

Agnizioni di lettura *

Dicesi che un insigne musicista italiano, proverbiale per ben altri estri, facesse continui cenni di saluto nell'ascoltare le note di un modesto compositore: come ravvisandovi vecchie conoscenze. Lo stesso accade spesso a noi lettori, non solo leggendo scritti di autori mediocri, incapaci di farsi un registro proprio e quindi condannati ad inserirsi nell'altrui come in una nicchia; e non solo con senso di fastidio o di commiserazione. Confesso che provai uno schietto godimento quando, già in grige chiome, mi accorsi – come per illuminazione improvvisa – che un passo di *Pinocchio* che mi aveva irrelatamente deliziato da piccolo era la trasposizione di uno dei *Promessi sposi*. Siamo nel capitolo primo, al punto in cui maestro Ciliegia, dato il primo colpo d'ascia al famoso pezzo di legno da catasta, sente la misteriosa vocina: «Girò gli occhi smarriti intorno alla stanza per vedere di dove mai poteva essere uscita quella vocina, e non vide nessuno. Guardò sotto il banco, e nessuno; guardò dentro un armadio che stava sempre chiuso, e nessuno; guardò nel corbello dei trucioli e della segatura, e nessuno; aprì l'uscio di bottega per dare un'occhiata anche sulla strada, e nessuno!» Una ricerca dello stesso tipo, a *gradatio* eliminativa, aveva fatto don Abbondio vedendo i bravi che gli si avviavano incontro: «Domandò subito in fretta a se stesso, se, tra i bravi e lui, ci fosse qualche uscita di strada, a destra o a sinistra; e gli sovvenne subito di no. Fece un rapido esame, se avesse peccato contro qualche potente, contro qualche vendicativo; ma, anche in quel turbamento, il testimonio consolante della coscienza lo rassicurava alquanto: i bravi però s'avvicinavano, guardan-

dolo fisso. Mise l'indice e il medio della mano sinistra nel collare, come per raccomandarlo; e, girando le due dita intorno al collo, volgeva intanto la faccia all'indietro, torcendo insieme la bocca, e guardando con la coda dell'occhio, fin dove poteva, se qualcheduno arrivasse; ma non vide nessuno. Diede un'occhiata, al di sopra del muricciolo, ne' campi: nessuno; un'altra più modesta sulla strada dinanzi; nessuno, fuorché i bravi»¹. Come si vede, il largo avvio della sequenza manzoniana e il suo stringere verso l'impasse irriducibile vengono dal Collodi pareggiati e ridotti all'incidenza ritmica, goduta come stilema (tanto che è ripetuta, a frequenza più alta, poco più avanti: «Aspettò due minuti, e nulla; cinque minuti, e nulla; dieci minuti, e nulla!»). Ma il nuovo prodotto sta egualmente all'attivo della ricca partita di trovate ritmiche che è in *Pinocchio*, benissimo prestandosi al magro, lesto, scoccante filo narrativo.

Mi sono più volte domandato la ragione del mio godimento. Essa va, ovviamente, oltre l'immediato compiacersi dell'agnizione² e ha radice nel confronto tra i valori dei due contesti. Il che può implicare più cose. Il passaggio da una lettura unicontestuale ad una, anche a tratti, bicontestuale non solo porta con sé e di per sé, quasi automaticamente, il paragone frontale, estimativo, delle due (mi si lasci dirlo in termini linguistici) sincronie, e non solo apre fra di esse un iato diacronico, colmabile con una storia di contenuti, ma, quando la situazione lo consente, sollecita per la parte formale l'incrocio di una dimensione sistematica, quindi statica, con una dimensione generativa. Il riferimento manzoniano, ad esempio, mette in grado l'analista del *Pinocchio* di passare da un modello meramente strutturale ad un modello trasformativo, in cui il brano dei *Promessi sposi*, costituente la figura stilematica sottostante, ed una o più regole di trasformazione, deducibili dal confronto dei due testi, rendono ragione dello stilema terminale. L'agnizione quindi, insieme con la possibilità o con la speranza di ricostruire un corso genetico, dà il piacere di una conoscenza più profonda, *per cau-*

¹ Il passo è sostanzialmente identico, ai nostri effetti, nella prima edizione e persino nell'abbozzo.

² Dati il modo gratuito con cui questi incontri-riconoscimenti avvengono e l'emozione da cui sono accompagnati, trovo giusto battezzarli con un termine scenico.

* Da «Strumenti critici», n. 2, 1967, pp. 191-98.

sas. Va da sé che ad una ricerca metodica un testo frutterebbe agnizioni assai piú frequenti e sottili di quelle, tanto rare quanto vistose, che sorprendono e commuovono il lettore; perché un testo, per quanto ricco di originalità, è sempre dentro una «tradizione», come si usa dire con parola passiva e confusa: confusa, potendo indicare vagamente tanto una singola isostila quanto un fascio o una intera trama di esse; passiva, puntando piuttosto sull'aspetto ricettivo e quindi retrospettivo, che su quello irradiante e quindi prospettivo, del fenomeno. Si hanno invero, nello stile come nella lingua, fatti a struttura inerte e fatti a struttura inquieta, potremmo dire radioattivi. Se gli storici della nostra lingua, ad esempio, c'insegnano che la paraipotassi ha presto ceduto all'affermarsi durevole di una struttura del periodo piú consequenziaria; che le costruzioni regressive e inclusive hanno lasciato il campo a quelle progressive ed esclusive di stampo neolatino (l'inversione sopravvivendo in scala limitata); e che nella sintassi contemporanea è in corso un deciso rotare della gerarchizzazione ipotattica verso l'enunciato nominale, come prova il contrarsi dell'uso del congiuntivo e il conseguente rilassarsi del rapporto di dipendenza, sí da ridurre la proposizione subordinata a complemento diretto o indiretto della reggente, quasi a un sintagma sostantivale; gli storici dello stile possono, parallelamente, mostrarci il contributo delle voghe stilistiche all'imporsi o desuocere di alcuni dei suddetti istituti grammaticali (la responsabilità di scrittori a rigoroso impianto periodico nel declino della paraipotassi; la parte dei retori, dei vulgarizzatori, degli umanisti nel sostenere il gusto della inversione, o dei prosatori contemporanei nel regresso del congiuntivo e della stretta subordinazione), oppure seguire il corso di fenomeni che, pur senza grammaticalizzarsi, sono tuttavia assurti ad istituti stilistici piú o meno caratterizzati e vitali (individuando, ad esempio, lo stilema allocutivo della narrativa «comica» dantesca: «Oh, diss'io lui, non se' tu Oderisi...», «Oh, rispuos'egli, a piè del Casentino...», o delineando la saltuaria fortuna dell'omoteleutia intenzionale – «prosa rimata» – o, fra i grandi stampi prosodici, illustrando la scarsa produttività della terzina di Dante o della metrica «barbara» e la secolare fecondità dell'ottava narrativa del Boccaccio o del sonetto). Da quando è stato ammesso che anche i valori connotativi, oltre ai denotativi, costituiscono

invarianti³, ed è stato avanzato il concetto di una *langue* poetica (e, per conseguenza, di una grammatica della poesia)⁴, una fenomenologia stilistica, comunque descritta – secondo moduli tassonomici o trasformativi – non farà piú difficoltà di principio.

La *gradatio* eliminativa del Manzoni era proprio un fatto radioattivo. Impostata sopra uno schema bifocale a due posizioni coordinate, di cui la seconda costituente risposta (negativa) alla prima e perciò stesso attraente su di sé la spinta ritmica e semantica, convertiva, nel progresso dell'iterazione, la seconda da sindetica espositiva in asindetica interiettiva, concorrendo alla maggiore intensità anche l'abbreviazione. Siamo fuori del parallelismo o dell'iterazione tradizionali, fondati sul bilanciamento o sull'accumulazione e risolvibili per lo piú il crescendo o diminuendo in termini di scalatura semantica. Qui si hanno effetti dinamici attraverso il contrasto di strutture ottenuto col ricorso a mezzi del parlato; e fu certamente il deciso volgersi a tali mezzi che fornì esca e lievito ad uno scrittore proteso ai *ressorts* del parlato, com'era appunto il Collodi.

Altri ravvisamenti manzoniani, anche col solo aiuto della memoria, si possono fare in *Pinocchio*, spiegabili, oltre che con la frequentazione dell'ammirato capolavoro, con l'adesione alla sua concezione linguistica. Direi anzi che, data tale premessa, quei riflessi non potevano mancare.

Inatteso invece, inattesissimo – e quindi l'agnizione stupefatta e interrogativa – torna l'incontro col *Decameron* nei versi del Pascoli. Si tratta del madrigale *Nozze di Myricae*, che il poeta pubblicò la prima volta, in forma assai diversa, nella raccolta di «Apologhi» dedicata alle nozze dell'amico Giulio Vita (1887). È un componimento musivo, fatto per gran parte di tessere tratte da fonti antiche – classiche e romanze –, le piú cospicue denunciate dall'autore stesso quando lo inserì e commentò nell'antologia *Fior da fiore* (1901):

³ Cfr. S. JOHANSEN, *La notion de signe dans la glossématique et dans l'esthétique*, in «Travaux du Cercle linguistique de Copenhague», vol. V: *Recherches structurales*, Copenhague 1949, pp. 288 sgg.

⁴ Come posizione di massima apertura della linguistica verso la poesia addito sempre quella del grande Roman Jakobson.

non alludo ai termini *suono* «parole che si cantano col suono», *brolo*, *cobbola*, che egli definì «arcaismi non disdicevoli qui, in tale istoria dove gli animali parlano», ma al pensiero «Le campagne addolcì quel tintinnio» e ai tre ben noti versi onomatopeici in veste greca, presi l'uno e gli altri dagli *Uccelli* di Aristofane, e all'offerta di compenso all'Usignolo musicante, «discorsino – dichiara evasivamente il commento – imitato dal Boccaccio»⁵:

quando la Rana chiede, quanto deve:
se quattro chioccioline, o qualche foglia
d'appio, o voglia un mazzuolo di serpillio,
o voglia un paio di bachi, o ciò che voglia.

Ebbene: visitiamo la novella II della giornata VIII, e piú in particolare quel prete di Varlungo che, «per potere piú avere la dimestichezza di monna Belcolore, a otta a otta la presentava, e quando le mandava un mazzuol d'agli freschi... e quando un canestrucchio di baccelli, e talora un mazzuolo di cipolle maligie o di scalogni»; e che, nello stringere dell'assedio, inviterà la «piacevole e fresca foresozza» alla scelta tra doni diversi: «Allora il prete disse: "Io non so, chiedi pur tu: o vuoi un paio di scarpette, o vuoi un frenello, o vuoi una bella fetta di stame, o ciò che tu vuoi"». Evidentemente quell'elencazione alternativa col verbo *volere* – costruito già quasi stereotipo al tempo del Boccaccio⁶ – s'impresse nel Pascoli, ed anche gli piacque quello sgranarsi di parole antiche, che tuttavia non convenivano all'usignolo e furono infatti sostituite da altre, tra le quali *mazzuolo* è senza dubbio tratto da questa novella. Si nota di passaggio che nella stesura precedente, pubblicata dal periodico livornese «Cronaca minima» del settembre 1887, al posto di «un mazzuolo di serpillio» figurava un «mazzuol di sermollino»⁷. Co-

⁵ Cito dalla 6ª ed. Sandron, pp. 48 sg.

⁶ Non sono purtroppo in grado (almeno per ora) di documentare ciò che affermo, stante la deplorabile parsimonia con cui i nostri maggiori vocabolari registrano i fatti sintagmatici. Mi soccorre alla memoria un esempio di molto posteriore, nel *Libro dell'arte o trattato della pittura* di Cennino Cennini: «Poi, o vuoi bianco vestire, o vuoi rosso, o vuoi giallo o verde, o come tu vuoi, abbi tre vasellini» (cap. LXXI, ed. di Gaetano e Carlo Milanese, Firenze 1859, p. 51).

⁷ Cito da A. DI PIETRO, *La poesia giovanile di Giovanni Pascoli*, Malta 1958, p. 118, dove appunto si trova per intero il testo ripubblicato nel periodico livornese dopo essere apparso, in stesura ancora diversa, appena due set-

munque, a parte il *sermollino*, che può richiamarci alla notissima caccia di Franco Sacchetti, anche per l'*appio* e il *serpillio*, nonostante l'aspetto classico, non occorre cercare lontano: ce li porge lo stesso Boccaccio in un passo dell'*Ameto* che al Pascoli, se lo ha conosciuto, dev'essere stato caro: «Quivi si vede la calda salvia con copioso cesto in palida fronda, e èvvi in piú alto ramo con istrette foglie il ramerino utile a mille cose; e piú innanzi vi si truova copiosa quantità di brettonica, piena di molte virtù, e l'odorifera maiorana con picciole foglie tiene convenevoli spazii insieme con la menta; e in un canto si troverebbe molta della frigida ruta e d'alta senape, del naso nimica e utile a purgarsi la testa. Quivi ancora abonda il serpillio, occupante la terra con sottilissime braccia, e il crespo basilico, ne' suoi tempi imitante i garofani col suo odore, e i copiosi appi co' quali Ercole per adietro solea coprire i suoi capelli»⁸.

La risposta dell'Usignolo, declinante con fermezza le ghiotte offerte, comincia proprio con lo stilema allocutivo di Dante («Oh! rispos'egli»; nella stesura precedente «Deh! rispos'egli») che abbiamo addotto da principio come esempio. Ma non dilunghiamoci dal Boccaccio, la cui memorizzazione e utilizzazione da parte del Pascoli non ha ancora cessato di stupirci. Il nome del sommo novelliere non compare infatti quasi mai negli scritti del nostro poeta: se non erro, e per tutt'altro fine, soltanto nei saggi danteschi. Delle due antologie scolastiche italiane compilate dal Pascoli, *Sul limitare* (1899) e *Fior da fiore*, solo la prima reca una novella del Boccaccio, quella di Griselda⁹, e benché in una delle poesie giovanili, *Ghino di Tacco* (1878)¹⁰, l'argomento appaia dantesco e boccacesco, nulla di tale vi è nel linguaggio, nello stile:

timane prima nell'opuscolo per nozze dedicato al Vita; cfr. F. FELCINI, *Premesse a una rilettura del Pascoli*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli*, III, Bologna 1962, pp. 264 sg.

⁸ xxvi, 13-14. Cito dall'edizione critica di Antonio Enzo Quaglio, Firenze 1963, pp. 92 sg.

⁹ Cfr. v. LUGLI, *Il poeta inatteso*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli* cit., II, p. 4: «Dopo il Duecento e l'Alighieri, Pascoli nel suo cuore, col suo amore vero, senz'altro passa all'Ottocento, a Manzoni e Leopardi. A prova ripensiamo l'antologia *Sul limitare*, in cui paiono un riguardo alle necessità scolastiche i pochi saggi – brevissimi i piú – dal Petrarca, dal Boccaccio, dal Poliziano...»

¹⁰ Ripubblicata da Maria Pascoli in *Poesie varie*.

quell'argomento, come è stato osservato, arriva alla sensibilità pascoliana attraverso la carducciana *Faida di comune*. Né chi ha studiato la formazione del Pascoli, principalmente Giorgio Petrocchi e Antonio Di Pietro¹¹, ha fatto il nome del Boccaccio, verso il quale d'altronde non dovrebbe aver avuto preclusioni di principio un poeta giovane sí, ma imbevuto di letture e reminiscenze classiche romanze rinascimentali ecc., al punto da citare con onore e compiacimento, nella *Colascionata prima a Severino Ferrari* (c. 1878-82), accanto alle stanze dell'Ariosto quelle di Lorenzo Lippi. In verità il saggio del Petrocchi si appunta sulle «fonti» recenti del primo Pascoli, evidentemente considerando le antiche non già inesistenti, ma indirette, filtrate nella vena letterata e trecenteggiante del Carducci e del Ferrari¹²; e il saggio del Di Pietro fa i nomi del Petrarca, del Poliziano, del Tasso, del Parini, del Leopardi, del Manzoni, del Berchet, ma non del Boccaccio. Lo fa invece Gianfranco Contini, notando incidentalmente l'ascendenza boccacesca del «famigerato *non so che* di tradizione tardo-cinquecentesca», significativo fattore di indeterminatezza nel linguaggio pascoliano¹³, e lo fa poi, con quelli dell'Ariosto, del Foscolo e del Parini, Angelo Stella – in una sua ricerca che s'inserisce fruttuosamente nella corrente stilistica della critica pascoliana – per comprovare la aulicità e tradizionalità di due attributi, *arguto* e *vocale*, che il Pascoli «sperimentatore» ha saputo rendere espressionistici¹⁴. Il madrigale *Nozze* ha dunque il Boccaccio a fonte diretta; fonte, modestamente, di qualche vocabolo e di uno schema sintagmatico alternativo, che, per l'età e per la novella da cui provenivano, dovettero parere al poeta un equo incrocio

¹¹ Mi riferisco, per il primo, a *La formazione letteraria di Giovanni Pascoli*, Firenze 1953; per il secondo a *La poesia giovanile di Giovanni Pascoli*, già citato.

¹² Sul rapporto Ferrari-Pascoli, che la critica piú recente tende a rovesciare, dando al Pascoli, almeno in parte, funzione di guida, si veda per ultimo Furio Felcini, nella introduzione alla sua edizione di *Tutte le poesie* di S. FERRARI, Bologna 1966, pp. 29 sgg.

¹³ *Il linguaggio di Pascoli*, nel volume miscelaneo *Studi pascoliani*, Faenza 1958, p. 49.

¹⁴ *Sperimentalismo del primo Pascoli*, in «Paragone», n. 148, 1962, p. 9. Non sarà fuor di luogo aggiungere alla lista dei grandi nomi citati dallo Stella l'Alfieri, al quale sembra risalire (e non oltre, stando ai nostri malcerti lesici) la parola *colascionata* usata dal Pascoli nel titolo della epistola a Ridi-verde: cfr. Felcini, in FERRARI, *Tutte le poesie* cit., p. 55 nota 90.

tra l'arcaico, il dotto e il popolare. All'altezza del 1887 egli partecipava ancora al clima della cultura carducciana e studentesca di Bologna; o piuttosto sembra partecipare: si legga la lettera dedicatoria degli «Apologhi» a Giulio Vita («... Tu, ingegnoso giovine, potresti immaginare che io li avessi tratti da qualche codice obliato; e allora ben sai che sarebbero opportuni... E i dotti e gli studiosi mi farebbero della loro schiera onorata»), dalla quale emerge che la partecipazione è illusoria. La tarsia di *Nozze* è, in realtà, lontanissima da una adesione sentimentale, di tipo carducciano o, a *minori*, severiniano, ai «brevi dí che l'Italia | Fu tutta un maggio, che tutto il popolo | Era cavaliere»; e financo da una adesione formale, la quale comporterebbe un'archeologia linguistica omogenea, mentre qui volutamente contrastano, per salti di colore, tessere nuove, dotate di un'acuta intensità (il «picchierellar trito di stelle», il «tintinnire» del cielo, i «boschi fumiganti d'oro», l'«albor di neve», l'«inno come uno zampillo»), tessere greche e in veste greca, che addirittura lacerano lo schema prosodico della prima quartina, conservando solo effetti di assonanza¹⁵, e tessere medieveggianti, parte auliche e parte domestiche. Chiusosi nel circolo inaccessibile, il «mago» ha chiamato forze antiche e nuove, classiche e anticlassiche, a comporre strutture di fuga dai valori convenzionali della *langue* sia sociale sia poetica. Il criterio interpretativo proposto dal Contini nel suo già citato contributo alla critica pascoliana è dunque valido anche per questo madrigale, a prima lettura così determinato, così gemmeo, a

¹⁵ Il Felcini ha ben rilevato il graduale affinarsi, intensificarsi, trasfigurarsi delle immagini e delle parole dalla prima alla definitiva redazione di questa poesia (*Premesse a una rilettura del Pascoli* cit., pp. 264 sgg.). Si tratta, a volte, di una vera e propria trasvalutazione, come quando dalla sudata onomatopea italiana, ligia all'acustica e alla metrica «Non so che miele addolci tutto in giro, | l'acque e i giuncheti nell'ombria tranquilli: | Zi zizi ziro ziro ziro ziro | zullullullullullullullillilli», si passa alla gratuita e libera onomatopea greca, che alla suggestione della pregrammaticalità somma l'incanto di una grammaticalità preclusa (o fra Fazio!): «Le campagne addolci quel tintinnio | e i neri boschi fumiganti d'oro. | τιδ τιδ τιδ τιδ τιδ τιδ τιδ. | τοροτοροτοροτοτιξ. | τοροτοροτοροτορολιλλίξ».

È difficile dire quanto il novissimo Pascoli debba ai suoi maestri greci e latini. Contini ha ben individuato uno dei suoi virtuosismi onomatopeici, lo scivolare dalla pura onomatopea verso la parola grammaticale o viceversa: «vide... vide... videvitt»; «finch... finché non vedo»; «anch'io chio chio chio chio» (*op. cit.*, pp. 33, 37); ebbene, esso non è invenzione del Pascoli, ma di Aristofane: «ποποποποποπο που μ' δς εκάλεισε; τιτιτιτιτιτιτι τίνα λόγον...»; (*Uccelli*, vv. 310 sgg. ed. Coulon).

meglio guardare così ricco di tensioni, rotture, elusioni, dove tutto è trasposto, tutto è translinguistico. Siamo in presenza di un prodotto espressionistico assurdamente e quasi vendicativamente ottenuto entro una forma metrica chiusa ed arcaica e con elementi in buona parte classici ed eletti; puntando sui pieni anziché sui vuoti, sulle note anziché sui silenzi della partitura¹⁶.

L'agnizione del Boccaccio nei versi del Pascoli svela dunque un fenomeno di tutt'altra natura che non l'agnizione dei *Promessi sposi* dentro *Pinocchio*. Il breve intervallo di tempo fra il Manzoni e il Collodi e l'essere le idee e l'esempio del primo tuttora operanti nella società letteraria in cui il secondo scriveva, ci hanno condotto a sentire il rapporto come istituzionale e progressivo, quale affermazione delle vitali esigenze linguistiche bandite dal Manzoni e proiezione del suo mondo stilistico. Tra il Pascoli e il Boccaccio il rapporto non è che occasionale e regressivo, quindi non dinamico; un rapporto fuori, anzi contro l'una e l'altra *langue*, simbolico. Il riaffacciarsi del certaldese non può dunque valere come una ultima testimonianza del suo secolare contrastato magistero nella storia della lingua e dello stile italiani; magistero di cui sarebbe prezioso accertare la fine, giacché con esso sono finite e cominciate molte altre cose.

¹⁶ Che il momento parnasiano del Pascoli sia qui del tutto superato mi pare evidente. Su quel parnasianismo è tornato per ultimo C. PELLEGRINI nell'articolo *Esercizi poetici in lingua francese di Giovanni Pascoli* (in *Studi in onore di Italo Siciliano*, Firenze 1966, pp. 963-73), assai notevole anche per il fatto che, pubblicando quattro inedite poesie francesi del Pascoli, ha confermato la tendenza del poeta ad evadere, con qualsiasi mezzo e per qualsiasi via, dalla lingua (poetica o strumentale) di tutti; tendenza che Contini ha elevato, con feconda intuizione critica, a vocazione.

L'*Orlando innamorato* rifatto da Francesco Berni,
col commento di Severino Ferrari *

Alexandro Ronconi
sexag. natalem
celebranti

Quali fossero i moventi psicologici del Rifacimento bernesco (di gara con l'avverso Pietro Aretino, cui pure «fu di pensiero lo emendare l'Innamoramento del Conte», o addirittura con l'Ariosto, notoriamente applicato dopo il 1521 all'ultima revisione del *Furioso*) lo ha divinato con fin troppa passione Antonio Virgili nel suo d'altronde ricco e generoso saggio del 1881¹. Ma quali ne fossero i moventi culturali, ben altrimenti certi e positivi, l'ha dichiarato con eleganza puristica Ezio Chiorboli nella sua edizione critica delle poesie e delle prose del Berni: «... avendo con le *Prose della volgare lingua* fino dal 1525 segnato il Bembo fuori di Toscana e fermato e imposto in diritto quello che già era in fatto, il trionfo del volgare fiorentino, tutto ciò che dalla fiorentina levigatezza d'eloquio si straniava era fastidito;... l'interiore arte dell'invenzione non s'aveva più arte se non si disposava felicemente all'arte esteriore dell'espressione; e l'espressione in arte non si nobilitava e riluceva se intesta di lane ispidi a foggie di contado anzi che di sete signorili in be' modi variate di drappi molli e delicati velluti in cittadine costumanze. Il poema del Boiardo sentivano avere il primo de' due pregi, si rammaticavano anche non avesse il secondo, entro opera d'arte senza dubbio, fuori senza dubbio ingrata sordidezza. Il 1516 apparve l'*Orlando furioso*, riapparve il 1521; e piacque, e ridestò il desiderio del Boiardo; e sapevasi l'Ariosto vi rilavorava attorno di pomice in una insoddisfatta solleci-

* Presentazione della ristampa anastatica dell'edizione Sansoni nella «Biblioteca Carducciana», Firenze 1911, procurata dallo stesso editore nel 1970, pp. VII-XXIV.

¹ *Francesco Berni per A. V. Con documenti inediti*, Le Monnier, Firenze 1881.