Iacopone da Todi, *Laude*, a cura di F. Mancini, cit., pp. 339-341. Sulla traduzione dello *Stabat Mater* in rapporto col testo parafrasato si legga G. Santarelli, *Fonti e motivi delle Rime sacre*, cit., pp. 225-226. In generale sul pianto e sul dolore della Vergine per la morte di Cristo si può vedere E. Campana, *Maria nel culto cattolico*, Torino 1933, vol. I, 306-336, e C. Carbone, *L’inno del dolore mariano*, Roma 1911.

⁷³ Cfr. C. Bologna, *Rime d’amore, “epos” cristiano, censura, follia: il “caso” Tasso*, in *Tradizione e fortuna dei classici italiani. I. Dalle origini al Tasso*, Einaudi, Torino 1994, pp. 420-478 (p. 434).

L'azione principale della Madre di Cristo è quella di spargere il pianto⁷⁴, mentre il Figlio muore versando il sangue del celeste riscatto. Del resto sempre il Tasso si compiace di insistere sul valore salvifico del sangue di Cristo: sangue puro e "prezioso"⁷⁵, che ci ha redento dall'"antico errore" - definito persino "sangue / meraviglioso, onde la Morte è morta" (componimento n.1640) -; sangue che purifica l'anima da ogni peccato e la nutre attraverso il sacramento della comunione. Ardite e stravaganti sono a tal riguardo le immagini del sonetto n. 1662 - costruito sulla metafora arborea e floreale che ha richiamato l'attenzione di Giovanni Getto⁷⁶ - dove il Tasso parla del "santo fiume" e delle "onde" del sangue di Cristo che giungono al suo cuore quasi fosse "un terreno asciutto" (il sonetto prende avvio con l'identificazione analogica del Poeta col "tronco infelice") e lo irrigano mettendolo in condizione di produrre fiori, foglie e frutti:

E del tuo sangue il santo fiume e l'onde
giungono al cor quasi in terreno asciutto,
tal ch'egli se n'irriga, e novo frutto
fa di giustizia, e non sol fiori e fronde⁷⁷.

Assistiamo ad un'altra originale metamorfosi, che trova completamento nella sirima del sonetto, quella dell'anima che da "deserto" si trasforma in un "paradiso adorno", dove la "vermiglia rosa", le "bianche viole" e i "gigli" sono simboli rispettivamente di carità, di pura umiltà e di castità.

Nella *Parafrasi* (dove nei vv. 17-39 si amplificano i vv. 13-24 dello

⁷⁴ Nella quarta strofa, vv. 40-52, il Tasso invoca per sé - come fa in molti altri componimenti - il dono delle lagrime, con un procedimento elativo, nell'uso di iperumerali con valore enfatico ("le lagrime spargendo a mille a mille"). Anche nelle *Lagrima di Maria Vergine* il Poeta sorrentino invoca il dono delle lagrime (strofa V, vv. 1-6), ma nel poemetto degli ultimi anni Maria che - con una compiaciuta iperbole - sembra che "in duo fiumi i begli occhi allor disciolga", non piange presso la croce, bensì nella stanca vecchiezza, nell'elegiaco ricordo della morte del Figlio.

⁷⁵ Cfr. il sonetto 1643 [*Alla santissima Croce, nel Venerdì santo*], vv. 3-4: "Croce, che sostenesti il degno pondo, / di sangue prezioso aspersa e tinta".

⁷⁶ Cfr. G. Getto, *Interpretazione del Tasso*, cit., p. 339.

⁷⁷ Sonetto 1662 [*Nella Comunione, sopra gli effetti di essa*], vv. 5-8 (T. Tasso, *Opere*, a cura di B. Maier, vol. II, cit., p. 399). Sul sacramento dell'eucarestia cfr. la già cit. lauda XLIII di Iacopone e, soprattutto, gli studi di C. Burini, *Il nutrimento eucaristico "per nostra trasformazione" (Giustino, Apologia, I, 66,2)*, in *Sangue e antropologia nella letteratura cristiana*, a cura di F. Vattioni, Edizioni Pia Unione Preziosissimo Sangue, Roma 1983, vol. II, pp. 913-929, e di G. Trettel, *Il pane e il vino segni sacramentali del corpo e del sangue del Signore*, ivi, vol. III, pp. 1313-1330.

Stabat Mater) il Tasso esprime il suo gusto scenografico e liturgico. Egli non medita sull'evento della passione, ma coglie e definisce (si vedano le esclamative e le interrogative) - perché questo è il compito del poeta e dell'artista barocco - le sofferenze di Gesù e le reazioni umane di Maria dinanzi al dramma della crocifissione. La Madre è colta presso la Croce, "lagrimosa", "con querula voce", "dolente e sospirosa", nell'atto di contemplare ("mirava") "il fianco e la sanguigna fronte" del Figlio ("lacero, sconsolato e morto", "piagato", "tutto di sangue e di sudor vermiglio") e di sentire le sue ultime parole.

Alla narrazione dei vari eventi⁷⁸ fa seguito l'invocazione tassiana della Madre di Dio, ora Madre di tutti, "fonte d'amore" dove si spegne ogni odio, "Fra vergini più chiare, / chiarissima lampa". Il Poeta anela ad affiancarsi al dolore di Maria Vergine e all'amore di Cristo. Da qui la lunga preghiera dei vv. 40-78: Maria stampi nella sua anima "vaga" ogni dolce piaga del Figlio; lo aiuti a dividere con lei ogni pena e ogni ferita; lo aiuti a versare "vere" lagrime⁷⁹ e a sentire "verace" dolore, ad essere "di cor sincero" e "suo seguace" presso la Croce.

Non possono non colpirci ancora una volta, nell'uso dell'attributo "vaga" (assente nel testo parafrasato), riferito all'anima, e delle voci sinonimiche: "verace"/"vero"/"sincero" (derivate dall'avverbio "vere" del testo iacoponico), la coscienza da parte del Tasso del proprio stato ascetico "imperfetto" e lo sforzo tutto umano della sua volontà, quel conato non solido ma sincero e continuo di accostarsi a Dio, che caratterizza la poesia sacra tassiana e quella di molti poeti dell'età della Controriforma.

Nell'ultima parte del componimento l'invocazione di Maria si fa incalzante, anche se la lirica non riesce a recuperare il calore drammatico della poesia iacoponica. Del resto neppure le piaghe di Gesù Cristo, alle quali è dedicato il sonetto 1694, sono per il Tasso ciò che furono per il Poeta di Todi:

Dolci piaghe, del cor rifugio e scampo,

⁷⁸ Gli episodi narrati nei vv. 35-39 sono costruiti sui *Vangeli* di Matteo (XXVII, 50-53), di Marco (XV, 33-39), di Luca (XXIII, 44-46).

⁷⁹ Cfr. il v. 61: "[fa che] 'l mio pianto sia vero".

fonti di pietà viva e vive porte,
 ov'entri intenerito e ti disarmi⁸⁰,

nonostante il trasporto di certi momenti, come l'esortazione alla propria anima che leggiamo nei vv. 76-78 della canzone 1634 *Alla santissima Croce* e la chiusa del madrigale 1707⁸¹. In verità lo stadio ascetico del Tasso non ha il lievito storico-spirituale necessario per progredire molto, per giunta rarefatto da una forma espressiva che smorza o rallenta la tensione dell'anima⁸². Ad ogni modo il sentimento religioso delle *Rime sacre* non è mai né formale né esteriore⁸³.

⁸⁰ *Alle piaghe di Gesù Cristo*, vv. 12-14 (T. Tasso, *Opere*, vol. II, cit., p. 427).

⁸¹ Riportiamo gli ultimi tre versi:

Rammentami, Signore,
 la tua Croce, la morte e 'l nostro errore,
 e 'l sangue, che ci segna alto viaggio.

⁸² Cfr. F. Ulivi, *Il manierismo di T. Tasso*, cit., e G. Devoto, *Il Tasso nella storia della linguistica italiana*, in AA. VV., *Torquato Tasso*, cit., pp. 167-186.

⁸³ Cfr. G. Petrocchi, *Introduzione a Il Mondo creato*, cit., pp. XXXI-XXXII.

CAPITOLO OTTAVO

Poesia e retorica

1. Alla retorica delle parole, prediletta dai letterati fra Cinque-Seicento, il Poeta-Filosofo di Stilo contrappone la retorica del pensiero e del sentimento. Convinto che “le cose sopravanzano le parole”¹ (e non del contrario secondo la poetica manieristica²) e che “il nome esprime l'essenza di una cosa”³, il Campanella ricerca vocaboli concreti, corposi

¹ Cfr. *Scelta d'alcune poesie filosofiche, Proemio*, vv. 12-14, in *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 8:

Se avanzano le cose le parole,
doglia, superbia e l'ignoranza vostra
stemprate al fuoco ch'io rubbai dal sole.

La medesima professione d'ineffabilità, legata al senso di sproporzione tra la cosa da dire e la possibilità di significare del linguaggio (soprattutto quando si tratta di partecipare un'esperienza di difficili verità o di unione mistica con l'assoluto), è sparsa in tutto il laudario iacononico (IV, IX, XIII, XVI, XXI, XXV, XXXII, XXXIX, ecc.). Proprio da questa convinzione nasce l'impegno per una risemantizzazione del lessico, per una ristrutturazione linguistica col conseguente capovolgimento dell'intero sistema letterario cortese, in favore di una cultura orientata alla salvezza, tesa alla conoscenza di Dio. Contrariamente al Poeta di Todi e al Campanella, il Tasso asseriva: “Proprie sono quelle voci, che signoreggiano la cosa”. Cfr. F. Chiappelli, *Studi sul linguaggio del Tasso epico*, Le Monnier, Firenze 1957.

² Sulla poetica del Manierismo si leggano in particolare R. Scrivano, *Il Manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Liviana, Padova 1959; A. Hauser, *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, cit.; E. Raimondi, *Rinascimento inquieto*, cit.; Idem, *Anatomie secentesche*, Nistri-Lischi, Firenze 1971; M. Praz, *Il giardino dei sensi. Studi sul Manierismo e il Barocco*, Mondadori, Milano 1975; C. Ossola, *Rassegna di testi e studi tra Manierismo e Barocco*, in “Lettere italiane”, XXVII (1975); A. Quondam, *Problemi del Manierismo*, Guida, Napoli 1975; Idem, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, cit.; C. Benincasa, *Sul Manierismo come dentro a uno specchio*, Officina, Roma 1979; R. Scrivano, *La norma e lo scarto. Proposte per il Cinquecento letterario italiano*, Bulzoni, Roma 1980; M. Costanzo, *I segni del silenzio e altri studi sulle poetiche e l'iconografia letteraria del Manierismo e del Barocco*, Bulzoni, Roma 1983; J.V. Mirollo, *Mannerism and Renaissance Poetry: Concept, Mode and Inner Design*, Yale University Press, New Haven and London 1984; P. Renucci, *Il Seicento: dalla selva barocca alla scuola del classicismo*, in *Storia d'Italia. Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII*, vol. III, La Cultura, Torino 1994, pp. 1360-1442.

³ Cfr. *Poëtica*, cap. IX, art. IV (*De dictione*): “Nomen est dictio significans essentiam rei, ut diximus in *Logica*” (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 1184). Il Campanella si riferisce ai *Logicorum libri*, lib. II, cap. I, art. 1. Cfr. anche *Grammatica*, lib. I, cap. IV (*De nomine*).

e succosi, aderenti agli oggetti e ai fatti, veramente *signa* delle *res*⁴, e mette in pratica una sintassi altrettanto naturale, concisa ma robusta, scandita badando al ritmo e agli effetti del ritmo, atta a stimolare lo *spiritus*, a “commuovere” l’animo e a impegnare la mente⁵. La poesia

⁴ Cfr. *Poetica* [XIII. *Il genere filosofico*]: “Averà il medesimo poeta (il filosofo poetante, ossia l’autore del poema filosofico) arrecato gran gusto, quando dalla proprietà delle cose ne caverà le parole rappresentanti appieno, che ci paia toccarle mentre le leggiamo” (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 353), e *Poëtica* cap. IX, art. VI, 5: “In omnibus observabit, ut vocabula potius res quam vocabula videantur [...]” (*ivi*, p. 1200). E il Campanella suggerisce come formare le parole che esprimano dal vivo le cose: considerando la forza e la proprietà delle vocali e delle consonanti, mettendo insieme cioè quelle lettere che meglio rappresentano la cosa: “[...] sed, cum vocabula ponimus, eas literas iungere, quae rem magis repraesentant” (cap. IX, art. II, *ivi*, p. 1183). A riguardo si leggano le pagine di L. Bolzoni, *Parole che sembrano cose: la nuova poesia di Tommaso Campanella*, in *Bernardino Telesio e la cultura napoletana*, cit., pp. 231-239.

Sempre le parole della poesia campanelliana, anche le più aspre, “sono voltate” in modo da produrre un suono gradito all’orecchio (cfr. *Poëtica*, cap. X, art. I, dove il teorico di Stilo spiega il significato della parola *versi da vertere*), secondo le sette regole da lui individuate per disporre piacevolmente il verso: 1. Non riunire insieme molte parole monosillabe ma distribuirle per bene; 2. Non collocare i monosillabi alla fine del verso; 3. Non far susseguire molte consonanti in fine di parola e all’inizio della successiva (impacciano e danno un’impressione di asprezza), salvo quando si vuole esprimere qualcosa di aspro; 4. Il finale di una parola non deve essere uguale all’inizio della parola che segue; 5. Non si devono raggruppare molte vocali; 6. Evitare che nello stesso verso le parole comincino tutte con la stessa lettera; 7. Non aggiungere epiteti o parole per completare il verso, se il concetto si capisce senza di essi (cfr. *Poëtica*, cap. X, art. IX). L’Autore della *Scelta* rispetta queste regole, costantemente impegnato a realizzare scansioni ritmiche efficaci, per comunicare nel modo più coinvolgente possibile le proprie idee, per sollecitare lo spirito umano appesantito e impigrito e favorirne l’armonia con la mente.

Molto significativo è che il Campanella, nel *Commentum in elegiam...*, rinviando a quanto già detto nella *Poetica* latina, cap. II, art. II, paragona il metro al suono di “un cembalo non accompagnato da parole, che vien suonato proprio secondo la misura che diletta lo spirito”, e ancora a “un vaso robusto” che conserva le dottrine per tramandarle facilmente alla memoria e divulgarle anche fra coloro che non sanno filosofare, mentre identifica il metro privo di dottrina col “cembalo risonante” (“cymbalum tinniens”), che non giova se non agli “animi pueril”.

⁵ La sintassi della *Cantica* presenta una notevole complessità e rinvia all’energia dei connettivi, alla concentrazione e al dinamismo, alle strategie grammaticali e retoriche della poesia di Guittone d’Arezzo, nella comune prospettiva di risignificazione e di espansione semantica. Nella struttura sostanzialmente ipotattica dei testi campanelliani, predominano gerundi e participi presenti con valore di ablativi assoluti, cui si aggiungono proposizioni causali, temporali, comparative, interrogative, finali e relative, nonché periodi ipotetici di vario tipo, con i quali spesso si aprono i madrigali all’interno della canzone, alcuni della irrealtà - che rinviano allo stesso costruito contorto della seconda quartina del sonetto dantesco *L’amaro lagrimar* oppure di *Inf.*, XXX, 82-83 - (cfr. canz. n. 31, madr. 5: “Se ’l fuoco fosse infinito, la terra / non vi saria, o cosa confine e strana”; canz. n. 74, madr. 4: “Senza lutto se fosse, senza senso / sarian le cose e senza godimento, / né l’ un contrario l’altro sentirebbe, / né ci saria tra lor combattimento, / né generazione, e ’l caos immenso / la bella distinzione assorbirebbe”; canz. n. 76, madr. 2: “Se nativa prigion te non legasse, / legar non ti potria l’empio tiranno, / ch’ e’ non può far tal danno / a’ sciolti venti, agli angeli, alle stelle”), altri della realtà con valore metaforico o relativi alla Cristologia (cfr. son. n. 64: “Se ’l quaglio si disfà, gran massa apprende”; son. n. 19: “S’ e’ vive, perdi; e s’ e’ muore, esce un lampo / di deità dal corpo per te scisso, / che le tencbre tue non han più scampo”), altri ancora della possibilità e, pertanto, carichi di sollecitudine divinatoria (cfr. son. n. 37: “Or, se Gierusalemme a Nazarette / non ricorre, o ad Atene, ove ragione, / o celeste o terrestre, prima stette, / non fiorirà chi ’l primo onor le done”; son. n. 52: “Se fu nel mondo l’aurca età felice, / ben essere potrà più ch’una volta, / ché si ravniva ogni cosa sepolta, / tornando ’l giro ov’ ebbe la radice”). Moltissimi sono i luoghi della *Cantica* in cui, col verbo all’indicativo, il *se* (con valore causale-avversativo, sostituibile dalla locuzione *se è vero che*, *se è vero come è vero che*) serve ad avvalorare la

campanelliana fonde in assoluta unità natura, concetti, emozioni, passione profetica e invenzione formale.

I versi della *Cantica*, assertivi per fermezza sillogistica e per calore di decisione e di rivelazione, sono rudi ed essenziali⁶, alieni da qualsiasi abbondanza⁷ e da ogni ridondanza barocca, anche quando le immagini e i vocaboli sono quelli propri della letteratura del tempo. Già Tobia Adami nel 1621, rivolgendosi agli amici tedeschi, nella lettera di dedica della *Scelta* ne individuava il "parlare stretto talvolta e filosofico"⁸. Con po-

realtà di una constatazione (cfr. *Proemio*: "Se tutto il mondo è come casa nostra, / fuggite, amici, le seconde scuole, / ch'un dito, un grano ed un detal vel mostra"; son. n. 11: "Se Dio ci dà la vita, e la conserva, / ed ogni nostro ben da lui dipende, / ond'è ch'amor divin l'uom non accende, / ma più la ninfà e 'l suo signor osserva?"; son. n. 22: "Se sol sei ore in croce stette Cristo, [...] / che ragion vuol ch'è sia per tutto visto / sol pinto e predicato fra tormenti [...]"; canz. n. 74, madr. 1: "Se ha' destinato ch'io ben sparga il seme, / avrai forse voluto che ben mieta: / perché dunque si tarda il giusto fine?").

In contesti di alta riflessione filosofica sono frequenti i modi colloquiali, come il *discorso diretto*, che spesso si inserisce *ex abrupto* nella struttura narrativo-dissertativa, la *dichiarazione* di una verità o di una realtà storica o autobiografica, l'*osservazione* ragionata intorno ad esse, che si serve soprattutto della menzionata forma condizionale *se* - presente nella poesia dantesca - unita ad abbondanti modi congiuntivi, disgiuntivi e correlativi, e la *conclusione* in cui prorompono visioni profetiche, apocalittiche ("Ecco ceder le sette empie e nefande / al Primo Senno...": son. n. 57), verità filosofiche o precetti morali, introdotti dalle congiunzioni *dunque* e *quinci* ("Dunque a diveller l'ignoranza io vegno": son. n. 8) - molto spesso seguite dal congiuntivo esortativo o ottativo e dall'imperativo ("quinci imparate che parte a voi tocchi": son. n. 4) -, oppure introdotti dalle interiezioni *Deh* e *Oh* ("deh, torniamo, per Dio, all'originale!": son. n. 6; "Oh, voglia Dio ch'ì' arrivi a sì gran sorte, / di veder lieto quel famoso giorno / c'ha a scompigliare i figli della morte!": son. n. 56). Funzionale all'intento del Poeta è l'enfasi che non si smorza ma lievita nelle molteplici figure logiche dell'epifonema.

Diversamente dagli altri il sonetto n. 55 si apre con una visione profetica che è il prolungamento di quella del sonetto precedente, entrambi sullo stesso argomento; il sonetto n. 21 esordisce con un immediato tono imperativo: "Quinci impara a stupirti in infinito...", continuando il discorso sulla passione di Cristo avviato nel 19° e nel 20°.

Assai regolare è l'uso della punteggiatura nella poesia del Campanella: molte le interrogazioni e molte le esclamazioni; ragionato è l'impiego o meno della virgola prima delle congiunzioni *e* ed *o*, a seconda che il Poeta voglia o non voglia mantenere unite e disgiunte le parole e le parti del verso e, quindi, i concetti o i sentimenti; identica è la punteggiatura nei costrutti paralleli (cfr., ad es., il son. n. 59, *Sopra la statua di Daniele*); costante è il /; / seguito dalla congiunzione *e*; rispondente all'esigenza di approfondire o precisare o confessare o ammonire è quasi sempre il segno dei /: / . Cfr. la teoria campanelliana sull'interpunzione: *Grammatica*, lib. III, art. II (*De partitione et perspicuitate per puncta lineasque ostensa*), in Tommaso Campanella, *Tutte le opere*, vol. I, cit., pp. 694-699.

⁶ Cfr. F. Ducros, *Tommaso Campanella poète*, cit. (soprattutto i capp. II: *La rudesse et sa signification artistique*, pp. 83-96, e VI: *Le vocabulaire poétique*, pp. 163-177). Come esemplificazione del laconismo ermetico della *Scelta* potrebbe bastare questo verso del madr. 4 della canzone n. 75: "per la mole all'ingegno" (dipendente dall'*incipit* "Poi ti prego, ti supplico e scongiuro"), di cui la parafrasi: "per la materia che costituisce la base al meccanismo del mondo".

⁷ Nella *Poëtica*, cap. X, art. IX, 7, si legge: "Practorca, neque, implendi versus gratia, epitheta addes aut vuculas, ubi nihil opus sunt ad sensum exprimendum et sine quibus potest rite intelligi sententia. Statim enim apparet insulsa et lutilenta dictio" (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 1216).

⁸ *Ivi*, p. 5. Si veda L. Firpo, *Tobia Adami e la fortuna del Campanella in Germania*, in *Pour une histoire qualitative*. Études offertes à Sven Stelling-Michaud, Genève 1975, pp. 73-88. A cogliere la singolare sintesi filosofica, l'impegno e la gioia di comunicare la conoscenza, proprie della letteratura campanelliana, in

che parole il curatore della raccolta veniva a sottolineare il contenuto dottrinale della poesia campanelliana e lo stile sintetico e grave, conveniente alla materia trattata, alla sofferta intensità delle passioni e delle idee. A Tobia Adami non sfuggiva la potenza di concretare in sensibile il pensiero astratto, e soprattutto non sfuggiva il bisogno naturale di sintesi - dovuto sia alla personalità dello Stilese sia all'esercizio di scrittura in latino - che riguarda la sintassi, al pari della grammatica e dell'elocuzione.

Proprio dal bisogno di sintesi deriva l'uso frequente, nella *Cantica*, del gerundio⁹ e del participio presente¹⁰ con valore di ablativo assoluto latino, grazie ai quali il Campanella riesce a rappresentare la simultaneità di diverse azioni e a rendere magicamente espressive anche le meditazioni più strettamente filosofiche, comprese quelle profetico-teologiche: "La scuola inimicissima del vero.../ tornando in terra il Senno trionfante, / l'ampolla del quinto angelo, versante / giusto sdegno, terribile e severo, / di tenebre fia cinta" (son. n. 51); "ché si ravviva ogni cosa sepolta, / tornando 'l giro ov'ebbe la radice" (son. n. 52); "E finir di Giovanni il lungo pianto, / avendo il gran Leon giudeo gli onori /d' aprir

particolare della lirica, saranno non a caso due letterati napoletani del primo Ottocento: Alessandro Pocrìo, autore di un componimento di 262 vv., in terzine dantesche (che si può leggere in A. Pocrìo, *Poesie*, Laterza, Bari 1970, pp. 85-92), e Michele Baldacchini che pubblicò in 2 voll., a Napoli nel 1840, la *Vita e filosofia di Tommaso Campanella*. Per il Pocrìo si legga il saggio di L. Bolzoni, "Tommaso Campanella" di Alessandro Pocrìo: una lettura ottocentesca della poesia e della vicenda campanelliana, in "Giornale storico della letteratura italiana", CLIII (1976), pp. 419-429. Le due testimonianze della tardiva fortuna campanelliana ci aiutano a capire le ragioni del lungo silenzio letterario che avvolse in Italia il Poeta e il Filosofo di Stilo, costretto alla solitudine dagli eventi storici, ma pure inaccessibile per la sua energica personalità e per la sconfinata dottrina, figura misteriosa e prodigiosa più che profetica. Basti pensare al ricordo che di lui ha lasciato Tommaso Costo, nel *Compendio dell'istoria del Regno di Napoli*, Venezia 1613, p. 155: "un certo frate ribaldo apostata", "dotato di monstuoso ingegno". Subito dopo il Pocrìo e il Baldacchini fu Bertrando Spaventa a completare l'analisi dell'opera campanelliana con tre saggi raccolti nel 1867 sotto il titolo complessivo *Tommaso Campanella* nel primo ed unico volume pubblicato dei suoi *Saggi di critica*. Si legga il saggio di G. Landolfi Petrone, *Gli scritti su Campanella di B. Spaventa* (Torino, 1854-1855), nel vol. II di "Bruniana & Campanelliana", cit., pp. 273-293.

⁹ Si veda l'annotazione sul modo verbale del gerundio nella *Poëtica*, cap. IX, art. IV: "Gerundia vix a participiis segregabis; significant tamen actuum cum rebus collationem; vulgariter his parum utimur" (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 1186). Cfr. F. Ageno, *Il verbo nell'italiano antico. Ricerche di sintassi*, Ricciardi, Milano-Napoli 1964.

¹⁰ "Participium significat essentiam cum actu simul, hoc est vel existentem, vel agentem, vel etc." (*Poëtica*, cap. IX, art. IV, *ivi*, p. 1184). La stessa definizione si legge nella *Grammatica*, lib. I, cap. VII (*De participio*), dove il discorso è sistematicamente approfondito (*ivi*, pp. 558-565). Sull'uso campanelliano del participio presente e del gerundio cfr. A. Bobbio, *Tommaso Campanella poeta*, cit., p. 453. Insieme ai participi presenti e ai gerundi compaiono forme di gerundivo ("sorti ammirande": son. n. 12, v. 4; "profeti venerandi": 85, v. 34).

il fatal libro, uscendo fuori / il bianco corridor del primo canto” (son. n. 55); “Ma in te grazie divine, eroica prole, / leggendo il cielo, scorge il senno mio; / deh! lascia al volgo errante ciance e fole” (son. n. 69); “per sé si muta, e per te non s’annulla / la creatura; e stassi, te imitando; / e mutasi, tua idea rappresentando, /ché in infinite fogge la trastulla, /per non poterla tutta in un mostrare; / infinità mancando / a questa, nel cui male il tuo ben pare” (canz. n. 74, madr. 6); “Il giuoco della cieca per noi fassi: / ride natura, gli angeli e ’l gran Sire, / vedendo comparire / della primera idea modi infiniti, / premiando a chi più ben sa fare e dire” (canz. n. 77, madr.7).

Con la stessa esigenza di sintesi si spiega l’uso del pronome personale indefinito latino *alii... alii* (ad esempio nel madrigale 6 della canzone n. 79¹¹ o nel madrigale 5 della *Canzone a Berillo*¹²) o l’ardito uso anaforico del pronome personale: “Da lui, per lui e ’n lui vien stabilito / lo smisurato spazio e gli enti sui, / al cui far del niente si è servito” (*Fede naturale del vero sapiente*, vv. 10-12), e del pronome relativo: “da cui, per cui e in cui son tutte in una” (canz. n. 31, madr. 1, v. 12); e ancora l’impiego della congiunzione avversativa *ma*, che unisce le parole contrapponendo i concetti¹³, nonché la *fronte* e la *sirima* tra di loro o i due *piedi* all’interno della *fronte* e le due *volte* all’interno della *sirima* (si vedano, quali esempi, i sonetti nn. 6, 10, 12, 43)¹⁴, e degli avverbi che spesso e non a caso accompagnano il verbo, per esprimere le proprietà delle esistenze, delle azioni e delle passioni¹⁵. Diciamo *non a caso* perché Tommaso Campanella ha meditato sulle varie parti del discorso (nome, verbo, participio, avverbio, pronome, preposizione, interiezione, congiunzione, articolo) prima nei *Logicorum libri* - il che ci fa pensare alla razionalità

¹¹ Riportiamo i primi tre versi:

Altri spinge a servir Dio vil temenza,
altri ambizione di Paradiso,
altri ipocrito viso.

¹² Cfr. i vv. 1-2 (“Altri il Demonio, altri l’astuzia propria...”).

¹³ Per l’uso della congiunzione avversativa *ma* si veda *Poëtica*, cap. IX, art. IV: “Datur et coniunctio adversativa, quae verba coniungit et sensus separat, uti ‘sed’, ‘at’, ‘ast’, quibus Latini exuberant; vulgares solum ‘ma’ habent, quae a ly ‘magis’ derivatur; Hispani ‘mas’, qua et loco particulae ‘plus’ utuntur; melius autem Lusitani ‘mais’ dicunt et distinguunt” (*Tutte le opere*, cap. I, cit., p. 1184).

¹⁴ Spesso con la congiunzione *ma* esordiscono i madrigali delle canzoni. Si vedano il madr. 4 della canz. n. 23, il madr. 5 della canz. n. 30, il madr. 8 della canz. n. 31, il madr. 9 della canz. n. 74.

¹⁵ Sugli avverbi cfr. *Poëtica*, cap. IX, art. IV (*De dictione*).

delle sue teorie sulla grammatica - e successivamente nella *Poetica* latina¹⁶.

Non puro e gratuito artificio, bensì strumenti di comunicazione immediata e intensificata della molteplicità e unità del reale sono la "enumerazione orientata" o scansione ternaria di voci verbali, nominali e aggettivali - sulla quale si sente l'influsso delle tre Primalità -, a volte scansione quinquaria (cfr. i vv. 9-11: "Esser, poter, saper, amar, far, sono / passioni in noi e dono, / ed azioni in Dio buono", del madr. 7 della canz. n. 31), le forti allitterazioni e gli ossimóri teologici¹⁷, come pure le figure etimologiche, molte di esse intellettualmente complesse ed ermetiche: "per questo amata più ch'amante" (canz. n. 28, madr. 8, v. 13); "per fama infame" (canz. n. 30, madr. 4, v. 9); "qual rossor rosse scorge" (canz. n. 24, madr. 3, v. 8); "e da cui lontanissima è ciascuna / da infinito finita; e perch'è incinta / e cinta, è vicinissima anche..." (canz. n. 31, madr. 1, vv. 12-15); "fatti e rifatti in più fogge *ab aeterno*, / nuove agli enti rifatti, a' fatti antiche" (canz. n. 31, madr. 4, vv. 13-14); "né pur al capro le caprigne squadre" (sonetto n. 47, v. 11); "qual, senza aiuto, uom libero, tra morti, / di morte e non di stenti" (canz. n. 72, madr. 2, vv. 6-7); "Desio di desiar tue grazie tengo" (canzone 80, madr. 10, vv. 1-2).

Espressione di sintesi filosofica (oltre che mirabile combinazione di astratto e concreto, di sensibile e metafisico) sono anche le metafore e le similitudini nelle poesie campanelliane. Sono traslati e comparazioni che nascono anch'essi da una matura coscienza poetico-estetica, dal confronto severo con la tradizione e con la poesia contemporanea, sem-

¹⁶ Cfr. l'art. IV del cap. IX della *Poëtica*, il quale riassume il cap. I del II libro della *Logica*.

¹⁷ Abbondano allitterazioni col dominio di consonanti aspre, come *s* ("Quanto s'opra, si può, s'ama e si sape, / s'indirizza a lui, si come fuoco al polo": canz. n. 30, madr. 1, vv. 16-17), *sc, sf, st, sp, str, spr, sg, br, c* di suoni quali *am-an-on-en; er-or-ar*; e coppie o accostamenti come: "l'inganno, il danno": son. n. 11, v. 12; "forsennate e torte": son. n. 13, v. 14; "e variando manto": canz. n. 23, madr. 5, v. 11; "odia ed obblia": canz. n. 24, madr. 2, v. 8; "sorda ed orba": son. n. 27, v. 12; "morti e cortesie": canz. n. 29, madr. 4, v. 7; "lacci e laberinti": canz. n. 75, madr. 2, v. 12; "poco e sporco": canz. n. 75, madr. 6, v. 15; "la testa scarnasti?": canz. n. 76, madr. 9, v. 8; "mandarlo ed armarlo": canz. n. 80, madr. 4, v. 9. Tra gli ossimóri di tipo metafisico-teologico ricordiamo: "Tu, morte viva" (canz. 78, madr. 6, v. 1); "o 'l dolce crudo amor di vita" (canz. 73, madr. 7, v. 14); "e la ragion nascosa / aperta, onde peccò cotanta gente" (son. n. 82, vv. 13-14). Inoltre nella *Scelta* sono frequenti le forme tronche di verbi (*stirpar, scherzar, finir, desiar, vendon, spargon, facean, andiam, ecc.*), come di aggettivi e di sostantivi (*fatal, vil, ciel, piacer, error, orror, leon, dolor, autor, canzon, segnal, Signor, Rettor, ecc.*), anche al plurale e davanti a parole comincianti con consonante: "Can valorosi"; "per amor d'un Schiavone", ecc.

pre secondo la testimonianza delle opere teoriche, ad es. di questo brano della *Poëtica*:

Et quoniam translationes sunt similitudines absque nota similitudinis, eadem ratio tenenda est in comparationibus. Poëta ergo, amplificans, aut diminuens, aut ob oculos ponens, capiet comparationes a magnis, a parvis, a pulchris, a notissimis, ad dilucidandum minus intelligibilia, sicuti invisibilia per visibilia. Turpiter poëtae huius temporis in singulis propositionibus addunt comparationes, et plus temporis in comparando quam in dicendo insumunt, et quasi per obscuriora docent interdum: quod non faciendum, nisi ubi quid novum declarare cupis et admirationem praeberere. Similiter in descriptionibus rerum [...]¹⁸.

2. I traslati, quasi sempre derivati dalla *Divina Commedia* o dalla Sacra Scrittura, meritano particolare attenzione nello studio della *Cantica*, per la risemanticizzazione operata di volta in volta dal Campanella, per l'evidenza iconica e fonica di matrice filosofica. Al pari delle parole (cose viventi), anche le metafore - che spesso si legano l'una all'altra passando l'una nell'altra - non sono mai né superflue, né scontate, né sbiadite, ma sempre espressive, visive per la concretizzazione dell'astratto e la personificazione dell'inanimato, e, quando è necessario, con effetto espressionistico. Basterebbe pensare ai sonetti nn. 21, *Nel sepolcro di Cristo*, e 22, *Nella resurrezione di Cristo*, dove leggiamo rispettivamente che Cristo "muore pel caldo di ragione" (secondo un'espressione particolarmente cara al Campanella che l'usa più di una volta nella *Poëtica* giovanile e ripete con piacere nell'Epistolario) e che Cristo "del Ciel fece immortal acquisto"; oppure al *Proemio della Scelta*, per esempio al v. 9: "Se tutto il mondo è come casa nostra", un verso che - si aggiunge nell'*Esposizione* - "contiene tutta la loica e tutti sillogismi, che dalla parte al tutto ci guidano a sapere"; oppure alla lapidaria affermazione:

¹⁸ *Poëtica*, cap. IX, art. VI, 2: *De mutuatis dictionibus* (*Tutte le opere*, vol. I, cit., pp. 1192-1193), e *Rhetorica*, cap. XII, art. 3. Uno studio analitico sulla teoria e sulla prassi metaforica del Campanella è stato compiuto da F. Ducros nel cap. V, *Les ornements*, del vol. citato, pp. 127-162. Il critico disserta sull'"ambiguité de la métaphore" e sulla "magie figurale", distingue la "métaphore" dall'"image emblématique dérivée de l'emblème", e ancora "l'image simple, multiple, développée". In molti traslati si sente pure una certa influenza della cultura scientifica e medica acquisita durante il soggiorno a Padova, dove il Campanella seguì corsi di anatomia e di fisiologia e non fu insensibile agli studi di filosofia naturale basati sull'osservazione e sulla sperimentazione empirica (cfr. A. Isoldi Jacobelli, *Tommaso Campanella*, cit., pp. 32-33).

“Gabbia de'matti è il mondo”, cui segue la severa osservazione: “e, se mai senza / di follie fosse, ognuno / s'uccideria, anelando a più eccellenza”, dove l'ignoranza e la follia appaiono, erasmianamente, i sostegni provvidenziali del mondo, che, mentre danno un senso di gioia alla vita, ostacolano il suicidio che, necessariamente, verrebbe a coinvolgere tutti gli enti dell'universo (canz. n. 25, madr. 2). E nel sonetto n. 61 l'antitesi *follia-saggezza*, contrapponendo il punto di vista di Dio al punto di vista dei contemporanei (il Campanella appare *folle* al volgo, *saggio* a Dio), ripropone il tema della *follia della croce*, caro a san Paolo e a Iacopone come ad Erasmo. Infine non può non colpire la forte espressività di due versi stringati come questi della canzone *Agl'Italiani*:

Italia, sepoltura
de'lumi suoi, d'esterni candelieri (madr. 4, vv. 5-6),

nei quali è ancora la figura dell'antitesi metaforica (*sepoltura-candeliere*) a colpire la fantasia e la sensibilità del lettore, come in tante altre occasioni: ad esempio nel madr. 6, v. 9, della *Lamentevole orazione profetale*: “alzato, mi trasvolti”, oppure nel sonetto n. 40 (*A Polonia*), a proposito dei veri governanti: “Questi fan poche spese e molti acquisti”. Il Campanella non differenzia la metafora letteraria da quella filosofica (solo il metro e il ritmo contraddistinguono la poesia dalla prosa); per lui la metafora è linguaggio e conoscenza, deve mirare sempre a estendere o a modificare la nostra conoscenza del mondo, a ridescrivere le cose dell'universo e i fatti della storia. Al pari della filosofia, la letteratura si muove nello spazio della conoscenza, suo obiettivo è la *verità*¹⁹.

Dantesca è la metafora di *Dio-fabbro* (cfr. soprattutto il son. n. 82, *Della Provvidenza*) e del *poeta-fabbro*. La stessa metafora è impiegata

¹⁹ Sulla distinzione-identità tra testo letterario e testo filosofico, tra linguaggio *ornamentale* e linguaggio *concettuale*, tra metafora *emotiva* e metafora *cognitiva*, nel lungo percorso storico-culturale da Aristotele a Heidegger, c'è un recente saggio molto interessante di G. Bottiroli, *Testo letterario/testo filosofico: problemi di identità*, in *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*, Bollati Boringhieri, Torino 1993, pp. 202-238. Nell'esame dei traslati campanelliani possono essere utili le attuali proposte di studio, tra le quali il saggio di U. Eco, *Sull'interpretazione delle metafore*, in *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1995, pp. 142-161, purché si tenga conto della contestualità e dell'intertestualità (considerate le frequenti autocitazioni nella *Scelta*), dell'intenzione dell'Autore nel testo in esame e, soprattutto, delle sue teorie sull'uso moderato e opportuno della metafora.

dal Campanella pure per le tre Primalità che, svegolate e rese attive dalla Monotriade, diventarono natura, “fabbrì intrinsechi e semente” delle varie membra in cui si organizzò il caos (canz. n. 28, madr. 2, vv. 5-8); e ancora per i due principi universali generatori degli elementi, il caldo e il freddo: “pel caldo e per lo freddo, d’elementi / gran fabbrì” (canz. n. 75, madr. 4, vv. 8-9). Ed è significativo che il traslato sia usato dallo Stilese pure per il proprio apostolato: “perché conoscitor e fabbrò io sia” (*Proemio*). Dantesche le metafore del “mar del vero” (la vera sapienza, quella che “trasfonde” il Poeta “dentro ogni tutto, ed antico e novello”)²⁰ e della “morta gora” (il vuoto sapere dei sofisti), alle quali si deve collegare l’immagine altrettanto semantica della “carta bianca” del sonetto 67, *Ad Annibale Caracciolo, detto Niblo, scrittor d’egloche*, contrapposta al “conto fatto” delle false scuole²¹, con la quale si va alla scuola di Dio. La “carta bianca” è segno del nuovo metodo della speculazione campanelliana: bisogna leggere direttamente dal libro della Natura, dal codice divino, e non dai “libri e tempìi morti, / copiati dal vivo con più errori” (cfr. son. n. 6). La filosofia attinge dalla Natura, la teologia dalla Scrittura, il poeta dall’una e dall’altra²².

Derivato dalla *Divina Commedia* (*Inf.*, XI, 105) è ancora il traslato dell’arte “figlia” della natura e “nipote” di Dio: “Autor dell’universo e di sue parti / fu il Senno, a cui natura è quasi figlia, / l’arte nostra è nipote” (canz. n. 23, madr. 3, vv.1-3). La metafora “relativa a persone”²³, o “di parentela”, ricorre anche in altri luoghi della *Cantica*: “figlie” del Senno, dell’Amore e della Forza, beni principali, il Campanella definisce le “virtù” (cfr. la canz. *Della bellezza, segnal del bene, oggetto d’amore*, madr. 4, vv. 2-4), “figlie” del Signore “le pietose preghiere” (canz. n. 72, madr. 5, vv. 1-2) e “figlio degno / d’ignoranza” il

²⁰ *Proemio*, vv. 6-7. Cfr. il son. n. 6: *Modo di filosofare*. Non è azzardato cogliere un’affinità tra il programma di questo componimento e la poetica di un autore religioso a noi contemporaneo: Mario Luzi, il cantore della Natura e delle sue creature, di Dio e dei valori eterni dell’uomo; al pari del Campanella, imitatore della poesia biblica e dantesca.

²¹ *Ad Annibale Caracciolo, detto Niblo, scrittor d’egloche*, vv. 12-14:

Di far conto con gli uomini omai stanca
l’anima mia, la tua richiama, e rende
alla scuola di Dio con carta bianca.

²² Cfr. le due *Poetiche*.

²³ Cfr. E. Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 1992, pp. 150-154.

“cieco amor proprio” (son. 8), opposto all’“amore comune”, incarnato nella figura di san Francesco (cfr. son. n. 10); chiama “Padre” il sole “che la terra impregna, / perch’a’figli sovvegna” (cfr. la seconda *Salmodia*, vv. 73-74) e ancora “sorelle”, nell’*Esposizione*, le tre *Canzoni metafisicali* nate dalla sua “settimontana testa”; inoltre appella solennemente Venezia “pia nepote / di Roma”, oltre che “vergine intatta e madre alma e feconda” (cfr. il son. *A Venezia*).

Bibliche sono le azioni metaforiche del “seminare” e del “mietere”, azioni che peraltro venivano suggerite dalla realtà contadina calabrese, in cui il Campanella aveva le sue radici: “Se ha’destinato ch’io ben sparga il seme, / avrai forse voluto che ben mieta”: (canz. n. 74, madr. 1, vv. 1-2), e le immagini del “campo coltivato”, fecondato dal Senno (nella canz. n.73, madrigale 8, v. 14: “che ’l campo frutti ben, s’egli è ben colto”, e madr. 9, vv. 1-3: “Del mio contrito e ben arato suolo / la coltura mi reca gran speranza, / ma più lo sol del Senno che ’l feconda”), del “quaglio” e del “fuoco soffiato” (“Se ’l quaglio si disfà, gran massa apprende; / e ’l fuoco, più soffiato, più s’accende, / poi vola in alto e di stelle s’infiora”, sonetto 64, vv. 12-14)²⁴, e ancora del corpo “nativa prigion” dell’anima²⁵, nel secondo madrigale della prima delle *Quattro canzoni: Dispregio della morte* (nel madr. 7 della stessa canzone il Poeta, intensificando e ampliando la valenza semantica dell’immagine, parla di “muraglia / del carcer che n’abbaglia”). La Sacra Scrittura ispira al Campanella anche l’invocazione di “Dio-gran Pastor” (cfr. l’*incipit* del madr. 5 della canz. 73), mentre l’inno *Vexilla regis prodeunt* e il *Dies irae* gli suggeriscono il verbo metaforico *scompigliare*²⁶, nel visualizzare l’imminente vendetta di Dio-giudice con tutto il gusto trionfale che la

²⁴ Su questa metafora campanelliana e la sua “funzione di fermento del reale” cfr. L. Bolzoni, *Introduzione* a T. Campanella, *Opere letterarie*, cit., p. 29.

²⁵ Cfr. san Paolo, *Rom.*, VII, 24.

²⁶ Il medesimo verbo, esprime la giustizia divina in atto, ed è consuetudine nelle *Lettere*. Si veda anche la valenza soprannaturale, trascendente del sostantivo *scompiglio* nel sonetto *Della Provvidenza*, vv. 12-14:

Ma un solo è Dio, da cui sarà finito
tanto scompiglio, e la ragion nascosa
aperta, onde peccò cotanta gente.

Qui lo “scompiglio”, ovvero lo *status* dell’umanità, al pari dello “scompigliare” operato da Dio per rimuovere “lo scompiglio” del mondo, cioè il male e il peccato (son. 56) - la tautologia è dottrina teologica -, va inteso dal punto di vista di Dio, ed è emblema di “disordine” e di “corruzione” dei principi metafisicali.

caratterizza: "Oh, voglia Dio ch'i'arrivi a sì gran sorte, / di veder lieto quel famoso giorno / c'ha a scompigliare i figli della morte!" (son. n. 56). Realistici e concreti e con significati teologici sono altresì i verbi metaforici *aggravare* e *lavare nel sangue*, riferiti alla imperscrutabile volontà di Dio: "e tu gli amici tuoi sempre più aggravati, / e nel lor sangue l'altrui colpe lavi" (canz. n. 74, madr. 2).

Divina Commedia, Sacra Scrittura, conoscenze scientifiche, cultura ermetica e gusto barocco concorrono insieme nella *Cantica* a dare una molteplicità di immagini al mondo. Si pensi a quelle del *mondo-libro* della Natura, "che Dio scrisse, quando / compose il mondo, i suoi concetti aprendo" (*Fede naturale del vero sapiente*, vv. 95-96)²⁷, e del *mondo-vivo tempio*, "ornato di statue vive" (cfr. sonetto n. 6: *Modo di filosofare*)²⁸, e a quelle ancora più maestose del *mondo-fabbrica* del Primo Senno (cfr. la terza canz. *Al Primo Senno*, madr. 3: "La fabbrica del mondo e di sue parti / e delle particelle e parti loro"), del *mondo-statua* "di Dio, che Dio lauda e simiglia" (*Del mondo e sue parti*) oppure del *mondo-statua altera* "e degna / di lui che sempre regna" (*Salmodia che invita le creature in commune e gli primi enti fisici a lodar Dio*, vv. 12-13), del *mondo-gran trofeo e armario sacrosanto* (*ivi*, vv. 14-15)²⁹. Si pensi inoltre alla identificazione analogica del *mondo* con un *animal grande e perfetto* (cfr. il son. n. 4: *Del mondo e sue parti*)³⁰, creato dalla

²⁷ Molto interessante è la dichiarazione del Campanella, nella lettera a Monsignor Antonio Querengo (8 luglio 1607), circa il continuo uniformare la propria cultura al libro originale della Natura, intorno al proprio umanesimo naturalistico e alla consapevole differenza tra il proprio filosofare e quello di Pico. Sulla storia letteraria europea della metafora del *libro* si vedano le osservazioni del Curtius, *op. cit.*, pp. 354 sgg., e quelle di F. Ducros, *op. cit.*, pp. 157-158.

²⁸ Nel tempio del mondo le "statue vive" non sono solo gli uomini ma anche i primi enti fisici, il cielo e le sue parti, la terra e le creature che vivono su di essa, perché tutti hanno la capacità di sentire, invocare la Provvidenza divina e lodare il loro creatore. Il Poeta di Stilo allarga l'immagine paolina ("Templum Dei sunt fideles sive collective sive singulatim") - che si rinviene in I *Cor.*, III, 16; VI, 19; II *Cor.*, VI, 16 -, così come estende dagli apostoli (I *Cor.*, IV, 9) agli uomini e a tutte le creature l'idea della vita come spettacolo divino. Nella *Poetica* italiana ha scritto che "la Chiesa è l'accademia di Dio", dove si impara a vivere.

²⁹ L'immagine metaforica dell'*eterno armario* impone la complessità della sua genesi già nel son. 56, dove gli echi mitologici si sciolgono nella sostanza teologica e nel calore profetico della visione campanelliana:

E te, Mercurio, che l'impresa assumi
di promulgar, qual pronto segretario,
quel che poi leggi nell'eterno armario
già statuirsi ne' possenti numi.

³⁰ È il caso di menzionare pure la metafora dell'universo come un eterno, immutabile rapporto sessuale, un "congiungimento" e una "generazione" senza fine - essendo il mondo "un animale in parte maschio e in parte femina" - presente in Campanella come in Della Porta (*Della Magia*). Si legga l'*Introduzione* di L. Bolzoni a *Opere letterarie*, cit., p. 37.

Monotriade dal caos, ovvero da un *grand'uovo* che presuppone materia inerte, potenze sopite e via via animate dal Primo Senno, il quale ha dato vita e forma alle sue creature non tanto perché *ha potuto*, ma soprattutto perché *ha voluto*³¹. Grossolana e popolare, di origine contadina e ermetico-alchimistica ma integrata e rigenerata nella visione metafisico-teologica campanelliana, è nella *Canzon d'Amor secondo la vera filosofia* l'immagine della Trinità che "cova", subito nobilitata dall'eco virgiliana ("alma parente"):

Il perfetto animal, ch'or mondo è, pria
era confusïon, quasi un grand'uovo,
in cui la Monotriade alma parente,
covando, espresse il gran semiante nuovo³².

È questa una delle testimonianze più vistose dell'operazione culturale del Poeta di Stilo, individuata dal Ducros e dalla Bolzoni³³, volta a "prolungare" e soprattutto a "rinnovare" le verità poetiche e filosofiche della tradizione.

Attinta dalla cultura barocca, con volontà di polemica ideologica e di ironizzazione letteraria, è la metafora della *vita* come *laberinto*³⁴, vale a dire senza ordine e senza ideali, cui si ricollegano le figure-idee dell'*uscio* e della *chiave* (cfr. la canz. 75, madr. 2, vv. 11-16), del *buio* e del *lume acceso* dalla poesia messianica della *Cantica* (cfr. la canz. n. 73, madr. 4, vv. 1 e 7: "Stavamo tutti al buio [...] / Io accesi un lume"). Particolarmente polemico e corrosivo è, in certi componimenti, anche il traslato manieristico-barocco del *mondo* come *teatro*, ovvero della vita umana come *comedia*³⁵.

Per Tommaso Campanella i poeti fra Cinque-Seicento, usandola e

³¹ Cfr. le tre canzoni *Al Primo Senno*, la *Canzon d'Amor secondo la vera filosofia* e la canzone *Della Prima Possanza*. Carica di energia volitiva è anche la figura dell'Eterno nella *Creazione dell'uomo* (Volta della Cappella Sistina).

³² *Canzon d'Amor secondo la vera filosofia*, madr. 2, vv. 1-4 (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 55).

³³ Cfr. F. Ducros, *Tommaso Campanella, poète*, cit., p. 158; L. Bolzoni, *Introduzione a Opere letterarie*, cit., pp. 38-39.

³⁴ Il *labirinto*, la *selva*, lo *specchio*, il *teatro*, la *macchina* sono le metafore più consuete nella letteratura barocca.

³⁵ Intorno a questa metafora nell'età barocca cfr. M. Costanzo, *Il gran Theatro del Mondo*, in *Dallo Scaligero al Quadrio*, cit., e A. Hauser, *La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, cit.

abusandone, hanno svuotato di contenuto, anzi hanno rovesciato di segno la metafora teatrale della vita secondo il punto di vista di Dio e della totalità, tramandatici dalla tradizione³⁶; in particolare hanno alterato l'immagine paolina (I *Cor.*, IV, 9) della vita universale come ludo scenico apprestato a Dio e agli angeli³⁷. Da qui il duplice impegno della sua poesia: da un lato restaura il significato autentico della metafora teatrale, celebrando la vita universale come "atti di comedia divina" e la vita umana come recitazione secondo natura (cfr. il sonetto n. 14, *Gli uomini son giuoco di Dio e degli angeli*, dove si legge che la rappresentazione è "ordinata dal comico fatal libro", e soprattutto il madr. 10, vv. 14-17, della canz. 29: "Alfin questa è comedia universale; / e chi filosofando a Dio s'unisce, / vede con lui ch'ogni bruttezza e male / maschere belle son, ride e gioisce", nonché il madr. 7, vv. 14-17, della canz. n. 31: "Gode di lor comedia, ché la festa / fan dentro a lui; e da lor gioia non prende; / ma e', gioiando, a lor la dona, e presta / senso ed amor, mentr'e's'ama e s'intende"; infine le tre *Salmodie*); dall'altro si serve al negativo dello stesso traslato, per demistificare e criticare la corrotta società contemporanea che recita parti e ruoli che non le sono propri, lontana sempre più dal copione originale scritto dal Fato. Così il tema del "mondo in maschera" (cfr. soprattutto il son. n. 15) e il "gioco della mosca cieca" (cfr. il madr. 7 della canz. n. 77) diventano, nella *Cantica*, i segni della comune alienazione. L'ambivalenza della figura retorica (*vita=teatro/comedia/atti/scena*) è espressione di un processo di approfondimento logico-fantastico ed etico-concettuale che tende ad abbattere il male e il falso per riproporre e ricostruire il bene e il vero. Il programma della *Cantica* è di riscrivere l'autentico copione della "comedia universale", di insegnare a "leggere e contemplar" il "libro" del mondo, affinché l'uomo realizzi pienamente il suo destino terreno, così abilmente sinte-

³⁶ Cfr. E. R. Curtius, *Metafore teatrali*, in *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., pp. 158-164.

³⁷ L'immagine, accennata in san Paolo, I *Cor.*, IV, 9 ("quia spectaculum facti sumus mundo et angelis et hominibus"), fu ripresa e sviluppata da Crisostomo nell'omelia quinta su Lazzaro, da cui il Campanella rivela di averla derivata (cfr. *Poëtica*, cap. VIII, art. XI). Per l'elaborazione del tema si vedano i diversi luoghi della *Metaphysica*: per es. p. II, lib. VII, cap. 8, art. 2; oppure p. III, lib. XVI, cap. 2, art. 3: "...quasi quidam ludus caelicolis repraesentatur et ponuntur animae in corporibus sicut comici sub larvis personantur ad comediam agendam superis, qua expleta restituunt mutuata spolia et larvas ipsis elementis et ad Deum volant, qui iudicet de recte dictis et factis in comedia". Il poema dantesco, quindi, costituisce la maggiore testimonianza culturale-letteraria del destino delle anime dopo la morte e dell'eterna giustizia celeste.

tizzato in un emistichio di verso: "Io l'universo adempio"³⁸. La poesia, più di qualunque altra scrittura, ha il privilegio dell'immortalità, potendo sfuggire meglio alla corruzione della trascrizione, perché "nihil addi aut subtrahi potest, quin deprehendatur" (*Poëtica*, cap. III, art. II).

Polemici e aggressivi, traboccanti ora di sdegno e di disprezzo, ora di delusione e di giustizia, ora di pietà e di sollecitudine (perfino di autocommiserazione e qualche volta di autoesaltazione) si presentano i numerosi traslati zoologici che si rincorrono nella *Cantica*. Con i *lupi* (cfr., i sonn. 52 e 64) o le *arpie* (cfr. il madr. 7 della canz. n. 75) sono ripetutamente identificati i tiranni "macchiavellisti" - altrove: estirpatori del seme dei veri principi ("Cerca il principe spurio la semenza / delle genti stirpar a regger nate"), "mentola al comun corpo... non mente" (sonetto n. 35), "fieri giganti" (cfr. il son. n. 50, che esordisce con l'identificazione del tiranno in questi tre animali: "l'aquila invola", "l'orso freme", "rugge il leon") -, mentre con le *pecore* (cfr. canz. n. 73, madr. 4) o con le *cicale spente* (cfr. son. n. 35) o ancora con una "bestia varia e grossa / ch'ignora le sue forze" (cfr. il son. n. 33) il popolo oppresso; con i "corbi neri" gli Spagnoli ("il popol moresco") che amavano vestir-

³⁸ *Modo di filosofare*, vv. 7-8: "Io l'universo adempio, / Dio contemplando a tutte cose interno". I consigli-moniti-leggi morali della *Cantica* sono dettati da ragioni naturali e filosofiche e ispirati da Dio, secondo il commiato delle *Quattro canzoni: Dispregio della morte*:

ch'io non ragiono a caso,
ma sperienza e Nume
e legge natural m'hanno persuaso.

Per Tommaso Campanella il *libro* del Mondo supera il *Libro* sacro per l'illuminante chiarezza della sua esposizione. È assente, infatti, la mediazione umana che offuscherebbe la manifestazione del divino (cfr. *Th.*, I, I, art. 3: "Melior enim est rerum omnium natura literis vivis exarata, quam Biblia Sacra literis mortuis, quae solum signa sunt et non res, uti in priore codice, contexta").

Ci sembra importante notare che, nel programma etico-letterario del Campanella, si trovano due verbi "contemplar" (cfr. son. n. 6: "Perch'ogni spirito qui l'arte e 'l governo / leggere e contemplar, per non farsi empio, / debba...") e "spiar" (cfr. canz. n. 28, madr. 4, vv. 11-12: "Né 'l mondo, a chi ben spia, odia sue parti"), ripresi con lieve modifica ("osservare" e "spiare") ma con scetticismo conoscitivo da Eugenio Montale, nel componimento-manifesto della sua poetica, dove si rinviene la stessa forma impersonale-universale dei due verbi della *Scelta*. Questo legame, mentre indica la continuità tra Dante e la poesia del Novecento, attraverso la mediazione della *Cantica*, segna una sensibile variazione di prospettive nella lettura montaliana del libro della Natura e, quindi, nello "spiare": dallo "spiare" per "entrare nelle cose", gioire con loro e salire alla Trinità, si passa allo "spiare" con l'angoscia di non poter andare al di là della superficie e di tendere invano verso l'Assoluto. Al "sentire" con gioia la vita del tutto, ancora possibile per Mario Luzi, subentra il "sentire... con triste meraviglia" il male del vivere. Tuttavia la memoria campanelliana sopravvive nella poesia del Montale, nella scelta linguistica come in quella metaforica, persino nelle immagini provenienti dalla tradizione ermetico-alchimistica (cfr. ad. es.: "Chi si ricorda più del fuoco ch'arse / impetuoso / nelle venci del mondo", *Ossi di seppia*).

si di nero, ed erano quindi scuri e crudeli come i Mori; con la *volpe* gli ipocriti (cfr. son. n. 52); con la *cornice-cornacchia insana* i sofisti (cfr. i sonn. 50 e 52). Sofisti e ipocriti nel sonetto n. 47 sono definiti "bestie dagli aurati artigli". Tutti insieme poi, nel madrigale 4 della canzone n. 73, gli ignoranti, i tiranni e i viziosi vengono paragonati ad uno sciame d'api ("qual d'api esciame") che assale il Poeta. Con una denominazione che sente quanto mai appropriata: *marmeggi* (perché sono "i vermi nati dentro il cacio, che si pensano non ci esser altra vita né paese che 'l lor cacio"), il Campanella inveisce, nel son. n. 64, contro gli amici che l'accusavano "di poco governo o di fellonia". *Bruti* sono chiamati in generale gli uomini che si sono allontanati da Dio e dal bene (cfr. son. n. 82), i quali, senza il vero Amore, diventano "lupi e zebbe" verso se stessi (cfr. son. n. 26). "Mostri" sono Luise Xarava del Castillo ("il mostro di Granata"; "mostro, ignorante, senza mente umana") e i suoi; "serpentin bilingue" è il frate Giovan Battista Pizzoni che, appena catturato il 4 settembre 1599, depose contro il Campanella (cfr. i *Canti del carcere*).

Politicamente elogiative sono, invece, le metafore zoologiche usate per Venezia, nel madrigale 6 della canzone *Agl'Italiani*: "nuota in mar, rugge in terra e vola in cielo, / pesce, leon alato col Vangelo"; teologica è l'identificazione di Cristo con "l'agno, in cui si transumana / nostra natura", in un verso di memoria biblico-dantesca (cfr. il son. n. 50; nel son. n. 55 "l bianco Agno immortal" è inquadrato in una visione celeste che ricorda *Apoc.*, V, 5); profetica "l'alba colomba" che "scaccia i corbi neri" (cfr. son. n. 55). Infine, mentre il sintagma "pestifero angue" ("pestifero angue" che la sua famiglia "fiutar non vuole") porta il marchio dell'autocommiserazione (canz. n. 72, madr. 4), l'altro ("il tuo can") sintetizza la coscienza della propria missione (canz. n. 73, madr. 5)³⁹.

Fede e pensiero insieme potenziano nella poesia del Campanella la metafora alimentare e del gusto, di ascendenza biblico-dantesca e soprattutto mistica⁴⁰. Nel sonetto *Anima immortale* (nel quale è centrale, secondo noi, il concetto iacoponico di "esmesuranza") si impone all'attenzione del lettore il verbo tematico-metaforico *mangiare*, da cui deri-

³⁹ Nel madrigale 4, v. 13, della stessa canzone il Campanella chiama i Domenicani tutti "i can valorosi", cioè i "cani del Signore", da contrapporre alla "vil canaglia che valor non tiene" del sonetto 122, v. 8.

⁴⁰ Per la metafora alimentare si rinvia ancora a E. R. Curtius, *op. cit.*, pp. 154-156.

va il nucleo linguistico-espressivo sostanziale del componimento (*divoro / tanto; non saziâr; l'appetito mio profondo; quanto ho mangiato!; del digiun pur moro; di più cibommi; più di fame abondo*) che, attraverso l'esperienza individuale del Poeta, vuole comunicare il desiderio illimitato di sapere e di volere dell'anima che procede da Dio infinito. Pregnante è altresì il senso che il Campanella dà al predicato mistico *gustare*, per far luce ancora sulla sua conoscenza di Dio e del mondo e, quindi, sulla propria intima unione con loro:

Or, ch'han visto i miei sensi,
non più opinante son, ma testimonio,
né sciocche pruove ho de'secreti immensi.
Già gusto quel che sia di Cristo il pane⁴¹,

e al sostantivo *gusto*, nel messaggio universale che si legge nel sonetto *Accorgimento a tutte nazioni*, o meglio nell'esortazione alla capacità e al piacere di avvertire il Senno dentro di noi:

Ma scoprir l'empio, il falsario e l'ingiusto
non basta, né al morir correre audace,
se tutti al Senno non rendiamo il gusto⁴².

Un indefinibile significato etico-politico, tutto positivo, sprigiona la voce verbale *saziarsi* nel sonetto n. 62, suggerendo un'immagine selvaggiamente bella di Catone:

D'Italia in Grecia ed in Libia scorse,
bramando libertà, Catone il giusto;
né potendo saziarsene a suo gusto,
sino alla morte volontaria corse⁴³,

e a una visione antropomorfica della realtà - la capacità di sentire, di soffrire e di gioire, per il Campanella, non è solo dell'uomo⁴⁴ - rinvia il

⁴¹ *Dispregio della morte*, canzone quarta, madr. 4, vv. 3-6 (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 187).

⁴² *Accorgimento a tutte nazioni*, vv. 12-14 (*ivi*, p. 19).

⁴³ *Di se stesso, quando, ecc.*, vv. 1-4 (*ivi*, p. 131).

⁴⁴ Pur lodando l'uomo come la creatura più nobile e più bella dell'universo e riconoscendone la straordinaria dignità (cfr. il canto n. 83: *Della possanza dell'uomo*), il Campanella avversa la visione antropocentrica

verbo *mangiare* nel madrigale 7 della canzone 28 (“Onde il sol mangia la terra, e di piglio / ella al ciel dà e vorria mangiar le stelle”) e ancora il verbo *pascere* nel madrigale 9 della canzone 30 (“e sol d’eternità l’esser si pasce; / ché il bene e ’l mal son dolci a’ denti suoi”), mentre di una valenza tutta negativa si carica la voce *mangiare*, non a caso accoppiata al predicato *sbranare*, nel madrigale 2 della canzone n. 79: “Tiranno, incrudelisci ad ogni verso; / sbrani e mangi il perverso: / ché non è mal là dove Dio consente”.

In senso dispregiativo sono utilizzati anche il verbo *bere*, nel sonetto n. 44, riferito all’Aretino - visto dal Campanella come esempio di una letteratura scopertamente scellerata e, pertanto, migliore dei letterati ipocriti - e ai suoi seguaci “che bevetter di cinici in cantina”⁴⁵, e il verbo *pascere* nel sonetto n. 51: “La scuola inimicissima del vero, / dal principio divino traligante, / pasciuta d’ombre e di menzogne tante [...]”.

3. Considerazioni identiche a quelle fatte per le metafore si possono ripetere per le similitudini, gli epiteti e/o le perifrasi della *Cantica*, anch’essi abilitati ad approfondire le proprietà delle cose e delle azioni o a confermare fatti, sentimenti, idee, verità. A quest’ultimo scopo contribuisce soprattutto l’esemplificazione, ritenuta necessaria alla poesia nella *Poëtica*⁴⁶, che è abbondantissima nella *Scelta* e attinge dal mito come dalla storia, dalla tradizione letteraria come dalla Bibbia, dal passato e dal presente.

Quanto alle similitudini, in molti casi si tratta di comparazioni che hanno una genesi fantastica e logica, che fondono insieme filosofia, teologia, fisica, astronomia, cosmografia e geometria. Si pensi ad esempio alle seguenti similitudini illuminanti la metafisica, l’etica e la teolo-

in ragione della sensibilità che vede estesa a tutte le cose della Natura, in virtù della partecipe funzionalità di queste alla vita universale, secondo il disegno di Dio. Cfr. soprattutto i sonetti n. 4 (*Del mondo e sue parti*), n. 9 (*Contra il proprio amore scoprimento stupendo*) e n. 20 (*Nel sepolcro di Cristo, Dio nostro, a’ miscredenti*).

⁴⁵ Dell’Aretino e dei suoi seguaci, che assorbono la dottrina dei cinici, si parla anche nella *Poëtica* giovanile. Qui, accanto all’Aretino, compaiono espliciti i nomi di Niccolò Franco e Francesco Berni, mentre degli altri si parla in generale: “e simili altri ciurmatori, i quali, benché dicessero male del male, hanno detto anco male del bene e confuso insieme tutto: però come falsi maestri e osceni si devono fuggire [...]” (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 325).

⁴⁶ Sulla funzione dell’*esempio* in poesia cfr. *Poëtica*, cap. VI, art. I.

gia campanelliane: ogni ente desidera tornare al primo Senno da cui deriva, come il calore torna al sole (canz. n. 23, madr. 5); la luce è simile al Senno eterno e il senno creato è simile al colore, che è "luce partecipata" (canz. n. 24, madr. 1 e 2); le cose muoiono vivendo in Dio, come muore e vive una goccia d'acqua gettata in mare (canz. 31, madr. 1); Dio è simile allo spazio che "penetra tutte le cose e 'n lui sono internamente tutte" (canz. 31, madr. 2: *Esposizione*)⁴⁷; l'anima, alimentata dall'amore divino diventerebbe "un'immensa spera, / che amar, saper e far tutto potrebbe / in Dio, di maraviglie sempr'altèra" (son. n. 26)⁴⁸. Proprio questa dichiarata metamorfosi dell'anima in sfera ci fa cogliere la valenza metaforica del "girare in tondo" dell'anima, e quindi la "proprietà" recondita dell'azione, apparentemente banale se non comica, che l'anima stessa confessa nel sonetto n. 5⁴⁹. Una triplice similitudine interviene ad appagare l'urgenza del Poeta di comunicare la verità del rapporto tra il Creatore e le sue creature: queste ultime stanno a Dio, loro autore e loro guida, "come penna a scrittor, ch'è cieca, e nota", oppure "come è il corpo all'alma, e l'alme all'Ente / Primo, senza di cui non si fa iota" (canz. n. 31, madr. 7).

Potremmo continuare con l'enumerazione di molti altri paragoni, tutti particolarmente difficili e significativi, veicolanti concetti, verità e immagini *in fieri* - come nella poesia e nelle arti figurative di Michelangelo o nelle prediche del Savonarola - sia che essi chiamino in causa il mondo animale, come ad es. nel sonetto n. 4:

⁴⁷ Il contenuto dei primi due madrigali della canzone n. 31, *Del Sommo Bene metafisico*, rinvia al seguente passo dell'*Itinerario della mente a Dio*, V, di san Bonaventura: "[...]L'essere assoluto è semplicissimo e massimo, e perciò tutto entro ogni cosa et tutto fuori d'ogni cosa, e perciò sfera intellegibile, il cui centro è dovunque e la circonferenza in nessun luogo. È attualissimo e immutabilissimo, e perciò rimanendo stabile dà movimento all'universo. È perfettissimo ed immenso, perciò è dentro a tutte le cose senza esservi chiuso; fuori da tutte, ma non escluso; sopra a tutte, ma non sostenuto; sotto a tutte, ma non gravato".

Per la concezione dello spazio nel Canzoniere campanelliano si leggano il saggio di G. Martano, *La "svolta" telesiana nella storia dei concetti di spazio e tempo*, in *Bernardino Telesio nel 4° Centenario della morte (1588)*, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale, Napoli 1989, pp. 71-101, e l'articolo di B. De Giovanni, *Lo spazio della vita fra G. Bruno e T. Campanella*, in "Il Centauro", 11-12, 1984, pp. 3-32. Si veda pure E. Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, La Nuova Italia, Firenze 1974. Della struttura del mondo e dell'aldilà parla in particolare la canzone n. 76, madrigali 3 e 4.

⁴⁸ Nel *congedo della Canzòn d'Amor secondo la vera filosofia*, il Campanella chiama l'Amore stesso "sfera infinita, alma e benigna", sfera circondata a sua volta da quella della Sapienza, "perché dove ci è più sapere, ci è più amore".

⁴⁹ *Anima immortale*, v. 7: "disiando e sentendo, giro in tondo".

Il mondo è un animal grande e perfetto,
 statua di Dio, che Dio lauda e simiglia:
 noi siam vermi imperfetti e vil famiglia,
 ch'intra il suo ventre abbiam vita e ricetto.
 [...]

Siam poi alla terra, ch'è un grande animale
 dentro al massimo, noi come pidocchi
 al corpo nostro, e però ci fan male⁵⁰,

sia che facciano ricorso a quello minerario o fisico, per es. nel madrigale 8 della canzone n. 74:

Si come il ferro, di natura impuro,
 sempre s'arruggia e 'l fabbro invita all'opra,
 così le cose, dal niente nate,
 tornan sempre al niente; e Dio sta sopra,
 ché non s'annullin, ma di quel che furo
 in altro essere e vita sien recate⁵¹;

e, in qualche caso, all'uno e all'altro, come avviene nell'ampia similitudine che occupa la *fronte* del sonetto *Al carcere*:

Come va al centro ogni cosa pesante
 dalla circonferenza, e come ancora
 in bocca al mostro che poi la devora,
 donnola incorre timente e scherzante;
 così di gran scienza ognuno amante,
 che audace passa dalla morta gora
 al mar del vero, di cui s'innamora,
 nel nostro ospizio alfin ferma le piante⁵².

⁵⁰ *Del mondo e sue parti*, vv. 1-4 e 9-11 (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 16).

⁵¹ *Ivi*, p. 158.

⁵² *Ivi*, p. 129. Il Campanella visse il suo destino di prigioniero per amore della verità, come Prometeo: un'analogia (cfr. *Proemio e Sonetto nel Caucaso*) che colpì profondamente Herder (si legga J. Ulrich Marbach, *J. G. Herder e Tommaso Campanella*, in *Tommaso Campanella (1568-1639)*, Miscellanea di Studi nel 4° Centenario della sua nascita, cit., pp. 427-445). Il mito di Prometeo, comparando non casualmente già nel *Proemio*, rappresenta l'insegna della *Scelta* volta alla rigenerazione e al rinnovamento, continuando lo stesso compito titanico di *reformatio* attribuitogli da Charles de Bouelles (*De sapiente*, VIII). Il significato e la fortuna che il mito di Prometeo ebbe nel Rinascimento sono stati illustrati dalle indagini del Burdach (*Riforma, Rinascimento, Umanesimo*, Sansoni, Firenze 1935, pp. 135-144) e del Cassirer (*Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, cit., pp. 149-156).

Nello studio delle similitudini campanelliane ci possono essere di grande aiuto le osservazioni sulle comparazioni nel poema dantesco di L. Venturi, *Le similitudini dantesche. Ordinate, illustrate e confronta-*

un, vita, verità, bontate, immenso,
 primo ente, re degli enti e creatore⁵⁷.

Dio, inoltre, nella *Cantica* è “Monotriade alma parente” (canz. n. 28, madr. 2); “Prima Virtute” (canz. n. 29, madr. 1); “Prima Cagion alta” (comp. n. 83, v.74); “Colui che ’l tutto muove” (canz. n. 80, madr. 5); “Creator sovrano” (comp. n. 84, v. 43); “Prima Potenza” (comp. n. 84, v. 9) e “Suprema Podestade” (canz. n. 81, madr. 1); “Amor Primero” (comp. n. 84, v.10); “Sommo Bene” (son. n. 48); “Sommo Padre” (son. n. 47) e “Padre immenso” (son. n. 5); “Senno Primo che inspira il sapere all’universo” (canz. n. 23, madr. 1), “Senno Primero” e “primo ingegniero” (canz. n. 23, madr. 4); “Intelletto divino immortale” (son. n. 21); “Rettor delle sfere” (canz. n. 75, madr. 9); “Autor superno” (canz. n. 28, madr. 3); “Autor immenso” (canz. 31, madr. 2) e “saggio Autor” (son. n. 82); “Eterna Altezza” (son. n. 26); “sommo Duce” (comp. n. 84, v. 46); “’l gran Sire” (canz. n. 77, madr. 7); “Re degli enti” (comp. n. 3); “’l Ottimo, che i buoni transumana” (son. n. 20); “gran Pastor” (canz. n. 73, madr. 5); “Giudice giusto ed eguale” della “comedia universale” (son. n. 15) e insieme “Re della tremenda maestate” (comp. n. 86, v. 198)⁵⁸.

Come si vede gli epiteti o titoli o predicazioni di Dio, in forma di perifrasi oppure di apposizione oppure di identificazione analogica, rinviano alle metafore di *Dio-fabbro-autore-rettore* dell’universo, *pastore* e *medico* del suo gregge; si irraggiano dalle tre Primalità e ad esse ritornano, spesso evocate in un’unica invocazione: “O Dio, o Senno e sacrosanto Ardore, / d’ogni possanza larghissimo fonte” (son. n. 45), oppure celebrate con gli aggettivi della loro stessa radice al grado superlativo: “potentissimo Signore”, “sapiantissimo Dio”, “amorosissimo Ente Primo ed Uno” (canz. n. 75, madr. 1)⁵⁹.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Cfr. *Dies irae*, v. 22.

⁵⁹ Gli aggettivi al superlativo registrano un’elevata frequenza nella *Cantica*, e sono usati per comunicare il vero (“del Fato / invittissima legge”), per esaltare il bene - si pensi già ai titoli di due canzoni: *Canzon del Sommo Bene, oggetto d’amor naturale* e *Del Sommo Bene metafisico* -, come per detestare il male o il falso (ad esempio, così è definita la scuola dei sofisti: “La scuola inimicissima del vero”), senza mai cadere nell’esagerazione sconveniente al tono severo e solenne della poesia.



CAPITOLO NONO

Appunti sul linguaggio poetico della *Cantica*

1. Il linguaggio poetico del Campanella si presenta sempre schietto e immediato nella sua ricca varietà: ora violentemente polemico e ora solennemente profetico; ora densamente filosofico e ora serenamente elogiativo del Creatore; ora appassionatamente programmatico e ora lamentevole o rassegnato alla sventura e al dolore. In ogni caso si tratta di una lingua “mobile e in formazione, con elementi già nuovi e moderni” e molto vicina a quella di Giordano Bruno - tale apparve al De Sanctis¹ -, in cui le parole, sempre concrete e corpose, sono usate come se fossero cose - derivate dalle cose anziché dagli autori - fatte molto spesso di suoni cupi ed aspri, convenienti anch'essi, come la sintassi e la morfologia, alla materia trattata². Una lingua poetica espressiva costruita su basi filosofiche e, soprattutto, secondo quella “grammatica philosophica” che ha mire ben più alte di quella comune (“civilis”), che segue la praticità e la razionalità e contiene i semi della scienza:

¹ Cfr. F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, ediz. a cura di M. T. Lanza, cit., p. 689.

² Lettore attento del *De vulgari eloquentia*, di Inf. XXXII, 1-2 e della canzone *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, lo Stilese rafforza sempre più le sue convinzioni intorno alla “convenienza” o “appropriatezza” del linguaggio, dello stile e della retorica alla materia poetica. Le dissertazioni si presentano chiare già nei tre *Libri Logicorum* e nei trattati della *Rhetorica* (capp. XI, XII e XIII) e della *Grammatica*, per approfondirsi e amplificarsi poi nella monumentale *Poëtica* latina (cfr. soprattutto il cap. IX: *De elocutione poëtica*). Nella *Cantica* anche la parola rimpicciolita (il diminutivo), per quanto rara, ha una sua ragione d'essere e un suo significato particolare. È il caso della voce *cosella* che nel contesto non vuol dire “cosa di poco conto”, ma “cosa minuta” partecipe come le altre della vita dell'universo, la conoscenza della quale varia a seconda del soggetto conoscente (canzone n. 24, madrigale 5, vv. 11-13):

[...] L'uom, la stella,
l'angel, ogni fattura
diverso han senso pur d'ogni cosella.

Non a caso i versi sintetizzano *Metaphysica*, p. I, lib. I, cap. 8, art. 1.

Duplex grammatica: alia civilis, alia philosophica.

Declaratio. Civilis, peritia est, non scientia: constat enim ex autoritate usuque clarorum scriptorum [...]. Philosophica vero ratione constat; et haec scientiam olet. Est enim investigantis intellectus et notantis investigata, copulantisque et dirimentis res, prout in natura reperiuntur, methodus³.

Quello della *Cantica* è un impasto eccezionale, in cui sapientemente si armonizzano voci bibliche e voci dantesche, termini dotti e vocaboli crudamente dialettali, abbondanti latinismi e parole di nuovo conio, create secondo le esigenze della personalità, della cultura e della poetica campanelliana. In poche parole si tratta di un linguaggio vivo ed energico, dottrinale e pure tangibile, paragonabile solo a quello transuntivo della *Commedia* e al linguaggio della poesia della pittura e della scultura di Michelangelo⁴, diverso dalle forme artificiose manieristico-barocche dell'età contemporanea. Un linguaggio della

³ *Grammatica*, lib. I, art. I e art. II (T. Campanella, *Tutte le opere*, vol. I, pp. 434-447). Ricordiamo che a chiudere il libro III della *Grammatica* è il capitolo V: *Appendix de philosophicae linguae institutione*, che riassume in dieci punti le regole da osservare nella costruzione della lingua filosofica: 1. "Delineare lettere simili alla forma degli strumenti vocali e in numero sufficiente, sì da non esigere variazioni di suoni nei nessi delle vocali con le consonanti"; 2. "Assegnare i nomi secondo la natura e le proprietà delle cose"; 3. "Derivare tutti i verbi dai rispettivi nomi"; 4. "Derivare i participi del passato, del presente e del futuro, sia attivi che passivi, sia attuali che potenziali"; 5. "Derivare tutti i pronomi secondo tutte le specie loro, senza irregolarità"; 6. "Aggiungere avverbi secondo i modi, i luoghi, i tempi e le circostanze degli atti"; 7. "Aggiungere preposizioni in base alle circostanze e ai rapporti"; 8. "Aggiungere congiunzioni temporali, locali, copulative, disgiuntive, consequenziali, condizionali e altre, come è stato detto a suo luogo"; 9. "Porre casi con desinenze tutte differenti e articoli"; 10. "Eliminare le parole equivoche, i sinonimi e le metafore; dare a tutte le cose un nome proprio per eliminare la confusione, che sembra bella, ma è un vizio che è andato crescendo" (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 712).

Sul linguaggio poetico di Tommaso Campanella non c'è ancora uno studio specifico e completo. Rinviamo innanzitutto al cap. II, *Linguistica, retorica, poetica*, di A. Corsano, in *Tommaso Campanella*, cit., pp. 35-82 (in particolare alle pp. 35-48, dove il critico individua la teoria del linguaggio proposta nella *Metafisica*, interpreta il "nominalismo" antioccamistico della *Grammatica* e il naturalismo linguistico dell'*Epilogo Magno*, in cui c'è "una vera e propria fisiologia del fatto fonico-linguistico", e prende in considerazione le osservazioni campanelliane sul rapporto tra il linguaggio e la ricerca e sui processi associazionistici), e poi a tutti gli studiosi che hanno toccato il problema: A. Momigliano, *La lirica di Campanella*, in *Cinque saggi*, cit.; Pino Da Prati, *Linguaggio e carattere*, in *La poetica di Tommaso Campanella*, Edizioni Glauk, Napoli 1968, pp. 9-14; Dámaso Alonso, *Coscienza letteraria e originalità poetica di Campanella*, in *Civiltà letteraria d'Italia*, a cura di V. Branca e C. Galimberti, Sansoni, Firenze 1969, vol. II, pp. 331-335; G. Di Giammarino, *Il Barocco e la poesia letteraria di Tommaso Campanella*, cit.; L. Bolzoni, *Introduzione a T. Campanella, Opere letterarie*, cit.; Eadem, *Parole che sembrano cose: la nuova poesia di T. Campanella*, in *Bernardino Telesio e la cultura napoletana*, cit., pp. 231-239; G. Getto, *La poesia di Tommaso Campanella*, cit. Si vedano pure C. Marazzini, *Storia della lingua italiana. Il secondo Cinquecento e il Seicento*, Il Mulino, Bologna 1993, pp. 23-24, 29, 60, 67, 136, 192, 319, 343-344, e R. Crahay, *Pratique du latin et théorie du langage chez Campanella*, in "Acta conventus neo-latini Lovaniensis", Leuven-München 1973.

⁴ Nella *Poëtica*, cap. II, art. II, il Campanella parla di Michelangelo come di "un pittore sapientissimo", vero imitatore della Natura, le cui opere sono "segni di arte grande e che conserva".

memoria e della mente, che contiene la significazione delle cose, tendente all'assoluto e alla totalità della parola (attinta "ex rei natura e non ex autoribus", formata dal nostro intelletto che imita le cose), realistico ed espressivo come quello di Iacopone, ma alieno dalla ridondanza delle *Laude* mistiche e dal sentimento del *contemptus mundi*. A differenza del Frate di Todi, il Campanella non è distaccato dal mondo, crede e spera nella *renovatio mundi*.

1.1. Da un attento spoglio linguistico risalta, nella compattezza lessicale e semantica, l'alta frequenza dei latinismi, sempre appropriati e mai fuori posto nella struttura semantico-linguistica dei singoli componimenti. La scelta dei termini latini è intrinseca alla genesi del testo poetico e non successiva, armonizzati col ritmo e col suono delle altre parole. E si tratta di un'armonia naturale e non artificiale, quella propria della magia poetica che fonde insieme immagini suoni e idee⁵.

È ricorrente la locuzione avverbiale latina *ab aeterno* (cfr. la canzone *Del Sommo Bene metafisico*, madrigale 4, v.13 e soprattutto la prima canzone, n. 73, della *Salmodia metafisicale*, madrigale 2, v. 3; madrigale 8, v. 5; madrigale 9, v. 8), usata per esprimere un concetto fondamentale, quello dell'eterna immutabilità della volontà di Dio, il quale opera per l'utile, ovvero per il bene del tutto e non del singolo ente. Il Fato per Campanella è l'ordine voluto da Dio *ab aeterno*, senza ripensamenti, come leggiamo nel primo madrigale della canzone terza *Al Primo Senno*:

Tanto senno have ogn'ente, quanto basta
 serbarlo a sé, alla specie, al mondo, a cui
 per tanto tempo è nato,
 per quanto Dio ha ordinato
 pel Fato, a cui serviamo più ch'a noi:
 ond'altri in fior, altri in frutto, altri guasta
 di noi nel materno alvo.
 [...] ⁶

⁵ Cfr. *Poëtica*, cap. III, art. II. Come riferimenti bibliografici: J. Cohen, *Struttura del linguaggio poetico*, Il Mulino, Bologna 1974; J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano 1976.

⁶ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 47.

oppure nel nono madrigale, dove incalzano domande e risposte metafisiche e teologiche, della seconda canzone della *Salmodia metafisicale*:

- Perché così? - Ché l'ordine fatale
ottimo il volle, che Dio fece tale. -⁷

o ancora nel sonetto n. 65, *Orazione a Dio*, e soprattutto nell'*Esposizione* del medesimo:

a. E' si è provato in sua *Metafisica* che tutti gli enti dal dolore e dalla voluttà sono spinti ad operare, e che tutti da un Senno ad un fine da lui inteso sono indirizzati.

b. E' pare che Dio ammenda le preghiere contrarie al Fato della sua volontà, perché non fa cosa *ab aeterno* non voluta e prevista⁸.

Pure frequenti sono le forme avverbiali temporali latine, quali *unqua* = *mai* (lat. *unquam*): "che a nullo ente unqua annoia e sempre rape / tutti" (n. 30, 1, vv. 14-15); *unquanco* = *mai* (lat. *unquam*): "Chi vide ch'unquanco in terra si faccia / il tuo voler, sì come si fa in Cielo?" (n. 75, 3, vv. 8-9); *unquanche* = *mai* (lat. *unquam*): "Ma nullo annicchilarsi unquanche intese" (n. 30, 5, v.1); *quandunque* = *ogni volta che* (lat. *quandocunque*): "se Dio, per cui si regge, / diluvi, incendi e ferro usa quandunque / par giusto, e così que' ministri d'ira" (n. 80, 6, vv. 7-9). Assai efficace è la forma avverbiale dello spazio: *altronde altrove* nella *Salmodia che invita il cielo e le sue parti e abitatori a lodar Dio benedetto*:

Musica fanno per ogni confino,
dove il calor divino - il ciel dispiega,
ed Amor lega - tante luci, e muove
altronde altrove⁹.

Il binomio avverbiale *altronde altrove* (lat. *alio aliunde*) esprime chiaramente la diversa direzione dei movimenti delle "luci", alcune da un

⁷ *Ivi*, p. 159.

⁸ *Ivi*, p. 134.

⁹ *Ivi*, p. 212.

luogo ad un altro, e altre da altri luoghi ad altri ancora.

Usati con molta proprietà risultano nella *Cantica* gli avverbi latini di modo, messi in posizione forte nei vari componenti¹⁰. Vale, ad esempio, per *impune* = *senza punizione*, nel primo verso del madrigale 8 della *Canzone a Berillo*, un madrigale dal tono colloquiale e sempre più persuasivo, fino alla perentorietà della chiusa (“- Necessario è l’Inferno, che sempre arde.”):

Ma tu quei miri, che peccano *impune*,
lieti e tranquilli sempre;
ma non penètri le segrete tempre
dell’uomo interior, e però sparli¹¹.

Vale ancora per l’avverbio latino *mire* = *meravigliosamente*, anch’esso in posizione forte nel madrigale 5, al v. 6, della canzone n. 31 (*Del Sommo Bene metafisico*), unito per *enjambement* all’aggettivo *dolce* del verso successivo:

Rispetto è, non essenza, il mal, se mire
dolce al capro, a noi amara la ginestra¹²,

e volto ad esprimere uno dei principi della metafisica campanelliana: quello della relatività del bene e del male per gli enti tutti dell’universo, al punto da essere il male non essenza ma una pura relazione (“rispetto”).

Latina è pure la locuzione *a copia* = *in abbondanza* che chiude il madrigale 4 della *Canzon del Sommo Bene*, oggetto d’amor naturale:

Pensa altri in fama o in Ciel vivere a copia¹³.

¹⁰ Quanto alle osservazioni campanelliane sull’avverbio cfr. *Logicorum libri*, lib. II, cap. I, art. 5; *Poëtica*, cap. IX, art. IV (*De dictione*): “Adverbia vero sunt qualificationes actuum, ergo verborum: idcirco his apponuntur: qualificant enim actum temporalem vel localem, ut: ‘fui heri’, vel qualitatem, ut: ‘curro velociter’; et quot sunt praedicamenta, tot sunt qualificationes, uti docuimus in *Logica*; ergo et tot adverbiorum genera. Mirifice differentias et proprietates docent existentiarum et actionum et passionum. Poëta his uti sciat: nam tamquam epitheta sunt, et versus magnificent, et illustrent, et complent” (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 1186); e soprattutto *Grammatica*, lib. I, cap. IX: *De adverbio* (*ivi*, pp. 574-583).

¹¹ *Ivi*, p. 193.

¹² *Ivi*, p. 91.

¹³ *Ivi*, p. 81.

1. 2. Moltissime sono nella *Cantica* le scelte verbali latine, che meritano attenzione non tanto per l'uso o abuso, quanto piuttosto per la carica semantica che viene loro restituita o, in qualche caso, data *ex novo* dal Poeta calabrese.

Cominciamo dal verbo *sapère*, utilizzato nella sua più alta accezione per Dio "che tutto sape e puote", e poi per l'uomo nei diversi significati di *conoscere*, *sapere* e *gustare*, usato quasi sempre al presente indicativo o all'infinito presente, come nei madrigali 2 (vv. 5-6) e 3 (vv. 11-13) della canzone n. 25:

ma vorria e crede solo in sé bearsi,
ché ignora l'altrui ben, sape il suo interno.

le guerre e le cagion de gli elementi
noti chi vuol sapere,
ch'e'nulla sappia, e non con finti accenti¹⁴.

Nel primo caso il Campanella constata con grande ammirazione che ogni ente è stato creato da Dio tale da conoscere dall'interno solo se stesso, da avere unicamente "il gusto del suo essere, ch'è partecipazione di divinità" e, pertanto, da pensare di "bearsi solo nel suo essere"¹⁵. Da qui l'attaccamento alla vita e il rifiuto di tutto ciò che è cambiamento o morte. Nel secondo caso lo Stilese allude alla infinità del sapere intorno al mondo e alle sue parti, intorno alla vita degli astri, delle piante e dei minerali, nelle varie epoche e nelle sterminate forme, intorno alle lotte da cui hanno origine gli elementi. A questo sapere (sensibile: *sàpere*, e insieme mentale: *sapère*) deve tendere l'uomo, sempre convinto però di essere ignorante, sia perché molte sono le cose che gli restano da cono-

¹⁴ *Ivi*, pp. 48-49. Intorno al *sapère* campanelliano, nella duplice dimensione di assaporamento sensibile (*sàpere*) e di processo conoscitivo (*sapère*), cfr. A. Isoldi Jacobelli, *Conoscenza, scienza e sapienza*, in *Tommaso Campanella*, cit., pp. 100-118. È necessario risalire alle lunghe dissertazioni sull'idea di *senso* che accompagnano il Filosofo di Stilo dalla *Philosophia sensibus demonstrata* fino ai *Commentaria*: "Sensus enim est facultas iudicandi sensibilia, apud philosophos; est et vis peculiaris quincuplex, in quinque sensoriis, ut visus, auditus, gustus, olfactus, tactus; sumitur etiam pro affectuosa cognitione, Cicero 3. Verr., 'nullus in te sensus humanitatis'; item pro contemptu mentis qui ex sensu oriebatur, Cicero I. Acad., 'quod autem erat sensu comprachensum, id ipsum sensum appellabat'. Ex hoc dicta est sententia id, quod ex mentis conceptu exprimebatur, Virgilius 2. Aeneid. [...]" (*Opere letterarie*, cit., p. 750).

¹⁵ *Ivi*, p. 48.

scere, sia perché quelle che pensa di conoscere non le conosce pienamente, per la scarsa capacità che ha di penetrare in loro, oppure - come è scritto altrove nella *Cantica* - le conosce secondo la sua misura e non secondo la loro misura. Come si vede il *sapère* campanelliano è un conoscere metafisico, innato e intrinseco (la conoscenza di se stesso), ed è pure un conoscere etico come fine cui tendere (la conoscenza del mondo, ovvero del libro della natura, il codice di Dio, difficile e impenetrabile); è infine il *sapère* delle *Laude* di Iacopone, coinvolto nell'esperienza di una "esmesuranza" d'amore, nei sonetti *Anima immortale* e *Fortuna de' savi*.

Non a caso al *sapère*, a quella che dovrebbe essere la vera ricerca e, quindi, la vera dottrina, il Campanella contrappone un altro predicato verbale latino, il *còlere*, per indicare il falso culto dell'umanità: il cieco egoismo, culto peggiorato - scrive nell'*Esposizione* - nella coeva "età tenebrosa":

Son tremila anni omai che 'l mondo cole
un cieco Amor, c'ha la faretra e l'ale;
ch'or di più è fatto sordo, e l'altrui male,
privo di caritate, udir non vuole¹⁶.

Il verbo *còlere* = *onorare* si carica poi di tutta la tensione morale e intellettuale campanelliana nei versi decisamente sentenziosi del primo madrigale della canzone n. 79:

[...] Ma smorza ogni doglia
chi nella mente sua il gran Senno cole,
seco vuole e disvòle,
di lui se stesso in se stesso beando¹⁷.

Una certa tensione etico-psicologica (di matrice iacoponica) si coglie anche nel verbo *cherere-chierere* (dal latino *queror*), qualche volta nel

¹⁶ *Contra Cupido*, vv. 1-4 (*ivi*, p. 53).

¹⁷ *Ivi*, p. 185. Nel *Commentum in elegiam, cuius titulus "Poësis probis et piis documentis primaevae decori restituenda"* il Campanella scrive: "colere enim est reverenter servire; cui autem cultum adhibemus eius servi fimus, et qui facit peccatum, dicit Dominus, servus est peccati..." (*Opere letterarie*, cit., p. 792). Cfr. *Ioan.*, VIII, 34.

significato di *rimpiangere*, *piangere* (ma nella forma negativa), come nel madrigale 4 della canzone *Agl'Italiani, che attendono a poetar con le favole greche*, quando il Poeta si indigna che l'Italia tiene nascoste le glorie dei propri figli per esaltare quelle altrui. Infatti, nemmeno dopo la morte rimpiange il grande pensatore Bernardino Telesio, legata com'è al pensiero tirannico dello Stagirita, nel madrigale citato per disprezzo definito lo "Schiavone":

Italia, sepoltura
de'lumi suoi, d'esterni candelieri;
ond'oggi ancor non chiere
il Consentin, splendor della natura,
per amor d'un Schiavone [...]¹⁸.

Qualche altra volta *si chere* sta per *si lamenta-si rimpiange* (questo è il significato che il Campanella attribuisce al verbo *queror* nei *Commentaria*)¹⁹, forma affermativa, ad esempio nel sonetto n. 49, dove si insegna che, solo ritornando al Senno, si potrà realizzare anche sulla terra il regno celeste:

e 'l secolo innocente, che si chere
ch'Adam perdéo, darà la pia possanza²⁰.

Nel madrigale 4 della canzone 28 (*Canzon d'Amor secondo la vera filosofia*) la voce verbale *chierere*, alla prima persona singolare del presente indicativo, deriva dal latino *quaero* = *cerco*. Anche qui il predicato verbale è posto in posizione forte, confermando, con un riferimento autobiografico, l'universalità di una verità metafisica: il mondo non odia le sue parti e le sue cose che muoiono in esso; le morti e le vite particolari servono alla vita del tutto:

Né 'l mondo, a chi ben spia,
odia sue parti; ma prende a letizia

¹⁸ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 102.

¹⁹ Cfr. *Commentum in elegiam, cuius titulus "Poësis probis et piis documentis primaevae decori restituenda"* (*Opere letterarie*, cit., p. 702: "et sic queror sine diphthongo, id est lamentor").

²⁰ *Sonetto de l'istesso*, vv. 7-8 (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 118).

lor guerre e morti, che fanno a giustizia
 in altre vite, dove gli è mestiero.
 Così il pan duolsi e muore, da me morso,
 per farsi e viver sangue, e questo io chiero;
 poi muore il sangue alla carne in soccorso²¹.

Il latino *pavēre* = *temere*, nella forma negativa, esprime anch'esso, nella *Cantica*, un concetto filosofico relativo all'essere universale, infinito, il quale non ha bisogno di alcuna cosa e non teme nulla e, "amando e intendendo sé, ama e intende tutte cose per sé", mentre ogni cosa non "s'annicchila per morte, ma si tramuta solo"²²:

L'essere è il sommo ben, che mai non manca,
 e di nulla ha bisogno, e nulla pave.
 Amanlo tutti sempre; e'sol se stesso,
 perché non ha maggior né più soave²³.

Come si vede i verbi latini menzionati assumono un'intensità di significato tutta nuova, in funzione di un poetare che è filosofico e teologico, trasposizione in versi e in immagini delle opere dottrinali del Campanella. La valenza apparentemente ordinaria dei predicati verbali è invece una sintesi di sensi metafisici ed etici, oltre che psicologici; rinvia ad azioni intrinseche ed universali, alle ragioni e all'ordine divini del cosmo, allo spazio universale che è in Dio e nello stesso tempo è la base di ogni essere creato.

Scelte latine, opportunamente fatte proprie dallo Stilese, sono ancora i seguenti verbi: *involare* = *rubare* (usato metaforicamente nel sonetto

²¹ *Ivi*, p. 57. Della voce verbale *quaerere*, sempre nel *Commentum in elegiam...* (*Opere letterarie*, cit., pp. 698-700), il Campanella annota i diversi significati:

[...] *quamvis quaerere sit multiplex, nam et pro interrogare sumitur, Ovidius,*

et nunc quid facio, si quoque quaeris, amo;

item pro disputare, Plinius, lib. 13, cap. 3, 'quaeritur inter medicos, cuius generis aquae sint utilissimae'; item pro lucrari et acquirere, Plautus in Trin., 'filio dum divitias quaero', unde quaestus dicitur lucrum, Terentius in Eunuc., 'is quaestus nunc est multo uberrimus'; sumitur etiam pro investigare, Virgilius 9.,

lustrat equo muros, aditumque per avia quaerit [...].

Sempre in direzione autobiografica non sfugge il commovente imperativo latino: *Miserere*, che succede alla ribellione contro Dio (canz. 74, madr. 9, v.12). L'eco del Salmo penitenziale di David è manifesta.

²² Cfr. *Esposizione* del 1° madrigale della canzone *Del Sommo Bene metafisico* (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 87).

²³ *Del Sommo Bene metafisico*, madrigale 1, vv. 1-4 (*ibidem*).

n. 50, v. 1: “l’aquila invola”, dove l’aquila è il “tiranno macchiavellista” che si burla del Vangelo); *orar* = *pregare* nel sonetto n. 49, v. 1; *studiare* = *amare, ricercare, attendere a* (riferito alle anime, nel madrigale 5, vv. 6-9, della canzone n. 79: “che l’alme, uscendo, van co’ bianchi e neri, / e co’ fallaci e veri, / a cui più simil le fe’ il bene e il male, / che più studiârò in questa vita frale”); *non offendere* = *non urtare* (cfr. l’uso del gerundio, *non offendendo*, in un contesto imperativo-metaforico oggettivo: “con voti al porto aspira, / schifando via, non offendendo, i scogli”, nel madrigale 6 della *Canzone a Berillo*); *instare* = *incombere* (nella voce di participio presente nel sonetto n. 53, v. 4: “del fine instante delle cose umane”); *angere* = *tormentare, angustiare* (cfr. canzone n. 75, madrigale 9, v. 7: “del duol, che ’l vostro padre ange e funesta”); *ire* = *andare*, reiterato nel tempo imperativo presente *ite* (canzone n. 75, madrigale 9, v. 5; componimento n. 86, v. 200); *ancidere* = *uccidere* (cfr. il participio passato *anciso*, riferito a Cristo, nel sonetto n. 21, *Nel sepolcro di Cristo*).

1.3. Abbondanti sono pure i sostantivi latini nelle poesie campanelliane. Frequente è la scelta *imago* per *immagine*, ad esempio nel madrigale 3 della canzone n. 28, laddove il Campanella parla di ogni essere come immagine del Fattore, o Primo Ente divino: “... talch’egli ama il Fattore, / se stesso amando, di cui è certa imago” (qui pure l’aggettivo *certa* è latino: *certus* = *determinato*), oppure nel madrigale 3 della canzone *Del Sommo Bene metafisico*, v. 14, o ancora nel sonetto autobiografico, *Di se stesso*: “Porto dell’amor mio l’imago in fronte, / sicuro d’arrivar lieto, per tempo, / ove io senza parlar sia sempre inteso”, dove l’immagine è quella dell’amore per Dio. Altrettanto consueto è il vocabolo *donna* per *signora, padrona* (lat. *domina*): “Genoa, del mondo donna” (sonetto n. 39: *A Genova*); “ed or donna funesta” (il Poeta si riferisce a Roma, nel sonetto n. 59: *Sopra la statua di Daniele*); “Musa latina, è forza che prendi la barbara lingua: / quando eri tu donna, il mondo beò la tua” (*Al Senno latino*). Usato è pure il maschile *donno* = *signore, padrone*, nel primo madrigale della canzone n. 28, attribuito al Primo Ente: “... Dunque insieme adoro / Possanza, Senno, Amor, Primo Ente e Donno”, e nel madrigale 4 della canzone n. 81, *Della Prima Possanza*, riferito alla primalità della Potenza che precede le tre primalità

metafisiche (chiamate anche “preminenze, e semi, e cause metafisicali di tutte le cause e causati fisici”): “... Autore / dunque del Senno primo ben si pose / il primario Poder, degli enti donno”.

Latino è il sostantivo *pondo* per *peso*, usato in senso traslato nel sonetto *A Venezia*, ad indicare il valore della libertà e il peso della sua responsabilità (“di libertà portando il pondo, sola”), e altresì *pondo* per *corpo*, ovvero l’oscuro peso della materia, nel madrigale 8 della canzone n. 76: “Dunque tien l’alma il tenebroso pondo, / l’allegrezza, i desiri e i sensi in fondo”²⁴. Latine sono le parole *procerità* e *venustate*, rispettivamente per *alta statura* e per *leggiadria*, nella canzone n. 29, *Della bellezza* (madrigale 8, vv. 2 e 15).

Profondamente assimilati dal pensiero e dalla poetica campanelliani appaiono i sintagmi latini: *eterea face* (lat. *fax*) = *luce celeste*, apposizione di Cristo, nel sonetto n. 7 (*Accorgimento a tutte nazioni*), v. 11; *pugna cieca* = *battaglia cieca* (è la guerra metafisica nata dalla corruzione delle Primalità nella finta potenza, nel finto senno e nel finto amore, della quale si parla nel madrigale 2, v. 11 della canzone n. 75) e *la propria vece* (lat. *vices*) = *la propria sorte* nell’ambito del ciclo delle cose, nella prima quartina del sonetto n. 15:

Natura, da Signor guidata, fece
nel spazio la comedia universale,
dove ogni stella, ogni uomo, ogni animale,
ogni composto ottien la propria vece²⁵.

Termini usati secondo la loro valenza latina sono, infine: *caso*, nel senso di *caduta* (madrigale 10, v. 17 della canzone n. 28: “ché solo Dio resiste ad ogni caso”); *fraude* (assai frequente); *arbor* (cfr. sonetto n. 32); *cornice* (lat. *cornix*) = *cornacchia* (metafora del sofista nel sonetto n. 52, v. 5: “Ma la volpe col lupo e la cornice / negano questo con perfidia molta”, e già prima nel sonetto n. 50: “...e la cornacchia insana / insulta l’agno, in cui si transumana / nostra natura...”); *telo* (lat. *telum*)

²⁴ *Ivi*, p. 173. *Pondo* col significato di *corpo* è usato secondo la tradizione petrarchesca, alla quale si rifà anche il Tasso delle *Rime*. Cfr. il saggio di M. Spinetti, *Rapporti tematici tra le “Familiari” e i “Rerum vulgarium fragmenta” del Petrarca. Solitudine-dispregio del volgo-vergogna-pondus*, in A. Cecere e M. Spinetti, *Primo Umanesimo. Petrarca-Boccaccio*, Liguori, Napoli 1994, pp. 7-54 (in partic. pp. 44 sgg.).

²⁵ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 30.

per *freccia* (nel sonetto *Al Telesio cosentino*, v. 1: “Telesio, il telo della tua faretra...”); *esciame* (lat. *examen*) = *sciame* (nel madrigale 4, v. 7 della canzone n. 73: “qual d’api esciame”); *colùbro* = *serpente* (nel madrigale 7, v. 4 della *Canzone a Berillo*); *iniquitati* = *iniquità* (nel madrigale 13, v. 2 della stessa *Canzone a Berillo*, il Campanella fa riferimento alle proprie scelleratezze in un momento di pentimento e di desiderio di confessione); *apro* (lat. *aper*) = *cinghiale*; *parente* per *padre* nel componimento *Della possanza dell’uomo*, v. 8 (qui *parente* è contrapposto a *patrigno crudo*, entrambi complementi predicativi del soggetto: il *Primo Ente*, che sembra dotare l’uomo alla nascita di minore autonomia, rispetto agli altri esseri, per poi elevarlo al di sopra di tutti, al pari di “un dio secondo, miracol del primo”: “patrigno crudo - a lui parve il Primo Ente / d’altri parente”); *humo* (lat. *humus*) = *terra* (nel componimento *Della possanza dell’uomo*, v. 24); *die* (lat. *dies*) per *giorno* (*Al Senno latino*, v. 14); *labbia* (lat. *labia*) per *labbra* (nel sonetto n. 51, v. 9); *sacramento* per *mistero sacro* (cfr. la canzone n. 31, madrigale 9, v. 11). Antica e letteraria è la forma *gesti* per *gesta*, nel sonetto n. 6, *Modo di filosofare*, v. 3, e nel sonetto n. 40, *A Polonia*, v. 14 (“virtù e gran gesti, non gran sangue e carne”).

Voci dotte dal latino sono, infine, molti aggettivi: *preclara* (attributo di *anima*) = *nobile, illustre*; *fero* (“atto fero”, nel sonetto n. 41); *studiosi* (dal lat. *studeo*) nel senso *che ci occupiamo di* nel sonetto n. 53 (“ne’ tragici lamenti / studiosi”); *egro* (lat. *aeger*) = *malato, debole* (riferito al secolo del Campanella, il secolo XVII).

Spesso anche nelle chiose dell’*Esposizione* il Campanella si serve spontaneamente della lingua latina. Si serve qualche volta dell’imperativo latino *vide* quando vuole rinviare il lettore alle sue opere speculative in prosa (così nel sonetto n. 7, *Accorgimento a tutte nazioni*, scrive: “*Vide Metaphysicam*”²⁶) o agli scritti di altri autori (ad esempio nell’*Esposizione* del sonetto *D’Italia* ricorda: “*Vide Dante, in Paradiso, canto IX*”²⁷,

²⁶ *Ivi*, p. 19. Ci sembra molto importante ricordare che al Campanella critico non è sfuggito il magnifico uso dantesco (ovviamente nella *Commedia*) non solo dei vari dialetti italiani, ma anche del latino ogni volta che ha voluto mettere qualche cosa efficacemente sotto gli occhi: “Dantes mirifice cunctis Italiae linguis loquitur, vocabulis tamen ad Etruscum inflexis phrasim: similiter et Latinis, maxime autem ubi quid ante oculos ponere valde optat” (*Poëtica*, cap. IX, art. VI, 4).

²⁷ *Ivi*, p. 105.

e in quella del madrigale 3 della canzone n. 78 aggiunge: “*Vide divum Thomam, in tertia parte*”²⁸). Oltre alle citazioni in latino dai testi biblici, greci e latini, nell’*Esposizione* il Campanella non sa fare a meno di usare espressioni latine sintetiche e pregnanti (come questa che da sola accompagna il sonetto n. 59, *Sopra la statua di Daniele*: “*Qui legit, intelligat*”²⁹), oppure l’altra interrogativa che sottende il *topos* dell’esclusione: “*Quis intelliget?*”, alla fine dell’*Esposizione* del madrigale 5 della canzone n. 23³⁰, o l’altra ancora, “*Theologiza et laetare*”, che chiude in forma imperativa il commento del secondo madrigale della canzone n. 24³¹) o di inserire opportunamente, nel commento in volgare, frasi latine che completano il discorso, ricalcando modi di dire della *Metaphysica*, dell’*Atheismus triumphatus*, del *De sensu rerum*, ecc. Infine, con una locuzione latina, “*a minori ad maius*”, l’Espositore definisce il proprio metodo di argomentare in poesia (cfr. il commento al madrigale 5 della canzone 76: “*Qui pruova a minori ad maius che l’anima de’ morti non torna al cadavero, poiché lo spirito animale, ch’ esce con lutto e si fa aria, pur non vuol tornare*”³²).

2. Nell’impasto linguistico della *Cantica* una notevole energia, spesso polemica, viene sprigionata dalle voci dialettali, sempre calzanti e ricche di significato e di significante, prodotte dall’incandescente fantasia del Campanella e rispondenti alla sua solida cultura e alla sua personalità. Trattati dal dialetto parlato calabrese sono i termini come *tata*=*Dio Padre* in *Fede naturale del vero sapiente*, v. 71; *have* = *ha*, *bastaso* = *facchino*, *espogno* = *espongo* nel sonetto n. 17 (*Non è re chi ha regno, ma chi sa reggere*)³³. Altro dialettalismo è l’uso frequente del *chi* per *che* e della doppia per la scempia: *robba* per *roba*, *globbo* per *globo*. Espresamente dialettale è l’aggettivo *sugosa* = *prosperosa* (letteralmente *pie-*

²⁸ *Ivi*, p. 182.

²⁹ *Ivi*, p. 128.

³⁰ *Ivi*, p. 42.

³¹ *Ivi*, p. 44.

³² *Ivi*, p. 171.

³³ Si veda C. Marazzini, *Storia della lingua italiana. Il secondo Cinquecento e il Seicento*, cit., pp. 343-344 e, soprattutto, G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Einaudi, Torino 1966-1969.

na di sugo), riferito ad una giovane donna - peraltro anche *bella e valente* - nel madrigale 9 della canzone *Della bellezza, segnal di bene, oggetto d'amor*, come segno di vita sana in sé e indizio di potenziale forza procreatrice nonché di piacere in atto venereo. Vigorose sono le forme verbali del parlare quotidiano, quali: *cansâr* = *non urtarono contro*, nel sonetto-parabola n. 42, efficace a visualizzare la religiosità vuota e formale dei "monaci santoni" ("lo vider certi monaci santoni / e 'l cansâr, sul breviario recitando")³⁴; *bevetter* = *bevvero* nel contesto espressivo tutto realistico e polemico contro gli autori della letteratura oscena e pornografica contemporanea e immediatamente precedente, rappresentati dall'Aretino, nel sonetto n. 44, vv. 5-9 ("Ma l'Aretino con sua setta trista, / che bevetter di cinici in cantina, / di sue ciarle mostrando fiori e spina, / di bene e mal ci fa tutto una lista, / per giuoco, non per fraude")³⁵; *s'arruggia* = *si arrugginisce*, detto del *ferro*, in 74, madrigale 8, v. 2. E altrettanto espressive sono le scelte nominali dialettali: *cascia* = *cassa*, metafora del *corpo* che impedisce all'uomo di volare col pensiero e di addentrarsi nelle cose, in quanto tiene l'anima costretta come in una cassa (cfr. la canzone n. 76, madrigale 8, vv. 2-3: "... Ma nol lascia / questa di morti cascia"); *cucullo* = *bozzolo* (nell'*Esposizione della Salmodia che invita la terra e le cose in quella nate a lodar Dio...*); *niglio* = *nibbio* (*ivi*, v. 168). Frequente è, nella *Cantica*, l'alternanza della grafia *proprio* e *propio* antico e regionale.

A vivacizzare la poesia campanelliana contribuisce anche l'uso di

³⁴ Sonetto cavato dalla parabola di Cristo in san Luca, e da san Giacomo dicente: "Fides sine operibus mortua est", ecc., e da sant'Augustino: "Ostende mihi fidem tuam, ostendam tibi opera mea", vv. 2-4 (*ivi*, p. 110).

È molto opportuno tener presente gli studi linguistici in area meridionale di fine Cinquecento e, quindi, la difesa di tutto il patrimonio dialettale italiano, con la proposta di elaborare la lingua letteraria sulla base dei diversi dialetti (cfr. Ascanio Persio, *Discorso intorno alla conformità della lingua italiana con le più nobili antiche lingue et principalmente con la greca*, Bologna 1592, poi Napoli 1874 e di recente riproposto da Tristano Bolelli, Giardini, Pisa 1985). Ascanio Persio avverte il bisogno di superare il pericolo dell'immobilizzazione e della restrizione della lingua letteraria italiana. Non diversa è la preoccupazione di frate Reginaldo Accetto (*Il thesoro della volgar lingua*, Cacchi, Napoli 1572), per il quale la lingua volgare può utilizzare voci latine, conservando la sua individualità, allorché compone la parola con quelle lettere "che la volgar orthografia accetta & usa":

E perché bisogno è, che le voci latine diventino volgari, acciò la volgar lingua povera non sia de voci; poscia che nessuna lingua si deve restringere, in alcuna determinata quantità di voci, & uso di vocaboli, come alcuni fanno, trahendola, e restringendola alle solc voci, e vocaboli di lor patria (p. 15).

³⁵ *De' medesimi*, vv. 5-8 (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 112).

qualche avverbio popolare, come *mo = adesso, ora* (nella canzone 31, madrigale 3, v. 4), e soprattutto l'inserimento nel testo poetico di credenze popolari: ad esempio quella del sonetto n. 60, *Al carcere*, vv. 2-4 ("...e come ancora / in bocca al mostro che poi la devora, / donnola incorre timente e scherzante")³⁶, subito dopo la similitudine letteraria dei vv. 1-2, di memoria dantesca e petrarchesca, e le altre due riportate nel componimento n. 86, rispettivamente ai vv. 55-56 ("Gioconde feste - agli angeli, a' demòni / fatiche doni") e ai vv. 163-164 ("vivezza il gallo, - ch'al fiero leone / spavento pone")³⁷. Di straordinaria immediatezza comunicativa sono i vv. 1-8 del sonetto n. 63, *A certi amici uficiali e baroni, che, per troppo sapere, o di poco governo o di fellonia l'inculpavano*:

Non è brutto il demòn quanto si pinge:
sta ben con tutti, a tutti, cortesia:
la più sentenza eroica è la più pia:
un piccol vero gran favola cinge.

Il paiuol della pentola più tinge ;
nera chiamarla dunque non dovria.
Libertà bramo, e chi non la desia?
ma il viver sporca chi per viver finge³⁸.

3. Ma nella lettura della *Cantica* colpiscono in modo particolare i neologismi (semantici e non formali), i vocaboli nuovi nati dalla fantasia campanelliana, creati secondo la scuola di Dante e, quindi, secondo le proprie considerazioni linguistiche espresse in sede teorica, cioè nelle due *Poetiche*³⁹, oltre alla intensa proprietà semantica che ogni parola assume di volta in volta nel verso, grazie alla sua collocazione, alla connessione con altri termini, al metro, alla sintassi e alla punteggiatura, obbedienti al flusso del sentimento e del pensiero dell'Autore, alla sua tensione etico-speculativa e didattica. Ci pare inoltre che, al di là di Dante, le nuove coniazioni lessicali della *Scelta* continuino le formazioni

³⁶ *Ivi*, p. 129.

³⁷ *Ivi*, pp. 218 e 223.

³⁸ *Ivi*, p. 132.

³⁹ Cfr. soprattutto *Poëtica*, cap. IX, art. VI, 5 (*De fictis*).

neologistiche di Paolo Giovio, illustrate da Gianfranco Folena nel magistrale saggio *L'espressionismo epistolare di Paolo Giovio*, dove alcune osservazioni sono calzanti anche per lo Stilese. L'uno e l'altro fanno acquistare vitalità formativa ai prefissi italiani e latini con valore accrescitivo o estensivo o privativo, e soprattutto mirano all'espressività fonico-semantica dei verbi creati, anche se in direzione diversa. Se il Giovio, come osserva il Folena, è sollecitato dalla "libertà di parlare"⁴⁰, il Campanella dalla libertà di conoscere prima che di parlare. Da considerarsi poi che le realizzazioni espressive corrispondono alle intenzioni espressive.

Vocabolo nuovo è il verbo *infarsi*, usato all'infinito presente nel commento al madrigale 8 della canzone n. 29, *Della bellezza*, e al presente indicativo, nella forma *s'iface* nel madrigale 3 della canzone n. 24, vv. 1-2 ("Spirito puro, qual luce, di tutti enti / ben s'iface...")⁴¹ e nella forma *s'infà* nell'*Esposizione* degli stessi versi, nei quali è sintetizzata la similitudine tra la *luce* e lo *spirito puro*: come la luce si impregna di tutti i colori, rappresentandoli come sono, così lo spirito puro diventa tutti gli enti, compenetrandosi in essi. Ciò non accade per lo *spirito impuro*.

Nuovo è pure il termine *sennoamante* = *filosofo* (nella *Poetica* italiana si parla della legittimità della "finzione" di *sennamante*, "voce straordinaria in luogo di 'filosofo', come Cicerone ha finto *beatitas*")⁴², tanto pieno di significato nella *Cantica*:

Ma, perché manca ogni conservamento,
ché noi siam parti per lo tutto fatte,
e per Dio il tutto, il sennoamante, intento,
per farsi divo, a quanto può, combatte⁴³.

⁴⁰ G. Folena, *L'espressionismo epistolare di Paolo Giovio*, in *L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana*. Atti dei Convegni Lincei, Roma 16-18 gennaio 1984, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1985, pp. 121-159, poi in *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, pp. 201-24. C'è affinità tra il Giovio e il Campanella anche nel modo di realizzare "la violenza impressiva della rappresentazione attraverso la forte progressione e scansione sintattica". Pensiamo ai *Sonetti profetali* oppure al madrigale 6 della canzone n. 75.

⁴¹ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 44. Ad alimentare neoformazioni nella *Scelta* sono i prefissi latini; ad es. col prefisso *trans-* il Campanella conia efficaci voci verbali quali *trasmandare*, *trasostanziare* (cfr. *Esposizione* del madrigale 8 della canzone n. 28), *trapiantare* (*Sonetto alla signora donn'Ippolita Cavaniglia*, v. 2, in *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 255).

⁴² *Poetica* [XXV. *L'elocuzione poetica*], *ivi*, p. 424.

⁴³ *Canzon del Sommo Bene, oggetto d'amor naturale*, madrigale 8, vv. 14-17 (*ivi*, p. 85).

E parto della stessa fantasia del Poeta-Filosofo calabrese è la parola *bombassi*, coniata dal latino *bombus* = *frastuono* ma pure dallo spagnolo *bombazo* = *scoppio di bomba*, tenendo presenti i suoni della consonante *s* doppia e delle vocali *o* e *a*, nell'assonanza-consonanza con la voce *ingrossa*:

Né sa quanto è temuto, ché i bombassi
fanno un incanto, che i sensi gli ingrossa⁴⁴.

Campanelliana è ancora la creazione dei termini politici dispregiativi col suffisso *-esco*: *traditoresco* e *tirannesco*⁴⁵, nel sonetto *Sopra i colori delle vesti*, vv. 3 e 6, e della voce *stravestiti* (derivata da *vestito*, con *stra-* superlativo) per *mascherati*, *travestiti*, nel madrigale 7, v. 9 della canzone n. 77; infine la *variatio annegrica* da *annegrire* = *annerire* (sonetto n. 59, *Sopra la statua di Daniele*, v. 11). Ragioni semantiche; non solo fonetiche e culturali, si colgono nell'uso consueto delle varianti lessicali, come nel caso di *nullità*, *nullitate*, *nientità*, di *sfare* e *disfare* o ancora di *sprezzare* e *disprezzare* (moltissimi sono nella *Cantica* i verbi col prefisso *dis-* con valore privativo o negativo: *disamare*, *disconoscere*, *discredere*, *disserrare*, *disvolere*, ecc., oppure con valore intensivo: *dispiccare*, *diveller*, *dismagarsi*, ecc.), e persino nella scelta del metro e della rima che molto spesso è dantesca e quasi sempre vuole rafforzare il pensiero campanelliano. Potrebbe bastare il richiamo alla rima ruotante intorno al verbo *farsi*, nel madrigale 7, vv. 9-11, della canzone n. 28 (*fassi*, *rifassi*, *disfassi*):

[...] ove amor fassi
gioir, mentre rifassi
pian pian quel che disfassi⁴⁶.

⁴⁴ *Della plebe*, vv. 7-8 (ivi, p. 97). I *bombassi* sono metafora dei tiranni, dei sofisti, degli ipocriti e dei poeti menzogneri. È opportuno ricordare quanto il Campanella ha scritto a proposito di una parola affine *bombarda*, in un discorso generale che vuole i nomi scaturiti dalle stesse cose cui vengono imposti: "Nomina quidem debent ab ipsis rebus nominatis exprimi, ut 'bombarda' a bombo ardente huius instrumenti, et 'lapis' a laedendo pedem, et 'sol', quia solus lucet" (*Grammatica*, lib. III, cap. IV, 7, in Tommaso Campanella, *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 707).

⁴⁵ Sono aggettivi che si trovano anche in altri testi campanelliani in prosa. Ad esempio *tirannesca* si legge nella *Poetica* italiana (riferito a una cattiva repubblica) e *traditoresco* nella lettera al papa Paolo V, datata marzo 1607: "E pur la gente crede a questo dio traditoresco calviniano e che 'l papato sia anticristiano, perché il sole della chiesa è eclissato" (*Lettere*, a cura di V. Spampinato, cit., p. 56).

⁴⁶ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 60.

Qui le voci verbali *fassi, rifassi, disfassi* sono fondamentali nell'intelligenza della teoria telesiano-campanelliana sulla gioia e sul dolore degli enti.

4. È costante nella *Cantica* la predilezione del realismo delle immagini e dei termini: *ventre* e *verme* (nel son. n. 4, che riprospetta la medesima responsabilità morale e spirituale dell'uomo di *Convivio*, III, 7, e di *Purg.*, X, vv. 124-126)⁴⁷; *baro, puttana, saccomanno* (son. n. 43); *scorza*, sostantivo molto usato dal Campanella per esprimere a volte la *superficie* delle cose, altre volte, allegoricamente, l'*apparenza camuffata* degli ipocriti (son. n. 45: "a chi gli guarda dalla scorza in fuore") o degli uomini viziosi e indegni di Dio (son. n. 47, v. 4: "c'han scorza d'uom a guisa di lumaccia"), oppure per dire che gli altri beni sono solo apparenza e rivestimento dei tre beni primari (Senno, Amore e Forza):

S'ella nota ogni ben, strano o natïo,
e principi son Senno, Amor e Forza,
giocondi sempre ed utili ed onesti,
cui le virtù son figlie e gli altri scorza⁴⁸.

Alla realtà della vita calabrese rinvia il verso 5 del *Sonetto trigemino sopra il "Pater noster"*, riferendosi ai falsi intellettuali e filosofi contemporanei in tutto un contesto metaforico animalesco, polemicamente allusivo attraverso la menzione di un animale (la pecora) ben caratteriz-

⁴⁷ Questi versi del *Purg.*, che ricordano il fine e il dovere dell'uomo (conseguire la beatitudine celeste), avevano un significato assai profondo per il Campanella che li ricorda in una lettera all'abate Niccolò Claudio Fabri, datata Parigi, 22 agosto 1635, uniformando alla lezione dantesca la propria esperienza: "Resto lieto che la Vostra Signoria illustrissima si rallegra in me servo suo, e prego Dio che la faccia venir con qualche occasione in Parigi per starci qualche mese; e comunicar seco quanto io posso e so e vaglio, intra il ventre del mondo riposto come un verme

nato a formar l'angelica farfalla
che vola alla giustizia senza schermi,

come dice Dante" (T. Campanella, *Lettere*, cit., p. 324).

Alla metafora dell'uomo-verme, di origine biblica, e al simbolo del baco da seta che si trasforma in farfalla fa ricorso anche santa Teresa d'Avila, nel *Castello interiore* (1577), quando la vita mistica diventa stabile (nella quinta stanza o dimora del castello), da cui il paragone: come il verme, ormai maturo, entra nel bozzolo, muore a se stesso ed esce trasformato in farfalla, così l'anima muore a se stessa compenetrandosi in Dio, in un matrimonio spirituale.

⁴⁸ *Della bellezza, segnal del bene, oggetto d'amore*, madrigale 4, vv. 1-4 (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 69).

zato nel mondo degli studi fisiognomici, ad esempio nel volume *De humana Physiognomonica* di Giambattista Della Porta. Da parte sua il Campanella osserva che i sofisti ostentano l'ignoranza per sapienza e "predicano l'umiltà pecorina per santità", avendo escluso "l'umiltà magnanima apostolica":

Ché 'l pecoreccio per virtù si spaccia
dagli astuti sofisticati consigli,
ché di tal bestie son gli aurati artigli,
ciò al Sommo Padre insegnando che piaccia⁴⁹.

Di crudo realismo, pari a quello dantesco nell'attacco del canto XXVIII dell'*Inferno*, è la coppia dei verbi *inverminisce* e *puzza* nel madrigale 7 della *Canzone a Berillo*, riferita ad Antioco IV Epifane, persecutore degli Ebrei, punito da Dio con una grave malattia.

Alla concretezza espressiva obbediscono molti predicati verbali tralati: *prezzare* per *stimare* (30, 1, v. 9); *attuffare* (azione attribuita a Pallade, ovvero "lo studio delle scienze", e a Venere, ossia "il far figli", nella *Canzon del Sommo Bene, oggetto d'amor naturale*, 2, v.16: "onde attuffan, s'è vòto o colmo il sacco", alternata ad un'altra azione, *addolorare*, nell'*Esposizione*: "Onde Venere e Palla ci attuffano o addolorano, e 'l dolore è anteposto alla voluttà che ci corrompe") per *rendere sazio*, *soddisfare*. Per Tommaso Campanella il sommo bene metafisico non è né la sapienza, né il piacere (o voluttà), ma la conservazione alla quale "sono ordinati" l'una e l'altro.

Usate in senso altrettanto figurato sono le voci verbali *calpestrare* per *disprezzare* (nel son. *A Svizzeri e Grisoni*, v. 8: "onde il vostro valor poi si calpestre"); *mercere* per *ricompensare*, *dotare*, usato per esprimere il concetto che gli uomini, più delle donne, - e in generale i maschi più che le femmine - hanno "segnali di bene", e perciò sono più belli: essi hanno da Dio qualità (forza, valore e senno) superiori a quelle femminili e perciò "sono più amati", mentre le donne "più amanti" ("Più i maschi che le femmine Dio merca / con ta' segni, onde son più belli e divi; / però più amati, e quelle amanti pue", *Della bellezza*, 8, vv. 5-7); *figlia-*

⁴⁹ Sonetto trigemino sopra il "Pater noster" (ivi, p. 115).

re, come azione della *terra* (il verbo del *sole* è *impregnare*, 28, 8, v. 4): “Per te si gira il sol, la terra piglia / vigor, onde poi tante cose figlia”; *scorrere* nel significato di *andare, spostarsi velocemente, attraversare* (il verbo è utilizzato per Catone, l’eroe della libertà: “D’Italia in Grecia ed in Libia scorse, / bramando libertà, Catone il giusto”, *Di se stesso, quando, ecc.*, vv. 1-2; ed è usato anche per il tedesco Tobia Adami, nel sonetto n. 70, vv. 1-2: “Portando in man la cinica lucerna, / scorri, Tobia, l’Europa, Asia ed Egitto”); *trasvoltare* per *far precipitare*, nel madrigale 6, v. 9, della *Lamentevole orazione profetale* (“poscia, tra i saggi e stolti / alzato, mi trasvolti / con terribil prestezza / nella più spaventevole bassezza”); *sbrigarli* nel significato di *liberarsi completamente* (“Or perché temo in tutto io di sbrigarli?”, nella canzone n. 77, 8, v. 9, dove il Campanella, autoconvinto della negatività del corpo, si risolve a sprezzarlo); *traboccare* nel senso di *precipitare a terra, cadere* (cfr. 74, 3, vv. 6-7: “e che di lor fortune traditrici / traboccan sempre al fine”); *spetrare* per *vincere, abbattere*, nel sonetto *Al Telesio cosentino*, vv. 7-8 (“e ’l Cavalcante tuo, possente lampo, / le ròcche del nemico ancora spetra”), dove ad essere *spetrata*, da parte dei seguaci di Bernardino Telesio, è la filosofia aristotelica⁵⁰.

Un’eco del realismo iacoponico, delle laude che disprezzano il corpo cantandone la precarietà, si avverte soprattutto nel madrigale 6, vv. 6-12, della canzone n. 75:

sei e sei anni, che ’n pena dispenso
 l’afflizion d’ogni senso,
 le membra sette volte tormentate,
 le bestemmie e le favole de’sciocchi;
 il sol negato agli occhi,
 i nervi stratti, l’ossa scontinoate,
 le polpe lacerate,
 i guai dove mi corco,
 li ferri, il sangue sparso, e ’l timor crudo,
 e ’l cibo poco e sporco;
 in speme degna di tua lancia e scudo⁵¹.

⁵⁰ Il verbo *spetrare*, usato metaforicamente, si trova più volte anche nelle opere del Tasso: in una lettera al Costantini del 22 giugno 1587 (“ma insomma non posso mutar fortuna, né *spetrare* il cuor de gli uomini”); nel v. 7 dell’VIII strofa del canto III della *Liberata* (“Duro mio cor, ché non ti *spetri e frangi?*”) e nella strofa III, v. 10 della canzone *Alma inferma e dolente* (“Qual cor di marmo, ah! non si *spetra e frange?*”).

⁵¹ *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 165.

Di memoria iacoponica⁵² sono pure i termini ricorrenti, quali: *annicchilarsi* (30, 5, v. 1), *annicchilazione* (cfr. *Esposizione* di 30, 5 e di 74, 8).

Molto importante è cogliere nei verbi realistici ma metaforici *scompiagliare* e *ponere scompiglio*, e nello stesso sostantivo *scompiglio*, le valenze profetico-teologiche della poesia campanelliana (cfr. i sonetti nn. 56, *Sonetto sopra la congiunzione magna, che sarà l'anno 1603 a' 24 dicembre*, vv. 12-14: "Oh, voglia Dio ch'i' arrivi a sì gran sorte, / di veder lieto quel famoso giorno / c'ha a scompigliare i figli della morte!", e 57, *La detta congiunzione cade nella revoluzione della natività di Cristo*, vv. 10-11: "e presto vien più grande / a lor poi Marte a ponere scompiglio") e insieme l'idea dell'alterazione della vita e dell'ordine dato da Dio: "Ma un solo è Dio, da cui sarà finito / tanto scompiglio, e la ragion nascosa / aperta, onde peccò cotanta gente"⁵³.

5. Se il lessico realistico si eleva semanticamente al di sopra dell'uso quotidiano, anche i termini letterari e arcaici, assai abbondanti nella poesia campanelliana, perdono ogni incrostazione esornativa, rivitalizzati dal Poeta calabrese che li scioglie in sentimenti vivi e attuali, in idee innovatrici, in espressioni liriche quasi tangibili, e perciò traboccanti di una nuova energia comunicativa e di una nuova tensione morale o conoscitiva o polemica. Il Campanella è fedele, nella *Cantica*, alle esigenze della proprietà linguistica (proprietà delle parole, o meglio delle consonanti e delle vocali che formano la parola), affrontata teoricamente nella *Poetica* latina⁵⁴; è sempre attento a che "le parole sembrino cose piuttosto che parole", e i traslati e le invenzioni diano luce, non oscurità.

Nei versi campanelliani ogni voce "esprime dal vivo le cose", subito assume la connotazione lirico-filosofica specifica nel contesto non solo

⁵² Cfr. le laude XCI (*Come l'anima per santa nichilità e carità perviene a stato incognito ed indicibile*); XCII (*Como per la ferma fede e speranza se perviene a triplice stato di nichilità*); XCV (*Altro Cantico nel quale pur se parla de anichilazione e trasformazione*). Ci riferiamo alla numerazione e ai titoli delle *Laude secondo la Stampa fiorentina del 1490*, a cura di G. Ferri, Bari 1915.

⁵³ Assai usate sono anche nelle *Lettere* le voci nominali *scompiglio-i* e la voce verbale *scompiagliare*.

⁵⁴ Si veda la forza con cui in qualità di teorico nella *Poetica*, cap. IX, art. VI, 5, si rivolge ad un ipotetico lettore: "Si literarum vocalium et consonantium vim et proprietatem considerabis, vocabula quae res ipsas expriment ad vivum facies..." (*Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 1200).

della *Cantica* ma pure delle altre opere dello Stilese, a cominciare ad esempio da qualche termine del linguaggio della filosofia scolastica, quale *quiddità* (*quidditas*, da *quid*, in Dante *Par.*, XX, 92 e XXIV, 66: *quiditate*) = *carattere essenziale per cui una cosa è quella che è* (nel quale avvertiamo lo spirito nuovo del pensiero telesiano: “dunque, ogni quiddità vien dal Potere”⁵⁵), e via via fino alle frequenze arcaiche che diventano voci tematiche, come *possanza* che indica la prima delle tre Primalità; *mutazione-mutanza*, termini usati anch’essi filosoficamente, per esprimere il continuo “mutarsi degli enti” in favore della vita dell’universo (Campanella distingue la *mutanza* dell’ente dalla *morte*: ogni ente si muta ma non muore, cfr. 73, 7); *preminenze-semenze* (“saran tre preminenze / d’ogni effetto e cagione / semplici metafisiche semenze”, 81, 4, vv. 11- 13); *rispetto-i*, nel senso di *relazioni, rapporti* (cfr. 29, 9, v. 16 e 31, 5, vv. 6-7: “Rispetto è, non essenza, il mal, se mire / dolce al capro, a noi amara la ginestra”); *gusti* per *inclinazioni, passioni* nella canzone 30, 2, v. 4; *fregia*, nel senso arcaico di *percuote, sfregia* e riferito a Dio (74, 8, v. 7); *distruuggimento* per *distruzione, rovina*, ad indicare il “sommo male” contrapposto al “sommo bene” metafisico: la *conservazione* (cfr. 28, 7, vv. 12-15) o *conservamento* (canzone n. 30, 8, v.14); *derivamento* per *derivazione* in 29, 11, v. 5 (nell’*Esposizione* dello stesso madrigale leggiamo: “Onde si vede che sia cosa divina e splendor di Dio per sé amabile, perché la bontà, di cui ella è segno, è un derivamento o partecipamento di divinitate...”); *armario*, metafora di *mondo* (altre volte chiamato *libro, codice, statua viva* di Dio) nel sonetto n. 56, v. 7 (“quel che poi leggi nell’eterno armario”), e nel componimento n. 84, v. 15 (“armario sacrosanto”); *composto* = *corpo* (cfr. la canzone n. 30, 6, v. 3)⁵⁶.

A parte le parole tematiche ora ricordate, parole-concetti che ci forniscono la chiave di lettura della poesia dottrinale della *Cantica*, altre voci antiche e/o letterarie, come *avaccio, rubello, alma, beltà, ardenza, testure, vanni, costuma, paiuolo, quaquiglie, sanne, vesco, specchio, biastemma, opprobrio, martoro* (dal latino tardo: *marturium*, variante di *martyrium*),

⁵⁵ Della *Prima Possanza*, madrigale 2, v. 13 (*ivi*, p. 198).

⁵⁶ L’uso di questi stessi termini arcaici, letterari e filosofici si rinviene frequentemente, oltre che nella *Poetica* italiana, nelle opere calabresi coeve, soprattutto nel *Ragionamento chiamato l’academico, ovvero della bellezza* di Iacopo di Gaeta e nel *Trattato dell’ingegno dell’uomo* di Antonio Persio.

conghietture, aita, disconforto, sconfidanza, si alternano efficacemente a *presto, ribelle, anima, bellezza, ardore, tessiture, ali, consuetudine, paiolo, conchiglie, zanne, vischio, specchio, bestemmia, obbrobrio, martirio, congetture, aiuto, sconforto, sfiducia*.

La complessa quanto varia lingua della *Cantica*, sostanzialmente filosofico-letteraria, ricca di reminiscenze lessicali bibliche, iacoponiche e dantesche, di vocaboli popolari e di neologismi campanelliani, è sempre viva e concreta, immediata ed essenziale. Sulle orme di Iacopone, il Campanella insiste ancora nell'esprimere l'ineffabile nella sua lingua di fondo popolare semplice ed espressiva. La scelta quasi costante delle forme dittongate (uo: *pruovare, truovare, giuovare, scuoprare*, ecc.), la predilezione di consonanti aspre e di plurali tronchi senza la vocale finale ("vive magion", "Pietro e Paolo, luminar del Cielo", "spirti beati, abitator del lume" ecc.), l'uso frequente delle forme enclitiche (*fassi, viensi, stassi/stansi, mutasi, conviensi, cogliesi, duolsi, ridonsi, fanmi scorno, sienti, faraile, amanlo, piacerolli, toglie, cibommi, apparécchianti*, ecc.), di effetto armonico nel rispetto della metrica, e l'impiego di una sintassi ipotattica (con sottili parallelismi o contrapposizioni), che scandisce bene il ritmo del pensiero, contribuiscono anch'essi a caratterizzare un magma linguistico incandescente e dinamico, in continuo divenire, in cui trovano spazio anche termini provenzali (ad esempio *sembiançe* da *semblan* per *aspetto* in 24, 4, v. 12 e 28, 2, v. 4; *dolzor* = *dolcezza*, nella canzone 30, 2, v.10; *spoglio* da *espelh* per *specchio*, nella canzone 75, 2, v. 15) o comunque del francese antico (ad esempio *doglienza* da *doillance, douliance* per *dolore*, nella stessa canzone 30, 3, v.11). Una lingua che non trova facili confronti, legata alla tradizione ma pure attuale e moderna; una lingua che, mentre richiama alla Bibbia, al Medioevo e a Dante, riporta alla poesia metafisica inglese coeva, quella di John Donne⁵⁷, e per qualche aspetto alla poesia ermetica italiana del Novecento.

⁵⁷ Si vedano M. Praz, *John Donne*, Editrice S.A.I.E., Torino 1958; S. Rosati (a cura di), *J. Donne, Poesie scelte*, E.S.I., Napoli 1958; e F. Ducros, *Tommaso Campanella poète*, cit.



GLOSSARIO

Il presente *Glossario* è stato concepito come appendice del cap. IX del nostro volume, come continuazione dell'analisi della lingua poetico-filosofica del Campanella, del commento storico-linguistico della *Scelta*, con riferimento anche alle *Rime extravaganti*.

Sono state registrate le parole più rilevanti per ragioni grafico-etimologiche e fonctico-morfologiche (arcaismi, latinismi, gallicismi, forme dialettali, con particolare attenzione al fenomeno delle varianti), ma soprattutto quelle inconsuete o difficili per intensità e varietà di significati, sebbene nella *Scelta* anche le voci comuni e le forme non divergenti dall'uso moderno rendano arduo il compito di un'interpretazione esauriente e corretta dei testi. La semantica dei vocaboli campanelliani è attivata e valorizzata di volta in volta dalla loro collocazione all'interno del verso, dall'organizzazione grammaticale e sintattica, dalla punteggiatura e dalla rima. I concetti più difficili si sciolgono nelle immagini e nel ritmo della poesia, anche se questa ripropone i sintagmi e i lemmi fondamentali e soprattutto la struttura speculativa delle opere dottrinali.

Sono stati trascritti i lemmi presenti nei testi poetici e ricorrenti nell'*Esposizione* e nella *Poetica* italiana, a volte anche nell'*Epistolario*. Nell'ambito di ogni lemma sono stati distinti i diversi significati in relazione al contesto, i sensi figurati e traslati. I sostantivi e gli aggettivi sono stati registrati nella forma o nelle forme (singolare, plurale, maschile e femminile) in cui risultano usati nei testi, facendo notare i casi in cui, cambiando genere o numero, la parola acquista sfumature differenti o pregnanza semantica diversa. I verbi sono stati riportati nella forma infinitiva (nella forma piena o tronca e nella forma in *-si* per i riflessivi), anche quando questa non si incontra nei testi, con l'eccezione dei participi che stanno come lemmi a sé. A titolo documentario sono state indicate tutte o quasi tutte le presenze di ogni lemma, ricorrendo alle citazioni, in parentesi tonde, solo per le forme più rappresentative per il costruito sintattico-grammaticale. Al significato o ai significati dei lemmi dati fra virgolette segue l'indicazione, con i numeri arabi, del luogo o dei luoghi in cui è riscontrata la voce (prima il componimento con gli eventuali madrigali-strofe, poi il verso).

Termini di riferimento culturale di questo repertorio sono la Sacra Scrittura, le *Laude* di Iacopone, la *Divina Commedia*, il *Canzoniere* del Petrarca, la poesia italiana fra Cinque-Seicento, soprattutto Tasso, e la letteratura calabrese.

abbagliare: 'accecare gli occhi e la mente', 'confondere': 75, 1, v. 11 ("gli occhi abbagliando / al popol miserando").

abbominato (part. pass.): 'abominato', 'detestato': 72, 4, v. 6 ("... me abbominato qual pestifero angue").

abbominevoli: 'detestabili', 'esecrabili': 80, 1, v. 4 ("abbominevoli preghiere").

abborrir: 'avere in orrore', 'odiare', 'cercare di sfuggire': 28, 2, v. 17 ("abborrir di farsi esparte"); 31, 3, v. 15; 81, 5, v. 2 e 86, v. 16 ("che al destin più incorre / chi più l'abborre").

abusare: 'abusare' (us. trans.): 30, 6, v. 7 ("... o perdon chi l'abusa").

acquisto (figur., riferito a Cristo, a Colombo e ai veri re): 'acquisto': 22, v. 4 ("quando del Ciel fece immortal acquisto"); 36, 2, v. 3 ("e dell'oceano immenso acquisto"); 40, v. 12 ("Questi fan poche spese e molti acquisti").

addoppiare: 'raddoppiare', 'accrescere': 23, 4, v. 5 ("Ma di poca mutanza / si nota, per sembianza, / che il resto è, addoppiando molto o poco"); 29, 4, v. 15 ("Bello è la nave o il cavalier armato / veder, in cui più forze addoppia l' arte").

addurre: 'fare': 75, 1, v. 14 ("sforzato a perseguir chi ben gli adduce").

- adempiere*: 'portare a compimento con profondo sentimento d' impegno': 6, v. 7 ("Io l'universo adempio"); 'riempire', 'completare': 80, 11, v. 5 ("Madre di Cristo, e voi che state appresso, / spiriti beati, abitator del lume, / che 'l mondo adempie e sol la terra ingrata / ancor non ha purgata").
- adri*: 'oscuri': 31, 6, v. 1 ("L'alme, in sepolcri portatili ed adri / chiuse...").
- affetti*: 'affezioni e modificazioni': 14, v. 2 ("Nel teatro del mondo ammascherate / l'alme da' corpi e dagli affetti loro").
- affissato*: 'fisso', 'intento', 'fermato a guardare', 'rivolto interamente': 22, v. 12 ("affissato a terra", traduzione dell'espressione "humi defixus" di san GREGORIO NAZIANZENO).
- affrenare*: 'frenare': 30, 2, v. 4 ("città abitar, che tanti gusti affrena"); 113, v. 4.
- aggradare*: 'riuscire grato', 'piacere': 86, v. 17 ("Chi più l'abborre, poscia più l'aggrada").
- aggravare*: 'premere', 'schiacciare' (azione riferita all' "oceano"): 86, v. 33 ("La terra aggravati").
- aggravare* (figur.): 'riuscire molesto', 'turbare': 31, 3, v. 4 ("c' quel ch'ora gli aggravava, / di farsi in fuoco, in terra... / poi piaceralli").
- agguagliare*: 'far cadere': 86, v. 114 ("Il freddo bevc, e si congela in brina / quel ch'aura mattutina - o scra agguaglia").
- agilitate*: 'agilità': 29, 8, v. 3 ("gagliarda agilitate").
- agno*: 'agnello' (Cristo): 50, v. 3 ("c' la cornacchia insana / insulta l'agno"); 55, v. 4 ("c' 'l bianco Agno immortal sedergli a canto").
- agognare*: 'desiderare ardentemente': 75, 1, v. 10 ("talché ognun par ch' agogne / farsi degli altri dio...").
- aita*: 'aiuto': 73, 1, v. 12 ("Deh, Signor, io vaneggio; aita, aita!").
- alba-o*: 'bianca-o': 55, v. 14 ("L' alba colomba scaccia i corbi neri"); 75, 8, v. 5 ("'l primo albo cavallo").
- allacciare*: 'prendere': 29, 10, v. 8 ("qual ragno che le mosche allaccia"). La voce (metaf.) si legge in IACOPONE, *Laude*, 89, 136, riferita all' "Amor de caritate" che "alaccia" la mente del Poeta (cfr. *Laude*, a c. di F. MANCINI, Laterza, Bari 1974: *Glossario*, p. 666).
- alma-e*: 'anima-e': 3, v. 7 ("l'alma pensosa"); 24, 4, v. 4 ("Ch'alma di tanta stima / far cose vive sol con l'intendenza / potria"); 30, 4, v. 10 ("Viver per fama infame è vita amara, / morte all'alma preclara"); 30, 9, v. 4 ("Né senso han l'alme impure..."); 78, 4, v. 9 ("alme divine").
- alma* (agg. letter.): 'che infonde vita e nutre' (da *alo*), e per estens. 'nobile', 'divina': 28, 2, v. 3 ("la Monotriade alma parente"); 38, v. 8 ("onde a ragion ti fanno / vergine intatta e madre alma e feconda").
- alta-e* (agg. frequentemente usato in senso teologico-filosofico, morale e spirituale, come pure gli attributi *immenso*, *profondo*, *infinito* ed *eterno*, che rinviano alle categorie dello spazio e del tempo e ai principi metafisici: "l'Amor eterno", "l'infinito Senno", "al gran Valor immenso", 75, 6, vv. 1-3): 'alta-e', 'profonda-e': 80, 1, v. 8 ("Ma l'alta tua benigna sofferenza"); 'protesa-e verso Dio': 84, v. 22 ("l'alta idca"); 85, v. 66 ("l'alte idee"). Cfr. IACOPONE, *Laude*, ediz. cit.: *Glossario*, p. 667.
- altera*: 'sprezzante': 26, v. 11 (riferito all'anima nobile e sprezzante, per magnanimità, di ogni "alta impresa": cfr. AMERIO); 'superba': 34, v. 11 (riferito alla "coscienza" di una "bontà finta ed ignorante").
- altiera-o*: 'fiera-o', 'consapevole della propria dignità': 69, v. 12 ("Tu, con animo ardente, altiero e pio..."); 97, v. 2 ("Roma altiera").
- alto* (avv. usato come l'agg. *alto*): 'in alto': 78, 4, v. 2 ("... per cui sempre alto più intendo / e terra e ciel trascendo").
- altri...altri... altri* (costrutto lat.): 'alcuni... altri... altri ancora': 25, 1, v. 6; 79, 6, vv. 1-3.
- altronde*: 'da altra parte', 'da altra fonte': 25, 4, v. 13 ("onde puoi / considerare altronde don si caro"); 28, 6, v. 16 ("Amor dunqu' è piacer d'immortal vita / in tutti: ma chi in sé perderla sente, / la cerca altronde..."); 76, 10, v. 1 ("Non mi risponder quel ch'impari altronde..."); 85, v. 8 ("... e muove / altronde altrove").
- ammanto*: 'rivestimento': 29, 9, v. 6 ("stranio ammanto").
- ammascherate-i*: 'mascherate-i': 14, v. 1 ("Nel teatro del mondo ammascherate / l'alme da' corpi e dagli affetti loro"); 15, v. 10 ("Fa regi, sacerdoti, schiavi, eroi, / di volgar opinione ammascherati").
- ammendare*: 'correggere': 80, 7, v. 1 ("Chi schernisce i decreti, ovvero ammenda...").
- ammirande* (gerundivo lat.): 'degne di ammirazione': 12, v. 4 ("né i savi ha sventurati / l'esser di vil progene e patria nati: / per illustrarle son sorti ammirande").
- ammirarsi*: 'meravigliarsi', 'stupirsi' (cfr. *Laude*, 92, 297): 80, 1, v. 2 ("Signor, più non m'ammiro / del mio atroce martiro").
- ammorbare*: 'infettare', in senso metaf.: 27, v. 10.
- ammorzare*: 'estinguere', 'smorzare' (figur. 'considerare cosa da poco'): 26, v. 4 ("dónde sprezza / ogn'alta

- impresa ed ogni pena ammorza"); 76, 7, v. 7.
- anciso* (lat. *ancisus*): 'ucciso': 21, v. 5.
- anco*: 'anche': 31, 3, v. 15; 74, 4, v. 9. È forma del fiorentino rinascimentale, rara nei testi prequattrocenteschi (cfr. P. MANNI, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, in "Studi di grammatica italiana", VIII, 1979, p. 165).
- anda* (arcaismo): 'va': 86, v. 133.
- angere* (lat.): 'tormentare', 'angustiare': 75, 9, v. 7.
- angue* (lat. diffuso nel linguaggio poetico, da DANTE, *Inf.*, VII, 84, e PETRARCA fino a TASSO): 'serpente': 72, 4, v. 6 ("qual pestifero angue").
- annegricare*: 'annegrare', 'annerire': 59, v. 11.
- annicchilarsi* (cfr. IACOPONE, *Glossario*, cit., p. 671): 'rinnegarsi', 'distruggersi': 10, v. 4 ("talché in sfinge / se stesso annicchilando alfin converte"); 30, 5, v. 1 ("Ma nullo annicchilarsi unquanche intese").
- antevista*: 'prevista': 28, 1, v. 12 ("l'antevista possibile esistenza / repente amò").
- applicarsi*: 'indirizzarsi', 'servire': 30, 7, v. 1 ("Il ben ch'all'altrui vivere s'applica, / in sé o ne' discendenti, utile è detto / dall'uso").
- appresso*: 'presso': 23, 2, v. 2.
- apprestate* (part. pass.): 'preparate', 'approntate': 14, v. 4.
- apro* (lat. *aper*): 'cinghiale': 86, v. 162.
- arbor* (ant. e letter.: cfr. IACOPONE, *Glossario*, cit., pp. 674-75): 'albero': 29, 10, v. 5; 32, v. 12.
- arcani* (sost. plur.): 'segreti': 2, v. 7 ("non le virtù, gli arcani e le grandezze / di Dio").
- ardenza* (figur.): 'ardore', 'desiderio ardente': 28, 7, v. 2.
- argomento*: 'storia': 72, 8, v. 4 ("ma di me troppo assai vero argomento").
- armario*: 'armadio', in senso metaf. di 'libro-deposito dei decreti divini' e di 'Mondo': 56, v. 7 ("nell'eterno armario"); 84, v. 15 ("armario sacrosanto").
- arpie* (figur. plur.): 'tiranni': 75, 7, v. 12; (figur. sing.): 'la donna non più amata': 148, 6, v. 41 ("ingorda arpia").
- arruggiarsi* (ant. e dial.): 'arrugginarsi': 74, 8, v. 2 ("... il ferro, di natura impuro, / sempre s'arruggia").
- ascondersi*: 'nascondersi': 28, 9, v. 3.
- aspirare*: 'spirare': 29, 6, v. 12 ("Donde ella aspira / bontà fruisce Amor, bellezza ammira").
- assidi*: 'apogei': 57, v. 9.
- assorto* (lat.): 'inghiottito dalle acque': 83, v. 66 ("passa altri, e non è assorto").
- assottigliarsi*: 'sforzarsi', 'impegnarsi' (cfr. *Laude*, 7, 65 e 1, 105; *Par.*, XIX, 82 e XXVIII, 63): 4, v. 6 ("né il verme del mio ventre s'assottiglia / a saper me...").
- Assur*: 'Assiria': 86, v. 119.
- attingere*: 'arrivare', 'giungere': 5, v. 12 ("cui il sillogismo è stral, che al segno attinge").
- attuffare*: 'sommorgere' (nel significato di 'stancare', 'saziare': vd. FIRPO): 30, 2, v. 16 ("onde attuffan, s'è vòto o colmo il sacco").
- augei*: 'uccelli': 75, 7, v. 2.
- augelli*: 'uccelli': 86, v. 74; 86, v. 138; 89, v. 22.
- augurio* (lat.): 'auspicio', 'segno profetico': 87, v. 9 ("d'Italia augurio antico e mal cognito, ch'ella / d'imperii gravida e madre sovente sia").
- avaccio*: 'presto', 'subito': 80, 10, v. 4.
- avanzare* (in senso trans.): 'fare andare avanti': 25, 2, v. 10 ("O somma Sapienza, / che di nostra ignoranza / si serve a far ciascuno / felice e lieto, e l'universo avanza").
- avello*: 'tomba': 29, 3, v. 11.
- avviso*: 'ammonimento': 76, 12, v. 4 ("Il tuo carcer si fino / per tu' avviso e suo gioco il Sir compose").
- bande*: 'parti': 12, v. 8.
- baro* (cfr. ARIOSTO, ARETINO): 'chi froda al gioco delle carte', 'truffatore': 43, v. 5.
- bastoso* (ant. e dial.): 'facchino': 17, v. 8 ("Re non è dunque chi ha gran regno e parte, / ma chi tutto è Gicsù, Pallade e Marte, / benché sia schiavo o figlio di bastoso").
- beare*: 'rendere felice': 87, v. 2 ("Musa latina, è forza che prendi la barbara lingua: / quando eri tu dohna, il mondo beò la tua").

- bellezza*: 'bellezza': 29, 2, v. 1.
beltà (letter.): 'bellezza': 29, 2, v. 6 ("beltà semplice e viva"); 29, 4, v. 6; 29, 6, v. 9; 29, 7, v. 3; 29, 8, v. 1.
beltade (forma ant.): 'bellezza': 29, 6, v. 1.
benivolenza (ant.): 'benvolenza', 'favore o grazia divina': 73, 2, v. 2.
biasmi: 'biasimi': 10, v. 7.
biastemme: 'bestemmie', 'maledizioni': 77, 3, v. 6 ("dove ha tante biastemme orrende ed acre").
bodel: 'budello', 'intestino': 76, 9, v. 6.
bombarde: 'macchine da guerra': 86, v. 47.
bombazo (figur. dal lat. *bombus* 'frastuono' e dallo spagn. *bombazo* 'scoppio di bomba'): 'tiranni': 33, v. 7
 ("Né sa quanto è temuto, ché i bombassi / fanno un incanto, che i sensi gli ingrossa").
bontade: 'bontà': 75, 3, v. 3.
bontate: 'bontà': 3, v. 2; 28, 1, v. 9; 29, 11, v. 4.
brettio campo: 'Calabria' (detta anticamente Brettia): 68, v. 6.
breviario: 'breviario', 'libro liturgico': 42, v. 4.
brutti: 'bruti', 'uomini abbruttiti': 73, 4, v. 10 ("e i brutti sonnacchiosi / del bestial sonno le gioie interrotte").
- calpestrare*: 'calpestare', in senso figur.: 41, v. 8 ("onde il vostro valor poi si calpestre").
cangiamenti: 'cambiamenti', 'mutamenti': 74, 7, v. 8.
cangiare: 'cambiare', 'mutare': 30, 4, v. 2; 73, 2, v. 14 ("E s'ogni mutamento è qualche morte, / tu, Dio immortale, ch'io adoro, / come ti muterai a cangiar mia sorte?").
cangiarsi: 'mutarsi': 25, 2, v. 2 ("Cosa stupenda ha fatto il Senno Eterno, / ch'ogni ente, benché vil, non vuol cangiarsi / con altri"); 31, 1, v. 8 ("Né dunque alcuna / cosa s'annulla, ma si cangia spesso"); 52, v. 11 ("Se, infatti, di 'mio' e 'tuo' sia 'l mondo privo / nell'util, nel giocondo e nell'onesto, / cangiarsi in Paradiso il veggio e scrivo...").
cansare: 'schivare', 'evitare': 42, v. 4 ("Da Roma ad Ostia un pover uom andando / fu spogliato e ferito da' ladroni: / lo vider certi monaci santoni / o 'l cansâr, sul breviario recitando").
capere: 'comprendere', 'sopportare': 81, 3, v. 13 ("Dunque 'tre in un' si chiama, / e distinzion d'origine sol cape").
caprigne: 'caprine': 47, v. 11 ("né pur al capro le caprigne squadre").
caritate: 'amore per il prossimo e per Dio': 27, v. 4 ("Amor...privo di caritate", il contrario dell' "Amor de caritate" di IACOPONE, *Laude*, 89, 1).
cascia (v. dial. calabrese: cfr. G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana*, Einaudi, Torino 1966-69, I, *Fonetica*, 288, p. 408): 'cassa': 76, 8, v. 3 ("Qual uomo a volo non vorria levarsi, / o più saltar a giugner? Ma nol lascia / questa di morti cascia").
caso: nel senso latino di 'caduta': 28, 10, v. 17 ("ché solo Dio resiste ad ogni caso").
celestiale: 'partecipe della bellezza e della beatitudine del cielo': 21, v. 3 ("perché divenga l'uom celestiale").
certo (avv.): 'certamente': 24, 5, v. 3.
certo (agg.): 'sicuro': 24, 5, v. 4.
cherere[*chierere*] (lat. *queror*): 'rimpiangere', 'lamentare': 36, 4, v. 7; ("ond'oggi ancor non chiere / il Consentin, splendor della natura"); 49, v. 7 ("o 'l secolo innocente, che si chere / ch'Adam perdéo..."); 137, v. 35.
cheto: 'silenzioso': 61, v. 2.
chi: 'che' ('le quali'): 31, 4, v. 16; ('i quali'): 38, v. 6; ('il quale'): 74, 4, v. 11.
chierere (lat. *quaero*): 'cercare', 'volere' (cfr. *Laude*, *Glossario*, cit., p. 692): 28, 4, v. 16 ("e questo io chiero").
Chiero è anche var. dial. dello spagnolo *quero*, da *querer* (cfr. G. C. CORTESE, *Opere poetiche*, a c. di E. MALATO, Edizioni dell'Atenco, Roma 1967, vol. II: *Glossario*, p. 159).
chiostra ("bassa chiostra", la 'terra', e "alta chiostra", il 'ciclo'): 85, v. 44.
chiostri: 'rogni, dimore dei morti': 72, 5, v. 8 ("ne' ciechi chiostri"); 147, v. 8 ("ne' tartarei chiostri").
cittati: 'città': 86, v. 102.
cocolle (cfr. *Par.*, XXII, 77 e *Decam.*, 3, 1): 'abito monacale': 17, v. 5 ("Né frate fan cocolle e capo raso").
còlere (lat.): 'vncerare': 27, v. 1 ("Son tremila anni omai che 'l mondo cole / un cicco Amor..."); 'onorare': 79, 1, v. 6 ("Ma smorza ogni doglia / chi nella mente sua il gran Senno cole"); 84, v. 22.
colisei: 'colossei', quelli che nella *Metafisica* chiama in più luoghi "teatri" o "anfiteatri" della Natura: 86, v. 190.
cólto: 'coltivato': 73, 8, v. 14 ("che 'l campo frutti ben, s'egli è ben cólto").

- colùbro* (lat.): 'serpente mortale': 80, 7, v. 4.
- comedia*: 'spettacolo costituito dalla vita terrena, degli uomini e delle cose': 15, v. 2 ("Natura, da Signor guidata, fece / nel spazio la comedia universale, / dove ogni stella, ogni uomo, ogni animale, / ogni composto ottien la propria vece"); 29, 10, v. 14; 77, 5, v. 5. L'immagine della "comedia universale" dà significato ai vv. 57-58 del componimento n. 85 ("Per voi son fatte le scene e l'istorie / delle divine glorie...").
- commerzio*: 'commercio': 86, v. 79.
- commesso*: 'affidato': 28, 10, v. 4.
- commettere* (lat.): 'affidare', 'consegnare a un altro' (cfr. CAMPANELLA, *Grammatica*, I, VI): 82, v. 10 ("Possanza, Senno, Amor, dunque, infinito / commette altrui il governo e si riposa: / dunque si invecchia o si fa negligente?").
- compartire* (v. dantesca: per es. *Inf.*, XIX, 12): 'distribuire': 73, 7, v. 6; 'ordinare', 'organizzare': 77, 5, v. 5 ("... per cui tanta comedia orna e comparte").
- comportar* (cfr. *Laude*, *Glossario*, cit., p. 696): 'sopportare': 45, v. 12.
- composto*: 'corpo': 30, 6, v. 3; 72, 2, v. 8; 73, 2, v. 7.
- condescendere*: 'essere indulgente', 'fare concessioni': 80, 5, v. 9 ("e la bontà di Dio, che condescende / e si mostra a' mortali...").
- confessare*: 'riconoscere', 'professare', ma soprattutto 'rendere grazie', secondo la preziosa indicazione dei *Commentaria* (*Commentum in elegiam...*: "... *confiteor*, id est *gratias ago*, exponit Chrysostomus ut in psal. 9, 110, 137, 104, 105, 107"): 23, 2, v. 5; 73, 6, v. 3 ("Io ben confesso che del mondo hai cura / e ch'a nulla sua parte vogli male...").
- confine* (agg.): 'simile': 31, 5, v. 2 ("Se 'l fuoco fosse infinito, la terra / non vi saria, o cosa confine e strana").
- confino* (sost.): 'luogo', 'spazio': 85, v. 5.
- conghietture*: 'congetture', 'supposizioni': 80, 5, v. 7 ("Laonde chi di senso ha maggior copia, / spesso sente più inopia, / empicendosi di false conghietture...").
- conio*: 'suggello', 'impronta di Dio': 79, 4, v. 8 ("Deh! sien da noi lontane / quelle dottrine, che 'l celeste conio / non ha segnato; ch'io vidi il Demonio").
- conservamento* (ant.): 'conservazione': 30, 8, v. 14.
- consiglio*: 'saggezza', 'avvedutezza': 28, 6, v. 16 ("...e 'l consiglio l'invita / a trovar via di non morir repente"); 'decisione divina', 'decreto divino immutabile': 65, v. 13 ("allevia, abbrevia, Dio, tanti travagli; / ché tu pur non farai consiglio nuovo, / se a libertà antevista quinci saglio"); 73, 8, v. 8.
- consimile*: 'simile': 28, 5, v. 9.
- consistoro*: 'concistoro', 'assemblea celeste di Dio e di angeli': 14, v. 3 ("supremo consistoro"); 53, v. 10 ("Vien l'altissimo Sire in Terrasanta / a tener corte e sacro consistoro").
- consonare*: 'accordarsi': 30, 1, v. 6 ("Ché sommo bene o sommo mal consona").
- consperso*: 'cosparso', 'coperto': 76, 3, v. 2 ("Dentro il gran spazio, in cui lo mondo siede / tutto consperso di serena luce...").
- cónte*: 'conosciute': 45, v. 3 ("perché non siano lor malizie cónte"); 61, v. 9 ("La dubbia guerra fa le virtù cónte"); 128, v. 11.
- contento* (sost.): 'gioia': 29, 9, v. 4; 80, 3, v. 11 ("né del prodigo figlio il gran contento").
- contezza*: 'conoscenza reale e sicura': 32, v. 9 ("Gli onor, che dar dovebbon più contezza, / con le fortune tu, Europa, misuri, / con gran tuo danno, che 'l nemico apprezza").
- continova-o*: 'continua-o', 'incessante', 'che si ripete nel tempo': 30, 3, v. 5 ("... essendo / il viver nostro e delle nostre cose / morir continovo, che mai non siede / senza mutarsi, o mancando o crescendo"); 74, 7, v. 3 ("per la continova guerra": si legge 'continova' nelle edizz. ADAMI e GENTILE, 'continova' nelle edizz. AMERIO, FIRPO e BOLZONI).
- continovate*: 'legate', 'coniunte': 23, 5, v. 3 ("han si continovate / le vite...").
- contrito*: 'pentito', 'dissodato' (figur.): 73, 9, v. 1 ("Del mio contrito e ben arato suolo / la coltura mi reca gran speranza").
- convertirsi*: 'cambiare se stesso': 10, v. 4.
- copia* (a *copia*, lat.): 'in abbondanza': 30, 4, v. 17.
- corbi*: 'corvi': 55, v. 14 ("i corbi neri").
- cornice* (ant. e letter.): 'cornacchia', in senso metaf. 'sofista': 52, v. 5.
- córrre*: 'cogliere': 30, 2, v. 8.

- costante*: 'fermo', 'ostinato': 74, 2, v. 7.
- costuma* (ant. e letter.): 'consuetudine': 59, v.13 ("ch'è vostra costuma / coprirvi di menzogna e falsitate").
- credenza*: 'speranza', 'fiducia': 80, 1, v. 10.
- crudeltate*: 'crudeltà': 59, v. 10.
- cucullo* (voce dial. cal.): 'bozzolo': *Esposizione* a 86, v. 183.
- cuoprire*: 'coprire': 2, v. 13.
- dappoi*: 'dopo', 'in seguito': 24, 5, v. 1.
- debellar*: 'sconfiggere', 'annientare': 8, v. 1.
- defensione*: 'difesa': 125, v. 7.
- deità*: 'divinità': 19, v. 13 ("e s'e' muore, esce un lampo / di deità dal corpo per te scisso, / che le tencbre tue non han più scampo").
- deitate*: 'divinità': 85, v. 71.
- derivamento* (ant.): 'derivazione': 29, 11, v. 5 ("ch'ogni bontate / derivamento è di divinitate, / che bea col bene e col bello innamorà").
- desiar*: 'desiderare': 80, 10, v. 1 ("Desio di desiar tue grazie tengo").
- desio*: 'desiderio': 23, 1, v. 6; 85, v. 87 ("per troppo desio / di cantar vosco, o stelle, il grande Dio").
- desir[e]*: 'desiderio': 28, 6, v. 7; 76, 8, v. 8; 78, 4, v. 1 ("Desir immenso delle cose eterne").
- destruzione*: 'distruzione': 29, 1, v. 16 ("fatal destruzione").
- detal*: 'ditale': *Proemio*, v. 11.
- die* (lat.): 'giorno': 3, v. 109 ("ed il giudicio aspettan del gran die"); 87, v. 14.
- diffinita*: 'definita': 73, 8, v. 13 ("Così spesso, non sempre, nel tuo volto / sentenza è diffinita, / che 'l campo frutti ben, s'egli è ben còlto").
- diffusiva*: 'che tende a diffondersi': 24, 1, v. 3 ("La luce è una, semplice e sincera / nel sole, e per se stessa manifesta, / ch'è di sé diffusiva / e moltiplicativa...").
- dignitate*: 'dignità della potenza divina': 81, 1, v. 11 ("Or io volgo il mio stile / alla tua dignitate...").
- dipinto*: 'ornato': 28, 11, v. 10.
- disamare*: 'non amare più': 28, 2, v. 10 ("Non può, ignora o disama / chi al morir si richiama").
- discernere*: 'dividere', 'differenziare': 78, 4, v. 7 ("Ecco che mi discerne / da te, ch'ami e sai solo il tuo confine").
- dischiomarsi* (cfr. *Inf.*, XXXII, 100): 'strapparsi i capelli': 45, v. 11.
- discolpa*: 'purificazione': 80, 2, v. 8 ("Or ti vorrei pregar che, per discolpa / di tanti errori, accetti tante pene").
- disconforto*: 'sconforto': 76, 1, v. 1 ("Anima mia, a che tanto disconforto?").
- disconoscere*: 'rinnegare': 80, 5, v. 11.
- discredere*: 'non credere più': 80, 5, v. 11 ("e la bontà di Dio, che condescende / e ci mostra a' mortali, / disconosce, discrede e non intende").
- disfar[e]*: 'smontare', 'distruggere': 33, v. 5; 78, 2, v. 7; 86, v. 9.
- disfarsi* (cfr. IACOPONE, *Glossario*, cit., p. 711 e DANTE, *Concordanza della Commedia*, a c. di L. LOVERA, Einaudi, Torino 1975, vol. I, p. 715): 'dissolversi', 'scomporsi', 'guastarsi': 28, 7, v. 11; 75, 2, v. 2; 76, 1, v. 5; 78, 3, v. 5; 86, vv. 8-9.
- dispensare*: 'consumare': 75, 6, v. 6 ("sei e sei anni, che 'n pena dispenso / l'affizion d'ogni senso...").
- dispergere*: 'disperdere': 40, v. 7 ("incerta s'aduni o dispergi").
- dispiccare*: 'far scendere': 28, 8, v. 10 ("ond' ha provvisto / che, d'essi uniti, Amor, per be' lambicchi, / virtù vital dispicchi").
- dispetto*: 'sdegno', 'corruccio': 49, v. 12 ("fuor di dispetto").
- disserrare*: 'fare uscire', 'generare': 28, 5, v. 10 ("e guerra / pone il Fato, e dissera / l'Armonia ciclo e terra").
- distemprarsi*: 'dissolversi', 'sciogliersi': 28, 6, v. 8.
- distrigarsi*: 'riuscire a staccarsi, a liberarsi': 3, v. 39 ("Necessità amorosa sol trovarsi / nel voler credo: ma di violenta / l'azioni e passion non distrigarsi").
- distruggimento*: 'distruzione', 'rovina': 28, 7, v. 15 ("cui sommo è ben la conservazione / e sommo mal è lo distruggimento").
- disvolere*: 'cessare di volcre': 79, 1, v. 7 ("Ma smorza ogni doglia / chi nella mente sua il gran Senno cole, / secco vuole e disvòle, / di lui se stesso in se stesso beando").

- divari-io*: (*divarii* nell'ediz. ADAMI): 'distinzioni-e', 'differenze-a tra le cose': 3, v. 23 ("Quando ogni cosa fatta ogn'altra sia, / cesserà tal divario, incominciato / quando di nulla unquanche nulla uscia"); 24, 5, v. 6 ("Chi che si sia purissimo, dappoi / ch'averia conosciuto tutte cose, / non si potria dir certo / d'una sola esser certo, / quant'arti, parti e rispetti Dio pose / in lei, co' tanti ognor divari suoi"); 'mutamento': 74, 5, v. 12; 'diversa vicenda': 75, 3, v. 16 ("Sol libertà può farci / forti, sagaci e lieti. E 'l suo contrario / valere a consumarci / di sei milla anni mostra il gran divario").
- diveller*: 'sradicare' (figur.): 8, v. 14 ("Dunque a diveller l'ignoranza io vegno").
- divinitate*: 'divinità': 29, 11, v. 5.
- Divo* (agg., usato anche al masch. plur.): 'divino', 'santo', 'beato': 29, 8, v. 6; 30, 8, v. 17 ("il sennoamante, intento, / per farsi divo, a quanto può, combatte").
- divozione*: 'devozione': 21, v. 11.
- dogli-a-e*: 'dolore-i', 'angoscia-o': 30, 8, v. 2; 34, v. 1; 35, v. 3; 44, v. 10; 77, 4, v. 9; 78, 2, v. 1; 79, 1, v. 5.
- doglienza* (dal franc. ant. *doillance* o *douliance*): 'dolore', 'angoscia': 30, 3, v. 11 ("E se con violcnza / si fa, recca doglienza; / e gioia, fatto con natural sorte"); 74, 9, v. 2 ("Ma perché più degli altri io fui soggetto / alle doglienze della vita nostra?").
- dolzor* (provenz. *dolzor*, poi siciliano; cfr. anche IACOPONE, *Glossario*, cit., p. 716; DANTE, *Vita Nuova*: *Tutti li miei pensier* ..., v. 5, c. *Par.*, XXX, 42): 'dolcezza', 'gioia': 30, 2, v. 10.
- donna* (lat. *domina*): 'signora', 'padrona': 37, v. 1; 39, v. 12; 59, v. 8; 87, v. 2.
- donesco*: 'degno di donna': 26, v. 5 ("amor donnesco").
- donno* (lat. *dominus*): 'signore': 28, 1, v. 17 ("Dunque insieme adoro / Possanza, Senno, Amor, Primo Ente e Donno"); 81, 4, v. 6 ("Autore / dunque del Senno primo ben si pose / il primario Poter, degli enti donno").
- dubbiare*: 'dubitare', 'esitare': 36, 7, v. 10; 74, 5, v. 1 ("Solvo io dir fra me dubbiando").
- dubbie* (agg.): 'paurose': 31, 6, v. 2 ("L'alme, in sepolcri portatili ed adri / chiuse, dubbie di morte fa ignoranza / d'esser futuro e del passato obblío").
- dui*: 'due': 28, 5, v. 17 ("e un di dui"); e passim.
- duolo*: 'dolore': 79, 3, v. 8.
- ebra*: 'ebbra', 'esaltata': 85, v. 87 ("Mia squilla è ebra").
- effetto*: 'opera' (di assoluzione): 80, 13, v. 6 ("ch'è faccia il sacro effetto, / invocando per me l'Omnipotent").
- egro*: 'malato': 30, 7, v. 13.
- elle*: 'esse': 30, 9, v. 6.
- eminenza-e*: 'primalità metafisica-che': 3, v. 34 ("Vero potere eminenza è dell'ente"); 3, v. 68 ("contra sofisti, ipocriti e tiranni, / di tre dive eminenze falsatori"); 75, 3, v. 1 ("Per le medesme eminenze..."); 81, 5, v. 5.
- enno*: 'sono': 24, 3, v. 9; 28, 8, v. 16; 30, 7, v. 15.
- erranti*: 'che si allontanano': 18, v. 3 ("del tutto erranti / da' costumi, che 'l tuo senno prescrisse").
- esalare*: 'consumarsi', 'diminuire': 77, 8, v. 6 ("Né tu se' quel che prima ebbi io, ma peggio, / che sempr'esali, e rifatto altro vicini / da quel che prandi e ceni").
- esciame* (dal lat. *examen*): 'sciame': 73, 4, v. 7 ("qual d'api esciame").
- esporre*: 'dimostrare', 'dichiarare': 17, v. 12: ("Repubblica onde all'uom doversi espogno, / o re, che pria d'ogni virtù si vesta, / provata al sole, e non a piume e 'n sogno").
- esprimere*: 'far venire fuori': 28, 2, v. 4 ("Il perfetto animal, ch'or mondo è, pria / era confusìon, quasi un grand'uovo, / in cui la Monotriade alma parente, / covando, espresse il gran sembiante nuovo").
- essenzial*: 'che riguarda l'esistenza di ogni ente': 29, 1, v. 1 ("L'Amor essenzial, / cui son radici / Senno e Valor nativi, donde in terzo / s'integra ogni esser, si conserva e chiama / bontà, verità e vita").
- estenso* (dal lat. *extensus*): 'esteso': 3, v. 4 ("Non è parte, né tutto, inciso o estenso, / ma più somiglia al tutto, ond'ogni cosa / partecipò virtute, amore e senso").
- etermitade*: 'eternità': 74, 8, v. 13.
- etra*: 'etere': 86, v. 38 ("Tra l'etra spirituale - e 'l terren grosso / sangue ti posso - dir, che nutre e viene / va tra le vene").
- fabbri*: 'costruttori interni' in senso metafisico: 28, 2, v. 8 ("Però Necessità, Fato, Armonia / influendo, il Poter, l'Amor, la Mente / sopiti sciolse a farsi, in membra tante, / natura, fabbri intrinsecchi e semente"); 'creatori', 'generatori', voce riferita ai principi telesiani del *caldo* e del *freddo*: 75, 4, v. 9 ("... pel caldo

- e per lo freddo, d'elementi / gran fabbrì").
- fabbrica*: 'costruzione', 'struttura del mondo' considerato come 'edificio': 25, 3, v. 1; 82, v.1 ("La fabbrica del mondo e di sue parti").
- fabbro*: 'Dio creatore, artefice del mondo': 82, v. 8 ("dicon che 'l Fabbro dal Rettor s'apparti"); 'il poeta stesso, creatore di versi e, quindi, di alte verità': *Proemio*, v. 8.
- face* (lat. *fax*): 'luce': 7, v. 11 ("Cristo, cetera face").
- face* (cfr. ROHLFS, *Grammatica storica*, cit., II, *Morfologia*, 546, p. 282): 'fa': 24, 1, v. 6 ("tutto vedc e veder face in sua sfera").
- fallo*: 'peccato', 'colpa': 75, 8, v. 2.
- falsario* (sost.): 'chi è reo di falso': 7, v. 12.
- falsario* (agg., usato anche al femm. plur.): 'falso e falsificatore': 32, v. 8 ("Il sangue è tai, che a dirlo me n'incresce: / ignorante, falsario, incerte e greve"); 69, v. 13 ("bandisci guerra alle falsarie scuole").
- falsitate*: 'falsità': 59, v. 14.
- fascia-e* (figur.): 'corpo-i', 'spoglia-e mortale-i': 76, 8, v. 5 ("ma la grossa fascia / non vuol che vada, né possa internarsi"); 78, 5, v. 3 ("rendiam queste atro fasce / al Fato omai...").
- fatal*: 'divino': 3, v. 108 ("fatal ordine"); 14, v. 8 ("dal comico fatal libro ordinate"); 99, v. 13 ("...al fatal corso / c'ha destinato l'Eterna Ragione").
- Fato*: 'Fato' (per CAMPANELLA il Fato, con Armonia e Necessità, è strumento universale di Dio): 3, v. 20.
- fattura* (voce dantesca: *Purg.*, XVII, 102; *Par.*, IX, 100 e XXXIII, 6): 'creatura', in relazione col Creator: 80, 3, v. 4; 83, v. 75.
- fautrice*: 'favorevole': 73, 4, v. 8 ("la fautrice...notte").
- felli*: 'malvagi', 'empi': 77, 6, v. 3 ("perché i più savi e buoni han più flagelli, / e fortuna i più felli?").
- feo*: 'fece': 23, 4, v. 8.
- ferètro* (poet. e figur.): 'morte': 77, 2, v. 3.
- fieri*: 'feroci': 51, v. 10 ("fieri denti").
- figliare*: 'generare', con riferimento alla "terra": 28, 11, v. 12 ("Per te si gira il sol, la terra piglia / vigor, onde poi tante cose figlia").
- figliolanza*: 'gli uomini, figli privilegiati di Dio': 48, v. 2 ("Dov'è la libertà e 'l valor gentile, / ch'a tanta figliolanza si convicne?") e 48, v. 14 ("Ahi! s'ignoranza indusse tanti falli, / tornate al Senno per la figliolanza").
- finger* (sost.): 'finzione': 2, v. 10.
- fino* (agg.): 'astuto', 'abilissimo nell'ingannare': 43, v. 3 ("ma chi è più fino, scelerato e tristo, / per santità ti vende il proprio danno").
- fini* (sost. plur.): 'confini': 86, v. 27.
- fiutar* (figur.): 'considerare', 'riconoscere come parente': 72, 4, v. 4 ("Dagli amici disgiunto / sono, e opprobrio al mio sangue, /... / che fiutar non mi vuole").
- fomento*: 'alimento', 'stimolo': 8, v. 13.
- forami* (figur.): 'occhi': 76, 6, v. 2 ("È tutto opaco il corpo che ti cinge, / e sol ha due forami trasparenti").
- forte* (*parer forte*): 'sembrare difficile': 30, 3, v. 13 ("Quel che fu o sarà a ciascun par forte / e l'esser sol presente è certo e piace").
- fortune*: 'ricchezze': 32, v. 10.
- fraccassare* (voce di effetto onomatop., deriv. dal lat. *frangere* e *quassare*): 'ridurre in pezzi': 86, v. 58.
- frale*: 'fragile', 'precario': 79, 5, v. 9 ("in questa vita frale").
- franco*: 'libero': 31, 3, v. 17 ("e 'l savio è tutti, ancor di morte franco").
- franger* (figur.): 'spezzare': 80, 2, v. 7 ("a franger l'ignoranza e la malizia").
- frate* (dal lat. *frater*): 'fratello', in senso figur. rifer. all' "Amore": 28, 11, v. 20 ("Tu se' d'eternità frate alla spene, / soprabbondanza di eterno diletto").
- fraude-i* (lat.): 'frode-i': 29, 9, v. 6; 36, 1, v. 9; 44, v. 9; 74, 2, v. 11; 86, v. 186 ("fraudi ed ire").
- freddezza*: 'freddo': 77, 4, v. 2 ("Vedrai pugnar contro la terra il ciclo, / e 'l caldo bianco e la freddezza oscura...").
- fregiare*: nel senso arcaico di 'sfregiare', 'percuotere': 74, 8, v. 7 ("S'c' fregia nostra colpa e nullitate, / Dio ringraziar debbiam, non lamentarci").
- fue*: 'fu' (con epitesi di *e*): 29, 8, v. 12.
- fummo* (ant. e popol.): 'fumo': 86, v. 70, v. 95, e v. 115.
- fuoco* (mctaf.): 'sapienza': *Proemio*, v. 14 ("Se avanzano le cose le parole, / doglia, superbia e l'ignoranza

vostra / stemprate al fuoco ch'io rubbai dal sole"); 'tensione morale': 12, v. 14 ("Ma il sciocco i ben pur crucciano, e più brutto / nobiltà il rende, ed ogni tristo passo / suo sventurato fuoco smorza in tutto").

gesti (per *gesta*, forma antica e letter.): 'imprese nobili': 29, 4, v. 6.

gielo: 'gelo': 85, v. 78.

gire (forma corrente nei volgari centro-meridionali: cfr. G. C. CORTESE, *Glossario*, cit., p. 188, c ROHLFS, *Grammatica storica*, I, 158, p. 215): 'andare': 28, 2, v. 12 ("il che di vita in vita è gire errante, / ché la spera vital sempr'è più innante"); 31, 9, v. 7 ("gira in scompiglio"); 41, v. 12 ("Deh! gite a liberarvi con gli croi; / gite omai, ritogliendo a' signor pravi / il vostro, che sì caro vi si vende").

giugner (ant.): 'giungere', 'arrivare' (desiderio dell'uomo di 'arrivare' col corpo dove arriva il pensiero): 76, 8, v. 2 ("Qual uomo a volo non vorria levarsi, / o più saltar a giugner? Ma nol lascia / questa di morti cascia").

giuoco: 'gioco': 44, v. 9; 75, 7, v. 5; 86, v. 1 ("La terra nostra di far giuoco e festa / nullo tempo si resta").

giuovare: 'giovare': 29, 9, v. 7.

globo: 'terra': 83, v. 26 ("I terren globo" nell'ed. 1622; "I terren globbo" nelle edizz. GENTILE, FIRPO e BOLZONI); 85, v. 79 ("Or sembra nave, - or globo, or mezzo tondo / per ben del mondo"; *globo* in tutte le edizioni).

gora (figur.): 'sapere scolastico, angusto, senza ricambio': 60, v. 6 ("così di gran scienza ognuno amante, / che audace passa dalla morta gora / al mar del vero...").

grame-i: 'infelici', 'sventurate-i': 73, 4, v. 6 ("...e schernian le genti grame"); 86, v. 54 ("Con questi gridi gli animai richiami, / perché non restin grami - alle tempeste").

gravante: 'pesante': 77, 1, v. 2 ("Quante prende dolcezze e meraviglie / l'anima, uscendo dal gravante e cicco / nostro terreno speco!").

gregge (metaf.): 'gli uomini ignoranti': 73, 5, v. 3 ("Fa noto il tutto all'ignorante gregge").

greva (agg. fcm.): 'opprimente e molesta': 78, 1, v. 6 ("la puzza greva").

greve (figur.): 'grave', 'pesante e lento' (riferito allo "spirito", dono della natura): 25, 4, v. 8.

guastare: 'uccidere': 83, v. 53 ("vivanda atroce d'animai che guasta").

gustare (voce verb. con significato mistico): 'gustare': 79, 4, v. 6 ("Già gusto quel che sia di Cristo il pane").

gusti: 'passioni', 'inclinazioni': 30, 2, v. 4.

gusto (sost. al sing.): 'la capacità di sentire la Sapienza dentro di noi': 7, v. 14 ("Ma scoprir l'empio, il falsario e l'ingiusto / non basta, né al morir correre audace, / se tutti al Senno non rendiamo il gusto").
Nei trattati teologici il *gusto* è la *cognitio gustativa*; nelle *Laude*, 79, 51, la 'fruizione mistica della grazia'.

humo (lat. *humus*): 'terra': 83, v. 25. "La pronuncia del calabrese Campanella consentiva a *humo* di rimare con *domo*" (vd. FIRPO).

ierarchia: 'gerarchia': 23, 1, v. 12 ("Tu reggi Amor, guidi la Potestate / ed ogni ierarchia, / tu, giudice ed autor di veritate").

illuiarsi (*inluiarsi*, voce mistica coniatà da DANTE, *Par.*, IX, 73, da *lui* col pref. *in-* con valore illativo): 'addentrarsi in lui', 'immedesimarsi in lui', 'farsi lui': 5, v. 14 ("dove penso / sol certo e licito chi s'illuia e cinge").

imago (lat.): 'immagine': 28, 3, v. 7 ("Or, perché ogn'esser da quel primo viene, / è buono e licito oggetto naturale / del proprio amor, talch'egli ama il Fattore, / se stesso amando, di cui è certa imago"); 31, 3, v. 14; 61, v. 12 ("Porto dell'amor mio l'imago in fronte, / sicuro d'arrivar lieto, per tempo, / ove io senza parlar sia sempre inteso").

imbrattare: 'sporcare': 17, v. 2.

immagin: 'immagine': 83, v. 3 ("O arte mia, nipote - al Primo Senno, / fa' qualche cenno - di su' immagin bella, / ch' uomo s'appella").

immaggini: 'immagini': 29, 11, v. 12 ("...mostrando in tutte cose / di Dio immaggini vive e tempj sacri, quanto Senno e Possanza in farle puose").

immensa-o-[e]-f (agg. largamente usato, nella *Scelta*, oltre che per le tre Primalità, per le verità universali e per l'anima): 'senza confini': 79, 4, v. 5 ("né sciocco pruvo ho de' secreti immensi"); 26, v. 9 ("L'anima si faria un'immensa spera..."); 78, 4, v. 1 ("Desir immenso delle cose eterne", proprio dell'anima). Dio stesso è definito "Padre immenso" (5, v. 9) e "Autor immenso" (31, 2, v. 17).

- immarsi* (*inmarsi*, voce verbale riferita a Dio, coniatà da DANTE, *Par.*, IX, 81, deriv. da *in e me*): 'entrare profondamente in me, nella mia coscienza': 66, v. 14 ("... ma vorrei, per alzarmi a tanta altezza, / ch'io m'intuassi, come tu t'immii").
- imo* (dal lat. *imus*): 'parte più bassa e più oscura': 6, v. 4 ("...di statue vive ornò l'imo e 'l superno"); 83, v. 18 ("E, dio secondo, miracol del primo, / cgli comanda all'imo"); 'abisso', ma nel senso figur. di 'condizione misera': 7, v. 4 ("Abitator del mondo, al Senno Primo / volgete gli occhi, e voi vedrete quanto / tirannia brutta, che veste il bel manto / di nobiltà e valor, / vi mette all'imo").
- impetrare*: 'chiedere', 'cercare di ottenere': 31, 2, v. 5; 68, v. 4; 74, 1, v. 12 ("Quando ignorai e negai, molto impetrai / con chi il tuo nome atterra; / or ch'io t'adoro, vo traendo guai"); 74, 10, v. 10 ("Ma più ho da dirti. Aspetta / la tua terza sorella, che non tarda; / sarai in mezzo eletta / e più a grazia impetrar forse gagliarda"); 80, 11, v. 9.
- impinguare* (metaf.: cfr. *Par.*, X, 96 e XI, 25): 'rendere ricchi': 86, v. 62.
- importuno* (dal lat. *importunus*): 'molesto', 'crudele': 75, 1, v. 6 ("non sia più l'uno all'altro uomo importuno").
- impregnare*: 'rendere feconda' (del sole che feconda la terra): 85, v. 73 ("Padre è quaggiuso, che la terra impregna, / perch'a figli sovvegna"); 'colmare' in senso metaf.: 28, 10, v. 14 ("E preser l'alme belle ad impregnare / di lor virtù...").
- impune* (avv. lat.): 'impunemente': 80, 8, v. 1.
- incingersi* (figur.: cfr. *Inf.*, VIII, 45): 'impregnarsi di Dio', 'essere pervaso dalla grazia divina': 5, v. 14 ("... donde penso / sol certo e lieto chi s'illuia e incinge").
- inciso* (part. pass. di *incidere*): 'delimitato', 'limitato': 3, v. 4.
- independente*: 'independente': 81, 5, v. 9.
- indi* (ant. *inde*): 'di là', 'da quel momento', 'poi': 23, 3, v. 11; 28, 4, v. 7; 30, 2, v. 8.
- indivolare*: 'trasmettere la natura diabolica', 'dare inquietudine e agitazione', 79, 5, v. 2 ("Credendosi i demòni malvagi e fieri / indivolarli con l'inganni loro, / benché con mio martoro, / m'han fatto certo ch'io sono immortale").
- indicio*: 'indizio': 29, 3, v. 16 ("E negli occhi il color giallo, / di morbo indicio, è brutto").
- indire* (forma rafforz. di *dire*): 'indicare', 'rivelare': 24, 3, v. 11 ("laonde il natural mentire indice, / ma non lo scaltro, un scenno / di natura corrotta e peccatrice").
- indracarsi*: 'infuriarsi', 'accanirsi': 112, v. 6 ("perché in legarmi il tuo stuolo s'indraca").
- in farsi* (*farsi in*, v. non registrata, sfuggita al *Dizionario della lingua italiana* TOMMASEO-BELLINI e al *Grande Dizionario* BATTAGLIA): 'ben penetrarsi negli enti' (proprio dello *spirito puro*): 24, 3, v. 2 ("Spirito puro, qual luce, di tutti enti / ben s'inface, e gli intende in quella guisa / ch'essi in se stessi sono"). Var. verb. campanell. di *internarsi* e di *introspicere*, annotato quest'ultimo nella *Grammatica*, I, VI).
- infesti*: 'funesti', 'nocivi': 29, 4, v. 8.
- influenze* (le *influenze magne* della filosofia campanelliana): 'Necessità, Fato e Armonia', "che guidano il mondo, come influenze ed effetti di Dio, e non come cause né concause del suo governo": 75, 4, v. 3 ("Poi ti prego, ti supplico e scongiuro / per l'influenze magne, / Necessità, Fato, Armonia, che 'l regno / dell'universo mantengon sicuro, tue figlie, non compagne").
- informare*: 'dare forma': 29, 7, v. 8.
- ingegniero*: 'inventore e creatore': 23, 4, v. 13 ("e Dio è primo ingegniero"). Nell'*Esposizione* si trova la var. *ingegnere*.
- ingropparsi*: 'condensarsi' (del vapore): 86, v. 109 ("Quando in su sale, in grandini s'ingroppa / grosso vapor, che scoppia - in caldo loco").
- ingrossare* (figur.): 'rendere lenti e pigri': 33, v. 8 ("Né sa quanto è temuto, ché i bombassi / fanno un incanto, che i sensi gli ingrossa").
- inimico*: 'nemico': 80, 11, v. 8.
- iniquitati* (lat.): 'malvagità', 'scelleratezze': 80, 13, v. 2 ("Canzon grave e dolente / delle mie iniquitati, / corri a Berillo vivo, da Dio eletto / a purgar l'alme da' brutti peccati").
- innaurare*: 'indorare': 86, v. 104 ("Son fecondati - i campi, ove dolce aura / il verde innaura").
- innocenti*: 'pure, senza colpe' (femm. plur.): 27, v. 14 ("Cedi, bestia impagliata... / al saggio Amor dell'anime innocenti"); 'che non nuociono', in senso fisico (non nel senso morale di *incolpevoli*): 86, v. 154 ("Chi la trasforma con tanta sua laude, / che sieno molti gaude - gl'innocenti: / pochi possenti - orsi e leon vedrai, / pecore assai").

- innumerabili*: 'moltissimi': 73, 7, v. 2 ("ed io / di mali innumerabili sto oppresso / per letizia del tutto e d'altre parti").
- inondare* (us. intrans.): 'riversarsi', 'straripare': 38, v. 1 ("Nuova arca di Noè, che, mentre inonda / l'aspro flagel del barbaro tiranno / sopra l'Italia, dall'estremo danno / serbasti il seme giusto in mezzo all'on-da").
- inopia* (lat. *inopia*), in senso metaf.: 'mancanza, scarsità, povertà del bene e dell'amore vero': 28, 4, v. 4; 28, 11, v. 2 ("Te, Amor, sfera infinita, alma e benigna, / che 'n Cicli di copia, in noi d'inopia hai centro..."). Dall'inopia nascono desideri violenti, avarizia e gelosia e altri vizi: 28, 7, v. 1 ("L'inopia dunque, pre-gna dal Consiglio, / regnena amor fieri, ardenza e fame, / cupidigia, appetito e zel di quelle / cose, ch'intraman della vita il stame").
- inspirare*: 'infondere', 'elargire', 'trasmettere': 23, 1, v. 2 ("Illustra, o Primo Senno, il senno mio, / tu che ispiri il sapere all'universo...").
- instare*: 'incombere', 'sovrastare': 53, v. 4.
- integra*: 'intatta', 'assoluta': 74, 6, v. 1 ("Or ti rendo, Signor, fermezza intègra...").
- integrarsi*: 'comporarsi': 74, 6, v. 5 ("D'essere e di non essere s'intègra", soggetto è "la creatura" del v. 9).
- intendenza* (voce ant., deriv. dal provenz. *entendensa*): 'intelligenza': 24, 4, v. 5 ("Ch'alma di tanta stima / far cose vive sol con l'intendenza / potria e del spazio comprendere i passi").
- internare*: 'essere dentro le cose' (riferito a Dio): 31, 2, v. 3 ("così Dio gli enti interna").
- internarsi*: 'addentrarsi', 'entrare nelle cose per conoscerle realmente' (riferito allo *spirito puro*): 24, 5, v. 11 ("Ch'e non è dentro a quella, / e sé dentro a sé ignora: / onde con sua misura, / né con quella dell'esser, certo fôra, / se tutto s'internasse"); 76, 8, v. 6. Voce dantesca: *Par.*, XIX, 60; XXVIII, 120; XXXIII, 85 (cfr. B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Sansoni, Firenze 1983, p. 193).
- intiera*: 'intera', 'assoluta': 69, v. 5 ("Così s'arriva alla virtute intiera, / virtù ch'a voi dà gloria, e morte al male").
- intra*: 'dentro': 73, 10, v. 2 ("tormentato in catena intra una fossa").
- intramare* (figur.): 'tramare', 'ordire': 28, 7, v. 4 ("... ch'intraman della vita il stame").
- intricare* (*seco*): 'legare a sé', 'mescolare': 86, v. 11 ("per farla - mole amica, / secco l'intrica, - e con focose braccia / cinge ed abbraccia").
- intuarsi* (cfr. *Par.*, IX, 81): 'immedesimarsi col proprio interlocutore', 'penetrare in lui' (per CAMPANELLA è Dio): 66, v. 14.
- inverminire*: 'far vermi', 'imputridire': 80, 7, v. 11.
- involare* (lat.): 'rubare': 50, v. 1.
- iota* (figur.): 'un nulla', 'un niente': 31, 7, v. 7 ("o come è il corpo all'alma, e l'alme all'Ente / Primo, senza di cui non si fa iota"); 74, 6, v. 3. Cfr. *Matth.*, 5, 18.
- istoria*: 'storia': 2, v. 13.
- istorie*: 'libri storici, filosofici, profetici': 3, v. 66 (cfr. *Esposizione*).
- labbia* (dal lat. *labia*): 'labbra': 51, v. 9 ("l'impic labbia").
- laberinti-o*: 'labirinti-o': 60, v. 11; 'labirinti-o' in senso figur.: 75, 2, v. 12 ("fra lacci e laberinti"); 78, 6, v. 4 ("peso d'affanni e di error laberinto"); 'labirinto' (in senso amoroso): 142 (*Sonetto nel quale si manifesta l'inestricabil laberinto d'amore*).
- laghi-lago* (dal lat. *lacus*, frequente nella *Vulgata*): 'fosse-a': 72, 3, v. 4 ("de' sotterranei laghi / nell'infimo rinchiuso..."); 80, 9, v. 7 ("Poi con fiero periglio / dal lago inferior tento uscir fuore...").
- lambicchi* (da *alambicco*, con aferesi): 'organi sessuali, ovvero i canali dei vasi genitali': 28, 8, v. 9 ("ond'ha provvisto / che, d'essi uniti, Amor, per be' lambicchi, / virtù vital dispicchi..."); 'alambicchi': 86, v. 71 ("arte profonda - di doppi lambicchi / per farci ricchi").
- lambicciuoli*: 'canali dei vasi genitali': cfr. *Esposizione* del madr. 8 della canz. 28.
- lampa*: 'lampada': 73, 5, v. 1; 117, v. 14.
- laonde* (cong. per lo più con valore conclusivo e sentenzioso): 'perciò', 'sicché', 'quindi': 24, 3, v. 11 ("laonde il natural mentire indice, / ma non lo scaltro, un senno / di natura corrotta e peccatrice"); 80, 5, v. 5.
- laudare* (lat.): 'lodare': 4, v. 2; 84, v. 33 ("Quel Dio, ch'adoro, a voi laudar conviensi").
- laude*: 'lode', 'elogio': 36, 1, v. 6 ("e di lui succhia ogni laude"); 79, 1, v. 4 ("aver laude"); 84, v. 2 ("onde laude si renda - al Creatore").
- lece* (pres. del verbo *licere*): 'essere lecito, conveniente': 15, v. 5 ("come stimar lece"); 30, 5, v. 11 ("ma per

servar la spece, / a noi stimar non lece / la voluttà bontà prima, ma terza”).

liscio (sost.): ‘belletto’, ‘trucco’: 2, v. 4 (“c’ n liscio la beltate”).

locare: ‘collocare’, ‘costituire il locus’: 31, 2, v. 2 (“Come lo spazio tutti enti penètra, / locando, e d’essi insieme è penetrato; / così Dio gli enti interna...”).

loco: ‘luogo’: 86, v. 110.

loda: ‘lode’: 74, 5, v. 10.

losco: ‘miope’: 80, 1, v. 6 (“Ahi, stolto e losco!”).

lumaccia (cfr. *hyf.*, XXV, v. 132): ‘lumaca’: 47, v. 4.

macri (figur.): ‘scarsi di acque’: 86, v. 62 (“Co’ monti e valli, e fiumi e mar, distingui / i paesi: altri impingui, - altri fai macri...”).

maestate (dal lat. *maiestas -atis*): ‘maestà’: 86, v. 198 (“Sotto la luna il nostro dir trascenda / al Re della tremenda - maestate”). Cfr. *Dies irae*, v. 22.

magione-i: ‘forma’, ‘condizione di vita’ (al sing.): 74, 3, v. 13 (“che se gli altri enti e noi, figli d’Adamo, / doveamo trasmutarci a ben del tutto / di magione in magione, / perché non fai tal muta senza lutto?”); ‘dimore’ (al plur.): 76, 3, v. 4 (“c di vive magion lucenti adorno”).

mai sempre: ‘sempre’ (*mai* è rafforzativo di *sempre*): 28, 6, v. 3.

mala-o (dal lat. *malus*): ‘cattiva-o’: 30, 1, v. 3 (“Ogni cosa si dice mala o buona, / in quanto causa, dispone o fomenta / immortal vita o morte, in parte o tutta”); ‘inetto a conservarsi’: 30, 6, v. 17 (“onde è a sé malo e strutto, e non si bea”).

mali (sost. plur.): ‘colore che sono inclini a fare il male’: 82, v. 6.

manco (avv. ant. e popol.): ‘meno’: 23, 5, v. 9 (“con più o manco luce”); 24, 2, vv. 12-13 (“E secondo più o men dura ha la scorza / o più e manco è schietto / più o manco sa; ma in Dio più si rinforza”); 30, 3, v. 16 (“e se repente a forza il muta, duolsi, / si che il morir comun manco gli spiace / che ’l proprio; ch’è ’l mutar, com’io raccolsi”); 54, v. 11 (“onde ’l più oscuro il manco par che prema”); 74, 4, v. 10 (“secondo il Fato vuol, né più né manco, / chi regge il mondo”).

manto (figur.): ‘manto’, ‘aspetto’: 23, 5, v. 11 (“variando manto”).

manucare (forma merid. di *manducare*: cfr. BATTAGLIA, *Grande Dizionario*): ‘mangiare’, ‘divorare’, ‘consumare’ in senso figur. negativo: 66, v. 8 (“e, se l’audacia in tal virtù si cova, / cattività ed inopia le manuca?”).

maraviglie: ‘meraviglie’: 72, 5, v. 3 (“Signor... / le tue gran maraviglie / e grazie in me non mostri”).

marmeggio (ant.): ‘marmeggia’, ‘verme del formaggio’: 64, v. 5 (“E tu, marmeggio, visto ch’io mi eclissi, / ch’io non sapessi vivere argomenti, / o ch’io fossi empio; e perché il sol non tenti, / se del Fato non puoi gli immensi abissi?”).

martirare (ant. e letter.): ‘dare martirio’, ‘tormentare’: 78, 2, v. 4 (“Compagno... / pur questa obblighi, ch’or ti martira, / di farti terra; e poi godrai di lei”).

martire (ant.): ‘martirio’: 16, v. 11 (di virtù regia è segnale il martire”).

martiro (letter.): ‘martirio’ (76, 4, v. 3); 80, 1, v. 3 (“Signor, troppo peccai, troppo, il conosco; / Signor, più non m’ammiro / del mio atroce martiro”).

martoro (da *martorio* ant. e letter.: cfr. *Laude*, 35, 39), ‘martirio’, ‘tormento’: 14, v. 7; 73, 2, v. 9 (“E se sa tutto ’l mondo il mio martoro...”); 79, 5, v. 3; 80, 12, v. 10; 82, v. 6 (“de’ mali il gaudio e de’ buoni il martoro”).

mentola (lat. *mentula*): ‘membro virile’: 35, v. 1 (“Mentola al comun corpo è quel, non mente, / che da noi, membra, a sé tutte raccoglie / sostanze e gaudi, e non fatiche e doglio”).

meraviglie: ‘beatitudini dell’anima’: 77, 1, v. 1 (“Quante prende dolcezze e meraviglie / l’anima, uscendo dal gravante e cieco / nostro terreno specchio”).

mercere (dal lat. *mercari*): ‘adornare’, ‘contrassegnare’, ‘ricompensare’: 29, 8, v. 5 (“Più i maschi che le femmine Dio merca / con ta’ segni, onde son più belli e divi; / però più amati, e quelle amanti piuc”); ‘commerciare’: 83, v. 29 (“Merca e fa prede; a lui poca è una terra”), dove *mercere* è usato nel significato elogiativo delle capacità umane, di contro all’uso dantesco in *Par.*, XVI, 61 e XVII, 51, che ne indica la corruzione.

meriti: ‘meriti’: 3, v. 105 (“secondo i meriti”); 80, 11, v. 1. (“Merti non ho per quelli gran peccata...”).

meschini-o: ‘infelici-e’: 63, v. 14 (“Né il saper troppo, come alcun dir suole, / ma il poco senno degli assai ignoranti / fa noi meschini e tutto il mondo tristo”); 74, 3, v. 9; 80, 9, v. 9 (“Meschino me, per me stesso perduto, / ché l’aiuto divino, / che sol salvarmi può, bramo e rifiuto!”).

- meschita* (ant. e letter., presente in DANTE, *Inf.*, VIII, 70, in TASSO, *Gerusalemme liberata*, II, vi, 3): 'moschea': 73, 1, v. 14 ("Dch, Signor, io vaneggio; aita aita! / pria che del Senno il tempio / divenga di stoltizia una meschita").
- messaggiere*: 'messaggcro': 75, 9, v. 11.
- messaggero*: 'messaggero': 80, 4, v. 10.
- mestiero* (*essere di mestiero*, loc.): 'essere necessario', 'convenire': 28, 4, v. 14 ("dove gli è mestiero").
- minere*: 'miniere' ma sta per 'minerali': 49, v. 6.
- ministrar*: 'dare', 'assegnare': 80, 4, v. 4 ("Io mi credevo Dio tener in mano, / non seguitando Dio, / ma l'argute ragion del senno mio, / che a me ed a tanti ministràr la morte").
- mirare*: 'contemplare': 23, 3, v. 5 ("l'idee mirando"); 28, 10, v. 9; 77, 3, v. 1 ("Mirando 'l mondo e le delizie sacre..."); 'badare a': 3, v. 56 ("Bisogno e volontà, non senso raro / mirando, spesso rispose il pio Padre / là dove e come i figli l'invocàro").
- mire*: (lat.): 'meravigliosamente': 31, 5, v. 6.
- mo* (avv. ant. e region.): 'ora', 'adesso': 31, 3, v. 4 ("e gli spiaccia mutarsi / in quel ch'è mo"); 76, 11, v. 2; 89, v. 22.
- molcere* (dal lat. *mulcere*): 'dilttare': 29, 6, v. 17 ("ma il strano offende, e lo sbatte, e non molce").
- mole*: 'materia': 23, 5, v. 5; 28, 11, v. 8; 75, 4, v. 7 ("[ti prego] per la mole all'ingegno...").
- molle* (agg. con signif. morale): 'debole', 'lussurioso': 30, 4, v. 13 ("e Neron molle"); e passim.
- moltiplicabile*: 'che può essere moltiplicato': 24, 2, v. 2 ("Così lo Senno in Dio senza fin puro, / moltiplicabile, unico e veloce, / tutto ad un tratto vede, / forma, insegna e possede").
- moltiplicativa*: 'che tende a moltiplicarsi e a diffondersi': 24, 1, v. 4 ("La luce è una, semplice e sincera / nel solo, e per se stessa manifesta, / ch'è di sé diffusiva / e moltiplicativa...").
- Monarca* (voce rifer. a Dio, consueta nella letteratura religiosa del Cinquecento, ad es. usata dal predicatore G. FIAMMA: "Opre famose e chiare / del gran monarca eterno, / cui serve a cenno la natura e l'arte"): 're': 85, v. 70.
- Monotriade*: 'Dio, Primo Ente', in cui sono presenti le tre primalità: 28, 2, v. 3; 81, 5, v. 4.
- moresco* (agg.): 'che è di colore nero', simbolo di degradazione morale: 54, v. 2 ("abito moresco"); 'spagnolo': 55, v. 12 ("Taccia il popol moresco, che non vuole / udir il suon delle divine tube").
- mortai* (agg.): 'mortalità': 28, 3, v. 16 ("parti mortai").
- motare*: 'muoversi': 84, v. 20 ("che giace o mota").
- muta*: 'mutamento', 'cambiamento': 74, 3, v. 14 ("perché non fai tal muta senza lutto?").
- mutamento*: 'il mutare', 'l'esser mutato': 74, 7, v. 11.
- mutanza-e*, (ant. e letter.): 'mutamento-i', 'cambiamento-i': 3, v. 26; 23, 4, v. 3 ("Ma di poca mutanza / si nota, per sembianza, / che il resto è, addoppiando molto o poco"); 73, 6, v. 8; 73, 7, v. 7 ("ché a tutti gli enti il tuo valor comparti / e le mutanze lor con segrete arti / addolcisci..."); 78, 3, v. 9 ("quando egli cresce e scema, / patisco anch'io, ma non mutanza estrema").
- nazioni*: 'generi': 25, 3, v. 4 ("le varie operazioni, / che han tutte nazioni / degli enti nostri e del celeste coro...").
- necessità*: 'necessità spontanea' ('amorosa'): 3, v. 37 e 'necessità costretta' ("violenta"): 3, v. 38.
- Necessitate* (voce filos.): 'Necessità', una delle tre "Influenze magne" della *Metaphysica*: 3, v. 20 ("Necessitate, Fato ed Armonia"); 23, 1, v. 7 ("Che se Necessitate / influsso è di Possanza / e di Amor Armonia, / da te dipende il Fato e l'ordinanza").
- nesto* (per aferesi da *innesto*; nel dialetto calabrese *nniestu*): 'innesto': 87, v. 5 ("Cogliesi dal nesto generoso ed amabile pomo").
- niglio* (voce di area merid., dal lat. tardo *nilubus*; cfr. BATTAGLIA, *Grande Dizionario*, e ROHLFS, *Grammatica storica*, cit., I, 247, p. 348): 'nibbio': 86, v. 168.
- ninfa*: 'donna amata': 11, v. 4.
- nobiltade*: 'nobiltà vera' (quella che non viene ereditata): 32, v. 2 ("In noi dal senno e dal valor ricche / esser la nobiltade").
- norma*: 'condizione di vita': 86, v. 151 ("e, perch'è buona - ogn'altra viva norma, / pur si trasforma").
- novella*: 'nuova': 35, v. 8 ("per far novella gente").
- nui* (forma dial. calabrese): 'noi': 29, 2, v. 6; 84, v. 27.
- nullitate*: 'nullità': 74, 8, v. 7.
- nullo* (agg., frequente nelle *Laude* e nella *Commedia*): 'nessun': 30, 1, v. 14 ("nullo ente"); 86, v. 2 ("nullo

tempo").

nullo (pron.): 'nessuno': 30, 2, v. 7; 30, 5, v. 1 ("Ma nullo annicchilarsi unquanche intese"); 31, 3, v. 9 ("Dunche nullo ama quel che amar gli pare"); 89, v. 37.

nutricare (lat.): 'nutrire', 'alimentare', in senso figur.: 19, v. 8 ("Falsa ragion di Stato ti nutrica").

obbliar[e]: 'dimenticare', riferito al "senno partecipato o creato": 24, 2, v. 8 ("Partecipato poi dal mondo oscuro / e di finita forza, / teme, ama, odia ed obblia"); riferito al Poeta medesimo: 71, v. 8 ("ed io il presente grido / potrei obbliar, com'ho mill'altri ancora"); riferito al corpo dall'anima: 78, 2, v. 4 ("Compagno... /pur questa obblierai, ch'or ti martira, / di farti terra").

obblio: 'dimenticanza': 31, 6, v. 3; 31, 8, v. 13; 72, 5, v. 11 ("tra obblio e perdizion"); 76, 11, v. 2; 78, 1, v. 5; 78, 2, v. 1; 78, 3, v. 7.

occhiuto (figur.): 'oculato', 'accorto': 52, v. 12 ("c' 'l cicco amor in occhiuto e modesto").

occulta: 'segreta': 76, 7, v. 6 ("Né virtù occulta ammetton le sue scorze").

offendere: nel senso latino di 'urtare': 80, 6, v. 11 ("schifando via, non offendendo, i scogli").

offese (part. pass.): 'colpite': 13, v. 4 ("Gli astrologi, antevista in un paese / costellazion che gli uomini impazzire / far dovea, consigliarsi di fuggire, / per regger sani poi le genti offese").

onghie: 'unghie': 86, v. 162.

opera-e: 'azione-i': 80, 3, v. 3 ("l'opere prave mie"); e passim.

operare: 'operare': 23, 2, v. 9; 31, 6, v. 15.

opimo: 'abbondante', 'copioso': 28, 6, v. 5 ("sicur ben, sempre opimo").

opinante: 'che suppone', 'che presume': 79, 4, v. 4 ("Or, c'han visto i mici sensi, / non più opinante son, ma testimonio, / né scioche prouve ho de' secreti immensi").

opprobrio (ant.): 'obbrobrio': 72, 4, v. 2 ("c' opprobrio al mio sangue").

opra-c: 'opera-c': 2, v. 9 ("Son più stupende di natura l'opre / che 'l finger vostro"); 28, 1, v. 4; 28, 10, v. 13; 30, 3, v. 2; 31, 6, v. 16; 31, 9, v. 3; 75, 6, v. 3.

oprare: 'operare': 30, 1, v. 16 ("Quanto s'opra, si può, s'ama e si sape, / s'indirizza a lui, si come fuoco al polo"); 30, 9, v. 10.

oprare (infin. con valore di sost.): 32, v. 3 ("e frutta e cresce / col ben oprare").

ordinanza (cfr. IACOPONE, *Glossario*, cit., p. 776: *ordenanza*): 'ordine sapiente' dell'universo: 23, 1, v. 10 ("Che se Necessitate / influsso è di Possanza / e di Amor Armonia, / da te dipende il Fato e l'ordinanza").

orecchia: 'orecchio': 85, v. 15 ("ch'innato rumor grosso - è, che m'occupa / l'orecchia cupa...").

ostare (dal lat. *obstare*): 'contrastare', 'victare': 31, 3, v. 12 ("Ch'un sia duc, osta il tutto; e chi esser duce / vuole, è, in quanto è simile, o produce / imago, onde tal si ama").

ostetrica: 'levatrice': 75, 9, v. 4.

palma: 'mani': 83, v. 46 ("La scimia e l'orso han palma...")

pannolini: 'pannolini': 74, 8, v. 11.

pareggiare: 'compiere', 'portare a compimento': 28, 4, v. 8 ("ma il suo Fato pareggia / con ta' detti odii e morti, l'Armonia / di sua gran monarchia").

pariglia: 'contraccambio': 79, 7, v. 6 ("Dio osserva la pariglia: ama chi l'ama, / e risponde a chi il chiama").

parte: 'partito', 'fazione': 17, v. 6 ("Re non è dunque chi ha gran regno e parte...").

participabil: 'che può ricevere molteplici realizzazioni dell'idea divina': 3, v. 19: ("Poi ci ravviva il divino suggello, / participabil d'infinite sorti, / Necessitate, Fato ed Armonia / Dio influendo, che su' idea trasporti").

participar (in senso metafis.): 'infondere' (da parte di Dio creatore) le tre primalità al tutto e alle singole parti: 77, 5, v. 2 ("Possanza, Senno, Amor da Dio vedrai / participar il tutto ed ogni parte").

parzial[e]: 'parziale', 'rivolto alla parte' (il contrario di *universale*): 3, v. 62 ("un padre universale, / non parzial"); 28, 3, v. 17 ("per parziale amor").

pavere: (lat. *pavēre*): 'temere': 31, 1, v. 2 ("L'essere è il sommo ben, che mai non manca, / e di nulla ha bisogno, e nulla pavē").

peccata (plur. ant. e letter.): 'peccati': 74, 2, v. 12 ("Che meraviglia se cresce la fraude, / moltiplicano i vizi e le peccata?"); 80, 11, v. 1.

pecoreccio (sost. figur.): 'condizione di pecora', nell'*Esposizione* "l'umiltà pecorina" contrapposta all'"umiltà magnanima apostolica": 47, v. 5 ("Ché 'l pecoreccio per virtù si spaccia...").

- perdonanza* (cfr. *Laude*, 57, 179: “fan’me la perdonanza / de mca grave offensanza”; *Par.*, XXIX, 120): ‘perdono’: 80, 1, v. 11 (“Ma l’alta tua benigna sofferenza, /... / mi dà qualche credenza / che perdonanza alfin mi riserbasti”).
- perigli-io*: ‘pericoli- o’: 30, 2, v. 10; 80, 9, v. 6.
- perseguire*: ‘perseguire’: 20, v. 3 (“O tu, ch’ami la parte più che ’l tutto / e più te stesso che la specie umana, / che i buon persegui con prudenza vana...”); 75, 1, v. 14 (“sforzato a perseguir chi ben gli adduce”).
- perverso* (sost.): ‘malvagio’: 79, 2, v. 7 (“sbrani e mangi il perverso”).
- pésola* (agg. letter.: cfr. *Inf.*, XXVIII, 122; G.C. CORTESE, *Glossario*, cit. a c. di E. MALATO, p. 238): ‘sospesa’, ‘librata nel vuoto’ (la ‘terra’): 86, v. 3.
- pietà*: ‘pietà’, ‘religione’: 60, v. 12 (“ché qui non val favor, saper, né pietà”).
- pietade*: ‘pietà’, ‘compassione’: 74, 5, v. 8.
- pingere*: ‘dipingere’: 10, v. 6 (“Poi gelosia nell’altrui virtù pingo / i propri biasmi, e lo sferza e lo spingo / ad ingiuric e rovine e pene aperte”).
- polce*: ‘pulce’: 31, 4, v. 5.
- polo*: ‘cielo’: 30, 1, v. 17 (“si come fuoco al polo”); 61, v. 4; 73, 9, v. 5.
- pompe* (voce letter. diffusa fra Cinque-Seicento): ‘splendori’, ‘glorie’ (di Dio): 31, 4, v. 3; 84, v. 25 (“Soavi e belle pompe del gran Dio”).
- pondo* (dal lat. *pondus*, voce petrarch. oltre che dant.): ‘peso’: 3, v. 108; 38, v. 14 (“di libertà portando il pondo, sola”); 61, v. 7; 76, 4, v. 2; 76, 8, v. 7 (“Dunque tien l’alma il tenebroso pondo...”).
- ponno*: ‘possono’: 28, 1, v. 15.
- poscia*: ‘poi’, ‘dopo’: 31, 2, v. 15.
- possa* (sost. ant. e letter.): ‘potere’, ‘capacità’, ‘facoltà spirituale’: 23, 1, v. 5 (“Illustra, o Primo Senno, il senno mio, / tu che ispiri il sapere all’universo, / come dal Primo Amore / e dal Primo Valore / vicin ogni possa e voglia”); 29, 4, v. 5 (“alta possa”); 33, v. 4.
- possanza* (dal franc. ant. *poissance*, var. di *potenza* e di *potere*): ‘potenza’, uno dei tre principi metafisici: 28, 10, v. 10; ‘Dio’: 81, 1, v. 3 (“Possanza Prima”).
- potestati*: ‘potenze’, ‘autorità’: 81, 1, v. 1 (“Le potestati umane tanto m’hanno / travagliato, ch’omai vengo a pensare, / ch’io peccai contra te, Possanza Prima...”).
- prandere* (lat.): ‘pranzare’: 77, 8, v. 7.
- predicarsi*: ‘proclamarsi’: 9, v. 14 (“Qui stima senno l’astuzie; e perverso, / per dominar, fa nuovi dèi. Poi arriva / a predicarsi autor dell’universo”).
- preeminente*: ‘superiore dal punto di vista gerarchico’, riferito a Dio: 31, 2, v. 5 (“Come lo spazio tutti enti penetra, / locando, e d’essi insieme è penetrato; / così Dio gli enti interna, e ’l spazio, e passa, / non come luogo, né come locato, / ma in modo preeminente”). Cfr. *Esposizione*: “in certa maniera eminentissima”.
- premere*: ‘incombere’: 3, v. 100 (“Né a Dio, né al tutto, male al mondo preme, / ma si alle parti, donde egli è diverso”).
- preminenze*: ‘principi metafisici’ (“metafisiche semenze”), ‘primalità’ (Potenza, Sapienza e Amore): 23, 2, v. 5 (“Era il Senno degli enti da principio, / ed era appresso Dio, era Dio stesso, / si come era il Potere / e l’Amor, che tre vere / preminenze dell’essere io confesso, / degli enti tutti un interno principio, / onde ogni parte e tutto / puote, ed ama, e conosce / essere ed operare”); 79, 6, v. 6; 81, 4, v. 11.
- prestezza*: ‘prontezza’, ‘sveltezza’: 72, 6, v. 10 (“con terribil prestezza”).
- prezzare* (dal lat. tardo *pretiare*): ‘stimare’, ‘apprezzare’: 30, 1, v. 9; 76, 12, v. 9.
- pregare*: ‘pregare’: 75, 2, v. 1.
- pregghi*: ‘preghiere’: 65, v. 5; 74, 6, v. 2.
- primera-o* (agg.): ‘prima-o’ in ordine di tempo e di importanza, ‘divina-o’: 3, v. 29 (“Prepose il minor bene a quel ch’avanza, / e la seconda legge alla primera, / chi diè al peccato origine ed usanza”); 23, 4, v. 7 (“lo Senno Primero”); 75, 2, v. 4 (“per la Possanza universal primera”); 77, 7, v. 4; 84, v. 10 (“Amor Primero”); 86, v. 23 (“del Primero Ingegno / l’arte e ’l disegno”).
- primo* (avv. dal lat. *primum*): ‘dapprima’: 7, v. 5.
- principiare*: ‘incominciare’: 85, v. 29.
- prisca*: ‘antica’: 2, v. 8 (“come faceva la prisca etate”, per meton.: gli uomini del tempo antico). Cfr. CAMPANELLA, *Commentum in elegiam...*
- procerità* (dal lat. *proceritas*): ‘snellezza’, ‘alta statura’: 29, 8, v. 2.

- prodezze*: 'azioni croiche': 29, 3, v. 6 ("mirc prodezze").
- prodotto*: 'prodotto': 28, 3, v. 17; 76, 5, v. 2; 81, 3, v. 9.
- proterva*: 'ostinata': 11, v. 5 ("l'ignoranza misera e proterva").
- pruova-e*: 'prova-e': 28, 10, v. 1; 29, 9, v. 12.
- puritade*: 'onestà', 'innocenza': 73, 3, v. 11.
- quadranti*: 'antipodi': 86, v. 81 ("Tal providenza in due quadranti opposti / fa che in su il mar s'accosti...").
- quagliarsi*: 'coagularsi': 86, v. 115.
- quaglio* (sostanza acida con cui si fa coagulare il latte, ma qui metafora): 'le tre primalità', principi di rigenerazione del mondo: 64, v. 12 ("Sc 'l quaglio si disfà, gran massa apprende").
- quandunque* (lat. *quandocumque*): 'ogni volta che': 80, 6, v. 7.
- quaquiglie* (voce ant.): 'conchiglie': 86, v. 141.
- quiddità* (sost. filos., lat. mediev. *quidditas*): 'sostanza', 'essenza', 'qualità': 81, 2, v. 13 ("dunque, ogni quiddità vien dal Potere"). La voce si incontra più di una volta nella *Città del Sole*, per es.: "Lc leggi son pochissime, tutte scritte in una tavola di rame alla porta del tempio, cioè nelle colonne, nelle quali ci son scritte tutte le quiddità delle cose in breve...".
- quinci*: 'di qui', 'da questa premessa': 4, v. 14 ("quinci imparate che parte a voi tocchi"); 21, v. 1; 28, 3, v. 11; 65, v. 14.
- rabbia* (figur.): 'stato di violento e mostruoso turbamento emotivo' dei tiranni: 75, 7, v. 5 ("c'mpia rabbia"); 118, v. 12.
- raccogliere* (figur.): 'comprendere', 'dimostrare': 30, 3, v. 17 ("com'io raccolsi").
- raccozzarsi*: 'radunarsi': 56, v. 4 ("Già sto mirando i primi erranti lumi, / sopra il settimo e nono centenario / dopo alcuni anni, insieme in Sagittario / raccozzarsi, a mutar leggi e costumi").
- raffinarsi*: 'migliorare', 'diventare più raffinato': 25, 4, v. 5.
- ragia*: 'resina': 86, v. 123.
- ragione*: 'capacità di ragionare che è propria della mente'. L'espressione campanelliana "pel caldo di ragione" (21, v. 9) significa "per amore del bene".
- rari*: 'straordinari' e, pertanto, 'rari': 31, 4, v. 4 ("gli architetti rari").
- rasi*: 'cancellati': 50, v. 12 ("rasi di terra").
- rassembleare*: 'indicare', 'rappresentare': 29, 3, v. 12 ("pur bello appar, se prudenza rassemble").
- regia* (agg.): 'degna del vero re', 'nobile': 16, v. 11 ("di virtù regia è segnale il martire").
- relassare*: 'far sciogliere': 86, v. 59 ("Fatiche doni con saper immenso / sotterra al fuoco accenso, - che fracassa, / cuoce e relassa, - e dentro fa i metalli, / fuor monti e valli").
- rezzo*: 'venticello fresco': 86, v. 4.
- ricetto*: 'dimora': 4, v. 4.
- richiamarsi*: 'indirizzarsi verso': 28, 2, v. 11 ("Non può, ignora o disama / chi al morir si richiama").
- riconciare*: 'restaurare' (la deformità morale, la iacoponica *desformanza*: *Laude*, 11, 33): 80, 3, v. 5 ("Poi, mirando ch'io son pur tua fattura, / che tocca riconciarla a chi l'ha fatto, / ch'io bramo esser rifatto / nel tuo cospetto nuova creatura, / questa sola ragion sola mi resta").
- ridursi*: 'ritornare all'essenza': 23, 5, v. 12.
- ridotto*: 'ridotto': 23, 2, v. 13 ("dal che fu il mondo in ordine ridotto").
- riforme*: la 'successione delle forme', l'andare e il venire delle forme': 24, 4, v. 11.
- risolversi*: 'sciogliersi': 89, v. 15 ("Le gelide vene ascose si risolvono in acqua / pura, che, sgorgando licta, la terra riga").
- rispetti-o*: 'relazioni-e', 'rapporti-o': 24, 4, v. 12; 24, 5, v. 5; 29, 9, v. 16 ("Or, s'ogni cosa in noi può, al mal soggetti, / bella in qualch'uso farsi, a Dio ed al mondo, / dove ha infiniti ognuna usi e rispetti, / quanto ficn belle, e più l'Autor giocondo!"); 31, 5, v. 6 ("Rispetto è, non essenza, il mal..."); 31, 9, v. 5.
- ritegno*: 'ostacolo', 'resistenza': 36, 2, v. 4 ("Vince di matematici il ritegno, / de' poeti il disegno, / de' fisici e teologi, e le prove / d'Ercol, Nettunno e Giove": il soggetto è Colombo).
- riuscire*: 'risultare', 'cessere': 32, v. 3.
- robba*: 'roba', 'ricchezza': 34, v. 4; 73, 4, v. 5; 'veste': 55, v. 1 ("Veggio in candida robba il Padre santo / venir a tener corte...").
- rotare*: 'muoversi': 3, v. 99.
- rubbare*: 'rubare': *Proemio*, v. 14; 36, 7, v. 1.

- rubelli-o*: 'ribelli-o': *Proemio*, v. 3 ("il mondo vaneggiante a sé rubello"); 10, v. 14 ("schifi e rubelli").
- rubbelli*: 'ribelli' (i demoni): 76, 4, v. 2 ("Il centro preme in sempiterna notte / sotto ogni pondo i più rubbelli...").
- saccomanno*: 'saccheggiatore', 'ladro': 43, v. 5 ("Ma il baro, la puttana e 'l saccomanno, / d'astuzie si divote mal provvisto, / si crede esser peggior, ché agli altri è visto; / e poco è il male, in cui poco è l'inganno").
- sacramento*: 'mistero sacro': 31, 9, v. 11 ("... come tutti direm con stupor, quando / di Lete aperto fia il gran sacramento").
- sanne* (voce ant.): 'zanne': 86, v. 162.
- santitate*: 'santità': 2, v. 1.
- santone* (accr. di santo, in senso ironico): 42, v. 3 ("lo vidcr certi monaci santoni / e 'l cansâr, sul breviario recitando").
- saper*: 'conoscere': 4, v. 7 ("Se ignoriamo il suo amor e 'l suo intelletto, / né il verme del mio ventre s'assottiglia / a saper mc, ma a farmi mal s'appiglia"); 25, 2, v. 6 ("ma vorria e crede solo in sé bearsi, / ché ignora l'altrui ben, sape il suo interno"); 'sapere': 74, 8, v. 14 ("che fia di mc, se Dio di noi più sape?"); 81, 3, v. 11; 81, 4, v. 3; 83, v. 1 ("Gloria a colui che 'l tutto sape e puote!"); 86, v. 200 ("ite al Signor, che tutto sape e puote").
- satisfare* (dal lat. *satisfacere*): 'soddisfare': 15, v. 8 ("l'arte umana, seguendo norma tale, / all'Autor del medesimo satisfec").
- saizare* (figur., riferito all'anima avida di conoscere): 'appagare': 5, v. 3 ("Di cervel dentro un pugno io sto, e divoro / tanto, che quanti libri tiene il mondo / non saziâr l'appetito mio profondo").
- saizarsi* (figur.): 'appagarsi': 62, v. 3 ("D'Italia in Grecia ed in Libia scorse, / bramando libertà, Catone il giusto; / né potendo saziarsene a suo gusto, / sino alla morte volontaria corse").
- sbattere*: 'turbare', 'sconvolgere', con riferimento a quel movimento che non diletta lo *spiritus*: 29, 6, v. 17.
- sbrigarisi*: 'liberarsi completamente' (del corpo): 77, 8, v. 9 ("Or perché temo in tutto io di sbrigarimi?").
- scaltrire* (rifl.): 'diventare scaltro': 74, 4, v. 11 ("Or qui tuo Senno scaltra": "scaltra" è forma antica).
- scanni*: 'sedili': 75, 7, v. 1 ("Farsi scanni gli uman corpi a' giganti...").
- scarnare*: 'scarniro', 'togliere la carne': 76, 9, v. 8 ("come, di carne rossa / vestendo il tutto, la testa scarnasti?").
- schera*: 'schiera': 89, v. 20 ("invidia, misero, tutta la schera loro").
- scherzare* (figur., usato in senso metafis.): 30, 5, v. 13 ("Così, se non si mangia per gustarse, / né Venere per sé natura fece, / ma per servar la spece, / a noi stimar non lece / la voluttà bontà prima, ma terza, / che segue all'esser bene, e pria anche scherza / con tal presagio il ben dell'universo, / perch'ogni ente si scrbi a lui e propaghi"); in senso etico-spirituale: 105, v. 3 ("Veggio spirti rivolti al Creator / schernir tormenti e morte... / e scherzar con l'affanno").
- schifar*: 'evitare', 'sfuggire a': 13, v. 10 ("Talché, sforzati i savi a viver come / gli stolti usavan, per schifar la morte, / ché 'l più gran pazzo avea le regie some, / vissero sol col senno a chiuse porte..."); 25, 5, v. 13 ("Ma d'ogni ben si froda, / chi nato è impuro e schifa il saggio e schietto"); 62, v. 6 ("E 'l sagace Annibâl, quando s'accorse / che schifar non potea l'imperio augusto, / l'anima col velen svelse dal busto"); 80, 6, v. 11; 86, vv. 6 e 14.
- schifi* (agg.): 'schivi', 'ritrosi': 10, v. 14 ("schifi e rubelli").
- schivar*: 'allontanare': 73, 9, v. 10 ("Con condizion pregò Cristo, sapendo / che schivar non potea il calice orrendo").
- scimia* (lat. *simia*): 'scimmia': 83, v. 46.
- scola*: 'scuola': 89, v. 2; 115, v. 1.
- scompigli*: 'turbamenti': 30, 2, v. 11 ("dolzor diede a' perigli / ed agli agi scompigli").
- scompigliare* (figur.): 'confondere', 'turbare', 'far soffrire': 28, 11, v. 14 ("Per te contra la morte si resiste / e contra il mal, che tanto ci scompiglia"); 'smuovere', 'distruggere' il male e il peccato: 56, v. 14 ("Oh, voglia Dio ch'i' arrivi a si gran sorte, / di veder lieto quel famoso giorno / e'ha a scompigliare i figli della morte!").
- scompiglio* (ponere scompiglio, var. di *scompigliare*, presente anche nell'Epistolario): creare 'turbamento e confusione', per 'rimuovere' l'assetto della società corrotta: 57, v. 11 ("ponere scompiglio"). La voce è usata pure nella *Città del Sole*.
- sconfidanza*: 'sfiducia': 31, 6, v. 4 ("Così più galecotti, per sconfidanza / di miglior vita, e 'n prigion scrvi e ladri / contentarsi, che uscir odian, vidi io").
- sconfidenza*: 'sfiducia': 81, 8, v. 8.

- sconoscere*: 'disconoscere' (atto di *ingratitude*, opposta alla divina *cortesìa*; cfr. *Laude*, 73, 8: *sconoscenza*, c *Glossario*, cit., p. 810): 80, 2, v. 5 ("da Dio, c'ho sconosciuto").
- scontinoate* (nell'ediz. del 1622 e nell' ediz. GENTILE si legge *scontinovate*): 'fratturate': 75, 6, v. 11 ("l'ossa scontinoate").
- scòrre*: 'osservare', 'scorgere', 'speculare': 76, 11, v. 6 ("Come odi, e vedi, e pensi, quando a scòrre / ten vai nell'alta torre?").
- scorrere*: 'andare', 'spostarsi': 62, v. 1; 70, v. 2.
- scorni*: 'vergogne gravi': 72, 4, v. 3 (Dagli amici disgiunto / sono, e opprobrio al mio sangue, / di scorni e d'orror punto, / che fiutar non mi vuole").
- scorno* (*fare scorno*): 'farsi beffa': 72, 1, v. 9 ("Più parlar non mi fido, / ché i ferri, c'ho d'intorno, / ridonsi e fanmi scorno / del mio invano pregare...").
- scorta*: 'guida': 76, 12, v. 6 ("pigliando scorta fida").
- scorza-e*: 'corpo': 26, v. 8 ("...all'anima rinchiusa a questa scorza?"); 'rivestimento esteriore', 'superficie', 'apparenza-e': 29, 4, v. 4 ("S'ella nota ogni ben, strano o natlo, / e principi son Senno, Amor e Forza, / giocondi sempre ed utili ed onesti, / cui le virtù son figlie e gli altri scorza"); 45, v. 4 ("Gli affetti di Pluton portan al cuore, / il nome di Giesù segnano in fronte, / perché non siano lor malizie cònte / a chi gli guarda dalla scorza in fuore"); 47, v. 4 ("...c'han scorza d'uom a guisa di lumaccia?"); 76, 7, v. 6 ("Né virtù occulta ammetton le sue scorze, / che per noi non si ammorze"); 83, v. 10 ("D'altri parente, a' cui nati die' forza / bastante, industria, scorza, - pelo e squame").
- scoverta*: 'scoperta': 8, v. 6 ("Questi principi son veri e sopremi / della scoverta gran filosofia, /rimedio contra la trina bugia, / sotto cui tu, piangendo, o mondo, fremi").
- scuoprire*: 'scoprire': 29, 7, v. 5; 44, v. 11.
- scurità*: 'oscurità': 77, 2, v. 4.
- secreti* (sost.): 'verità divine impenetrabili': 79, 4, v. 5 ("né sciocche prouve ho de' secreti immensi").
- secrete* (agg.): 'proprie di ogni ente', estranee agli altri: 84, v. 58 ("Ciò che ha costruito in Dio si sta e si muove, / e con secrete prouve - ancora sente / la Prima Mente - e, come sa, l'adora").
- segno* (lat. *signum*): 'prova profetica': 18, v. 11 ("Tu il sai, se vedi il cuore: / mia vita e passion son pur tuo segno"); 'segnale', 'indizio' (riferito alla *bellezza*, segnale del bene di conservazione, come già nel *Ragionamento chiamato l'academico, ovvero della bellezza* di I. DI GAETA): 29, 2, v. 1 ("Bellezza dunque è l'evidente segno / del bene, o proprio all'ente in cui risiede, / o di ben ch'indi può avvenire a cui / par bello, o d'ambi, e d'altri può far fede").
- seguela* (*per seguela*): 'per conseguenza': 31, 2, v. 9 ("E perch'egli è, ogni ente è per seguela, / qual splendor per candela").
- seguitare*: 'inseguire': 42, v. 8 ("seguitò i ladri, lor preda bramando"); 'seguire': 80, 4, v. 2.
- semblea* (afèresi di *assemblea*): 'assemblea', 'riunificazione del genere umano': 75, 8, v. 4 ("Se favor tanto a me non si dovea / per destino o per fallo, / sette monti, arti nuove e voglia ardente / perché m'hai dato a far la gran semblea...?").
- sembiante-i* (dal provenz. *semblan*): 'aspetto-i': 24, 4, v. 12 ("le riforme, che a lor vengono e vanno, / i rispetti, e sembianti"); 28, 2, v. 4 ("Il perfetto animal, ch'or mondo è, pria / era confusìon, quasi un grand'uovo, / in cui la Monotriade alma parente, / covando, espresse il gran sembiante nuovo"); 28, 6, v. 9 ("il sembiante divino").
- sembianza-e* (nelle *Laude* di IACOPONE *sembianza-e*, cfr. *Glossario*, cit., p. 813): 'aspetto-i', 'fattezza-e', 'immagine-i': 24, 3, v. 10 ("Ma l'impuro infelice, / qual rossor rosse scorge / le cose, e non come enno, / e d'una in altra sembianza mal sorge"); 28, 4, v. 5; 28, 8, v. 5 ("... visto / che 'l sol produce, la terra impregnando, / tante sembianze..."); 28, 10, v. 9.
- semente*: 'semi': 28, 2, v. 8.
- semenza-e*: 'semi', 'principi', 'primalità', in senso metafis.: 81, 4, v. 13 ("e l'esscr... d'essi tre si compone, / saran tre preminenze / d'ogni effetto e cagione / semplici metafisiche semenze"); 'discendenza', 'progenie', in senso figur.: 16, v. 5 ("Cerca il principe spurio la semenza / delle genti stirpar a regger nate"). Nell'*Esposizione* (77, 4) CAMPANELLA conia la voce *semenzire=far maturare i semi*, azione propria del caldo.
- sennoamante*: 'filosofo': 30, 8, v. 16. La voce è illustrata nella *Poetica* italiana.
- sensò*: 'facoltà di sentire', 'sensività', 'conoscenza': 3, v. 6 ("Non è parte, né tutto, inciso o estenso, / ma più somiglia al tutto, ond'ogni cosa / partecipò virtute, amore e senso"); 3, v. 55 ("Bisogno e volontà, non senso raro / mirando, spesso rispose il pio Padre / là dove e come i figli l'invocàro"); 24, 5, v. 13

- ("L'uom, la stella, / l'angel, ogni fattura / diverso han senso pur d'ogni cosella"); 71, v. 7 ("per tutto è senso, ed io il presente grido / potrei obbliar, com'ho mill'altri ancora"); 'conoscenza diretta' e 'gusto' del divino: 11, v. 14 ("Ma noi l'inganno, il danno (ahi, maledetti!) / di lui abbracciamo, e non l'alta speranza / de' frutti e 'l senso degli eterni oggetti"); 'sensazione': 28, 3, vv. 15-16 ("Del ben il senso amor spira per tutto; / ma alle parti mortai del male il senso, / per parziale amor, l'odio ha prodotto"); 'sentimento', 'gusto': 80, 3, v. 3 ("Io merito in niente esser disfatto, / Signor mio, quando penso / l'opere prave mie e 'l perverso senso").
- serbarsi* (verbo riferito ad ogni ente): 'conservarsi': 30, 5, v. 15.
- serbare*: 'tenere in prigione': 71, v. 12 ("Filippo in peggior carcere mi serra / or che l'altrieri; e senza Dio nol face").
- servare*: 'conservare': 28, 9, v. 4.
- servitute*: 'servitù': 30, 4, v. 1 ("La servitute all'animo gentile / morte propria è, che d'uom lo cangia in bruto, / e i suoi studi ed azioni in pecorine").
- settimontana*: 'di sette monti' (allusione alle protuberanze del proprio cranio che il Campanella interpretava come "segnî" divini): 75, 9, v. 2 ("Tre canzon, nate a un parto / da questa mia settimontana testa...").
- sfare*: 'disfare' (figur.): 76, 7, v. 5 ("... perché sfarian la nostra fragil maglia").
- sfera* (dal lat. *sphaera*): 'sfera', 'globo', in senso figur.: 28, 11, v. 1 ("Te, Amor, sfera infinita, alma e benigna...").
- sidere* (lat.): 'posarsi', 'fermarsi': 30, 3, v. 5 ("essendo / il viver nostro e delle nostre cose / morir continovo, che mai non side / senza mutarsi, o mancando o crescendo"; nella stampa del 1622 e nell'ediz. Gentile si legge "che mai non vide").
- simiglianti*: 'somiiglianti': 18, v. 2.
- simigliare* (us. trans.): 'somiigliare': 4, v. 2 ("Il mondo è un animal grande e perfetto, / statua di Dio, che Dio lauda e simiglia").
- simolacri-o*: 'simulacri-o', 'immagini-c': 29, 11, v. 10; 89, v. 50.
- singolar*: 'per il singolo', 'per se stesso': 10, v. 1 ("Questo amor singolar fa l'uomo inerte...").
- Sir[fe]*: 're' (riferito a Dio): 76, 12, v. 4 ("Il tuo carcer si fino / per tu' avviso e suo gioco il Sir compose"); 77, 7, v. 2 ("Il giuoco della cieca per noi fassi: / ride natura, gli angeli e 'l gran Sire...").
- smagarsi* (voce di origine gotica - cfr. B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, cit., p. 78 - usata da DANTE, *Purg.*, X, 106 e XXVII, 104): 'distogliere dall'incanto', 'smettere': 36, 5, v. 2 ("né di servir si smaga / chi d'ignoranza e discordia la paga, / e la propria salute le ha interdetta").
- soda*: 'valida': 74, 5, v. 13 ("dissi ragion men soda").
- sodo*: 'solido': 76, 11, v. 3 ("il nutrimento sodo").
- Sofia*: 'sapienza' (nell'*Esposizione del Proemio* si legge: "Sofia, la sapienza creata, diffusa in ogni ente, che, impregnata dall'intelletto divino, partorisce i veri sapienti, ma da sé, i sofisti e rubelli a se stessi, in quanto creati da Dio"): *Proemio*, v. 1.
- soffolcere* (dal lat. *suffolcire*, in *Par.*, XXIII, 130): 'sostenere': 74, 5, v. 14 ("O pur, che in Dio fosse divario dolce, / dissi ragion men soda, / come in Vertunno è, che 'l nostro soffolce").
- soggettare*: 'sottoporre all'autorità': 47, v. 10 ("Mira ben, ignorante, qual buon padre / soggetta i figli a peggior, né a simile").
- soggiacere*: 'giacere indifeso': 83, v. 6 ("Uomo s'appella chi di fango nacque, / senza ingegno soggiacque, - inerme, ignudo").
- solfo*: 'zolfo': 27, v. 9.
- some* (figur.): 'compiti', 'cariche' (di re): 13, v. 11 ("regie some"); 96, v. 5 ("e rendo al mondo le caduche some").
- sonatori*: 'suonatori': 73, 4, v. 2.
- sonnacchiosi* (figur.): 'assonnati', 'torpidi': 73, 4, v. 10.
- soprana*: 'sovrana', 'divina': 78, 3, v. 2 ("ma l'arte soprana / quanto ti trasumana, / staremo insieme").
- sopravvesta*: 'sopravveste': 17, v. 11 ("Non nasce l'uom con la corona in testa, / come il re delle bestie, che han bisogno, / per lo conoscer, di tal sopravvesta").
- sopremi*: 'supremi', 'sommî': 8, v. 5 ("Questi principi son veri e sopremi / della scoperta gran filosofia...").
- sorda* (agg. riferito alla *bestia* dell'*Apocalisse*, accoppiato a *orba*): 'sorda': 27, v. 13 ("Cedi, bestia impiagata, sorda ed orba, / al saggio Amor dell'anime innocenti").
- sorte*: 'fortuna', 'caso': 16, v. 1 ("Neron fu re per sorte in apparenza").
- sortire* (lat. *sortiri*): 'avere in sorte': 76, 4, v. 5; *sortire*, usato transit.: 'farc uscire': 75, 9, v. 4 ("Tre canzon,

- nate a un parto /... / al suon dolente di pensosa squilla, / ch'ostetrica sortilla...").
- soscrivere*: 'sottoscrivere': 36, 8, v. 2 ("Se l'altre nazioni, con più vergogna / spesso Italia a tal favole soscrisse").
- sossistere*: 'sussistere', 'sopravvivere': 81, 3, v. 1 ("L'intrinseco poter fa che sossista / ogn'essere...").
- sostanza*: 'seme', 'energia vitale' (nella procreazione): 11, v. 9 ("Qui, se n'inganna poi e toglie sostanza / per darla altrui...").
- € *sottigliezze*: 'acutezze di ingegno': 2, v. 3.
- spandere*: 'far dilatare', in senso figur.: 78, 1, v. 4 ("Di più, te il dolor stringe e 'l riso spande").
- spanne*: 'palmi': 36, 1, v. 1 ("Grecia, tre spanne di mar...").
- spanto*: 'pompa', 'magnificenza', 'ostentazione': 7, v. 6 ("Mirate poi d'ipocrisia, che primo / fu divin culto e santità con spanto, / l'insidic...").
- sparlare*: 'parlare senza cognizione del vero': 80, 8, v. 4 ("Ma tu quei miri, che peccano *impune*, / liciti e tranquilli sempre; / ma non penètri le segrete tempre / dell'uomo interior, e però sparli").
- sparta-i* (part. pass.): 'sparsa-i', 'divisa-i': 84, v. 22 ("Se giace o mota, la corporea mole, / unita o sparta, colo - l'alta idea, / per cui si bea - di forme ognor novelle, / soavi e belle"); 59, v. 7 ("ma le dita han di terra i piedi sui, / significando i regni or sparti e bui").
- spassi-o*: 'divertimenti-o', 'trastulli-o': 12, v. 9; 77, 7, v. 6 ("Se i nostri affanni son divini spassi, / perchè vincer ti lassi?"); 95, v. 13 ("Il vaneggiante spirito a sé ti chiama / con lusinghe bugiarde e spasso immondo").
- speco* (figur.): 'spelunca', 'prigione', riferito al *corpo* prigioniero dell'*anima*: 77, 1, v. 3.
- spieglio* (voce ant., dal provenz. *espeilh*, cfr. PETRARCA, *Canz.*: "Quella... che sola agli occhi miei fu lume e spieglio"): 'specchio', 'esempio': 75, 2, v. 15.
- speme*: 'speranza': 75, 6, v. 16; 88, v. 13.
- spene*: 'speranza': 30, 8, v. 13.
- spera*, 'sfera', 'globo', in senso figur.: 26, v. 9 ("L'anima si faria un'immensa spera..."); 28, 1, v. 5 ("La sua Possanza a tanta opera l'accinse, / però che dentro a sua infinita spera / la Prima Sapienza, ond'io ciò espongo, / prevede che poteva starvi l'essenza / de' finiti enti..."); 28, 2, v. 13 ("la spera vital").
- sperienza* (ant. e popol.): 'esperienza': 79, 8, v. 7 ("ch'io non ragiono a caso, / ma sperienza e Numo / e legge natural m'hanno persuaso").
- spezie*: 'specie', 'stirpe': 20, v. 2 ("spezie umana").
- spetrare*: 'far sciogliere la pietra' (in senso figur., usato anche dal TASSO), 'vincere': 68, v. 8 ("e 'l Cavalcante tuo, possente lampo, / le ròcche del nemico ancora spetra").
- spiare*: 'osservare attentamente', 'indagare per andare al fondo delle cose': 28, 4, v. 11 ("Né 'l mondo, a chi ben spia, / odia sue parti"); 31, 6, v. 9 ("e spia / che cosa essa alma sia"). Questa voce verb. è presente anche nell'*Epistolario*.
- spicciare*: 'scaturire', 'sgorgare': 86, v. 41 ("Va tra le vene e per li fonti spiccia, / dove la terra arsiccia - ha più bevuto").
- spiriti*: 'anime libere dai corpi': 3, v. 107 ("gli spiriti sciolti").
- spirti-o*: 'creature-a', 'esseri-e': 3, v. 93 ("è proprio libertà di spiriti umani"); 6, v. 5 ("perch'ogni spirito qui l'arte e 'l governo / leggere e contemplar, per non farsi empio, / debba, e dir possa: - Io l'universo adempio, / Dio contemplando a tutto cose interno"); 31, 7, v. 1; 'anime beate': 80, 11, v. 4 ("spiriti beati, abitator del lume...").
- sprezzar[e]*: 'disprezzare', 'avere in dispregio': 26, v. 3; 28, 10, v. 7 ("sprezzâr la parte per lo tutto"); 30, 4, v. 11; 66, v. 9; 78, 6, v. 9; 81, 8, v. 13.
- sprezzator* (plur.): 'sprogatori': 29, 11, v. 8.
- spurio*: 'illegittimo', 'bastardo': 16, v. 5 ("il principe spurio").
- squadre*: 'schiere celesti': 3, v. 60 ("sante squadre"); 'branchi di capre': 47, v. 11 ("caprigne squadre").
- squilla* (figur.): 'poesia', in particolare la poesia campanelliana: 75, 9, v. 3; 85, v. 87 ("Mia squilla è cbra... / di cantar vosco, o stelle, il grande Dio").
- stagnare*: 'fermarsi': 3, v. 43.
- stampa* (in *stampa*, figur.): 'pubblicizzato', 'noto a tutti': 73, 5, v. 5 ("Fa noto il tutto all'ignorante gregge; / ché se mia luce e voce, pur tuoi doni, / lasci spacciare per peccato in stampa, / più dannato fia il sole e la tua legge").
- stampe*: 'enti', 'immagini' di Dio: 31, 2, v. 16.
- stemprare*: 'dissipare', 'sciogliere': *Proemio*, v. 14 ("Se avanzano le cose le parole, / doglia, superbia e l'ignoranza vostra / stemprate al fuoco ch'io rubbai dal sole").

- stima*: 'grandezza': 24, 4, v. 4 ("Ch'alma di tanta stima / far cose vive sol con l'intendonza / potria e del spazio comprendere i passi").
- stipendio* (figur.: cfr. san PAOLO, *Rom.*, VI, 23: "Stipendia peccati mors"): 'pena': 19, v. 1 ("Morte, stipendio della colpa antica...").
- stirpar*: 'estirpare': 16, v. 6 ("Cerca il principe spurio la semenza / delle genti stirpar a regger nate").
- stoltizia*: 'stoltezza', 'ignoranza' e 'follia' (*stoltia* nelle *Laude*, 79, 61): 54, v. 9.
- stracciare* (figur.): 'stracciare il velo dell'ignoranza': 75, 3, v. 12.
- strana*: 'stranica': 39, v. 9 ("Ma tu, a te strana, le vittorie lasci / per piccol premio ad altri, però c'hai / debolo il capo e le membra possenti").
- stranio*: 'non naturale': 29, 9, v. 6 ("stranio ammanto").
- stratti*: 'tirati', 'strappati': 75, 6, v. 11 ("i nervi stratti").
- stravestiti*: 'travestiti', 'mascherati': 77, 7, v. 9 ("Miriamo i spettator, vinciam le liti / contra principi finti, stravestiti").
- struggere* (afceresi di *distruggere*): 'distruggere': 23, 2, v. 11; 30, 8, v. 5; 35, v. 8; 74, 5, v. 6.
- strutto*: 'distrutto', 'malridotto': 30, 6, v. 17.
- studiare*: 'amaro', 'ricercare': 79, 5, v. 9.
- sublimare*: 'innalzare', 'elevare': 88, v. 16; 89, v. 5 ("Tu sublimi, avvivi e chiami a festa novella / ogni segreta cosa, languida, morta e pigra").
- successi-o*: 'succedersi', 'successioni-e': 84, v. 27 ("...il tempo, ch'è il successo / degli enti, espresso"). Cfr. *Esposizione* del madr. 7 della canz. n. 74 ("E poi dice che non par bene...che Dio tolga la guerra tra gli elementi e tra gli elementati; perché mancherebbe la mutazione e la rappresentazione della gloria divina in tanti successi d'essere, li quali sono giocondi, mentre sono simili a Dio").
- suggello*: 'impronta': 3, v. 18 ("Poi ci ravviva il divino suggello...").
- sugosa*: 'prosperosa' (letter.: 'piena di sugo'): 29, 9, v. 1 ("Giovane bella, sugosa e valente...").
- sui*: 'suoi': 28, 5, v. 15.
- superi* (sost. plur.): 'abitanti celesti', 'gli dei': 77, 4, v. 4 ("per trastullo de' superi").
- superne-o* (agg.): 'celesti-e', 'divine-o': 78, 4, v. 6 ("...né di cose caduche, ma superne"); 'supremo': 28, 3, v. 10 ("l'Autor superno").
- superno* (sost. opposto a *imo*): 'la parte più alta': 6, v. 4 ("di statue vive ornò l'imo e 'l superno").
- svegliare*: 'rendere più attento' di fronte al libro della Natura: 84, v. 49 ("Per più svegliarme...").
- svellere* (in senso figur.): 'estirpare', 'sradicare': 76, 2, v. 8; 80, 12, v. 4.
- sventurare* (voce di conio campanell., us. in senso attivo): 'rendere sventurati': 12, v. 2 ("né i savi ha sventurati / l'esser di vil progenie e patria nati").
- taccagna*: 'avara', 'gretta', 'miserabile': 3, v. 41 ("voglia taccagna").
- tata* (voce dial. del linguaggio famil.): 'padre': 3, v. 71.
- teco*: 'con te': 50, v. 13.
- telo* (lat.): 'freccia': 68, v. 1 ("Telesio, il telo della tua faretra / uccide de' sofisti in mezzo al campo / degli ingegni il tiranno senza scampo").
- tèma*: 'timore', 'paura': 28, 5, v. 2; 94, v. 10.
- tèma*: 'argomento', 'argomentazione': 36, 8, v. 11 ("Generosi Latini, i vostri esempi / sien vostra tèma contra i falsi e gli empi").
- temenza*: 'timore', 'paura': 79, 6, v. 1 ("Altri spinge a servir Dio vil temenza..."); 88, v. 1 ("Quegli beato è, del Signor c'ha santa temenza").
- tempre*: 'strutture', 'qualità': 84, v. 50 ("Per più svegliarme, raro e denso, estreme / tempre, mentre uno teme - e l'altro spera, / prendete sfera - di sorti diverse, / e cause avverse"); 'segrete condizioni dell'uomo': 80, 8, v. 3 ("... ma non penètri le segrete tempre / dell'uomo interior, e però sparli").
- testé* (avv. ant. letter.): 'poco fa', 'or ora': 29, 3, v. 11.
- testimonio* (lat.): 'testimone': 79, 4, v. 4.
- testure*: 'tessiture', 'strutture': 76, 9, v. 3 ("Di: come al buio hai tu distinto l'ossa? / i nervi soprasteco alle giunture? / tante varie testure / di vene, arterie e muscoli formasti, / le viscere, le fibre e legature?").
- timidità*: 'timidezza': 81, 8, v. 7.
- tirannesco*: 'proprio del tiranno': 54, v. 6 ("l' viver tirannesco"). La voce è ricorrente nell'Epistolario.
- torcere* (figur.): 'piegare', 'abbattere': 77, 6, v. 1 ("Fia aperto il dubbio, che torce ogn'ingegno: / perché i più savi e buoni han più flagelli, / e fortuna i più felli?").

tôrre: 'togliere': 30, 2, v. 6; 75, 3, v. 6.

torre (sost. metafor.): 'cervello': 76, 11, v. 7 ("Come odi, e vedi, e pensi, quando a scôrre / ten vai nell'alta torre?"). Nella *Vita Nuova* I, 6 e nel *Convivio*, II, II, 3 si trovano rispettivamente le metafore dell' "alta camera" del cervello e della "rocca" della mente.

tôrte (part. pass. di *torcere*, figur.): 'sviate': 28, 4, v. 5 ("alme torte").

tosco (sost. poet.): 'tossico', 'veleno': 80, 1, v. 5 ("Né le mie abominevoli preghiere / di medicina, ma di mortal tosco / für degne").

traboccare: 'cadere', 'precipitare': 74, 3, v. 7 ("e che di lor fortune traditrici / traboccan sempre al fine").

traditoresco: 'proprio del traditore': 54, v. 3 ("abito... traditoresco", simbolo di corruzione morale); agg. riferito ai frati e agli altri complici che deposero contro Campanella: 125, v. 8 ("lo stuol traditoresco c rio").

tralignante-i: 'che degenera-no': 28, 10, v. 3 ("e 'l figlio tralignante perdé al padre, / invece di servar, l'esser commesso..."); 30, 4, v. 5 ("c Bruto / moria ne' figli tralignanti, vile / fatto il suo gran sembiante"); 51, v. 2 ("La scuola inimicissima del vero, / dal principio divino tralignante...").

transigersi (uso riflessivo irregolare): 'andare al di là', 'non curarsi': 78, 5, v. 9 ("Beato chi del tempo si transige").

transumanar-si (in *Par.*, I, 70: *trasumanar*): 'superare la natura umana, accostandosi alla divinità': 50, v. 3 ("Mentre l'aquila invola e l'orso freme, / rugge il leon e la cornacchia insana / insulta l'agno, in cui si transumana / nostra natura, e la colomba geme"); 86, v. 199 ("Transumanate - menti, voci e note: / ite al Signor, che tutto sape e puote"); 'innalzare al cielo, al di sopra della condizione umana' (us. trans.): 20, v. 7 ("dall'Ottimo, che i buoni transumana, / mentre in sepolero a lor pare distrutto").

trappassare: 'passare in': 31, 2, v. 8 ("e gli composti in cui l'idea trappassa").

trascendere: 'andare oltre': 78, 4, v. 3 ("Desir immenso delle cose eterne / c 'l vigor, per cui sempre alto più intendo / e terra e ciel trascendo, / se nulla eccede di sue cause il fine, / mostran che d'aria e dal sol non dipendo, / né di cose caduche, ma superne").

trasfondere (lat.): 'immettere', 'introdurre', 'travasare', in senso figur.: *Proemio*, v. 6 ("Essa mi nutre, al suo marito pia; / e mi trasfonde seco, agile e snello, / dentro ogni tutto, ed antico e novello, / perché conoscitor e fabbro io sia"); 'trasmittere': 25, 4, v. 11 ("Né si trasfonde, se fiasco ed ignaro / figlio fanno").

trasmutarsi (cfr. *Inf.*, XXIX, 69; *Purg.*, XX, 14 e XXXI, 126; *Par.*, XXI, 21; nella *Commedia* è frequente anche la forma attiva *trasmutar*): 'trasformarsi': 74, 3, v. 12 ("che se gli altri enti e noi, figli d'Adamo, / doveamo trasmutarci a ben del tutto / di magione in magione, / perché non fai tal muta senza lutto?").

trasumanar: 'far superare la natura umana': 78, 3, v. 3 ("ma l'arte soprana / quando ti trasumana, / staremo insieme"): solo in questo caso si legge la forma *trasumanar*.

trasvoltare: 'far precipitare': 72, 6, v. 9 ("poscia, tra i saggi e stolti / alzato, mi trasvolti / con terribil prestezza / nella più spaventevole bassezza").

trasvoltarsi: 'volgersi', 'girare': 52, v. 7 ("ma Dio che regge, e 'l ciel che si trasvolta, / la profezia e 'l comun desir lo dice").

tributaria ("del niente tributaria", apposizione della *Morte*): 19, v. 3.

trina: 'triplice': 8, v. 7 ("Questi principi son veri e sopremi / della scoperta gran filosofia, / rimedio contra la trina bugia, / sotto cui tu, piangendo, o mondo, fremi").

trofeo ("titolo" del mondo, come *statua altèra è degna c armario sacrosanto*): 'monumento grandioso' della gloria di Dio: 84, v. 14.

tromba (figur.): 'poesia': 85, v. 2 ("Dal ciel la gloria del gran Dio rimbomba: / cgli è sonora tromba - a pregi tanti"). Cfr. *Poëtica*, IX, vi, 2: "[...] si dico: 'tuba sonans', statim, quoniam actio in tuba continetur, eius vim in dicendo coelestia agnosco".

truo (voce dial.): 'tuono': 27, v. 9.

trovare: 'trovare': 28, 5, v. 1; 29, 9, v. 4; 29, 9, v. 13.

tube (lat.): 'trombe': 55, v. 13 ("Taccia il popol moresco, che non vuole / udir il suon delle divine tube").

tuttavia: 'sempre': 88, v. 8 ("Pur nelle tenebre a' santi il bel lume si mostra / del pictoso Dio splendido tuttavia").

u' (forma arcaica dal lat. *ubi* = *dove*, ricorrente in Dante): 'dove': 3, v. 107 ("...u' gli spiriti sciolti han le lor vic / che portan del fatal ordine il pondo...").

unqua (lat. *unquam*): 'mai': 30, 1, v. 14.

unquanche: 'mai': 30, 5, v. 1.

unquanto (lat.): 'mai': 75, 3, v. 8.

vago (agg. con valore di sost.): 'uomo innamorato', 'marito': 30, 4, v. 15 ("Ove il Nil bolle / s'uccise un elefante, e Neron molle, / e di Siam le donne non volenti / sopravvivere al vago").

vani: 'luoghi': 3, v. 91 ("Scuola alza e regno a Dio da questi vani").

vanni: 'le penne delle ali', 'le ali' stesse, in senso figur.: 61, v. 5 ("Con vanni in terra oppressi al Ciel men volo, / in mesta carne d'animo giocondo").

vece (lat. *vices*): 'sorte': 15, v. 4 ("Natura, da Signor guidata, fece / nel spazio la comedia universal, / dove ogni stella, ogni uomo, ogni animale, / ogni composto ottien la propria vece").

venerandi: 'degni di venerazione': 85, v. 34 ("profeti venerandi").

ventre: 'addome' (dell'uomo): 4, v. 6; 30, 2, v. 1; 'ventre' (figur., riferito al mondo paragonato a un "animal grande e perfetto"): 4, v. 4.

ventura: 'sorte favorevole': 12, v. 5 ("Hanno i guai per ventura, che più spande / lor nome e gloria"); 40, v. 8 ("prencipe di ventura e ricca corte").

venustate: 'grazia', 'leggiadria': 29, 8, v. 15 ("Pur ogni bello è fior di qualche bene, / e d'alcun bello è fior la venustate").

verace: 'vero', 'conforme alla verità': 36, 7, v. 5; 73, 8, v. 9 ("Argomento verace alfin m'addita / che quella orazion sia csaudita, / che con ragione e puramente io dico"); 75, 5, v. 3 ("a Dio liberator, verace e vivo").

veritate: 'verità': 16, v. 2; 23, 1, v. 13 ("Tu reggi Amor, guidi la Potestate / ed ogni ierarchia, / tu, giudice ed autor di veritate"); 28, 1, v. 10.

verme: 'verme': 4, v. 6 ("né il verme del mio ventre s'assottiglia / a saper mc"); 'verme' (figur.): 58, v. 8 ("di lussuria il verme").

versaglio (la forma, consueta fra Cinque-Seicento, è presente nella stampa del 1622 ed è stata erroneamente corretta dal GENTILE, dal FIRPO e dal VINCIGUERRA, conservata invece dall'AMERIO e dalla BOLZONI): 'bersaglio': 65, v. 10.

vesco (forma arcaica di *vischio*, figur.): 'inganno': 54, v. 7.

vestimento: 'vestito', 'veste': 78, 6, v. 2 ("Tu, morte viva, nido d'ignoranza, / portatile sepolcro e vestimento / di colpa e di tormento...").

vie più: 'molto più': 36, 3, v. 3.

viltate: 'viltà': 81, 8, v. 9.

vindice (dal lat. *vindex*): 'rivendicatore': 89, v. 34 ("Scriss'io ch'egli erano eretici, a te ingrati e ribelli; / m'han sotterrato, vindice fatto tuo").

virtude: 'virtù', 'facoltà': 36, 8, v. 8.

virtute-i: 'virtù', 'proprietà', 'potere-i': 3, v. 6; 25, 3, v. 10; 30, 6, v. 13; 31, 2, v. 15; 58, v. 4; 75, 7, v. 10; 85, v. 38; 85, v. 75.

voluntà: 'volontà': 3, v. 55.

voluntate: 'volontà': 28, 6, v. 4.

vonno: 'vogliono': 28, 1, v. 16; e passim.

vosco: 'con voi': 56, v. 11; 85, v. 88.

vòto: 'vuoto': 24, 4, v. 10.

vui: 'voi': 59, v. 3.

zebbe: 'capre': 26, v. 12.

zel[o]: 'passione', 'ardore', 'desiderio': 2, v. 4 ("l'amor in zelo"); 28, 7, v. 3.



INDICE DEI NOMI

- Abaddon, 25.
Abelardo Pietro, 20n.
Accademia Cosentina, 46, 137n.
Accetto Reginaldo, frate, 240n.
Accetto Torquato, 132n.
Achitofel, 79n.
Adami Tobia, 8, 11, 12, 23, 24, 25, 58, 59, 81, 82, 99, 207n, 208, 246, 255, 257.
Adamo, 17, 158, 159n, 160, 185 e n, 194.
Ageno Franca, 208n.
Agostino d'Ipbona, santo, 15, 20n, 67n, 78, 106, 108 e n, 117, 118 e n, 119 e n, 166n, 195n, 200n.
Agrimi Mario, 75n.
Agrippa d'Aubigné Théodore, 9.
Agrippa di Nettesheim Heinrich Cornelius, 9, 49n.
Alberti Leon Battista, 52.
Alberto Magno, 49n, 52.
Alfieri Vittorio, 19n.
Alighieri Dante, 7, 12, 14, 16n, 18n, 19n, 20 e n, 21, 24n, 25 e n, 27, 31 e n, 45, 50 n, 51, 63, 70n, 85, 102n, 103, 110, 111, 114 e n, 121n, 124, 125n, 129-153, 166 e n, 173, 174 e n, 176 e n, 177, 182, 188 e n, 194n, 197, 211, 217n, 218, 219, 227n, 228, 238 e n, 241, 244, 248, 249, 251, 253, 255, 256, 257, 259, 260, 261, 263, 265, 269, 272.
Alonso Dámaso, 63n, 228n.
Amabile Luigi, 59, 159n, 166n.
Amerio Romano, 60, 90n, 119n, 177n, 179n, 252, 255, 273.
Ambrogio, santo, 85, 117, 200n.
Amnon, primogenito di David, 88.
Annibale, 88.
Anselmo d'Aosta, santo, 117, 194n.
Anticristo, 67, 81n.
Antioco IV Epifane, re di Siria, 88, 245.
Antonelli Roberto, 50n, 213n.
Aquilecchia Giovanni, 8, 22n, 53n, 63n.
Archimede, 89n.
Aretino Pietro, 118, 221 e n, 240, 253.
Argan Giulio Carlo, 200n.
Ariosto Ludovico, 22, 36, 253.
Aristotele, 23, 24 e n, 28, 73, 75, 76, 107, 112, 117n, 173 e n, 210n, 212n.
Armour Peter, 114n.
Asor Rosa Alberto, 186n.
Assalonne, 79n.
Atanasio, 117.
Attendolo Giovan Battista, 183n.
Attilio Regolo Marco, 77.
Averroè, 173n.
Babilonia, 17, 66n, 146.
Badaloni Nicola, 90n, 157n.
Baldacchini Michele, 208n.
Baldini Massimo, 67n.
Balduino Armando, 63n.
Banfi Antonio, 183n.
Barberini Antonio, card., 127n.
Barberini Francesco, card., 81n.
Barberini Maffeo (papa Urbano VIII), 13n, 67n, 81n, 94n, 96, 97, 113, 117n, 127n, 195n, 234 e n, 235.
Barbi Michele, 137n.
Barblan Giovanni, 114n.
Basile Bruno, 198n.
Basilio Magno, san, 117.
Bassani Giorgio, 200n.
Battaglia Salvatore, 260, 262, 263.
Battista Pierluigi, 67n.
Battistini Andrea, 19n.
Beda, il Venerabile, 117.
Beemoth, 89n.

- Bellarmino Roberto, santo, 199n.
 Bembo Pietro, 31n.
 Benincasa C., 205 n.
 Benzoni Gino, 171n.
 Berillario (o Berillari) Basilio di Pavia, 40,
 41 e n, 42n, 88, 101n, 108, 148n, 158n,
 160n, 163 e n, 199n, 200 e n, 209, 238,
 245.
 Bernardo di Chiaravalle, san, 89n, 97, 117,
 125, 127, 128, 163, 190, 200n, 231.
 Berni Francesco, 221n.
 Bersabea, 87n.
 Besomi Ottavio, 187n.
 Betussi Giuseppe, 31n.
 Bianchi Natascia, 152n.
 Biondolillo Francesco, 31n, 54n.
 Bobbio Accame Aurelia, 12n, 22n, 63n,
 157n, 193n, 208n.
 Boccaccio Giovanni, 70n, 237n.
 Boezio Anicio Manlio T. Severino, 50n.
 Bolelli Tristano, 240n.
 Bologna Corrado, 201n.
 Bolzoni Lina, 24n, 49n, 60, 67n, 69n, 70n,
 89n, 100n, 111n, 117n, 128, 129n, 184n,
 186n, 192n, 206n, 228, 259, 273.
 Bombini Bernardino, 24.
 Bonansea Bernardino M., 90n, 98n.
 Bonaventura da Bagnorea, san, 31n, 185n,
 222n.
 Bonvesin da la Riva, 43, 165, 173n, 192n.
 Borromeo Carlo, san, 187n.
 Bottirolti Giovanni, 212n.
 Bouelles (de) Charles, 223n.
 Branca Vittore, 228n.
 Brigida di Svezia, santa, 18, 111 e n, 123n.
 Brissoni Armando, 157n.
 Bruers Antonio, 45n, 156n.
 Bruno Giordano, 60, 63n, 73, 179n, 222n,
 227.
 Bruno Vincenzo, 46 e n.
 Bruto Lucio Giunio, 35, 87, 88.
 Bünau (von) Rodolfo, 24, 25, 81, 82.
 Buonarroti Michelangelo, 8, 41n, 70, 159n,
 216n, 222, 228n.
 Buoncompagni Girolamo, 190 e n.
 Burdach Konrad, 223n.
 Burini Carla, 202n.
 Bustelli Giuseppe, 58.
 Calvino Giovanni, 73, 81 e n, 82 e n, 127n,
 192 e n.
 Campana E., 201n.
 Campeggi Ridolfo, 199n.
 Caprettini Gian Paolo, 166n.
 Capucci Martino, 63n.
 Caracciolo Annibale, detto Niblo, 23, 75,
 213 e n.
 Carbone Carlo, 201.
 Carducci Giosuè, 53n.
 Caretti Lanfranco, 183n.
 Cassirer Ernst, 222n, 223n.
 Castelletti Cristoforo, 187n.
 Castiglione Baldassarre, 130n.
 Cataneo Maurizio, 200n, 201n.
 Cataudella Michele, 45n, 183n.
 Caterina da Siena, santa, 111n, 161, 198n.
 Catone Marco Porcio, detto l'Uticense, 35,
 88, 220.
 Cattaneo E., 125n.
 Cattani da Diaçceto Francesco, 31n.
 Cavalcanti Giulio, 24.
 Cavaniglia, donna Ippolita, 242n.
 Cecere Amalia, 237n.
 Cerbo Anna, 23n, 164n.
 Cesare Gaio Giulio, 170n.
 Chantrafne G., 81n.
 Chiari Alberto, 159n.
 Chiappelli Fredi, 205n.
 Chiara, santa, 198n.
 Chiavacci Leonardi Anna, 184n.
 Cicala Maria, 187n.
 Cicerone Marco Tullio, 232n, 242 e n.
 Cipriano, san, 97, 162n.
 Cirillo d'Alessandria, san, 99, 100 e n.
 Clemente Alessandrino, san, 50n.
 Clemente VIII, papa, 123n.
 Cleopatra, 88.
 Cocchi Francesco, predicatore, 190n, 198n.
 Cohelet, 96.
 Cohen Jean, 229n.
 Colombo Cristoforo, 22, 36, 81n, 97, 131,
 152.
 Colonna Vittoria, 199n.
 Colunga Alberto, 84n.
 Contini Gianfranco, 196n.
 Copernico Niccolò, 85.
 Corda Francesco, 45n, 52n, 156n.
 Correggio, 200.

- Corsano Antonio, 14n, 27n, 29n, 34n, 38n, 90n, 228n.
 Cortes Fernando, 131.
 Cortese Giulio, 22 e n, 24n, 27n, 49n, 69n, 70n, 137n, 138n.
 Cortese Giulio Cesare, 254, 259, 265.
 Corti Maria, 20n, 23n.
 Cosmo Umberto, 137n.
 Costa Gustavo, 17n.
 Costantini Antonio, 246n.
 Costanzo Mario, 50n, 205n, 216n.
 Costo Tommaso, 208n.
 Crahay Roland, 228n.
 Crisostomo Giovanni, san, 50n, 92n, 117, 132 e n, 217n, 255.
 Cristo, 15, 18n, 65n, 91, 105, 107, 109, 117n, 121n, 125n, 127 e n, 133, 140, 157-167, 186, 187, 188, 189, 195.
 Cro Stelio, 45n, 80n, 81n.
 Croce Benedetto, 13 e n, 14n, 57, 59, 67n.
 Cunsolo Luigi, 16n, 99n.
 Curtius Ernst Robert, 50n, 213n, 215n, 217, 219n.

 D'Ancona Alessandro, 58, 59.
 Daniele, 101, 102 e n, 103, 111, 207, 236, 243.
 Daniele Antonio, 183n.
 Da Prati Pino, 228n.
 Davide, 37, 44, 79n, 83, 84, 87 e n, 88, 91, 92, 93, 94, 96, 112, 129, 235n.
 De Bartholomaeis Vincenzo, 173n.
 De Carolis Pilotti Laura, 45n, 63n.
 De Fazio Antonio, 129n.
 De Franco Luigi, 28n, 70n, 172n, 173n, 174n, 177n.
 De Frede Carlo, 171n.
 De Giovanni Biagio, 222n.
 Della Casa Giovanni, 152n.
 Della Porta Giambattista, 49n, 215n, 245.
 Della Terza Dante, 151n, 183n.
 Dell'Uva Benedetto, 182, 183 e n.
 Delminio Giulio Camillo, 49 e n.
 De Maio Romeo, 125n.
 De Mas Enrico, 67n.
 De Mattei Rodolfo, 81n, 101n.
 De Nino Antonio, 14n.
 Dentice Di Accadia Cecilia, 115n.
 De Robertis Giuseppe, 63n.

 De Sanctis Francesco, 8, 85n, 198n, 227 e n.
 Devoto Giacomo, 204n.
 Dianora, suora, 161n.
 Diavolo (o Demonio), 200-201.
 Di Benedetto Arnaldo, 57.
 Didone, regina di Tiro, 152n.
 Di Giammarino Gabriele, 63n, 228n.
 Dina, 86.
 Di Napoli Giovanni, 90n, 99n, 133n, 157n, 158n, 161n, 168n.
 Dionigi Areopagita, 117, 120 e n.
 Di Sabatino Rosa, 63n.
 Doglio Maria Luisa, 130n.
 Dolce Lodovico, 151n.
 Domenico, san, 97, 128.
 Donadoni Eugenio, 183n, 191n.
 Doni Anton Francesco, 15 e n.
 Donne John, 9, 249.
 Drake Francis, 131.
 Dronke Peter, 114n.
 Ducros Franc, 9, 12n, 32n, 45n, 63n, 207n, 211n, 215n, 216 e n, 249.
 Dünnhaupt Gerhard, 57.
 Duns Scoto Giovanni, 75.

 Eco Umberto, 212n.
 Eleazaro, figura biblica del *Libro dei Maccabei*, 88.
 Erasmo da Rotterdam, 81, 212.
 Elia, 111.
 Eliseo, 111.
 Epicuro, 35, 44, 45, 73, 76, 78 e n.
 Ermete Trismegisto, 43n, 49n, 54.
 Ernst Germana, 23n, 45n, 67n, 132n, 200n.
 Ezechiele, 17, 101, 103.

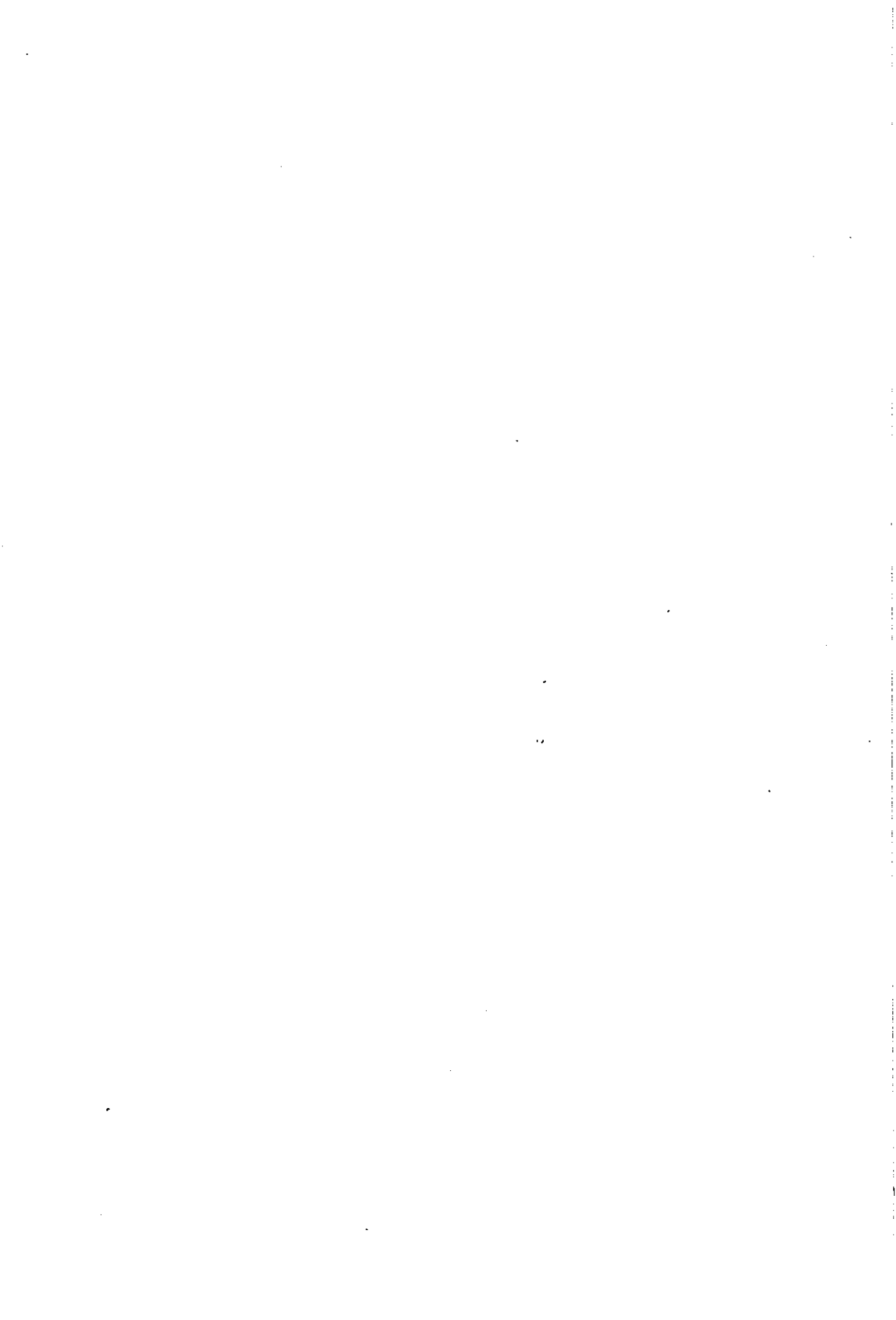
 Fanfani Amintore, 171n.
 Farinelli Arturo, 36n.
 Farnese Odoardo, card., 63n, 65n.
 Faustiniiano, santo, 199n.
 Femiano Salvatore, 90n, 101n.
 Ferri Giovanni, 162n, 164n, 247n.
 Ferroni Giulio, 66n.
 Fiamma Gabriele, 184 e n, 190 e n, 192.
 Ficino Marsilio, 49, 130n.
 Fintoni Monica, 63n, 88, 103n.
 Firpo Luigi, 11n, 12n, 15n, 19n, 37n, 40n, 41n, 58, 60, 64n, 88, 90n, 129n, 156n, 159n, 172n, 181 e n, 192n, 207n, 255,

- 259, 273.
 Fissore Domenico, 97n.
 Floriani Piero, 188n.
 Folena Gianfranco, 242 e n.
 Formichetti Gianfranco, 49n.
 Foscolo Ugo, 19n.
 Francesco d'Assisi, san, 45 e n, 97, 125 e n,
 161, 166 e n, 188n, 198n.
 Franco Niccolò, 221n.
 Frigeni Tranquillo, 151n.
 Frye Northrop, 83n.
 Fubini Mario, 25n, 129n.
 Fulgenzio Fabio Planciade, 117.
- Gaeta (di) Iacopo, 24 e n, 28n, 31, 34n, 46,
 137n, 248n, 268.
 Galati Vito G., 101n.
 Galeno, 67n, 113, 174 e n.
 Galilei Galileo, 75n, 85, 97, 157n.
 Galimberti Cesare, 228n.
 Gallardo Piero, 32n.
 Garin Eugenio, 18n, 34n, 49n, 90n, 166n.
 Gentile Giovanni, 59, 88, 161n, 166n, 167n,
 171n, 255, 259, 268, 273.
 Geremia, 44, 91, 101, 102n, 123.
 Germania, 82 e n.
 Gerusalemme, 18, 66n, 103, 106, 206n.
 Getto Giovanni, 63n, 183n, 185n, 192n,
 196n, 200 e n, 202 e n, 228 n.
 Geymonat Mario, 53n.
 Giacomo, san, 15, 106, 166n, 195n.
 Gilson Étienne, 90n.
 Gioacchino da Fiore, 8, 111, 123n.
 Giobbe, 89 e n.
 Gioberti Vincenzo, 97n.
 Giona, 20, 101, 103.
 Giosuè, 54.
 Giovanni Battista, san, 81n, 198n.
 Giovanni di Salisburgy, 50n.
 Giovanni *evangelista*, san, 104, 109, 110,
 168, 184 e n, 233n.
 Giovio Paolo, 242 e n.
 Girardi Enzo Noè, 224n.
 Girolamini, Padri, 19n, 49, 57, 58.
 Girolamo, san, 52, 97, 100, 113, 117.
 Giulia, signora, 140n.
 Giustino, san, 100, 113, 117.
 Góngora y Argote Luis de, 9.
 Gonzaga Scipione, 151n.
- Gorfunkel Aleksandr, 45n, 98n.
 Gorni Guglielmo, 25n.
 Gregorio di Nissa (Nisseno), 117.
 Gregorio Magno, 117, 118.
 Gregorio Nazianzeno, 117, 252.
 Grillo Angelo, 90n, 187n, 191n.
 Grillo Francesco, 129n.
 Gryphius Andreas, 9.
 Guarini Battista, 50n.
 Guasti Cesare, 151n, 152n.
 Guglielminetti Marziano, 21 e n, 22n, 25n,
 37n, 129n.
 Guittone d'Arezzo, 85, 206n.
 Guzzo Augusto, 60, 179n.
- Hatzfeld Helmut, 183n.
 Hauser Arnold, 50n, 205n, 216n.
 Haydn Hiram, 158n.
 Heidegger Martin, 212n.
 Herder Johann Gottfried von, 58, 223n.
- Iacopone da Todi, 43, 85, 162-165, 167 e n,
 173 e n, 188n, 190 e n, 192n, 194n, 201
 e n, 202 e n, 203, 205n, 212, 219, 229,
 233, 247 e n, 249, 251, 252, 253, 254,
 255, 256, 257, 259, 262, 263, 264, 266
 268, 271.
- Ilario di Poitiers, santo, 117.
 Imbriani Maria Teresa, 199n.
 Isaia, 17, 54, 83, 84.
 Isidoro di Siviglia, 117.
 Isoldi Jacobelli Angelamaria, 34n, 67n, 90n,
 157n, 211n, 232n.
- Jannaco Carmine, 63n.
- Kristeller Paul Oskar, 23n.
- Landino Cristoforo, 151n.
 Landolfi, Petrone Giuseppe, 208n.
 Lanza Maria Teresa, 85n, 198n, 227n.
 Lattanzio Lucio Cecilio Firmiano, 117, 123.
 Lazzaro, 132n, 163, 217n.
 Leone De Castris Arcangelo, 129n.
 Leone Magno, papa e santo, 117.
 Leoni Nicola, 58.
 Lerner Michel-Pierre, 81n.
 Levi, 86.
 Limentani Uberto, 129n, 137n.

- Lotario di Segni (papa Innocenzo III), 173 e n.
 Lotman Jurij M., 229n.
 Lovera Luciano, 256n.
 Luca, san, 15, 41, 103, 105, 106, 107, 109, 195n, 203n.
 Lullo Raimondo, 100 e n.
 Lutero Martin, 73, 80n, 81 e n, 104, 127, 163, 190.
 Luzi Mario, 213n, 218n.
- Machiavelli Niccolò, 73, 78, 79, 80 e n, 169, 170.
 Magellano Fernando, 131, 184n.
 Maier Bruno, 137n, 186n, 188n, 197n, 201n, 202n.
 Malato Enrico, 254, 265.
 Mancini Franco, 162n, 166n, 165n, 173n, 192n, 201n, 252.
 Mancini Guido, 63n.
 Manni Paola, 253.
 Maometto, 127n, 136n.
 Maragoni Gian Piero, 199n.
 Marazzini Claudio, 228n, 239n.
 Marbach Johann Ulrich, 58, 223n.
 Marco, san, 103, 105, 109, 203n.
 Maria Maddalena, 105 e n.
 Maria SS. Vergine, 42, 43n, 127n, 160, 201 e n, 202 e n, 203.
 Marino Giovan Battista, 66n.
 Marta Iacopo Antonio, 75n, 175 e n, 176 e n.
 Martano Giuseppe, 222n.
 Marte, 110, 132, 168, 247.
 Martinelli Andrea, 63n.
 Martinelli Luciana, 137n.
 Martinengo Ascanio, 36n.
 Matteo, evangelista, 84, 103, 104, 105, 184 e n, 203n.
 Mauro Francesco da Spello, 125n.
 Mazzacurati Giancarlo, 137n.
 Melchiorri Francesco, 105.
 Mengaldo Pier Vincenzo, 133n.
 Michea, 123n.
 Migliorini Bruno, 261, 269.
 Minicucci Angela, 70n.
 Mirollo James J., 205n.
 Mollia Franco, 67n, 85.
 Momigliano Attilio, 19n, 37n, 42n, 63n, 228n.
- Montale Eugenio, 218n.
 Montanari Fausto, 183n.
 Montano (vd. Quattromani Sertorio).
 Morghen Raffaello, 125n.
 Mosè, 83, 84, 89n, 96, 123n.
 Muzio Scevola Gaio, 77.
- Nabucodonosor, 102.
 Nardi Bruno, 20n.
 Natan, 87 e n.
 Naudé Gabriel, 19n.
 Neri Ferdinando, 66n.
 Nigro Salvatore Silvano, 171n.
 Nobili Flaminio, 31n.
 Noci Carlo, 137n.
- Oldcorn Anthony, 152n.
 Onorio di Autun, 119.
 Orelli Johann Kaspar, 57, 58, 59.
 Origene, 107, 108 e n, 113, 117.
 Ossola Carlo, 184n, 205n.
 Ovidio, 53, 235n.
- Pagliaro Antonino, 224n.
 Panigarola Francesco, 55n, 184n, 186n, 190 e n.
 Paolo V, papa, 63n, 81n, 83n, 117n, 243n.
 Paolo, san, 19, 28, 30, 43 e n, 50n, 64, 70, 76 e n, 80n, 104, 110, 111, 112n, 121 e n, 130n, 159, 184n, 185, 192 e n, 193, 212, 217 e n, 249.
 Papini Giovanni, 59.
 Paracelso (Ph. Theophrast von Hohenheim), 9.
 Pareyson Luigi, 7, 14 e n.
 Parodi Tommaso, 59.
 Passero Felice, 46 e n, 51.
 Peiresc Niccolò Claudio Fabri di, 67n, 244n.
 Pellegrino Camillo, 130n, 183n.
 Pepe Gabriele, 171n.
 Persio Antonio, 46, 53, 55n, 75n, 248n.
 Persio Ascanio, 53, 240n.
 Petrarca Francesco, 7, 21, 25 e n, 37n, 42, 55 e n, 147, 150, 151, 152n, 170 e n, 181 e n, 182, 196 e n, 198 e n, 199n, 237n, 251, 253, 270.
 Petrocchi Giorgio, 114n, 121n, 134n, 137n, 139-147, 183n, 188, 190n, 191 e n, 204n.

- Petrolo Domenico, frate, 166.
 Petroni Liano, 183n.
 Petronio Giuseppe, 63n.
 Pézard André, 102n.
 Pflug Cristoforo, 177 e n, 178 e n, 180.
 Pico della Mirandola Giovanni, 215n.
 Pietro, san, 105, 121n, 249.
 Pietro Lombardo, 117.
 Pizzoni Giovan Battista, frate, 219.
 Placella Vincenzo, 83n, 125n.
 Platone, 50n, 75, 112, 113, 132 e n, 178n.
 Plauto, 30, 235n.
 Plinio il Vecchio, 52.
 Poerio Alessandro, 208n.
 Policarpo, san, 117.
 Poma Luigi, 183n.
 Ponzio Dionisio (soprannominato Bocca),
 95.
 Ponzio Pietro, frate, 59, 159n, 166.
 Pozzi Mario, 31n.
 Praz Mario, 205n, 249n.
 Prometeo, 223n.
 Pulzone Scipione da Gaeta, 201 e n.
- Quadrio Francesco Saverio, 50n, 216n.
 Quattromani Sertorio, 22 e n, 24, 75n.
 Querengo Antonio, mons., 79n, 215n.
 Quondam Amedeo, 46n, 184n, 205n.
- Raimondi Ezio, 183n, 205n.
 Razia, 88.
 Regio Paolo, 22, 49n, 137n.
 Renucci Paul, 205n.
 Riccardi Niccolò, 127 e n.
 Riccardo di san Vittore, 117, 194n.
 Rinaldi Maurizio, 22n.
 Rizzoni Giovanni, 83n.
 Rohlf's Gerhard, 239n, 254, 258, 259, 263.
 Roma, 82n.
 Romboli Floriano, 183n.
 Rosati Salvatore, 249n.
 Rossi Giuseppe Carlo, 36n.
 Rota Daniele, 43, 83n, 84n.
 Ruscelli Girolamo, 152 e n.
 Ruschioni Ada, 157n.
- Sansovino Francesco, 151n.
 Santarelli Giuseppe, 125n, 183n, 185n, 186n,
 191n, 199n, 200n, 201.
 Santonastaso Giuseppe, 101n.
 Santoro Mario, 45n.
 Sapegno Natalino, 63n e 184n.
 Sarno Antonio, 14n.
 Sarpi Paolo, 90n.
 Savinio Alberto, 67n.
 Savonarola Girolamo, 222.
 Saxl Fritz, 18n.
 Scaligero Giulio Cesare, 50n, 216n.
 Scazzoso Pietro, 120n.
 Schnapp Jeffrey T., 188n.
 Scioppio Gaspare, 81, 95n.
 Scolastica, santa, 201 e n.
 Scopa Ettore, 183n.
 Scotti Laura, 151n.
 Scrivano Riccardo, 183n, 205n.
 Seeberg Erich, 50n.
 Seneca Lucio Anneo, 50n.
 Seroni Adriano, 30n, 37n, 43n, 54n, 63n,
 134n.
 Settis Salvatore, 18n.
 Sfameni Gasparro G., 49n.
 Sichein, 86.
 Simeone, 86.
 Sirri Raffaele, 23n.
 Socrate, 76, 110, 121.
 Solerti Angelo, 183n.
 Solmi Edmondo, 59.
 Solone, 87, 88.
 Sozzi Bortolo Tommaso, 184n.
 Spampanato Vincenzo, 65n, 79n, 95n, 117n,
 129n, 243n.
 Spaventa Bertrando, 208n.
 Spina Arcangelo, 125n, 184 e n, 185, 191 e
 n, 192 e n.
 Spinelli Carlo, commissario e luogotenente
 generale, 171.
 Spinetti Mariarosaria, 237n.
 Squilla Settimontano (pseudonimo di T.
 Campanella), 8, 11, 57, 69.
 Stegmann André, 101n.
 Strabone Walfredo, 117.
- Tasso Torquato, 9, 22 e n, 31n, 36, 47, 48 e
 n, 51, 105n, 125n, 130n, 151, 152 e n,
 181- 205, 246, 251, 263, 270.

- Telesio Bernardino, 23, 24n, 28n, 31n, 32, 55, 73, 75 e n, 76, 85 e n, 172 e n, 173 e n, 174 e n, 177n, 195, 206, 222n, 234, 238, 246.
- Teodoreto di Antiochia (o di Ciro), 117.
- Terenzio, 235n.
- Teresa d'Avila, santa, 244n.
- Tertulliano Quinto Settimio Florente, 117.
- Thorndike Lynn, 49n.
- Tibullo, 53.
- Tintoretto, 200.
- Tolomei Claudio, 52.
- Tommaseo Niccolò, 260.
- Tommaso d'Aquino, san, 67n, 85 e n, 107, 108 e n, 113, 117, 118n, 120, 121, 122, 123 e n, 124, 127 e n, 140, 147 e n, 174 e n, 180n, 194n.
- Tondelli Leone, 123.
- Tosti Luigi, 183n.
- Trettel Giulio, 202n.
- Treves Paolo, 81n.
- Troncarelli Fabio, 18n.
- Trousseau Raymond, 67n.
- Turrado Laurentio, 84n.
- Tuscano Pasquale, 15n, 19n, 22n, 37n, 43n, 45n, 63n, 67n, 156n, 171n.
- Ugo di S. Vittore, 117.
- Ulisse, 152 e n.
- Ulivi Ferruccio, 187n, 204n.
- Ungaretti Giuseppe, 38 e n.
- Urbano III, papa, 111.
- Uria, 87n.
- Valerio Sorano, 53.
- Vallone Aldo, 129n, 137n.
- Vanni Luca, 60, 63n, 84n.
- Vasoli Cesare, 49n.
- Vattimo Gianni, 14n.
- Vattioni Francesco, 164n, 188n, 202n.
- Vellutello Alessandro, 151n.
- Venanzio Fortunato, san, 160.
- Venezia, 22 e n, 103.
- Venturi Lionello, 223n.
- Verzera Antonino, 63n.
- Vespucci Amerigo, 22, 36.
- Vico Giambattista, 14 e n. 19n.
- Vincenzo, san, 162n.
- Vincenzo Ferreri, san, 100 e n.
- Vinciguerra Mario, 59, 273.
- Virgilio Marone, 35, 67n, 113, 136n, 162n, 232n.
- Vittorino Gaio, 117.
- Vogt Gideon, 57.
- Xarava (Sciarava) Luise, 171 e n, 219n.
- Zama, santo, 199n.
- Zatti Sergio, 152n.



**Finito di stampare
nel mese di maggio 1997
Tip. Pesole & Print Agency Ass. s.r.l. - Napoli**