

La parola dominante

Autor(en): **Perruzzi, Emilio**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Vox Romanica**

Band (Jahr): **16 (1957)**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-16302>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

La parola dominante

Di parola dominante, cioè che predomina sugli altri segni che formano un'espressione, si può parlare in più sensi.

Alcuni, per esempio, hanno usato questo termine per designare le parole «piene» (categorematiche, autosemantiche) in opposizione alle parole «vuote¹». Allo stesso modo si può anche indicare una parola che prevalga sulle altre come risultato di una ricerca cosciente, variamente classificabile secondo le figure della retorica tradizionale (repetitio, ecc.)²: tale, per esempio, *nevermore* in «The Raven» del Poe³.

Oppure, ed è questo il caso che qui si considera, si può definire parola dominante il segno che determina lo svolgersi dell'espressione nel modo in cui essa effettivamente si attua, cioè il segno che non è mero strumento ma anche impulso che l'individuo inconsciamente subisce nel formare la propria espressione⁴. Allora, l'effetto potrà anche essere una parola dominante nel senso qui sopra indicato, ma non necessariamente. In questa accezione, la parola dominante, pur sempre definita per quanto ampia possa essere la latitudine del suo significato, non è solo un limite che si pone all'artista nell'atto di individuare la propria intuizione, ma è essa stessa un lievito generatore di sentimenti e di immagini, un segno che, come dice lo Spender, «occurs in what seems to be an

¹ H. DELACROIX, *Le langage et la pensée*, Paris 1924, p. 203; cf. S. ULLMANN, *Précis de sémantique française*, Berne 1952, p. 84-86.

² H. HATZFELD, *Bibliografía crítica de la nueva estilística*, Madrid 1955, p. 265-266.

³ Su questo segno si legga quanto scrive il Poe stesso in *The Philosophy of Composition* e che vale certo come apprezzamento della sua funzione in quel testo se non come veridica confessione della sua genesi.

⁴ V. da ultimo G. DEVOTO, *I fondamenti della storia linguistica*, Firenze 1951, p. 40-42.

active, male, germinal form as though it were the centre of a statement requiring a beginning and an end, and as though it had an impulse in a certain direction¹. E, in quanto impulso, questa parola è oggetto di indagine linguistica, non già di giudizio estetico (che non può esercitarsi proprio perché non può attenere al processo con cui l'espressione si forma, bensì solo al risultato di quel processo, all'espressione compiuta).

Della funzione creatrice della parola è più o meno conscio ogni artista. «Le poète s'éveille dans l'homme par un événement inattendu, un incident extérieur ou intérieur: un arbre, un visage, un 'sujet', une émotion, un mot. Et tantôt, c'est une volonté d'expression qui commence la partie, un besoin de traduire ce que l'on sent; mais tantôt, c'est, au contraire, un élément de forme, une esquisse d'expression qui cherche sa cause, qui se cherche un sens dans l'espace de mon âme ... Observez bien cette dualité possible d'entrée en jeu: parfois quelque chose veut s'exprimer; parfois, quelque moyen d'expression veut quelque chose à servir².» Il fatto è di particolare evidenza nel caso della rima. Notava, per esempio, Leopardi: «Ne' versi rimati, per quanto la rima paia spontanea, e sia lungi dal parere stiracchiata, possiamo dire per esperienza di chi compone, che il concetto è mezzo del poeta, mezzo della rima, e talvolta un terzo di quello e due di questa, talvolta tutto della sola rima. Ma ben pochi son quelli che appartengono interamente al solo poeta, quantunque non paiano stentati, anzi nati dalla cosa³». Del resto, è esperienza comune che, nell'ascoltare versi da accademia, quasi avviene «che chiunque abbia un po' di pratica nel mestiere possa indovinare in precedenza tutte le rime di una poesia⁴». Ciò vale a dire, insomma, che la rima non è solo un argine inerte che delimita le possibilità di scelta dell'artista (anche se, come parve ad alcuni, questo sarebbe un vantaggio per la

¹ *The Making of a Poem*, in *Partisan Review* (Summer 1946), riprodotto da B. GHISELIN, *The Creative Process*, New York 1955, p. 118.

² P. VALÉRY, *Poésie et pensée abstraite*, Oxford 1939, p. 25, per cui è da vedere P. GUIRAUD, *Langage et versification d'après l'œuvre de P. Valéry*, Paris 1953, p. 183.

³ *Zibaldone*, ed. Flora, II, p. 1205.

⁴ E. THOVEZ, *Il pastore, il gregge e la zampogna*, Torino 1948, p. 278.

poesia)¹, ma, avviata l'espressione secondo il modo del verso rimato, il segno che domina per la sua posizione (la quale genera precise esigenze foniche e, mediamente, concettuali e su cui si accentra l'attenzione dell'autore) è un elemento attivo che il più delle volte suggerisce al poeta lo svolgimento dell'espressione in un dato senso piuttosto che in un altro, anche contro la prima intenzione del suo autore².

Ciò che solitamente è detto per la rima, appunto perché in tal caso il fatto ha maggiore evidenza, vale anche, più o meno, per ogni altro tipo di verso e per la prosa. «La parole humaine ne retentit pas dans le vide. Elle ne demeure pas stérile. Elle est une sommation du silence, elle appelle, elle provoque³».

L'espressione non è (se non forse eccezionalmente) il concetto che l'ottimo artista trae dalla materia di cui si vale, secondo che lo immagina, con «la man che obbedisce all'intelletto», ma un compromesso fra un'originaria intenzione e ciò che gli impone l'intrinseca qualità del materiale su cui egli opera e che in parte si foggia come egli vuole, in parte gli guida e gli forza la mano (e così anche l'intelletto, perché il concetto non è una cosa e la statua, poniamo, altra cosa, ma l'uno esiste in quanto si esprime, e l'espressione è la statua, la materia foggata in quel dato modo).

¹ «The advantages which rhyme has over blank verse are so many, that it were lost time to name them. . . . But that benefit which I consider most in it, because I have not seldom found it, is, that it bounds and circumscribes the fancy. For imagination in a poet is a faculty so wild and lawless, that, like an high-ranging spaniel, it must have clogs tied to it, lest it outrun the judgment», ecc. (però sempre quando il poeta sa «contrive that sense into such words, that the rhyme shall naturally follow them, not they the rhyme»), J. DRYDEN, *The Rival-Ladies*, dedica (*Works*, ed. W. Scott-G. Saintsbury, II, Edinburgh 1882, p. 137-138).

² Per non dire nemmeno del caso estremo della tecnica compositiva seguita, per esempio, dal Klee (*Tagebücher Paul Klee*, Zürich 1957), il quale prima stabiliva le rime e poi cercava di trarne un'espressione in cui trovassero il loro nesso logico. Sul rapporto fra rima ed immagine in Dante v. E. G. PARODI, *Lingua e letteratura*, II, Venezia 1957, p. 209 ss.

³ P. CLAUDEL, *Positions et propositions*, I, p. 17 (lì però detto a proposito della rima).

Nell'arte verbale, «ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers: c'est avec des *mots*¹». E l'intrinseca qualità della materia su cui si opera è la particolare configurazione del campo associativo della parola in quel dato individuo, in quel dato momento e in quel dato contesto espressivo². Ogni espressione (dalla semplice frase al romanzo e al poema) è una ininterrotta concatenazione di campi associativi, ogni segno è centro di un campo associativo ed è, al tempo stesso e in vario grado, effetto e causa dei segni precedenti e dei seguenti: «in a good poem each word and thought enhances the value of those which precede and follow it³». E colui che analizzi da linguista ciò che come uomo di gusto egli sente opera di poesia e si riproponga un quesito che a torto si ritiene sepolto coi precetti del bello scrivere, cioè si domandi se e come la lingua della poesia si distingua da quella di tutto ciò che non è poesia, non potrà non ravvisare che nell'espressione poetica la qualità diversa, poetica, del segno è data dalla straordinaria intensità del suo campo associativo nella costituzione del valore del contesto. Il che del resto non è affatto una novità, ma semplicemente la formulazione in termini tecnici di una verità ripetuta infinite volte da chi fa poesia, talora semplicemente intuita come nella confusa distinzione leopardiana fra termini e voci poetiche, talora espressa con assoluta chiarezza come nella definizione di Pound: «great literature is simply language charged with meaning to the utmost possible degree⁴».

Qualsiasi teoria nasce da un'esperienza della realtà e in questa deve trovare la propria verifica. Il poeta può affermare e convalidare la funzione della parola dominante con l'esperienza del

¹ «Degas faisait parfois des vers, et il en a laissé de délicieux. Mais il trouvait souvent de grandes difficultés dans ce travail accessoire de sa peinture. . . . Il dit un jour à Mallarmé: Votre métier est infernal. Je n'arrive pas à faire ce que je veux – et pourtant, je suis plein d'idées. . . . Et Mallarmé lui répondit: Ce n'est point avec des idées, mon cher Degas, que l'on fait des vers. C'est avec des *mots*» (P. VALÉRY, *op. cit.*, p. 11).

² Sul campo associativo v. E. PERUZZI, *VRom. 15* (1956), p. 103–105.

³ J. RUSKIN, *The Elements of Drawing*, Letter III.

⁴ In M. D. ZABEL, *Literary Opinion in America*², New York 1951, p. 173.

suo stesso ποιῆν; il linguista, pur prendendo le mosse dalla riflessione del poeta, non può non ricorrere ad altra esperienza, che gli è propria, cioè all'esperienza del testo linguisticamente analizzato per rivivere e interpretare il processo con cui si è formata l'espressione.

Esamineremo a tal fine il sonetto carducciano «Santa Maria degli Angeli».

Premettiamo alcuni dati per l'indispensabile «localizzazione» del sonetto¹.

Nel luglio e nell'ottobre del 1877 il Carducci andò a Perugia, e fu particolarmente colpito dalla bellezza del paesaggio. Scriveva a Lidia, «in vena serafica», subito dopo la visita ad Assisi: «In questa bellissima Umbria sono quieto: tutte le mie tristezze e le noie e i corrucci si dileguano sfumando per le dolci curve di questi colli purissimi che lontanano vaporosi congiungendosi all'orizzonte. Oh divino paese, solo qui si può intendere il perché e il come della pittura umbra, le madonne di Raffaello, gli Angeli del Perugino, e gli sfondi e i paesaggi e i cieli e i monti dell'uno e dell'altro. Vorrei bussare alla porta del convento di Assisi²», ecc. E al Chiarini: «Qui il paese è veramente bello, tale che fa intendere la scuola umbra: che linee di orizzonte, che degradare vaporoso di monti in lontananza! Fui ad Assisi: è una gran bella cosa, paese, città, e santuario, per chi intende la natura e l'arte nei loro accordi e ne' loro accordi con la storia, con la fantasia, con gli affetti degli uomini. Sono tentato di fare due o tre poesie su Assisi e San Francesco³».

Questa immagine del paesaggio umbro⁴ sentito come espressione di uomini e di ideali rivive nel «Canto dell'amore⁵», iniziato

¹ In quanto essa è indispensabile per la ricostruzione del campo associativo della parola, e quindi per la retta comprensione del testo, la cosiddetta «localizzazione» è sempre un preliminare indispensabile (contrariamente a quanto afferma H. HATZFELD, *Initiation à l'explication de textes français*, München 1957, p. 9-10).

² Ed. Naz., Lett. XI, n° 2200, p. 153-155 (23 luglio 1877).

³ Ed. Naz., Lett. XI, n° 2204, p. 159-162 (26 luglio 1877).

⁴ Cf. le impressioni di Urbino («natura umbra») in Ed. Naz., XXX, p. 148-149.

⁵ Ed. Naz., III, p. 107.

a Perugia nei giorni 19-21 ottobre 1877 e concluso a Bologna il 3-4 gennaio dell'anno seguente, e segnatamente in quei versi che in tale componimento di varia indole e qualità furon definiti «tratti freschissimi, d'alta poesia¹»:

Di questi monti per la rosea traccia
 Passeggian dunque le madonne ancora?
 Le madonne che vide il Perugino
 Scender ne' puri occasi de l'aprile,
 E le braccia, adorando, in su 'l bambino
 Aprir con deità così gentile?

Il sonetto «Santa Maria degli Angeli²», concluso il 29 maggio 1886³, si potrebbe definire un «sottoprodotto» degli ormai lontani soggiorni umbri e del «Canto dell'amore», il quale ha fornito al Carducci i materiali per questa costruzione di mestiere.

Il sonetto ha una prima stesura «su un foglietto staccato, in bella calligrafia e in forma che ha l'aspetto di compiuto, senza correzioni di sorta⁴», e che, con la stesura definitiva, chiaramente tradisce la funzione creatrice di un segno dominante (a chi obietasse che sarebbe più interessante sottoporre a simili analisi testi di autentica poesia e non «sottoprodotti» diremo che in genere sono questi ultimi che meglio rivelano la propria genesi, appunto perché la poesia non li redime da certi vizi d'origine).

La prima quartina pare concepita di getto e si direbbe un felice inizio, di piglio prettamente carducciano, che troppo presto si spenge nei versi che seguiranno:

Frate Francesco, quanto d'aere abbraccia
 Questa cupola bella del Vignola,
 Dove incrociando a l'agonia le braccia
 Nudo giacesti su la terra sola!

Invece, essa non è che il risultato di alcuni spostamenti operati nella prima stesura con quella mano esperta che il Carducci sapeva esercitare anche sulle espressioni altrui («rammento», scrisse il Croce, «che una volta Cesare Pascarella mi mise sott'occhio alcune parole di Alberto Mario in un suo ragguaglio del combattimento

¹ F. FLORA, *Storia della letteratura italiana*², III, Milano 1942, p. 415.

² Ed. Naz., III, p. 178.

³ Ed. Naz., XXX, p. 164.

⁴ Ed. Naz., XXX, p. 382.

di Mentana, che il Carducci aveva, col solo ritoccarne l'ordine e dar loro un ritmo, cangiato nel magnifico inizio poetico della sua ode¹). La prima stesura è una descrizione precisa e piatta:

Questa cupola bella del Vignola
 Quanto d'aere e di suolo intorno abbraccia,
 Qui dove nudo in su la terra sola
 Steso incrociasti all'agonia le braccia!

Non soltanto si sente subito la monotonia dei primi tre versi che cominciano tutti col medesimo suono ma si nota pure che, a rigore, la cupola non abbraccia il suolo ma unicamente lo spazio aereo che lo sovrasta, ed è una di quelle considerazioni che quando, come qui, vengono spontanee, sono altrettanti indizi dell'assenza di poesia.

La metafora del giro della cupola sentito come un aereo abbraccio già esisteva, in germe, nella coscienza del poeta, associata alla costruzione di una chiesa il cui nome è formato sullo stesso modulo di Santa Maria degli Angeli; si veda «Poeti di parte bianca» (1867)

Come serena tra le negre torri
 S'inalza e quanto già de l'aër piglia
 Santa Maria del Fiore!²

ove l'immagine però non è statica, ma pervasa da un vivo moto: si noti infatti *s'inalza*, che è verbo di movimento, e *piglia*, che è sempre più dinamico di *prende* e in assoluto e nelle locuzioni che esprimono moto od occupazione dello spazio³.

L'immagine si era andata quindi sviluppando nel «Canto dell'amore», ove i campanili delle chiese diventano braccia tese di oranti

Da le chiese che al ciel lunghe levando
 Marmoree *braccia* pregano il Signor;
 e il poeta si effonde e si dissolve in un amplesso con il creato
 Son io che il cielo *abbraccio*, o da l'interno
 Mi riassorbe l'universo in sé?...

¹ B. CROCE, *Lecture di poeti*, Bari 1950, p. 316.

² Ed. Naz., II, p. 318.

³ N. TOMMASEO-G. RIGUTINI, *Dizionario dei sinonimi*, § 2776 e 2778.

Quanto alla visione del santo che spira sulla nuda terra dopo essersi fatto spogliare in punto di morte, essa è troppo comune, anche come reminiscenza dantesca (Par. xi. 115-117), per rivelare la propria origine immediata. Ma la struttura di tutta la quartina indica in qual modo siano collegate l'una e l'altra immagine che la compongono, cioè mediante il segno *braccia* (verso 2 *abbraccia*, verso 4 *braccia*).

La quartina è imperniata sulla polarità delle due immagini: alta ed aerea la cupola, se pur innegabilmente statica, disteso sulla nuda terra il santo; questi «in modum crucis brachiis cancellatis», quella con le braccia aperte in un immenso giro (l'antitesi continua anche più avanti, ed è forse l'unico elemento di qualche tensione che ravvivi il sonetto: al verso 4 «nudo *giacesti* su la *terra* sola» si oppongono i versi 9-12 «nel mite solitario *alto* splendore ti vegga io *dritto*», mentre al verso 3 «*incrociando* a l'agonia le *braccia*» si oppone il verso 12 «con le *braccia tese*»). Qualunque sia, delle due immagini iniziali, la prima che si è presentata al poeta, è il segno *braccia* che ha generato l'altra o che l'ha attratta verso la prima e ad essa l'ha coordinata.

Mancando ogni indizio documentale, è difficile dire come il Carducci abbia operato quei felici ritocchi che fanno di uno sbiadito principio la parte migliore di tutto il sonetto; ma il gusto di ogni lettore, credo, sente che la soluzione è probabilmente nella chiusa del «Canto dell'amore», dove la vena polemica del Carducci, che si insinua sempre, stridente, nelle cose migliori di lui, si stempera in una fraternizzazione conviviale e alquanto grossolana con papa Mastai:

Aprite il Vaticano. Io piglio a *braccio*
 Quel di sé stesso antico prigionier.
 Vieni: a la libertà brindisi io faccio:
 Cittadino Mastai, bevi un bicchier!

Da questo affratellamento, e ancora per effetto della parola dominante (*braccio*), nasce quel «Frate Francesco» di «Santa Maria degli Angeli», potente vocativo iniziale che ha il calore di una partecipazione affettuosa e la stessa immediatezza di «Cittadino Mastai», ma acquista un tono nobile e composto per virtù del con-

testo, venendo ad iscriversi nella severità di un'immagine oramai precostituita.

Ed è altrettanto evidente che nei primi quattro versi è la *ligne donnée*, il punto da cui si è svolto tutto il sonetto, il quale non procede secondo il dettato di una genuina ispirazione, che manca del tutto, ma come una costruzione di mestiere; tanto è vero che, non essendoci unità e vigore di sentimento, manca unità di composizione delle immagini e dei mezzi con cui esse si esprimono, sicché la prima quartina, più che collegarsi con la successiva secondo la linea di un naturale svolgimento, si attacca ad essa con un *e* che qui ha la semplice funzione di giustapporre elementi disparati:

E il giugno ferve e il canto d'amor vola
Da 'l pian laborioso.

Anche qui è palese la derivazione dell'immagine dal «Canto dell'amore», il cui titolo stesso ricorre al principio della quartina¹. Nella stesura definitiva avremo

E luglio ferve e il canto d'amor vola
Nel pian laborioso

per evidente azione del significato proprio ed etimologico di *fervere* (lat. *fervere*, per es. Purg. xxvii. 79 «tacite all'ombra, mentre che 'l sol ferve», cfr. Rime nuove LXXI «Era un giorno di festa, e luglio ardea»²), il quale segno, nel suo valore figurato, è in rapporto di causa o di effetto con il seguente *laborioso*³.

Anche lo stanco procedere dei versi che seguono

Oh a me non taccia,
Pecorella di Dio, la tua parola!
Io vegga ancor la tua pallida faccia!
Su 'l montano orizzonte de 'l paese

¹ Per l'immagine cf. anche «In Carnia» (1885): «Da le valli ascende il coro Del mistero e de l'amor» (Ed. Naz., III, p. 240).

² Ed. Naz., III, p. 278 (anno 1881).

³ Non è qui verosimile attribuire la correzione alla necessità di evitare «*Nudo giacesti sulla terra sola. E giugno ferve e il canto d'amor vola Dal pian laborioso», poiché il Carducci non mostra tanto affinata sensibilità fonica.

Umbro, ne 'l solitario almo splendore,
 Come de 'l paradiso in su le porte,
 Eccoti dritto con le braccia tese
 Cantando al ciel

viene migliorato nella stesura definitiva da qualche spostamento e da felici ritocchi, come è facile rilevare comparando col testo che riportiamo più sotto. Ma son tutte modificazioni di lieve momento che presuppongono una variazione di ben maggiore portata. Il tono di quei versi si solleva nella nuova redazione

Oh che una *traccia*
 Diامي il canto umbro de la tua parola,
 L'umbro cielo mi dia de la tua *faccia*
 Su l'orizzonte del montan paese,
 Nel mite solitario alto splendore
 Qual del tuo paradiso in su le porte,
 Ti vegga io dritto con le *braccia* tese
 Cantando a Dio

perché il poeta ha mutato i primi tre infelicissimi versi¹ (e ciò ha modificato tutta l'impostazione portando seco i ritocchi particolari sopra accennati) seguendo il richiamo dell'associazione *faccia* – *traccia* – *braccia* del «Canto dell'amore²», ove si noterà che se i primi due termini sono in posizione finale e perciò messi in evidenza dalla rima³, il terzo è altrettanto rilevato trovandosi prima di una pausa:

¹ Che, con la prima terzina che li segue, potrebbero essere il residuo di una precedente immagine del volto del santo che sorge sull'orizzonte del paesaggio umbro (cf. l'immagine che conclude la «Leggenda di Teodorico», Ed. Naz., III, p. 301), spezzata poi dalla ricerca di quartine e terzine a costruzione conclusa.

² Per l'associazione *braccia* – *traccia* in quel torno di tempo: «Ad Alessandro D'Ancona» (1871, Ed. Naz., III, p. 245); per *braccia* – *faccia*: «Ripresa» (1872, III, p. 62), «Vendette della luna» (1873, III, p. 277), «I due titani» (1873, III, p. 294), «Per raccolta in morte di ricca e bella signora» (1862, II, p. 303); per *faccia* – *traccia*: «In morte di Giovanni Cairoli» (1870, III, p. 50).

³ E, per di più, dall'enjambement; v. M. GRAMMONT, *Petit traité de versification française*¹³, Paris 1949, p. 109–110, che vale anche per l'italiano.

Che è che splende su da' monti, e in *faccia*
 Al sole appar come novella aurora?
 Di questi monti per la rosea *traccia*
 Passeggian dunque le madonne ancora?

Le madonne che vide il Perugino
 Scender ne' puri occasi de l'aprile,
 E le *braccia*, adorando, in su 'l bambino
 Aprir con deità così gentile?

E' appunto il segno *braccia* che, direttamente o attraverso altri segni del campo associativo di cui esso è centro, determina e condiziona almeno in parte lo svolgimento dei versi di «Santa Maria degli Angeli» e infonde loro un qualche vigore attraverso la polarità delle immagini che esso contrappone, ed è ancora *braccia* a suscitare la visione finale del santo (che si estolle contro il cielo davanti alla porta del paradiso, con entrambe le braccia protese), nella quale confluiscono la reminiscenza visiva di un affresco nella chiesa superiore di Assisi (che mostra «qualmente il beato Francesco, pregando un giorno con fervore, fu visto dai frati levato da terra con tutto il corpo, con le mani protese», davanti alla porta della città, «e una fulgidissima nuvoletta risplendette intorno a lui¹») e la reminiscenza del transito del santo quale è riferito dalla tradizione: «tunc beatus Franciscus jacens in lecto cum maxima devotione et reverentia expandit manus ad Dominum, et cum magna laetitia mentis et corporis dixit: 'Bene veniat soror mea mors!'²»

Firenze

Emilio Peruzzi

¹ Descrivo l'affresco citando la versione dell'epigrafe latina illustrante l'episodio pubblicata da R. SALVINI, *Tutta la pittura di Giotto*, Milano 1952, p. 31, cf. tav. 30.

² *Speculum perfectionis*, ed. P. SABATIER, I, Manchester 1928, p. 343 (cap. CXXII. 7), cf. p. 345-346 (cap. CXXIII. 10), ecc.