

Le rose dell'abisso

Dialoghi su Dante con Franco Fortini

Donatello Santarone

Riportiamo con alcuni tagli la trascrizione delle due puntate delle conversazioni radiofoniche su Dante realizzate da chi scrive con Franco Fortini per Radio Tre nel giugno 1991 e pubblicate da Bollati Boringhieri nel 2000. La trascrizione naturalmente non restituisce la voce profonda e straniata, calda o gelida, di Fortini, né la sua straordinaria abilità prosodica nella lettura per la quale è stata fondamentale l'esperienza che Fortini fece con i registi Straub e Huillet per il film Fortini-Cani, "una straordinaria lezione di metrica" che rafforzò le sue convinzioni in ordine alla poetica della distanza, una sorta di traduzione personale del brechtiano "straniamento". Così scrisse nel 1978: «Attraverso lo sguardo della macchina da presa che guardava me, ho anche potuto comprendere meglio alcuni insegnamenti formali che avevo ricevuto, in tanti anni, da alcuni pochi e assoluti maestri. Uno è la regola del morto-vivo, dello zombie. Vitalità, passione, immediatezza: in loro assenza non si fa nulla. Ma nello stesso tempo, se non muoiono, se non sono allontanate, ammutolite, guardate come beni perduti per sempre e non a noi destinati, non possono diventare "cibo di molti"».

Donatello Santarone: *Fortini, cosa rappresentava Dante per un giovane letterato fiorentino negli anni Trenta?*

Franco Fortini: Per poterlo dire dovrei prima di tutto riferirmi a quello che era il modo, diciamo, di leggere Dante in un liceo fiorentino o italiano di allora. In sostanza era l'interpretazione desanctisiana, veristico-realista, quindi era un Dante molto concreto, molto immediato,

scultoreo, era l'applicazione, insomma, dell'antica formula hegeliana secondo la quale Dante era un poeta del mondo terreno.

Ora, invece, nell'ambiente a cui ti riferisci le cose stavano diversamente. Dante negli anni Trenta non è particolarmente letto come l'autore dell'*Inferno*, che risulta essere, come dire, un po' volgare, ma è piuttosto il Dante delle *Rime*. In un certo senso il Dante delle «Giubbe rosse», a cui fai riferimento, è il Dante stilnovista, il Dante della *Vita nova*, il Dante delle *Rime*, appunto, edite splendidamente da Contini nel '39,¹ e che hanno avuto tanta importanza non solo per Montale, ma anche per poeti come Luzi, per esempio.

Prima che si abbia, per dir così, e questo verrà più tardi, una sorta di acquisizione di Dante, soprattutto del Dante del *Purgatorio*, è il Dante delle *Rime*, appunto, quello che è più importante. Di modo che quando poi si scavalca l'inferno della guerra, viene fatto di domandarsi – per esempio è cosa che io mi chiesi allora – se veramente quel Dante era il solo che avevamo di fronte.

DS.: Ecco, Fortini, a proposito del dopoguerra, nell'agosto del '46 sul «Politecnico» di Vittorini, apparve un tuo saggio sulla seconda edizione delle «Rime» di Dante curate da Gianfranco Contini.² Questo saggio si concludeva così: «Possiamo smettere di sognare Dante e i suoi tempi, per guardare Dante e i suoi tempi? O dobbiamo invece smettere anche questa archeologia e lasciar Santa Croce ai frati e agli studenti per cercare altrove la traduzione di quella poesia e di quei miti?».

Gianfranco Contini definì quell'articolo «curioso». Ecco, ti vorrei chiedere, Fortini, a partire da questo testo del «Politecnico», come hai riletto Dante nel periodo seguito alla Resistenza, alla guerra, alla tua attiva partecipazione alle vicende politiche e culturali italiane?

FF.: Per noi Dante rimaneva una sorta di fantasma lontano. La lettura di Auerbach confermava, in parte, l'impostazione desanctisiana, ma in parte anche già la correggeva e apriva su altro. Per esempio, per me un elemento decisivo è stato quella che si chiama l'interpretazione figurale in Auerbach. Allora a questo punto mi si è posta – non solo a me – questa domanda: è possibile che Dante parli di noi e non soltanto del suo tempo? «Parli di noi» voleva dire prendere sul serio quello che Croce, con una frase non molto felice, aveva chiamato «il libretto», e cioè, diciamo, la struttura teologica.

¹ D. Alighieri, *Rime*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1939.

² F. Fortini, *A proposito delle «Rime» di Dante*, in «Il Politecnico», 31-32, luglio-agosto 1946, pp. 54-58, ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 1246-1259.

Più sono andato avanti, più, diciamo, sono passati gli anni, più questa dimensione è diventata importante: penso all'opera di Singleton,³ per esempio, su Dante, fino ad arrivare in questo senso a nuove interpretazioni dell'episodio di Ulisse. In un certo senso l'episodio di Ulisse può essere considerato una specie di reattivo di questi mutamenti intervenuti nella critica. Penso, per esempio, al contributo dato da D'Arco Avalle.⁴ L'episodio di Ulisse viene letto non più come l'eroica, umanistica volontà di scoprire, di andare verso l'avvenire, di progresso, che era appunto, dicevo, quella desantisianiana, ma viene visto come l'avventura di un eroe dei poemi cavallereschi, come una *quête* dei poemi cavallereschi, finché si arriva nei nostri anni alle proposte di Maria Corti.⁵

DS.: *Un saggio di grande originalità, nel quale Maria Corti dimostra che il naufragio di Ulisse è anche simbolo di un naufragio intellettuale in cui lo stesso Dante rischiò di perire al tempo delle sue giovanili passioni per gli averroisti, per gli aristotelici radicali, per quelli che la Corti definisce i «ricercatori avidi di conoscenza». Lotman parlò di Ulisse come doppio di Dante.*⁶

FF.: La formula di Lotman, in una certa misura, rientra in interpretazioni che potrei chiamare di tipo psicologico. Mentre quello che trovo importante nella Corti, anche se, a dire la verità, non è certo la Corti per prima ad avere visto queste cose, è questo aver centrato, avere indicato l'importanza – sulla quale adesso non è il caso di soffermarci –, l'importanza di quella che potremmo chiamare, che lei ha chiamato, «l'aristotelismo di sinistra», quale si è sviluppato a Parigi, nell'insegnamento alla Sorbona, attraverso il grande Sigieri, che Dante ammira tanto, e attraverso Boezio di Dacia. Ora, sembra di capire che Dante ha partecipato profondamente, forse attraverso Cavalcanti, di questa ideologia, per poi autocriticarsi. Ora, la figura di Ulisse è la figura di colui che naufraga, secondo la parola di sant'Agostino, che ha sempre usato l'immagine del naufragio per coloro che si avventurano al di fuori dell'ortodossia e tentano nuove strade, quindi quella di Dante è l'im-

³ C.S. Singleton, *Studi su Dante. Introduzione alla «Divina Commedia»*, trad. it. di G. Vallese, Napoli, Scalabrini, 1961.

⁴ D'A.S. Avalle, *Modelli semiologici nella «Commedia» di Dante*, Milano, Bompiani, 1975.

⁵ M. Corti, *Dante a un nuovo crocevia*, Firenze, Sansoni, 1981.

⁶ Ju.M. Lotman, *Il viaggio di Ulisse nella «Divina Commedia» di Dante*, in Id., *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, ed. it. a cura di S. Salvestroni, Bari, Laterza, 1980, pp. 81-102.

magine di un Ulisse che naufraga perché esce dall'ortodossia. E questo rende possibile dare una lettura diversa di quell'inizio del II canto del *Paradiso*. I rapporti fra il canto di Ulisse e questo passo erano già stati messi in evidenza.

DS.: *Bene, Fortini, vogliamo leggere i primi 15 versi del II del Paradiso?*

FF.: Con questa sorprendente simmetria con l'avventura di Ulisse.

O voi che siete in picciotta barca,
desiderosi d'ascoltar, seguiti
dietro al mio legno che cantando varca,
tornate a riveder li vostri liti:
non vi mettete in pelago, ché, forse,
perdendo me, rimarreste smarriti.

L'acqua ch'io prendo già mai non si corse;
Minerva spira, e conducemi Appollo,
e nove Muse mi dimostran l'Orse.

Voi altri pochi che drizzaste il collo
per tempo al pan delli angeli, del quale
vivesi qui ma non sen vien satollo,
metter potete ben per l'alto sale
vostro navigio, servando mio solco
dinanzi all'acqua che ritorna equale.

Mi stupisce, per esempio, la parola «pelago», che significa «alto mare» e che è la situazione del primo canto dell'*Inferno*: «E come quei che con lena affannata, | uscito fuor del pelago a la riva, | si volge...», cioè l'immagine dell'angoscia dantesca è come quella del naufrago che giunge a riva. Oppure ancora, un verso come «metter potete ben per l'alto sale», che non può non ricordare «ma misi me per l'alto mare aperto», ha la stessa scansione. E l'immagine, appunto, dell'acqua che ritorna «equale», cioè che si chiude sul solco aperto, è quella di Ulisse. Solo che qui è esattamente al rovescio, cioè quello che là era negativo, qui è positivo.

DS.: *Quindi possiamo dire che questi ritorni tematici, stilistici, di rime, di parole chiave, sono voluti da Dante. Questa intertestualità da Dante è voluta.*

FF.: Non solo è voluta, ma qui si tratta di una cosa importantissima, cioè che invece di dare all'episodio di Ulisse soltanto il senso della esaltazione dell'umano, dell'umana volontà di conoscenza...

DS.: *...com'era nella tradizione di Primo Levi...*

FF.: Certo... Com'era ancora, appunto, nell'episodio bellissimo di quando Primo Levi – lo racconta in *Se questo è un uomo* – legge ad Auschwitz, nell'orrore di Auschwitz, il canto di Ulisse, e si presenta, appunto, il «fatti non foste a viver come bruti», noi oggi siamo in condizione di avvertire in questo, anche, quello che è stato veramente il profondo dramma di Dante, cioè la tentazione verso l'eterodossia e il ritorno a una ortodossia che, per dir così, supererà san Tommaso verso san Bernardo, e cioè verso la verità ultima che non sarà più soltanto quella di origine razionale-aristotelica ma sarà aperta piuttosto verso san Francesco.

DS.: *Vorrei però per un attimo fare un passo indietro, e quindi tornare al tuo rapporto con Firenze, al tuo rapporto con Dante in quegli anni giovanili. Hai scritto, nella raccolta Poesia e errore, che è del '59, una sestina dedicata a Firenze.*

FF.: È chiaro che questo scrivere una sestina era una forma, non tanto di omaggio a Dante, quanto di omaggio a quel momento, a quella cultura di allora che era anche la mia, sebbene la combattessi, quella appunto che ci riproponeva le grandi sestine dantesche nell'edizione di Contini. Quindi, naturalmente, con una sorta di indebita indecenza mi permetterei, e col dovuto sorriso, di leggere questi versi di allora.

Sempre all'inverno delle torri un fiore
 si posa appena aprile apre la terra
 con il suo giunco d'aria e agita argento
 al riso desolato delle sale
 alle armi dei chiostrì. Un fiore d'erba
 d'aliti cauti anima le pietre.

Sterili strenue adolescenti pietre
 più del variare dei nuvoli in fiore
 e della virtù avara d'ogni erba
 che corse le stagioni della terra
 foste scienza per me d'amaro sale
 impenetrabili torri d'argento

e innanzi a voi negli inverni d'argento
 volli eguagliare entro di me le pietre
 essere asciutto scintillio di sale
 pensiero e forma limpida di fiore
 senza peso né ombra sulla terra
 senza perire più come fa l'erba.

Ma ora è la virtù breve dell'erba

quanto mi resta invece, il breve argento
degli steli che odorano la terra
sui carri del tramonto. Alle tue pietre,
città amara, mi guidi, ora che il fiore
eterno al gelo delle torri sale.

Ritorno, in cima alla memoria sale,
e ne sorrido, quel tempo: ero erba
e sono, che dissolto al sole il fiore
sibili rade sillabe d'argento
al vento inaridito delle pietre
e pieghi in pace all'ombra della terra.

Dunque verso quell'ombra alla mia terra
vengo da sempre e alle deserte sale
dei templi e delle logge dove il fiore
di Firenze scolora antico e l'erba
parla dei morti fra i marmi d'argento.
Ma per questa mia pace ultima, pietre,

se il vento sale e il sereno alle pietre,
se aprile grida argento, abbia la terra
sempre chi l'erba e il tempo intenda e il fiore.

1948-57

DS.: *La lettura della Sestina a Firenze, abbandono e saluto dalla tua città natale, potremmo definirla in un certo senso, ci riporta a quegli anni, ci riporta agli anni Trenta, e ci riporta all'edizione critica di Contini delle Rime di Dante, edizione nella quale c'è un sonetto che una volta definisti «prodigioso», il sonetto Se vedi li occhi miei di pianger vaghi.*

FF.:

Se vedi li occhi miei di pianger vaghi
per novella pietà che 'l cor mi strugge,
per lei ti priego che da Te non fugge,
Signor, che tu di tal piacere i svaghi,

con la tua dritta man, ciò è, che paghi
chi la giustizia uccide e poi rifugge
al gran tiranno, del cui toscò sugge
ch'elli ha già sparto e vuol che 'l mondo allaghi;

e messo ha di paura tanto gelo
nel cor de' tuo' fedei che ciascun tace.
Ma tu, foco d'amor, lume del cielo,
questa virtù che nuda e fredda giace,

levela su vestita del tuo velo,
ché senza lei non è in terra pace.

È un sonetto la cui straordinaria forza mi è venuta davanti agli occhi negli anni successivi. Si tratta di un sonetto politico e Contini dice l'unico sonetto politico di Dante. Certamente l'unico, ma si tratta di una scheggia della *Divina Commedia*, potrebbe prendere posto perfettamente nel *Paradiso*. Ha questo carattere nello stesso tempo di invettiva e di straordinaria allegoria. Tra l'altro il tema della «vertù» morta che dev'essere avvolta nel velo divino che la solleva è un tema oltretutto della *Vita nova*. E mi è sempre parsa una pagina straordinaria con la quale Dante ha lasciato nelle *Rime* il segno, la zampa, diciamo, la zampata del poema, del maggiore poema. E questa è la ragione per la quale amo tanto questa... anche perché poi, dico, è di attualità. Ogni volta che c'è una situazione di sconfitta o di trionfo dell'ingiustizia, di trionfo dell'avidità e dell'ingiustizia, questa invocazione, questo sentire il gelo che si forma fra i pochi che vogliono difendere la giustizia e la causa del bene è di una verità abbagliante. Questo esempio di poesia politica è anche un esempio di costruzione nell'ordine della sintassi. Il pensiero si svolge attraverso le due quartine e il primo verso della prima terzina attraverso uno snodo molto duro e logico. Qualcosa di simile mi sembra di poter vedere nelle costruzioni del *Paradiso* e penso che è di questo che potremo parlare. Io mi sento abbastanza imbarazzato a dire continuamente io e Dante. Ma non trovo che si guadagnerebbe molto in virtù se io dicessi Dante e io.

DS.: *Vorrei partire dal rapporto tra la poesia di Dante e quella di Fortini, nella quale sono presenti echi e citazioni dantesche. Ad esempio, nel titolo della raccolta Questo muro, che richiama un verso del Purgatorio, in parti della Poesia delle rose, nella stessa Sestina a Firenze, che allude implicitamente alla sestina petrosa di Dante Al poco giorno e al cerchio d'ombra. Ma voglio ricordare anche un uso ironico di Dante presente nell'Ospite ingrato, una raccolta di testi che Fortini ha definito «omaggi ad una teoria dei generi letterari».*

Ma il tuo rapporto con Dante, Fortini, è veramente fatto – come dice Bàrberi Squarotti – di «citazioni e allusioni» che rinviano a una funzione profetica e allegorica della tua poesia?

FF.: Vedi, caro Santarone, è difficile rispondere seriamente a queste domande senza scoppiare dal ridere perché tu capisci che stiamo parlando di Dante, non, con tutto il rispetto, di Sandro Penna. Ora qui bisogna avere un senso delle proporzioni. A me sembra, però, questo

credo di poterlo dire, che quando ci si riferisce a queste, chiamiamole citazioni, abbastanza evidenti, questi richiami, questi echi, che sono stati la delizia veramente, diciamo, di una poesia di professori nel corso, soprattutto, degli ultimi centocinquant'anni, ci si riferisce a qualcosa che è appunto direi normale, tradizionale nella poesia italiana, per cui i riferimenti a Dante sono degli elementi lessicali come se fossero delle parole. Quando si ricerca, per esempio, non so, Dante in Tasso, Dante in Ariosto, Dante in Foscolo o Dante in Pascoli, ci si riferisce soprattutto a questo.

È evidente in questo senso che sono subordinato, come tutti, come molti, a questo ordine di dantismo. Ma ce n'è uno più profondo che spesso si nasconde, per esempio, in fatti solo ritmici o sintattici e qualche volta neanche in questo, ma proprio per l'assunzione di alcuni elementi che a noi sono giunti – elementi, dico, della cultura del Due e del Trecento –, che a noi sono giunti attraverso Dante, diciamo dei quali Dante si fa tramite. Quando ci si pone la questione se Dante conserva o no il suo mondo per noi dobbiamo chiederci l'inverso: in che misura il nostro mondo può essere, per dir così, *dantizzato* in qualche modo. Ecco perché magari, se permetti, vorrei leggere dei versi che apparentemente possono non avere nessun rapporto con Dante. Si tratta di versi ispirati a Raniero Panzieri, il fondatore di una pubblicazione che si chiamava «Quaderni rossi». In questi versi ci sono, a un certo punto, alcune parole latine, che hanno la funzione credo, proprio di richiamare a un latino medievale, che vuol dire «oh, immagini delle cose vuote con la vuota speranza quasi estinte».

Ancora un saggio su «Quaderni rossi».
Da sedici anni nel cimitero di Torino
conosci l'altra parte, l'elegia ti fa ridere.

Che cosa tu avessi davvero voluto non so.
Quale la distrazione, la deriva.
Che biologia ti costringesse. Ti chiamo
per una augusta convenzione.
Ci sono solo io e tutti gli altri
a metà nel non esistere.
Le strida sono immaginarie inanes
cum inani spe o paene extinctae
rerum imagines.

O siamo invece a metà
nella storia dei corpi gloriosi, vuoi dirmi.

Ora questo significa che oggi è possibile, anzi io credo che questa

sia assolutamente la sola via, diciamo, di rapporto con Dante che ci sia data, è un rapporto che va al di là di una lettura melodiosa o drammatica della sua opera.

C'è qualcosa di decisivo nella visione figurale di Dante e soprattutto in quella che è stata chiamata la «logica simmetrica» e cioè il fatto che in Dante, attraverso tutta la sua opera, c'è un continuo processo di agnizione, di riconoscimento, per cui i personaggi sono a un tempo ciò che erano stati nella vita e ciò che sono nell'aldilà. E ogni volta c'è un processo, che è un processo veramente onirico, mediante il quale si riconosce in una forma, fino al momento prima sconosciuta, qualcosa che è decisivo quando è riconosciuto. Arrivo persino a dire che tutta la *Divina Commedia* si tiene fra due di queste agnizioni: la prima è quella di «chi per lungo silenzio pareva fioco», che poi non si sa se è uomo o non è uomo e poi appare essere Virgilio, fino alla comparsa nell'ultimo del *Paradiso* della immagine umana nell'immagine divina.

Ora questo è un tipo di esperienza che era certamente chiuso agli uomini della interpretazione dantesca del secolo passato. In questo senso, in modo paradossale, bisogna pensare con Singleton, per esempio, che Dante ha realmente compiuto il suo viaggio. Noi commetteremo un grave errore attribuendo la costruzione dantesca semplicemente a un'invenzione romanzesca. Ne approfitto per dire che non credo affatto alla possibilità di leggere Dante in modo continuativo e in una dimensione narrativa, perché la struttura stessa e il meccanismo stesso delle terzine è un continuo, una sorta di duro andirivieni. Io l'ho paragonato persino alla manovra a spinta dei carri ferroviari, manovra vietata ma nondimeno udibile nella notte qualche volta, questi vagoni che cozzano fra di loro.

In Dante non c'è soltanto quindi la spinta, il movimento, per dir così, teso, meccanico quasi, che porta da una terzina all'altra, ma ci sono anche dei grossi arresti, per cui è assolutamente impossibile pensare, come pensò a suo tempo Moravia, come pensò Pasolini, di poter leggere Dante di seguito, come se fosse un romanzo. Non lo si deve, e non l'ha voluto certamente Dante, la struttura metrica della *Divina Commedia* si oppone a questo. Dev'essere semmai piuttosto proprio quello che molta critica non ama in Dante, cioè, diciamo, la sua capacità di parlare per proverbi, per enunciati didattici; invece è quella, secondo me, una delle intenzioni profonde di Dante, quella che Contini ha chiamato la «memorabilità» di Dante.

Quell'uno e due e tre che sempre vive
e regna sempre in tre e 'n due e 'n uno

DS.: *Questi versi 28-29 del canto XIV del Paradiso, riferiti alla gio-*

ia dei beati, mi sembrano un esempio di poesia geometrica, di poesia intellettuale, astratta; insomma un Dante, il Dante del Paradiso, che ti attrae e ti interessa particolarmente, Fortini.

FF.: Tutto quello che potremmo chiamare l'aspetto verticale di Dante, architettonico o cristallografico di Dante, che è chiaramente la conseguenza di un modo di leggere poesia che è quello degli ultimi cento anni. In questo senso non rifiuto affatto, diciamo, l'interpretazione che oggettivamente è stata data di Dante dal concreto farsi poetico nel mondo degli ultimi cento anni. Tra l'altro, è quello che consente oggi, posso dire, una qualità di traduzione di Dante in francese, in inglese, in tedesco, che era probabilmente inesistente cento anni fa. Ora un esempio di questo, un esempio massimo di questo, è il canto della rosa dei beati, che è costruito con un continuo avvicinarsi e allontanarsi dello sguardo ma lungo direttive, direi lungo travature che non sono quelle della drammaticità ma sono quelle dell'architettura. È noto, per esempio, che il numero dei passaggi delle inarcature, degli *enjambements*, come si dice, nel *Paradiso*, è la metà di quello dell'*Inferno*, cioè Dante più procede verso la parte finale della sua opera meno ha bisogno di ricorrere a questi passaggi e più tende a una costruzione di rigore geometrico.

DS.: *È la commossa preghiera di Dante a Beatrice nel momento del commiato, dal canto XXXI del Paradiso. Ma vorrei tornare ai versi che ti ho citato prima, al canto XIV, dove si parla della resurrezione dei corpi. Mi sembra un esempio concreto di poesia geometrica, un ulteriore esempio di quella poesia che ti attrae, che ti interessa.*

FF.: Ecco sono quei versi che avevi citato, l'inizio di quei versi: «Quell'uno e due e tre che sempre vive | e regna sempre in tre e 'n due e 'n uno | non circunscritto, e tutto circunscrive», mi pare un passo straordinario, anche perché quando Dante parla dei beati che aspettano la resurrezione dei corpi introduce in questa luminosissima scena, geometrica e cristallina, dicevo introduce improvvisamente un elemento di concretezza, quell'elemento di concretezza che gli è tanto caro, cioè l'idea che la felicità dei beati sarà compiuta non tanto per la resurrezione dei propri corpi quanto per quello delle persone care, delle madri e dei padri.

DS.: *Vuoi leggere questo passo?*

FF.: Sì.

Quell'uno e due e tre che sempre vive
e regna sempre in tre e 'n due e 'n uno,
non circunscritto, e tutto circunscrive,

tre volte era cantato da ciascuno
di quelli spirti con tal melodia,
ch'ad ogni merto saria giusto muno.

E io udi' nella luce più dia
del minor cerchio una voce modesta,
forse qual fu da l'angelo a Maria,
risponder: «Quanto fia lunga la festa
di paradiso, tanto il nostro amore
si raggerà dintorno cotal vesta.

La sua chiarezza séguita l'ardore;
l'ardor la visione, e quella è tanta,
quant'ha di grazia sovra suo valore.

Come la carne gloriosa e santa
fia rivestita, la nostra persona
più grata fia per esser tutta quanta;
per che s'accrescerà ciò che ne dona
di gratüito lume il sommo bene,
lume ch'a lui veder ne condiziona;

onde la vision crescer convene
crescer l'ardor che di quella s'accende,
crescer lo raggio che da esso vene.

Ma sì come carbon che fiamma rende,
e per vivo candor quella soverchia,
sì che la sua parvenza si difende;

così questo fulgor che già ne cerchia
fia vinto in apparenza dalla carne
che tutto dì la terra ricoperchia;

né potrà tanta luce affaticarne;
ché li organi del corpo saran forti
a tutto ciò che potrà dilettarne».

Tanto mi parver sùbiti e accorti
e l'uno e l'altro coro a dicer "Amme!",
che ben mostrar disio de' corpi morti;

forse non pur per lor, ma per le mamme,
per li padri e per li altri che fuor cari
anzi che fosser sempiterne fiamme.