

«Tutte le opere non son per istancarmi»

Raccolta di scritti
per i settant'anni di Carlo Pedretti

a cura di Fabio Frosini

La sera d'estate, nella valle della Loira, prolunga il chiarore del giorno in un lento crepuscolo. Alla luce che a poco a poco scompare il maestro continua a scrivere, tentando di arrivare alla fine del suo lavoro: una pagina di analisi geometrica, in cui si dimostra che, per quadrilateri di differenti misure ma dall'area equivalente, è sempre possibile dedurre la base conoscendo l'entità dell'altezza, e viceversa: «E così de converso se mmi darai la lunghezza d'essi paralleli e io ti darò la lor larghezza». Quest'ultima frase avrebbe potuto essere più precisa: il maestro avrebbe dovuto dare le coordinate dei quadrilateri secondo i grafici che ha appena disegnato, oppure calcolarne la «valuta», esemplificando il procedimento; ma evidentemente il tempo manca, e la frase si conclude con un «eccetera». La penna continua a scivolare sul foglio, l'inchiostro si fissa in una linea orizzontale che va a colmare lo spazio bianco rimasto nel rigo. Il maestro sta per alzarsi, ma qualcosa lo trattiene: sente il dovere di spiegare (a se stesso? a chi avrebbe un giorno letto quella frase?) il motivo dell'interruzione; la 'mano stanca' riprende la penna, e scrive così sopra la linea: «perché la minesstra si fred-da». È sera: dalla cucina la fantesca Maturine avvisa che la minestra è pronta, alza stizzita la voce perché sa che il maestro non ci sente, o fa finta di non sentire, assorto nel completamento del suo teorema. Il cameriere Batista de Vilanis si avvicina, ripete l'invito, spiegando con pazienza che la minestra è buona finché è calda. Il vecchio si alza, e lascia la carta e la penna sullo scrittoio.

Mi piace immaginare che sia andata così, per quel foglio del *Codice Arundel* (f. 245r = P 154), uno degli ultimi scritti da Leonardo, a

Cloux, nell'estate del 1518. Ho davanti la sua riproduzione, mentre finisco di lavorare al testo per la nuova edizione del codice, predisposta da Carlo Pedretti nel riordinamento cronologico dei suoi fascicoli. E forse solo ora, grazie a questa rigorosa scansione delle carte dell'*Arun-del* nel tempo e nello spazio, possiamo essere in grado di capire di che cosa quell'*eccetera* segna il fatidico punto d'arrivo: il processo ininterrotto di tutta la scrittura di Leonardo, senza confini e senza barriere, che ad un certo punto si arresta solo perché raggiunge il limite biologico o antropologico estremo: la tarda ora della notte, la fine dell'olio nella lucerna, la fine dell'inchiostro o della carta, la fine della vita.

La poesia, diceva Pascoli, può risiedere nella visione di un particolare inavvertito. Se anche la ricerca e la scienza hanno talvolta lo scatto d'intelligenza delle cose che le rende simili alla poesia, allora è questo che ci ha saputo insegnare, in tanti anni di *destinato rigore*, Carlo Pedretti: le 'minugie' materiali, come la macchia d'inchiostro passata da un foglio a un altro, il buco di un compasso, la traccia lasciata dal colpo di un'antica forbice («un freddo cala, duro il colpo svetta»); i 'particolari' inavvertiti dei disegni: una ciocca di capelli, un occhio magnetico, un fantasma di Leda, e il corpo guizzante di un acrobata che intreccia i *tomi*; misteriose parole come «astrapen bronten ceraunobolian»; e, perché no, anche il segno negletto della *cetera*, dotato della forza evocativa della poesia.

Memorabile è la lettura vinciana del '75, vera 'lettura' microtestuale in cui Pedretti amplia il paradigma fino a riconoscere una funzione *eccetera* non solo nella scrittura, ma in tutte le possibili forme espressive, in quanto «stenografia del pensiero». Un denso *gleaning*, apparso nel '91 su *Achademia Leonardi Vinci*, ha aggiunto altre precisazioni: ma la sostanza del discorso non cambia. La scoperta dell'*eccetera* ha introdotto un elemento significativo di interpretazione e di datazione all'interno del magma della scrittura leonardesca: quasi assente prima del 1500, diventa sempre più frequente tra 1503 e 1508, per comparire poi quasi in ogni pagina negli ultimi manoscritti (*E*, *G*) e negli ultimi fogli.

Fra i testi anteriori al 1500, l'*eccetera* emerge nella relazione ai fabbricieri del Duomo di Milano, in coda ad un elenco di *topics* per l'argomentazione prevista da Leonardo. L'abitudine grafica era del tutto

spontanea in ambito notarile e cancelleresco, e oltretutto doveva essere familiare a Leonardo, figlio («non legittimo») di notaio. Se ne servono senza remore alcuni suoi collaboratori, nel vergare minute di lettere vinciane (quella celebre a Ludovico il Moro negli anni '80, e quella a Niccolò Michelozzi, di mano del Melzi), o addirittura l'originale spedito al cardinal Ippolito d'Este nel 1507 (di mano di Agostino Vespucci). Non escluderei che, nella minuta al Moro, gli *eccetera*, lungi dall'essere un vezzo del copista, siano stati suggeriti proprio da Leonardo. È vero che non ci restano lettere autografe, ma Leonardo può benissimo averne scritte, con l'elegante scrittura della 'destra mano'; ed è lecito pensare che, nelle intestazioni o sottoscrizioni di quelle lettere, si sia servito tranquillamente dell'*eccetera*, come fa nell'appunto del *Codice Forster III*: «III.mo et ex.mo / Al mio III.mo Sig.re Lodovico / Duca di Bari / Leonardo da Vinci / Fiorentino &c. / Leonardo» (Fo.III 62v). In quell'*eccetera* sono compendiate tutti i titoli di cui all'occasione Leonardo avrebbe potuto fregiarsi: fiorentino pittore, ingegnere militare e idraulico, architetto, scultore, eccetera eccetera. Uomo universale, insomma: e scrivere solo «fiorentino &c.» non è privo di una sottile ironia.

Dopo l'incontro col Pacioli (appassionato di *cetera*), gli *eccetera* si moltiplicano nei testi di geometria, e soprattutto negli studi di stereometria: come nota acutamente Pedretti, sembra che l'*eccetera* serva non ad 'abbreviare', ma anzi a dire più di quanto la scrittura (o il disegno) non riesca a dire: la forma solida che si trasforma nello spazio, date le necessarie premesse, continua a vivere di vita propria, sulla base di universali leggi matematiche. La *mathesis singularis* può limitarsi a descrivere il punto di partenza del fenomeno, il resto verrà di conseguenza. Nell'*eccetera* sono in potenza anche lo sviluppo e la conclusione di esperimenti solo pensati, gli esperimenti 'mentali' evidenziati dal Galluzzi in un'altra lettura vinciana su Leonardo e i 'proporzionanti'. Il segno linguistico tende cioè ad addensare un *habitus* mentale che non è molto lontano da quello che sarà distintivo del metodo sperimentale, all'avvento della scienza moderna. È impressionante il fatto che, tra Leonardo e Leopardi, lo scrittore che più faccia uso di *eccetera* sia proprio Galileo, nel *Dialogo dei due massimi sistemi* (ben 97, nella forma etc.).

L'analisi sistematica del *Codice Arundel* conferma quelle ipotesi: l'*eccetera* (di solito nella forma abituale della «e» seguita dall'abbreviazione notarile «c[e]t[era]») compare in fogli posteriori al 1506, e in testi che affrontano soggetti 'in movimento':

197v = P 90 (stereometria, che daterei, anche per l'*eccetera*, al 1513-14)
62r = P 103 (c. 1506-8, in una importante nota su prospettiva naturale e prospettiva 'accidentale', cioè anamorfica)
138r-141v = P 108, e 158r = P 109 (c. 1506-8, sul rivolgimento della materia nel globo terrestre, e sulle rotture dei muri)
161r = P 112 (c. 1508-10, sulle trasformazioni idrogeologiche)
167v = P 113
16v = P 123
218v = P 124
96v = P 144 (1513-14, note di meccanica)
116v = P 150 e 118v-118r = P 151 (Francia, 1517-18, studi sulla bilancia, o «equilibra»)
269v = P 152 (1517-18, testo di idraulica)
245r-246v = P 154 (testi stereometrici del 1518, con «la minesstra si fredda»).

La dimostrazione che l'*eccetera* rientra quasi sempre nell'economia del discorso mentale di Leonardo è nel fatto che vi si accompagnano indicatori linguistici di passaggi rilevanti della dimostrazione, o di rinvio ad altri testi:

La periferia del semicirculo vale la circonferentia d'un cerchio equale dalla metà d'esso semicirculo ecc. Pruovasi [...] (197v = P 90)
[...] ongni cosa figurata apparisce monstruosa. Il che non ne interviene nella presspectiva naturale, la quale è ddifinita di sopra ecc. (62r = P 103)
E questo ci fa concludere che ogni parte della tereste superfite fu già cietro della terra e così de converso ecc. (138r = P 108)
[...] come vole l'aversario ecc. (141v = P 108)
[...] come fu proposto ecc. (158r = P 109)
Il fiume delle gran valli muta il suo letto. E' resto si dirà a suo loco ecc. (161r = P 112)
[...] ch'è chiaro il proposto ecc. (218v = P 124)
Fanne essperientia. Dico fanne essperientia, perché ancora che lla prima corda n f si mova 11 braccia, essa non alza il peso più d'un braccio, mediante le 11 corde delle taglie ecc. (96v = P 144)
Addunque l'angolo retto b f n è al nostro proposito, ecc. [...] Calculatione. Quella proportione che à a e lieva co' a d contrallieva, tale à qui la forza col peso; ma è conversa, perché la contrallieva è dupla alla lieva, ecc. (116v = P 150)
[...] come fu difinito nella seconda di sopra ecc. (246v = P 154).

È ancora Pedretti a riscattare Francesco Melzi dal torto di aver omesso tutti gli *eccetera* del maestro nell'atto di compilare il *Libro di pittura* nel *Codice Vaticano Urbinato latino 1270*. Certo, un po' di *eccetera* gli rimasero nella penna: e abbiamo cercato (ove soccorreva il conforto dell'originale) di reintegrarli nel testo critico del *Libro* (§ 590, 182r-v = E 32r; § 595, 183v = E 31r; § 867, 255r-v = E 18v; c. 1513-14; § 789, 230v-31r = G 15r; c. 1510-15). Uno di questi *eccetera* è interessante proprio perché rafforza il rinvio ad un testo parallelo dello stesso *Libro*: la fonte, il *Codice E*, è anteriore a quella a cui si rinvia, il *Codice G*, che probabilmente recava la trascrizione o rielaborazione di un testo più antico:

La seconda parte della pittura è gli atti apropiati e variati nelle stature, ché gli omni non paino fratelli [ecc.] (*Libro di pittura*, § 136, 50v = E 79v)
Delle varietà delle figure. / Il pittore debbe cercare d'esser universale, perché mancagli assai dignità a far una cosa bene e l'altra male: come molti che solo studiano nello nudo misurato e proporzionato, e non ricercano la sua varietà; perché [e'] pò uno omo essere proporzionato et essere grosso e corto o lungo e sottile o mediocre, e chi di questa varietà non tiene conto fa sempre le sue figure in istampa, che [pare essere tutti fratelli], la qual cosa merita grande riprensione (*Libro di pittura*, § 78, 39r = G 5v; la variante tra parentesi quadre è la lezione originaria di G, contro la correzione del Melzi «paiono che sieno tutte sorelle»).

Non potremo leggere invece gli *eccetera* dimenticati dal Melzi in testi di cui è andato perduto l'autografo, e che erano databili intorno al 1508, o agli anni posteriori. Ne fanno fede gli *eccetera* non dimenticati: uno dal *Libro A* (§ 318, 113v-14r; c. 1508-10), e gli altri da testi coevi (§ 581, 180v; § 584, 181v; § 673, 196v; § 757, 224r; § 837, 249r).

In altra occasione Melzi si lasciò suggestionare dagli *eccetera*, e li inserì sistematicamente alla fine dei capitoli iniziali della Seconda Parte del *Libro di pittura* (ff. 31r-58r). Non si tratta naturalmente di *eccetera*, ma solo di un abbellimento grafico (uno svolgimento simile all'abbreviazione «cet.») della solita linea terminale di rigo che chiude invariabilmente tutti i capitoli del codice Urbinato. Di quella linea, obbligatoria in fine di capitolo, facoltativa in fine di paragrafo, spesso approfitta un anonimo correttore per scriverci su postille e correzioni (ff. 1r, 4r, 5v, 31r-v, 32r-v, 34r, 39v, 49r, 50r, 136r), e le indicazioni «L°A»

e «L°B»; ma anche Melzi scrive sulla linea terminale due postille di *editing* (ff. 53v, 77r).

È questo il vero problema: che legame c'è fra l'*eccetera* e la linea terminale di rigo? Che bisogno aveva il Melzi di 'chiudere' in quel modo i testi del *Libro*, quando poi sarebbero stati stampati senza la linea terminale? Perché ripetere più di un migliaio di volte quella linea 'inutile'? E perché «la minesstra si fredda» è stato scritto da Leonardo su una linea terminale?

La risposta potrebbe essere nella grande familiarità che Melzi ebbe con la scrittura e le carte di Leonardo, negli ultimi anni di vita del maestro, e sotto la sua stessa guida. La linea terminale di rigo, presente già nel periodo milanese (ad esempio negli studi anatomici del 1489), aumenta (come l'*eccetera*) la frequenza dopo il 1500, fino ad essere quasi obbligatoria negli ultimi anni. Muta anche la sua forma nel tempo, passando dalla linea che gioca con eleganti arabeschi (i nodi, o i 'vinci') alla traccia ticchettante di un sismografo interiore, nel *Codice Hammer* e in testi coevi.

Uso squisitamente notarile, quello di riempire lo spazio vuoto alla fine del capitolo. A tal fine il notaio bolognese Henricus de Querzis aveva nel 1287 trascritto il sonetto dantesco sulla Garisenda «No me poriano zamai far amenda»; e il suo collega Pietro Allegranza aveva copiato sei anni dopo alcune porzioni di «Donne ch'avete», quando la *Vita nova* ancora non era stata composta. Ma Leonardo inventa la 'sua' linea terminale per un altro motivo: ha bisogno di inquadrare esattamente la finestra testuale all'interno del foglio, distinguendola (come in un moderno *software* di *publishing*) dalla finestra 'grafica', dagli schizzi, dai disegni. Chi ha dimestichezza con i manoscritti di Leonardo, sa che i testi vi si addensano di solito a bifoglio aperto, da destra verso sinistra, e tendono a presentarsi come aree autonome, intercambiabili e interdipendenti. Se il testo si interrompe ad inizio o a metà dell'ultima riga, il campo scrittoria non appare ben definito: la linea terminale corregge dunque l'imperfezione in senso visivo.

La linea terminale ha anche un suo valore intrinseco. Per Leonardo è sempre difficile 'chiudere' qualcosa, cioè terminare (de-terminare), finire (de-finire), ecc.; non perché non gli sia possibile farlo, ma perché la varietà e la possibilità infinita del reale appare superiore a qualsiasi

tentativo di 'de-finizione'. La linea chiude, dunque, ma provvisoriamente: come l'*eccetera*. E anche l'*eccetera*, se non capita a fine rigo, deve essere seguito dalla sua linea terminale (v. ad esempio nell'*Arundel*, ff. 158r = P 109, 161r = P 112, 167v = P 113, 16v = P 123, 218v = P 124, 116v = P 150, 245r = P 154), magari ridotta ad un minuscolo trattino (ff. 197v = P 90, 118v-118r = P 151).

Non è affatto infrequente che Leonardo scriva sulla linea terminale, aggiungendo qualcosa al capitolo che credeva di avere concluso (nell'*Arundel*, ff. 80r = P 50, 6r-9r-6v = P 120, 7r-8v-8r = P 121, 28r = P 132, 29v = P 133, 114r = P 135, 116v = P 150). È interessante notare il fatto che spesso questi capitoli, vergati in maniera accurata, sembrano essere delle trascrizioni di testi anteriori. Si potrebbe allora ipotizzare che l'aumento di frequenza di *eccetera* e di linee terminali avvenga con l'enorme sviluppo delle scritture (ri-scritture) di Leonardo nel primo Cinquecento, in anni in cui il maestro si concentrò nell'intenso lavoro di revisione e copia di suoi scritti più antichi. Quei testi gli apparivano già compiuti, perché appartenevano ad un'altra epoca della sua vita. Era più facile 'terminarli', e inserirli in una più vasta struttura ipertestuale, al cui sistema di rinvii esplicitamente sottende l'uso dell'*eccetera*.

La scrittura su linea terminale appare in un caso che non esito a definire singolare: l'appunto sulla morte del padre (Ar. 272r = P 79). Leonardo inizia a scrivere «Mercoledì a ore», lascia uno spazio bianco, scrive «addì», poi cancella tutto, e scrive più in basso: «Addì 9 di luglio 1504 in mercoledì a ore 7 morì ser Piero da Vinci notaio al palagio del podestà. Mio padre, a ore 7. Era d'età d'anni 80». A questo punto, una bella linea terminale di rigo. Di scrittura notarile si trattava, e Leonardo, figlio bastardo di ser Piero, registra e archivia l'evento, sbaagliando curiosamente la data (il 9 luglio era un martedì). Non dimenticava nulla? Ma sì, c'erano anche gli altri figli di ser Piero: gli stessi che in seguito faranno causa a Leonardo per l'eredità dello zio Francesco. La penna torna sul foglio, e scrive, proprio sulla linea: «Lascio 10 figliuoli maschi e 2 femmine».

Nel 1518, «perché la minesstra si fredda» fu dunque un'annotazione altrettanto ricca di significato quanto l'*eccetera* che la precedette. È, se vogliamo, uno dei rarissimi spunti autobiografici che emergono dal-

le migliaia di carte che costituiscono l'immenso 'libro di ricordi' di Leonardo. Sarei quasi tentato di dire *zibaldone*. Nel saggio del '75 Pedretti, con rara intuizione, rinvia, per i tardi testi leonardeschi, alla «sorprendente affinità elettiva con quelli, pieni di eccetera, nello *Zibaldone* di Leopardi». Il più recente (e attento) editore dei leopardiani scritti e frammenti autobiografici, Franco D'Intino, ha a sua volta fatto riferimento al saggio di Pedretti per la tradizione della 'scrittura privata', delineando il quadro di riferimento del 'non-finito' leopardiano. In effetti, se ci limitiamo al solo *Zibaldone*, su 937.111 parole l'*eccetera* compare ben 8906 volte nella forma «ec.», 65 volte nella forma «etc.» (sempre in testi latini o in lingua straniera), 4 volte nella forma «ecc.», e 3 in forma estesa «eccetera». Se è possibile pensare alla struttura dello *Zibaldone* come ad un archetipo di ipertesto, quegli *eccetera* (come in Leonardo) si rivelano qualcosa di più di una semplice abbreviazione: sono i segni del sistema di rinvio che collega tutti i testi tra di loro, in un gioco infinito di relazioni.

Negli abbozzi autobiografici il rinvio dell'*eccetera* è a quanto non è stato (e non sarà mai) scritto materialmente sulla pagina bianca; è a quel che resta nel libro della memoria, cui rinvia automaticamente ogni breve annotazione, registrazione di un suono, di un profumo, di un'ombra, di un corpo passato nel pulviscolo della luce che filtra dalla finestra di Palazzo Leopardi. Di *eccetera* sarà bucherellato, come un sotto-suolo carsico, il ricordo di un cugino morto giovane:

Benedetto storia della sua morte ec., mio dolore in veder morire i giovini come a veder bastonare una vite carica d'uve immature ec. una messe ec. calpestare ec. (in proposito di Benedetto), (nello stesso proposito) allora mi parve la vita umana (in veder troncate tante speranze ec.) come quando essendo fanciullo io era menato a casa di qualcuno per visita ec. che coi ragazzini che v'erano intavolava ec. cominciava ec. e quando i genitori sorvegliavano e mi chiamavano ec. mi si stringeva il cuore ma bisognava partire lasciando l'opera tal quale né più né meno a mezzo e le sedie ec. sparpagliate e i ragazzini afflitti ec. come se non ci avessi pensato mai così che la nostra esistenza mi parve veram. un nulla.

Come la morte interrompe la vita, così la voce dei genitori che chiamano i fanciulli interrompe il loro gioco, provocando quella 'stretta di cuore' che porta Leopardi alla meditazione sul nulla che è oltre la morte. Quante volte, nella vita di Leonardo, ci è dato cogliere questo

momento, del dover partire e lasciare «l'opera [...] a mezzo», e «le sedie ec. sparpagliate»?

La voce che chiama i bambini (quella della severa madre, Adelaide Antici?) è la voce che li chiama a cena, è la stessa voce che interrompe il flusso continuo del pensiero dell'adolescente:

mie considerazioni sulla pluralità dei mondi e il niente di noi e di questa terra e sulla grandezza e la forza della natura che noi misuriamo coi torrenti ec. che sono un nulla in questo globo ch'è un nulla nel mondo e risvegliato da una voce chiamantemi a cena onde allora mi parve un niente la vita nostra e il tempo e i nomi celebri e tutta la storia ec., sulle fabbriche più grandi e mirabili che non fanno altro che inasprire la superficie di questo globetto asprezze che non si vedono da poco in su e da poco lontano ma da poco in su il nostro globo par liscio liscio ed ecco le grandi imprese degli uomini della cui forza ci maravigliamo in mirar quei massi ec. né può sollevarsi più su ec.

Non saprei che altro aggiungere; né, a questo punto, come concludere (con un *eccetera*?). Forse è meglio tornare a Leonardo: in un altro foglio del *Codice Arundel* (f. 117r = P 151), contemporaneo a quello della «minestra si fredda», un testo sulla bilancia riempie tutto lo spazio disponibile nella pagina. L'ultima frase, «e ddareno a cciasscuno appendicolo la sua parte», termina a metà rigo, e viene completata dalla solita linea terminale. Ma la riflessione di Leonardo non era completa: mancava la parte relativa al calcolo delle potenze sulle braccia della bilancia. Così, Leonardo riprende la penna e scrive sulla linea terminale: «perché qui non è spatio». In fondo, tra mancanza di spazio e mancanza di tempo («perché la minestra si fredda»), non v'è gran differenza.

POSTILLA

Non so se sia il caso di parlare (considerato il taglio un po' semiserio della nostra indagine) anche di una funzione 'cena' in letteratura. Certo è che, in contesti molto diversi e molto lontani tra loro, capita di incontrare la medesima situazione, che può consistere nell'interruzione di un'attività, di un gioco, di un lavoro intellettuale. Pedretti, alla fine del saggio del '75, ricordava Petrarca, che nel celebre Codice degli Abbozzi aveva annotato: «1350 mercurii 9 iunii post vespere. Volui incipere sed vocor ad cenam. Proximo mane prosequi cepi» (Vat. Lat. 3196, f. 12r). Si trattava di una postilla ad un'antica redazione di «Amor, se vuoi ch'io torni al gioco anticho» (R.V.F. 270), uno dei primi testi della seconda parte del *Canzoniere*, composti dopo la morte di Laura nel 1348. La confessione di Petrarca è straordinariamente umana, come quella di Leonardo. Il poeta è a Parma; sente il trionfo della primavera nel giardino sotto la sua finestra, dove l'erba seminata due settimane prima comincia a spuntare tra le zolle; sta per iniziare, *post vespere*, a scrivere un testo che, per la storia del suo amore e della sua poesia, riveste grande importanza; ma è costretto a lasciare lo studio, perché una voce lo chiama a cena. Proseguirà la mattina successiva, alla luce del nuovo giorno. Il gioco, l'amore, la poesia riprendono nel punto in cui sono stati interrotti. Più di vent'anni dopo, nella sera della sua vita («picciola vigilia»), Petrarca avrebbe scritto le estreme postille sul finale del *Trionfo dell'eternità* (vv. 143-45): «1374 dominico ante cenam 15 ianuarii ultimus cantus / explicit dominica carnis privii 12 februarii 1374 post cenam» (Vat. Lat. 3196, f. 19r). Prima e dopo cena, in quella casa di Arquà che non è tanto dissimile da Clos-Lucé.

La cena conclude sempre le giornate del *Decameron*, come conclude la linea continua del novellare: «essendo già di cantar le cicale ristate, fatto ogn'uom richiamare, a cena andarono; la quale con lieta festa fornita, a cantare e a sonare tutti si diedero». Anticamente era la voce umana a 'richiamare'; in anni a noi più vicini, in una dimora borghese di fine Ottocento, tra «le buone cose di pessimo gusto» poteva echeggiare invece un *gong* orientale: «Ogni sera aspettavo con una certa impazienza il suono del *gong* che ci chiamava a cena, e di quelle cene ricordo principalmente la mia perenne indigestione». Zeno Cosini corre a cena per dimostrare la finta passione per la donna che non ama. Ben altra tresca si svolge invece nella *Bottega del caffè*, facendo raffreddare la minestra pronta in tavola:

CAMERIERE. Signori, la minestra è in tavola.

EUGENIO. Il Conte dov'è?

MARZIO. Animo, presio, la zuppa si fredda.

LEANDRO. Eccoci, eccoci.

EUG. Padrona mia riverita.

MAR. Schiavo suo.

LISAURA. Serva di lor signori.

EUG. Godo, che siamo degni della sua compagnia.

LIS. Per compiacere il signor Conte.

MAR. E per noi niente?

LIS. Per lei particolarmente, niente affatto.

MAR. Siamo d'accordo. (Di questa sorta di roba non mi degno).

EUG. Via, andiamo, che la minestra patisce; resti servita.

LIS. Con sua licenza.

MAR. Ehi! Che roba! Non ho mai veduta la peggio.

EUG. Né anche la volpe non voleva le ciriegie. Io perafiro mi degnerei.

Di tutti il più impaziente è Foscolo, che si alza improvvisamente da tavola per andare ad annotare un'idea per la dedica del *Sesto tomo dell'Io*: «Vistoria lettore. / M'alzo in questo punto da pranzo espressamente per non lasciarmi scappare (un pensiero opportuno) il più bel pensiero del mondo. Si può (scrivere fare) fingere la dedica scritta, o dall'editore, o dallo stampatore, o dal librajo, o da qualche amico o da qualche letterato».

Un appunto anche per la storia dell'*eccetera*. Chi si accingerà a tale impresa, non dovrà dimenticare che i più begli *eccetera* li ha usati Azzeccarbùgli nel leggere a Renzo la grida del 15 ottobre 1627:

— Sicuro; è dell'anno passato: grida fresca; son quelle che fanno più paura. Sapete leggere, figliuolo?

— Un pochino, signor dottore.

— Bene, venitemi dietro con l'occhio, e vedrete.

E, tenendo la grida sciorinata in aria, cominciò a leggere, borbottando a precipizio in alcuni passi, e fermandosi distintamente, con grand'espressione, sopra alcuni altri, secondo il bisogno:

— *Se bene, per la grida pubblicata d'ordine del signor Duca di Feria ai 14 dicembre 1620, et confermata dall'Illustriss. et Excellentiss. Signore il Signor Gonzalo Fernandez de Cordova, eccetera, fu con rimedii straordinarii e rigorosi provvisto alle oppressioni, concussioni et atti tirannici che alcuni ardiscono di commettere contra questi Vassalli tanto divoti di S. M., ad ogni modo la frequenza degli eccessi, e la malitia, eccetera, è cresciuta a segno, che ha posto in necessità l'Eccell. Sua, eccetera. Onde, col parere del Senato et di una Giunta, eccetera, ha risoluto che si pubblichino la presente. E cominciando dagli atti tirannici, mostrando l'esperienza che molti, così nelle Città, come nelle Ville... sentite? di questo Stato, con tirannide esercitano concussioni et opprimono i più deboli in varii modi, come in operare che si facciano contratti violenti di compr, d'affitti... eccetera: dove sei? ah! ecco; sentite: che seguano o non seguano matrimonii. Eh?*

— È il mio caso — disse Renzo.

— Sentite, sentite, c'è ben altro; e poi vedremo la pena. *Si testifichi, o non si testifichi; che uno si parli dal luogo dove abita, eccetera; che quello paghi un debito; quell'altro non lo molesti, quello vada al suo molino: tutto questo non ha che far con noi. Ah ci siamo: quel prete non faccia quello che è obbligato per l'ufficio suo, o faccia cose che non gli toccano. Eh?*

— Pare che abbian fatta la grida apposta per me.

— Eh? non è vero? sentite, sentite: *et altre simili violenze, quali seguono da feudatarii, nobili, mediocri, vili, e plebei. Non se ne scappa: ci son tutti: è come la valle di Giosafat. Sentite ora la pena. Tutte queste et altre simili male attioni, benché siano proibite, nondimeno, convenendo metter mano a maggior rigore, S.E., per la presente, non derogando, eccetera, ordina e comanda che contra li contravventori in qualsivoglia dei suddetti capi, o altro simile, si proceda da tutti li giudici ordinari di questo Stato a pena pecuniaria e corporale, ancora di relegatione o di galera, e fino alla morte... una piccola bagattella! all'arbitrio dell'Eccellenza Sua, o del Senato, se-*

condo la qualità dei casi, persone e circostanze. E questo ir-re-mis-si-bil-mente e con ogni rigore, eccetera. Ce n'è della roba, eh? E vedete qui le sottoscrizioni: *Gonzalo Fernandez de Cordova*; e più in giù: *Platonus*; e qui ancora: *Vidit Ferrer*: non ci manca niente.

Mentre il dottore leggeva, Renzo gli andava dietro lentamente con l'occhio, cercando di cavar il costrutto chiaro, e di mirar proprio quelle sacrosante parole, che gli parevano dover esser il suo aiuto. Il dottore, vedendo il nuovo cliente più attento che atterrito, si maravigliava.

— Che sia matricolato costui — pensava tra sè. — Ah! ah! — gli disse poi: — vi siete però fatto tagliare il ciuffo.