

DANILO ROMEI

FRANCESCO REDI FRA CRUSCA ED ARCADIA
LE RAGIONI DEL “DITIRAMBO”

Banca Dati “Nuovo Rinascimento”

www.nuovorinascimento.org

immesso in rete il 20 febbraio 1998

nuovo formato del 27 luglio 2009

Francesco Redi fra Crusca ed Arcadia
*Le ragioni del “Ditirambo”**

Esiste una poesia dell’olio e una poesia del vino. Senza dubbio il *Ditirambo* del Redi appartiene alla poesia dell’olio.

In antico, di uno studioso che vegliava le sue notti sui libri si diceva che nella sua vita aveva consumato più olio che vino. L’olio della lucerna, ovviamente.¹ Che ciò si applichi alla lettera al Redi, parco consumatore di succhi alcolici e accanito lettore, è perfino superfluo dirlo. E io credo che la definizione si applichi anche alla sua poesia. La vera poesia bacchica, la poesia dell’ebbrezza e della follia, della grossolanità e dell’indecenza, dei versanti oscuri e ferini dell’umanità, è quella delle *boccalides Musae* di Folengo, è quella della sacra bottiglia di Rabelais. La poesia del Redi è troppo urbana, troppo ben educata: non è in alcun modo dionisiaca, è apollinea.

D’altronde questa «baia», questa «frottola», questa «canzone da ciechi», questa «confettura della Befana», come si divertiva a chiamarla l’autore, «è sempre regolata dalla ragione», come diceva Settembrini. E se proprio si deve dire una pazzia, è una «misuratissima pazzia», come diceva Pancrazi.

Insomma tutti sono d’accordo nel definire il *Ditirambo* un calibratissimo prodotto di laboratorio e nel celebrare la sapienza letteraria dell’autore. Salvo poi aggiungere, magari, che la vera poesia è ben altro. Perché la vera poesia, come predi-

* È un intervento al Convegno di Studi *Francesco Redi Aretino*, tenuto alla Casa del Petrarca in Arezzo il 12-13 febbraio 1998

¹ Prendo in prestito l’idea da S. LONGHI, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Antenore Editrice («Miscellanea erudita», XXXVIII), MXMLXXXIII, pp. 95 sgg. Mi autorizza il Redi stesso, che nelle sue *Annotazioni al Bacco* viene a dire: «In questi due versi si può osservar per passaggio che Arnaldo [Daniello], volendo esaltare la diligenza del lungo studio che poneva nelle sue poesie, dice che puzzan d’olio; siccome appunto d’un antico oratore della Grecia fu detto che le sue *Orazioni* sentivano di lucerna». Cito le *Annotazioni dalle Poesie* di FRANCESCO REDI con le *Annotazioni al Bacco in Toscana*, Firenze, Barbèra, Bianchi e C., 1859 (d’ora in poi abbreviato *Poesie*); in questo caso siamo alle pp. 345-346. Invece cito il testo e le varianti del *Ditirambo* da *Il Bacco in Toscana di Francesco Redi e la poesia ditirambica con un’appendice di rime inedite del medesimo. Saggio di GAETANO IMBERT*, Città di Castello, S. Lapi Tipografo-Editore, 1890 (d’ora in poi abbreviato *Imbert*), che si può considerare una rudimentale edizione critica.

cava don Benedetto Croce, è sempre seria e commossa. Ma non è questo che c'importa. Quello che c'importa è che questa sapienza letteraria è sempre genericamente affermata o vagamente allusa, senza che si giunga mai a una sua concreta e dettagliata definizione, allo scioglimento del nodo delle sue "ragioni". Che è invece proprio quello che ci vorrebbe.

Non sono io quello che alla fine scioglierà il nodo (non sono da tanto). E del resto non è questa l'occasione per compiere una "microscopia" del *Ditirambo*, che richiederebbe l'allestimento di una strumentazione complessa e una forma di comunicazione che non può essere quella orale. Con ragionevoli limiti di tempo, per di più. Per comprendere i procedimenti del laboratorio rediano si deve approntare un laboratorio non meno complesso di quello studiato; anzi, tanto più complicato quanto la tecnologia linguistica e letteraria ha progredito dal Seicento ad oggi. In questa sede non si può procedere altro che per sondaggi esplorativi e per esposizione di campionature. Ma anche un sommario "carotaggio" del testo può portare a disegnare una mappa (almeno orientativa) sulla base della ragionevolezza e della probabilità.

Cominciamo con qualche precisazione liminare.

In primis il *Ditirambo* è il prodotto di una cospirazione amichevole, anzi di una vera e propria collaborazione accademica. È un collettivo di amici e di colleghi, nella norma delle radicate consuetudini del tempo, che stimola, suggerisce, sorveglia, discute, approva, critica, sancisce l'elaborazione del testo. A noi può apparire strano, perché conserviamo ancora lo stereotipo romantico dello scrittore come genio solitario, come demiurgo creatore (deplorable eredità). Ma in quell'ambiente e in quei tempi era una procedura abituale, se non addirittura un atto dovuto.

Si conosce bene l'apporto del Magalotti (prima studioso discepolo del Redi e poi amico tenuto in grande considerazione per il suo buon gusto e la sua raffinata cultura), documentato da un fitto scambio epistolare e da *Osservazioni* che sono a stampa. Diamone un saggio, che tocca i vv. 608-613:

Chi 'l crederia giammai? Nel bel giardino
Ne' bassi di Gualfonda inabissato,
Dove tiene il Riccardi alto domino,
In gran palagio e di grand'oro ornato,
Ride un vermiglio, che può stare a fronte
Al piropo gentil di Mezzomonte [...].

Al v. 609, per l'aggettivo *inabissato*, il Redi aveva esitato tra *situato* e *ritirato*. La felice lezione finale fu suggerita precisamente dal Magalotti, del quale conviene leggere per intero l'*Osservazione*:

Quel *situato* mi pare prosastico; mi parrebbe che il Ditirambo desse licenza di dire: |
Ne' bassi di Gualfonda *inabissato*, | e lega con que' *bassi* per rialzar tanto più la mara-

viglia di trovarsi un vin buono tra' paduli; e non ci fa poi male quel contrapposto ['antitesi'] d'*alto domíno*. | Direi ancora: | In gran *palagio* di grand'oro ornato. | Se ci si potesse aggiungere di statue ecc. mi piacerebbe.²

Il che ci dà il limite concesso alle correzioni degli amici: il Redi accoglie il suggerimento *inabissato* per *situato* / *ritirato*, ma glissa sulla proposta di sopprimere la congiunzione *e* al v. 611 e non vuol saperne di calcare (forse troppo) la mano con quelle *statue ecc.*

In altri casi è perduta la documentazione concreta dell'intervento, ma resta ancora la traccia di suggerimenti felici. In una lettera ancora al Magalotti si legge:

Se V. S. Illustrissima non gridava, questi versi non si raccomandavano. Insomma a' cavallacci talvolta ci vuole una buona fiancata, o qualche strappata di cavezzone.³

La metafora dei *cavallacci* enfatizza il ruolo del sodalizio e la propria modestia: in realtà il Redi era severo con gli amici non meno che con se stesso.

Non stupisce, dunque, di trovare chi si schernisse dalla "collaborazione". Per esempio si defilava Carlo Maria Maggi:

Ma che dice V. S. Ill.^{ma} di correzione, parlando dei miei temerari scrupoli? Orsù questa volta me la prendo in gioco; ma se seguirà con queste frasi non farò più motto.⁴

In secondo luogo, non ha senso la lettura e lo studio (e tanto meno la pubblicazione) del solo testo poetico. *Ditirambo* e *Annotazioni*, stampati insieme fin dalla *princeps* del 1685, sono interdipendenti. E non perché le *Annotazioni* diano un contributo esegetico indispensabile. Tutt'altro. La loro natura prevalentemente digressiva, quasi di incontrollata effusione erudita (ma in realtà sempre tenuta sul filo di una signorile sprezzatura),⁵ fa pensare non di rado a certe auto-annotazioni di Gadda, che, lungi dall'illuminare il testo, lo intricano in ambagi tanto sapide quanto capziose. Senza giungere al grado estremo del narcisismo letterario di Gadda, le *Annotazioni* al *Bacco* non c'è dubbio che complicano il testo di infiniti rimandi, che manifestano il gusto esasperato – e forse persino vizioso – del peregrino, del recondito, del sottile, della puntigliosa confutazione di autorevoli precedenti, della ghiotta precisazione di corrive approssimazioni, fino al malcelato orgoglio di tirar fuori – quasi per scrupolo – un qualche rarissimo codice di antica cartapeccora di proprietà dell'autore stesso.

Non è necessario per i nostri fini seguire il corso divagante dei tanti rivoli di questa esibizione erudita. È un fatto, tuttavia, che le *Annotazioni* sono traccia evi-

² Cito da *Imbert*, p. 59 n.

³ Cito da *Imbert*, p. 51 n.

⁴ Cito da *Imbert*, p. 87 n.

⁵ Così il Redi ne annunciava la nascita al Magalotti in una lettera del 26 agosto del 1673: «Il ditirambo delle acque non è finito; ma egli è divenuto la rete del barbiere. È finito il Ditirambo de' vini, ed è cresciuto fino a quattrocento versi. V. S. Illustrissima lo vedrà stampato presto, e quel che più importa, cum notibusse et comentaribusse» (*Imbert*, pp. 78-79).

dente – per eccesso, si direbbe – della fittissima tramatura culturale che sta sotto al mirabile tessuto poetico. Scaltriscono la nostra attitudine riflessiva. Ci ammaestrano all’umiltà, additandoci l’inadeguatezza dei nostri strumenti, la distanza insuperabile dei dati di cui disponiamo a petto di quelli che sarebbero necessari.

In qualche caso, per fortuna, invece di scoraggiarci, ci agevolano anche il lavoro. Facciamo un esempio.

Al v. 40 l’autore mutò *palato* in *polmone*:

Ed in sì dolce, e nobile lavacro,
Mentre il *polmone* mio tutto s’abbevera,
Arianna, mio Nume, a te consacro
Il tino, il fiasco, il botticin, la pevera.

All’occhio inesperto sembrava una mutazione bizzarra, uno sproposito da commedia dell’arte, una scelta lessicale, comunque, di marcata connotazione plebea. Ma ecco che l’annotazione ci ammaestra:

Mentre il polmone mio tutto s’abbevera. | Ad imitazione d’Alceo poeta greco, che disse *τεγγε πνευμονας οινω*; *annaffia i polmoni col vino*. Platone, forse poco pratico nella notomia, insegnò nel *Timeo*, che i polmoni sono ricettacolo delle bevande [...].⁶

E nelle pagine successive non ci risparmia una minutissima recensione di tutte le attestazioni antiche al riguardo.⁷ Ecco dunque che un lazzo della commedia dell’arte ci si è voltato fra le mani in una preziosissima citazione.

Pochi versi più avanti l’autore ci dà una nuova lezione:

Or che stiamo in festa e in giolito,
Béi di questo bel crisolito,
Ch’è figliuolo,
D’un magliuolo
Che fa viver più del solito:
Se di questo tu berai,
Arianna mia bellissima,
Crescerà sì tua vaghezza,
Che nel fior di giovinezza
Parrai Venere *stessissima*.

(vv. 59-68)

Il superlativo che chiude la citazione sembra una caduta di tono, una zeppa richiesta dalla rima, non sorretta da un’adeguata capacità d’invenzione. E invece no. Leggo la nota:

⁶ *Poesie*, p. 201.

⁷ Fra le altre: «Fra Iacopone da Todi, che fiori ne’ tempi più rozzi della fanciullezza della poesia toscana, in una sua satira, che tralle stampate è la decimasesta: *Bevo, e ’nfondo il mio polmone*» (p. 202). Si tratta della lauda *Que farai, fra Iacovone?*, v. 46.

Parrai Venere stessissima. | Aristofane, nel *Pluto*, att. I, sc. 2, per ischerzo, come vuole Suida, e alla comica, disse αὐτοτάτος. Lo stesso dice l'antico Scoliaсте d'Aristofane, cui per avventura in questo luogo copiò Suida, come è sua usanza il copiar gli autori senza citargli; ed aggiugne, che non si trova questo superlativo αὐτοτάτος negli scrittori di prosa; ma bensì un simile, cioè μονωτάτος, il che è come se noi dicessimo *solo solissimo*, usato pure più sotto dal poeta nella stessa commedia. Plauto disse *ip-sissimus*, che corrisponde al greco αὐτοτάτος. Nelle antiche prediche di Fra Giordano manuscritte leggo: *Si accorse di esser lui luissimo*.⁸

Ho citato due casi fra i più semplici. Altri, più distesi e complessi (e forse anche più saporiti), richiederebbero troppo tempo. Ma può bastare.

In terzo luogo, la lunga gestazione dell'opera consente di setacciare le varianti alla ricerca di linee di tendenza. È vero, come osserva l'Imbert, che il *Bacco* è ricchissimo di aggiunte e abbastanza povero di ritocchi,⁹ ma quello che ci è pervenuto basta ad orientarci.

Prescindiamo dalle correzioni più ovvie in qualunque testo di avvertita letterarietà, come quelle che pongono rimedio a noiose ripetizioni,¹⁰ e rinviando il discorso sulle varianti metriche.

Un gruppo di varianti procede nel senso della proprietà e della precisione lessicale. Così al v. 12 *rinfrasca* diventa *rinfranca* («Se dell'uve il sangue amabile | Non *rinfranca* ognor le vene | Questa vita è troppo labile, | Troppo breve e sempre in pene»), assai più appropriato al contesto e in generale agli effetti del vino. Così al v. 174 («Che suol talora *infievolir* lo stomaco») l'autore aveva indugiato su *sdilinguir / delinguir / scompigliar*: con la scelta finale *infievolir* il progresso è evidente. Al v. 916 la locuzione *da capo*, relativa alla fantastica imbarcazione di Bacco, si muta opportunamente nella locuzione *da prua*. Nella stessa direzione vanno i mutamenti di lessemi generici con lessemi propri. Per esempio al v. 669: *il nettare dolcissimo d'Arcetri* diventa *la Verdea soavissima d'Arcetri*.

Ma ben più pregni di significato sono i ritocchi che impegnano il livello connotativo del testo. Vanno quasi tutti nella direzione di un incremento dell'espressività. Abbiamo già visto *situato / ritirato* → *inabissato* (v. 609). Vediamo ora qualche altro esempio. Al v. 34: *ciotolone / calicione* → *bellicone*; al v. 81: *diletto* → *stravizzozzo*; al v. 183: *ciarlatano* → *cerretano*; al v. 720: *tazza* → *giara*; al v. 902: *Tifoni* → *Sioni*; al v. 964: *vassene* → *sdrucchiola* («Questo liquore, | che sdrucchiola al core [...]»). In qualche caso il progresso è evidente o intuibile: *ciarlatano* → *cerretano*, per esempio, privilegia una variante che già allora doveva apparire arcaica e forse

⁸ *Poesie*, pp. 211-212.

⁹ *Imbert*, p. 83.

¹⁰ Non sono scontate, però, quelle che evitano la dittologia sinonimica (che è una figura). Per esempio: *a inghirlandar le tazze or m'apparecchio* ← *or a beber m'accingo e m'apparecchio* (v. 288, dove, peraltro è da apprezzare la sostituzione di un banale *verbum proprium* [bever] con una metafora [inghirlandar le tazze]).

popolesca. In altri casi ci sovengono provvidenzialmente le *Annotazioni*. Sia per i barbarismi:

Bellicone è voce nuova in Toscana, ed è venuta di Germania, dove chiamasi *Wilkomb* o *Wilkumb* quel bicchiere, nel quale si beve all'arrivo degli amici, e significa lo stesso che *Benvenuto* [...].¹¹

Giara. | Vaso di cristallo senza piede con due manichi per uso di bere. È voce portata in Italia dagli Spagnuoli. Il Covarruvias nel *Tesoro della lingua castigliana*: «Jarra: vaso ventrudo con dos asas» [...].¹²

Sia per le voci demotiche:

Sioni | [...] Credono i marinari che *Sione* non sia altro che una guerra di due o di più venti d'uguale o poco differente possanza tra di loro, i quali, urtandosi e raggirandosi in alto, aggirano ancora le nuvole; quindi con esse nuvole calando in mare e raggirando l'acqua e assorbendone molta, stimano che il *Sione* vada crescendo e rigonfiando, e che sia possente in quel rinvoltimento a far perire il vascello. Son da vedersi l'opinioni de' filosofi del nostro secolo. Delle ridicolose e vane superstizioni costumate da' marinari per tagliare, come essi dicono, il *Sione*, sarà bello il tacere.¹³

E significative sono le varianti che incastonano una figura preziosa. Un *climax* in crescendo: «Ma lodato. | Coronato. | Sia l'eroe...» → «Ma lodato, | celebrato, | coronato | sia l'eroe...» (vv. 53-56). Una anadiplosi: «Orsù via torniamo bere» → «Torniam noi trattanto a bere» (v. 282) (precedeva: «[...] quel buon vecchio colassù | tornerrebbe in gioventù»). Una anafora che avvia un'enfatica *amplificatio*: un magro «onor d'Etruria» diventa, nientemeno, «gemma ben degna de' Corsini eroi, | gemma dell'Arno ed allegria del mondo» (vv. 619-620).

Altrove la variante promuove il già altissimo tasso d'erudizione. Al v. 406 «aspri Satiri» si volta nel più peregrino «lieti Egipani». O insinua una vera e propria citazione. Al v. 213 «un così nuovo incognito diletto» si muta in «un indistinto incognito diletto» per inglobare *Purg.* VII 81 («Non avea pur natura ivi dipinto, | ma di soavità di mille odori, | vi facea un incognito e indistinto»), puntualmente segnalato in nota.¹⁴ Ma c'è dovunque un intrico di ipotesti, moltiplicati per mille nelle *Annotazioni*.¹⁵ A questo settore si può aggiungere l'espunzione di cadenze di una banalità un po' canterina, come ai vv. 66-68: «Camperai più di mill'anni, | senza doglie e

¹¹ *Poesie*, pp. 198-199.

¹² *Poesie*, p. 483 (ma la nota prosegue per tre pagine).

¹³ *Poesie*, pp. 519-520.

¹⁴ Vedi *Poesie*, pp. 250-251.

¹⁵ Ma non si dovrà pensare, come fa un po' rozamente l'Imbert, che la variante erudita sia finalizzata alla narcisistica esibizione delle note («Così il Redi, com'è suo costume, ha preferito sostituire alla lezione spontanea e giocosa un'altra più dotta, per poterla ampiamente illustrare nelle *Annotazioni*» [p. 102]): la variante si giustifica nel suo contesto, che comprende – beninteso – anche le *Annotazioni*, ma che è in primo luogo il contesto poetico, con la sua misurata sprezzatura.

senza affanni» → «Crescerà sì tua vaghezza | che nel fior di giovinezza | parrai Venere stessissima» (e si ricordi quel che si è detto sul superlativo finale).

Finora abbiamo insistito soprattutto sul lessico, mai casuale o estemporaneo, per lo più arricchito da una motivazione letteraria “autorevole”. Era doveroso, trattandosi di un lessicografo della tempra del Redi. In queste sommarie osservazioni dobbiamo adesso far spazio all’arte per cui più «si ammira l’artefice» (Calcaterra), quell’«arte eufonica, tutt’altro che facile», nella quale «il Redi raggiunse veramente la perfezione, superando quanti lo precedettero, non escluso quel gran maestro di verso, che fu il Chiabrera».¹⁶ Insomma l’arte della versificazione.

Per definizione il ditirambo è un polimetro, cioè una successione arbitraria di versi capricciosamente rimati. Ma il ditirambo del Redi a stento si può dichiarare un polimetro.

Anzitutto la disposizione delle rime, piuttosto che una variazione capricciosa, configura spesso strutture regolari:¹⁷ distici a rima baciata [AA],¹⁸ terzine singole o in serie,¹⁹ quartine (con rime alterne [ABAB]²⁰ o incrociate [ABBA],²¹ raramente bacciate [AABB]²²), sestine [ABABCC].²³

I versi non rimati (cioè spogli finanche di una rima imperfetta o di una rimalmezzo) sono 105 (poco più del 10%), distribuiti per lo più in sequenze di quinari sdrucchioli.²⁴

Nel computo degli schemi si devono annoverare anche le rime imperfette. Ce lo impone l’autore quando ci presenta appunto sequenze di rime imperfette palesemente non casuali, come queste (a coppie):

Ed in festa baldanzosa
Tra gli scherzi e tra le risa
Lasciam pur, lasciam passare
Lui, che in numeri e in misure
Si ravvolge e si consuma,

¹⁶ *Imbert*, p. XX.

¹⁷ Considero “regolari” anche schemi non canonici ma ricorrenti, come il terzetto A—A, di cui dico sotto.

¹⁸ Vedi, per sempio, i vv. 79-84, 670-682, 799-806.

¹⁹ Ma di forma non canonica, con i due estremi che rimano tra loro e il mediano irrelato (A—A): «E saria veramente un capitano, | Se, tralasciando del suo Lesmo il vino, | A trincar si mettesse il vin toscano: || Ché tratto a forza dal possente odore, | Post’in non cale i lodigiani armenti, | Seco n’andrebbe in compagnia d’onore» (vv. 487-492). E vedi ancora i vv. 144-146, 198-200, 618-620, 739-741, 796-798, 811-813, 825-827, 895-897, 952-958, 978-980.

²⁰ Vedi, per esempio, la sequenza di tre quartine a rima alterna ai vv. 11-22.

²¹ Vedi, per esempio, la doppia quartina ai vv. 325-332.

²² Vedi, per esempio, i vv. 233-236, 720-723, 828-835 (non isometrici; la prima quartina ritorna ai vv. 841-845), 931-934.

²³ Vedi, per esempio, i vv. 156-161, 276-281, 287-291, 495-500, 609-614, 664-669.

²⁴ Del resto, dal Chiabrera in poi – è ben noto – la terminazione tronca o sdrucchiola può funzionare di per sé da “rima ritmica”.

E quaggiù Tempo si chiama;
E bevendo, e ribevendo
I pensier mandiamo in bando.²⁵
(vv. 23-30)

O come queste (replicate):

Liquor sì ostico,
Sì nero e torbido
Gli schiavi ingollino.
(vv. 192-195)

O come queste (in forma di quartina ABAB):

Sazio poi d'anni, e di grandi opre onusto,
Volgendo il tergo a questa bassa mole
Per tornar colassù, donde scendesti,
Splenderai luminoso intorno a Giove.
(vv. 378-381)

E come non computare il gioco squisito delle rimalmezzo?

La rimalmezzo si sposa di preferenza con l'ottonario, sfruttando la possibilità di scissione in due quadrisillabi (e in effetti il testo potrebbe essere "montato" in modo diverso, sfruttando appunto il quadrisillabo):

[...] Scolorito snervatello
Pisciarello di Bracciano [...]
(vv. 97-98)

[...] Che mi renda il ber più fresco
Per rinfresco del palato [...]
(vv. 317-318)

[...] Su, nocchiero, ardit e fiero,
Su, nocchiero, adopra ogni arte [...]
(vv. 885-886)

Ma non disdegna l'endecasillabo:

Al piropo gentil di Mezzomonte;
Di Mezzomonte, ove talora io soglio [...]
(vv. 613-614)

complicandosi, in questo caso, con una figura di ripetizione, una anadiplosi.

²⁵ Un'altra serie ai vv. 698-707.

Dei 980 versi l'inventario conta:

- **quadrisillabi: 98**
 - piani: 82
 - sdruccioli: 8
 - tronchi: 8

- **quinari: 93**
 - piani: 29
 - sdruccioli: 59
 - tronchi: 5

- **senari: 6**
 - piani: 3
 - sdruccioli: 0
 - tronchi: 3

- **settenari: 68**
 - piani: 51
 - sdruccioli: 3
 - tronchi: 14

- **ottonari: 441**
 - piani: 353
 - sdruccioli: 62
 - tronchi: 26

- **novenari: 7**
 - piani: 6
 - sdruccioli: 1
 - tronchi: 0

- **decasillabi: 17**
 - piani: 4
 - sdruccioli: 13
 - tronchi: 0

- **endecasillabi: 249**
 - piani: 215
 - sdruccioli: 24
 - tronchi: 10

In ordine di frequenza:

- **ottonari:** 441
 - piani: 353
 - sdruccioli: 62
 - tronchi: 26

- **endecasillabi:** 249
 - piani: 215
 - sdruccioli: 24
 - tronchi: 10

- **quadrisillabi:** 99
 - piani: 83
 - sdruccioli: 8
 - tronchi: 8

- **quinari:** 93
 - piani: 29
 - sdruccioli: 59
 - tronchi: 5

- **settenari:** 68
 - piani: 51
 - sdruccioli: 3
 - tronchi: 14

- **decasillabi:** 17
 - piani: 4
 - sdruccioli: 13
 - tronchi: 0

- **novenari:** 7
 - piani: 6
 - sdruccioli: 1
 - tronchi: 0

- **senari:** 6
 - piani: 3
 - sdruccioli: 0
 - tronchi: 3

È netta la prevalenza dei parisillabi (563 contro 417), specie per l'apporto preponderante dell'ottonario [441] e del suo fratellino minore, il quadrisillabo [99] (in-

fatti l'ottonario altro non è che la somma di due quadrisillabi), per un totale di 540 versi.²⁶ Il 55% del testo si fonda su una versificazione così regolare da proporre esclusivamente un ritmo fisso, qual è quello trocaico dell'ottonario e del quadrisillabo canonico:

+ - + - / + - + -

Un ritmo in partenza uniforme, cadenzato, con accenti fissi sulle sedi dispari; la varietà, il capriccio, la componente “dionisiaca” è relegata nella scelta saltuaria della terminazione sdrucchiola o tronca (o da strutture ritmiche anomale). Un esempio:

Se dell'uve il sangue amabile
 Non rinfranca ognor le vene,
 Questa vita è troppo labile,
 Troppo breve e sempre in pene.
 Si bel sangue è un raggio acceso
 Di quel Sol che in ciel vedete;
 E rimase avvinto e preso
 Di più grappoli alla rete.
 (vv. 11-18)

Sono due quartine di ottonari di schema *abab*, di marcata uniformità ritmica (offre una variante la prima rima sdrucchiola). Noi quasi non ce ne accorgiamo. Siamo diventati sordi alla poesia. Ma per un lettore contemporaneo del Redi doveva avere una spiccata evidenza.

A rispettabile distanza si colloca la coppia petrarchesca dell'endecasillabo [249] e del settenario [68],²⁷ per un totale di 317 versi (il 32% del totale). Ma ai più illustri endecasillabo e settenario si può aggregare il quinario [93], non solo per l'appartenenza al rango più nobile degli imparisillabi, ma per l'ormai consolidata affermazione nella metrica cinque-secentesca. L'apporto del novenario è numericamente trascurabile [7].

Dunque il *Ditirambo* cammina in prevalenza sui piedi cadenzati dell'ottonario e del quadrisillabo: versi di origine ignobile, esclusi dal canone petrarchesco (e prima ancora sprezzati da Dante), versati piuttosto nel dominio della poesia di consumo popolare o semi-dotto (si pensi alla quattrocentesca barzelletta), ma beneficiati di un rilancio alla grande tra fine Cinque e primo Seicento, ad opera del Chiabrera – il poeta più importante dopo il Petrarca nella storia della metrica italiana –, che ne aveva fatto una delle accoppiate vincenti della sua “riforma” della versificazione, con particolare successo nelle forme della canzonetta e dell'ode anacreontica.

²⁶ Trascurabile, numericamente, l'apporto del senario [6]; poco più significativo quello del decasillabo [17], quasi sempre sdrucchiolo [13].

²⁷ In parte inquinata dalle terminazioni sdrucchiole e tronche.

L'opzione privilegiata del Redi a favore dell'ottonario/quadrisillabo è di marca squisitamente chiabrerresca. Basta citare un solo indizio – ma clamante – a sostegno. Leggiamo i versi 215-222:

Io nol nego, è preziosa,
Odorosa
L'Ambra liquida cretense;
Ma tropp'alta ed orgogliosa
La mia sete mai non spense;
Ed è vinta in leggiadria
Dall'etrusca Malvagia [...].

Ci si accorge subito del ricorso della più celebre canzonetta del Chiabrera: quel *Riso di bella donna* (*Belle rose porporine*) che infesta tutte le antologie liceali (vv. 7-12):

dite, rose preziose,
amorose,
dite, ond'è, che s'io m'affiso
nel bel guardo vivo ardente,
voi repente
disciogliete un bel sorriso?

E non è solo il raffinato congegno di quella rima baciata iniziale ad essere in questione: è tutta la struttura metrica che mostra come a sostegno di buona parte della versificazione del *Ditirambo* ci fosse la strofa dell'ode/canzonetta. In questo caso allo schema del Chiabrera ($a_8 a_4 b_8 c_8 c_4 b_8$) corrisponde uno schema sostanzialmente affine ($a_8 a_4 b_8 a_8 b_8 c_8 c_8$), forse soltanto un po' meno aggraziato e un po' più studioso della cadenza regolare dell'ottonario.²⁸ Ma chi avesse voglia di cercare riscontri (anche perfetti) di combinazioni di versi e di rime tra il *Bacco* e la canzonettistica (o le ariette di melodramma) tra Cinque e Seicento avrebbe di che sbizzarrirsi. Ed è proprio questo innesto di una raffinata cantabilità in una spedita e regolare cadenza ritmica uno dei caratteri di base della poesia del *Ditirambo*.

In un numero minore di casi era proprio la recente tradizione del ditirambo a suggerire soluzioni poetiche. Così l'«entusiasmo dionisiaco» dei vv. 385-406, affidato a una serie concitata di quinari sdruciolati:

Al suon del cembalo,
Al suon del crotalo,
Cinte di Nebridi
Snelle Bassaridi,
Su su mescetemi
Di quella porpora,
Che in Monterappoli

²⁸ Non disturba affatto che lo schema del Chiabrera derivi da una *odelette* di Ronsard, citatissimo nelle *Annotazioni*.

Da' neri grappoli
 Si bella spremesi;
 E mentre annaffione
 L'aride viscere²⁹
 Ch'ognor m'avvampano,
 Gli esperti Fauni
 Al crin m'intreccino
 Serti di pampano;
 Indi, allo strepito
 Di flauti e nacchere,
 Trescando intuonino
 Strambotti e frottole
 D'alto misterio;
 E l'ebre Menadi,
 E i lieti Egipani [...]

trova un precedente immediato (come già segnalava Imbert, dal quale cito [p. 94]) nel *Ditirambo* di Buonavita Capezzali:

Bella Tersicore,
 I crini adórnati
 Di verdi pampani,
 Di fronzut'edere;
 Posa la cetera,
 Prendi le nacchere,
 Percuoti il cembalo
 E tocca il crotalo [...].

Fra le poche e malcerte regole del “ditirambo alla greca” come genere letterario vige quella del mutare il verso al mutare dei «moti dell'animo».³⁰ Non saprei, in verità, come manovrare per parametro d'indagine i «moti dell'animo»; mi basta osservare come le scelte metriche siano condizionate dall'occorrenza di motivi tematici ed espressivi. Quindi – in sostanza – dal classicissimo *decorum* dell'arte del dire.

È facile osservare come il nobile endecasillabo subentri – spesso al posto dell'ignobile ottonario – quando la materia imponga forme più solenni. Quando, *exempli gratia*, l'encomio del vino faccia luogo all'encomio *tout court*. Così avviene quando si nomina il «Toscano Re», il «Gran COSMO [Cosimo III]» (vv. 370-384), quando si allude alla sovrana autorità dell'accademia della Crusca, «la gran maestra, e del parlar regina» (vv. 352-353), quando si menzionano gentiluomini di riguardo (soltanto pochissimi amici, i più intimi [e l'autore stesso], sono ridotti scherzosamente ai ver-

²⁹ Il verso è un emistichio delle *Vendemmie di Parnaso* del Chiabrera (ode *Sull'età giovine*, v. 13).

³⁰ «Una legge vi è: che al continuo saltare di palo in frasca debba corrispondere la mutabile armonia de' versi, or brevi, rapidi e concitati, or lunghi, lenti e solenni, a seconda dei pensieri. In quest'arte eufonica, tutt'altro che facile, il Redi raggiunse veramente la perfezione, superando quanti lo precedettero, non escluso quel gran maestro di verso, che fu il Chiabrera» (*Imbert*, p. XX).

sicoli). Se si pone mente al numero delle persone implicate già si rende conto della più gran parte delle occorrenze dell'endecasillabo. Tutto ciò è banale, ma forse, nello schema del ditrambo secentesco, tutt'altro che scontato. Anzi, vorrei dire imprevedibile.

Diamone un esempio:

Del vin caldo s'io n'insacco,
Dite pur ch'io non son Bacco;
Se giammai n'assaggio un gotto,
Dite pure, e vel perdono,
Ch'io mi sono un vero Arlotto:
E quei che in prima in leggiadretti versi
Ebbe le Grazie lusinghiere al fianco,
E poi pel suo gran cuore ardito e franco
Vibrò suoi detti in fulmine conversi,
 il grande anacreontico ammirabile
MENZIN, che splende per febea ghirlanda,
Di satirico fiele atra bevanda
Mi porga ostica, acerba e inevitabile.
(vv. 320-332)

(Si osservi – per inciso – che gli otto endecasillabi si dispongono in due quartine a rima incrociata).

Ma dovunque si ingrossa il discorso (anche per celia) si ingrossa anche il verso:

Sarà forse più frizzante,
Più razzente e più piccante,
O coppier, se tu richiedi
Quell'Albano,
Quel Vaiano,
Che biondeggia,
Che rosseggia
Là negli orti del mio REDI.
Manna dal ciel su le tue trecce piova,
Vigna gentil, che questa ambrosia infondi;
Ogni tua vite in ogni tempo muova
Nuovi fior, nuovi frutti e nuove frondi;
Un rio di latte in dolce foggia e nuova
I sassi tuoi placidamente inondi;
Né pigro giel, né tempestosa piova
Ti perturbi giammai, né mai ti sfrondi,
E 'l tuo Signor nell'età sua più vecchia
Possa del vino tuo ber con la secchia.
(vv. 258-275)

Tiene dietro all'abituale sequenza di ottonari/quadrisillabi, una decina (stavo per dire "una decima rima") di endecasillabi. L'*incipit* è (giocosamente) solenne. Alla solen-

ne amplificazione concorre la parodia del primo dei sonetti “babilonesi” del Petrarca, un’invettiva che invoca il fuoco purificatore sulla corrotta chiesa avignonese: «*Fiamma dal ciel su le tue treccie piova, | malvagia...*» (R.V.F. 136). E persino il nostro orecchio sordo dovrebbe avvertire il contraccolpo quando il ritmo celere e cadenzato degli ottonari/quadrisillabi va a cozzare nel bastione eretto dall’arsi poderosa del primo endecasillabo (*Mánna dal ciel...*), a limitare una zona dalle ragioni armoniche affatto diverse. Salvo poi rompere l’incanto chiudendo l’ottava con quello sguaiato *ber con la secchia*.

È un effetto di sconcerto e di ritmica dissonanza che il Redi coltiva con larghezza e con diletto.³¹ Vediamolo di nuovo operante quando alla strofa di canzonetta chiabrerresca (che abbiamo visto prima) si accoda una quartina di endecasillabi:

Io nol nego, è preziosa,
 Odorosa
 L’Ambra liquida cretense;
 Ma tropp’alta ed orgogliosa
 La mia sete mai non spense;
 Ed è vinta in leggiadria
 Dall’etrusca Malvagia:
 Ma se fia mai che da cidonio scoglio
 Tolti i superbi e nobili rampolli
 Ringentiliscan su i toscani colli,
 Depor vedransi il naturale orgoglio [...].
 (vv. 216-226)

E non è questione – è ovvio – soltanto di metrica. All’effetto concorrono tutte le componenti del linguaggio poetico: dalla sintassi, che parte da una paratassi semplice e quasi familiare, che tende a far coincidere la frase con una coppia di versicoli, e approda a un’ampia *periodus* di quattro versi, con la sua *pendens oratio* e la sua *sententiae clausula*; al lessico, che scatta a un registro più alto.

Un perfetto esempio di *amplificatio* tematico-retorica, che si proietta esattamente sulla compagine della versificazione (e non richiede nessun commento), si trova nella divertita concitazione della tempesta:

Io non so quel ch’io mi dica,
 E nell’acque io non son pratico;
 Parmi ben che il ciel predica
 Un evento più rematico;
 Scendon Sioni dall’aerea chiostra,
 Per rinforzar coll’onde un nuovo assalto,
 E, per la lizza del ceruleo smalto,

³¹ Il fenomeno non è ristretto all’ottonario e all’endecasillabo, ma si verifica in generale quando si incontrano parisillabi e imparisillabi. Invece l’effetto contrario (imparisillabi/parisillabi) è assai più raro: a una sequenza di imparisillabi di solito subentra una forte pausa sintattica che evita l’urto.

I cavalli del mare urtansi in giostra.
(vv. 898-905)

Ma forse ancor più interessante è il ricorso di un endecasillabo capriccioso, apparentemente immotivato, se non per le ragioni impalpabili dell'estro e della fantasia. Leggiamo per esempio i vv. 761-772:

Vadan pur, vadano a svellere
La cicoria e i raperonzoli
Certi magri mediconzoli,
Che coll'acqua ogni mal pensan di espellere:
Io di lor non mi fido,
Né con essi mi affanno,
Anzi di lor mi rido;
Ché, con tanta lor acqua, io so ch'egli hanno
Un cervel così duro e così tondo,
Che quadrar nol potria né meno in pratica,
Del Viviani il gran saper profondo
Con tutta quanta la sua matematica.

La quartina finale di endecasillabi a rima alterna rispetta, tutto sommato, la norma del trattamento riguardoso dei personaggi di rispetto (in questo caso il matematico Vincenzo Viviani). Ma come si deve intendere l'endecasillabo sdrucchiolo, che viene a capo di tre ottonari sdrucchioli e, rimando col primo, costituisce una quartina (a rime incrociate) ed è seguito da tre settenari piani e da un endecasillabo piano, che costituiscono anch'essi una quartina (a rime alterne)? Osservate. Il primo ottonario è di ritmo anomalo, presentando un *ictus* di quarta, subito dopo la cesura, secondo lo schema:

+ - + / + - - + - -

I due ottonari seguenti sono di normale ritmo trocaico, ma con una netta marcatura degli *ictus* di terza e di settima, secondo lo schema:

- - + - / - - + - -
- - + - / - - + - -

L'endecasillabo presenta una singolare struttura ritmica, caratterizzata dalla presenza di due *ictus* consecutivi di sesta e di settima, separati dalla cesura, che segna una forte inversione ritmica: da un ritmo anapestico-giambico (ascendente) si salta a un ritmo dattilico (discendente):

- - + - + / + - - + - -

E ora rimettiamo tutto insieme:

+ - + / + - - + - -
 - - + - / - - + - -
 - - + - / - - + - -
 - - + - + / + - - + - -

Lo scontro fra il terzo ottonario e il primo emistichio dell'endecasillabo è meno catastrofico del consueto perché in realtà la formula incipitale (anapestica) dell'endecasillabo è anticipata dalla formula incipitale (anapestica) dei due ottonari precedenti. Il secondo emistichio dell'endecasillabo ripropone addirittura la formula di chiusura del primo ottonario, e una formula comunque affine agli altri due. Si instaura, dunque, un complesso spartito (perdonatemi la metafora) di similarità e dissonanze, di tensioni e riprese che cifra una musica di alta qualità.

La parte più originale e ammirata del *Ditirambo* (l'allucinata ebrezza del dio, il fantastico viaggio per mare alla volta di Brindisi, l'illusorio fortunale) mostra accorgimenti ancor più sottili, artifici ancora più strenui, che io rinuncio a indagare. Lo farà qualcun altro.

Voglio invece riservare un'ultima osservazione alla clausola dell'interminabile sproloquio del dio del vino:

In quel vetro, che chiamasi il tonfano
 Scherzan le Grazie,³² e vi trionfano;
 Ognun colmilo, ognun votilo;
 Ma di che si colmerà?
 Bella Arianna con tua³³ bianca mano
 Versa la manna di Montepulciano:
 Colmane il tonfano e porgilo a me.
 Questo liquore, che sdrucchiola al core,
 O come l'ugola baciami e mordemi!
 O come in lacrime gli occhi disciogliemi!
 Me ne strassecolo, me ne strabilio
 E fatto estatico vo in visibilio.
 Onde ognun, che di Lieo
 Riverente il nome adora,
 Ascolti questo altissimo decreto,
 Che Bassareo pronunzia, e gli dia fé:
 MONTEPULCIANO D'OGNI VINO È IL RE.
 (vv. 957-973)

È uno dei pochi squarci che giustificano la definizione di polimetro: non tanto per la varietà dei versi (soltanto ottonari ed endecasillabi, anche se variati da uscite tronche e sdrucchiole), quanto per l'assenza di strutture "regolari". Nella sua testura almeno

³² *Grazie*] *Imbert: Grazie.*

³³ *tua*] *Imbert omittit.*

cinque degli endecasillabi sono in realtà dei versi doppi, creati con l'associazione di due quinari sdrucchioli (in un caso il secondo quinario è tronco [v. 963]). Il ritmo è pressoché fissato sulla formula:

+ - - + - - / + - - + - -

È una delle tante tessere preziose (pur essa chiabrerresca): un'altra "carota" che ho voluto aggiungere alla mappa.

Conclusione.

Io credo che Francesco Redi sia stato un cattivo maestro di poesia. I suoi discepoli prediletti e più coscienziosi (il Menzini e il Filicaia), mettendo in opera i suoi giudiziosi principi, non riuscirono a far nulla di buono. La sua stessa poesia non si spinge per il solito oltre i confini di una onesta e dignitosa mediocrità. Il bilancio della sua "poetica" non potrebbe essere più fallimentare. Soltanto un prodotto anomalo, il *Ditirambo dei vini* (e forse anche la palinodia del *Ditirambo delle acque*), poco allineato sulle ragioni di quella "poetica" e anzi tramato di ragioni tutte sue, consegnerà un messaggio vitale alle generazioni future, sposando la Crusca all'Arcadia. Io non so come funziona il cervello di uno scrittore. Ma scommetterei che lui in qualche modo lo sapeva.