

Rodney John Lokaj

Università degli Studi di Enna “Kore”
rodney.lokaj@unikore.it

 <https://orcid.org/0000-0002-7979-7993>

LA PADOVA DI PETRARCA, LA PADOVA DEI POLACCHI: IL *DE VIRIS ILLUSTRIBUS* E LA NUOVA CONCEZIONE DI RITRATTISTICA VIRILE

Petrarch's Padua, the Poles' Padua: the *De viris illustribus* and virile portraiture

ABSTRACT

The article illustrates how visitors coming to Padua could learn about Italian humanism by studying Petrarch, not only where he had lived and what he had written but also how his legacy was represented and thus perpetuated under the direction of Petrarch's former secretary and copyist, Lombardo della Seta, particularly in the fresco by Altichiero in the Oratory of Saint George to the right of the façade of the Basilica of Saint Anthony.

KEYWORDS: Petrarch, Lombardo della Seta, Altichiero, Padua, humanism

Fra gli aspiranti umanisti presi dal rinnovato fervore classicistico a Padova vi furono naturalmente anche i polacchi. Ma sul finire del medioevo e nella prima età moderna che cosa andavano a vedere esattamente? Soprattutto, quali strategie adottavano per accostarsi al cuore culturale e spirituale della città veneta, luogo ammaliante, stupefacente ed enigmatico anche per molti italiani? Insomma, come potevano i giovani e meno giovani gentiluomini della *Natio polona* comprendere il grande cantore di Laura diventandone i degni emuli, i custodi, gli strenui paladini una volta tornati in patria?

Intanto c'era Arquà. Parte integrante del *grand tour* patavino, la tomba di Petrarca immersa fra i «dolci colli» Euganei era meta privilegiata di moltissimi intellettuali che affluivano da ogni parte d'Europa. Lì si poteva piangere liberamente la perdita del Poeta i cui resti mortali riposavano gelosamente custoditi; lì ci si poteva facilmente inebriare del petrarchismo che stava investendo tutta l'Europa infervorando gli uomini e le donne dall'animo nobile con un sentire poetico codificato e ben preciso, la lirica petrarchesca rimodellata e tradotta presso tutte le corti europee da San Pietroburgo fino a Lisbona; e lì, ad Arquà, si poteva perfino visitare la casa in cui Petrarca aveva trascorso gli ultimi anni di vita, morendovi in quel fatidico 19 luglio 1374, casa che il nuovo proprietario, Paolo Valdezocco, aveva fatto interamente affrescare con le tematiche più salienti tratte dalla produzione poetica petrarchesca (*Canzoniere*, *Trionfi*, *Africa*) quali la caccia alla candida

cerva, Laura e il mito dafneo, la potenza prorompente e metamorfosante dell'Amore descritta, ad esempio, nella canzone 70 *Nel dolce tempo de la prima etade*, la metafora nautica ecc. Ad Arquà, insomma, lo spirito di Petrarca, palpabile e presente, ispirava ancora.

Anche dentro le mura antenoree la memoria petrarchesca non era di certo meno viva. Anzi, nella Cappella di San Giacomo nella Basilica del Santo di Padova vi è una sequenza pittorica che, oltre a esemplificare la funzione taumaturgica dell'Apostolo, mette bene in risalto Petrarca quale gentiluomo, dunque intellettuale, di corte. Ma andiamo per ordine. In questo affresco il pittore Altichiero condensa il racconto della Reconquista della penisola iberica in tre riquadri: 1. san Giacomo appare in sogno a Ramiro, re delle Asturie nel IX secolo, per indurlo ad agire; 2. il re si consulta con la propria corte; 3. Ramiro affronta l'esercito dell'Emiro di Cordoba nella famosa Battaglia di Clavijo durante la quale san Giacomo Matamoros sarebbe apparso su un cavallo bianco a sbaragliare il perfido nemico (Flores d'Arcais 2001: 150–171).

Attualizzando a livello fisiognomico codesti eventi miracolosi, Altichiero, forte dell'esperienza già maturata intorno al 1364 con i busti monocromi color seppia di imperatori romani nei sottarchi della loggia della Reggia [oggi Prefettura] conservati a Verona (Flores d'Arcais 2001: 19–20; Napione 2012: 23, 38; Piccoli 2010: 53–74), vi sovrappone i volti di personaggi a lui noti. Così nella scena che raffigura la Corte della Corona, il re ha le fattezze dell'angioino Luigi il Grande, re d'Ungheria, potente alleato di Francesco il Vecchio e amico di Bonifacio Lupi di Soragna, quest'ultimo già ambasciatore patavino presso la corte ungherese (Flores d'Arcais 2001: 150–151); sono inoltre ravvisabili fra i cortigiani lo stesso Bonifacio, altri carraresi e una coppia destinata a comparire anche nell'Oratorio di San Giorgio alla destra della facciata del *Santo*, Francesco Petrarca e Lombardo della Seta.

Iniziata in modo prettamente epistolare a seguito dei lutti causati dalla peste del '48, la *sodalitas* fra Petrarca e Lombardo della Seta si era consolidata negli ultimi anni di vita dell'insigne umanista il quale, pur non vecchio, aveva un disperato bisogno di occhiali, accusava forti dolori alla mano dopo più di mezzo secolo di dura fatica compositiva, editoriale e di copiatura, era stanco dei vari spostamenti e delle plurime incombenze sociali, politiche e diplomatiche e soffriva di sincopi viepiù frequenti (Dotti 1992: 405–406). Sta di fatto che solo quattro anni dopo, stando alla leggenda, sarebbe deceduto accasciandosi sul suo *Virgilio ambrosiano* fra le braccia e le lacrime di Lombardo, suo copista e segretario, divenuto nel frattempo, come dettò Petrarca medesimo nel *Testamento*, 'colui che conosce appieno il [suo] animo' (Bufano 1975: 1356). Ed è proprio dal *Testamentum* che emergono due fatti per noi illuminanti:

Lombardo della Seta riceve *inter alia* una coppa definita «scyphus» che, a tutta evidenza, si presenta quale vettore ermeneutico per capire meglio le sfumature dell'effettivo rapporto fra l'intellettuale di fama internazionale e il fido segretario. Dotato di valore sacrale e solitamente di grandi dimensioni, lo «scyphus», termine che risale alla favoleggiata introduzione nel *Latium vetus* di culti orientali da parte di Ercole che aveva la fama, fra l'altro, di essere anche un gran bevitore¹, qui, invece, è descritto come inusitabilmente «parvum». La scelta di tale tecnicismo al limite del lezioso, differente da altre tipologie di coppa in uso nella tradizione classica, è forse un'allusione al *titulus* posto sotto il ritratto di Lombardo nella Sala

¹ Cfr. VAL. FL. 2, 272; STAT. *Theb.*, 6, 531; SEN. *epist.* 83, 23.

dei Giganti che lo descrive «modico cibo ac potu contentus»? O si tratta piuttosto di un richiamo affettuosamente satirico, di un ammiccamento, per così dire, di Petrarca al compagno di lunghe avventure editoriali e filologiche, visto che, d'altronde, Lombardo negli affreschi di Altichiero sembra tutt'altro che temperato e astemio? Oppure ancora, poiché Petrarca invita il nuovo proprietario a mescervi il vino, cioè, a diluirlo con acqua, è da escludere a priori che tale coppa lasciata in eredità possa essere *anche* una sottile allusione all'eucaristia? Qui nel *Testamentum* ritroviamo così i soliti problemi di polisemia tipicamente petrarcheschi.

Si riconosce a Lombardo la funzione di tramite fra Altichiero e i Lupi di Soragna, questi ultimi committenti degli affreschi nell'Oratorio di San Giorgio. Il pittore attuò il programma umanistico di Petrarca tenendo assieme non solo le arti liberali e le nuove *artes* emergenti, quali l'architettura e la matematica applicata, ma anche la pittura e specificatamente la ritrattistica, il tutto alla luce del *De viris illustribus*. Questo programma presenta così i primi contorni, nonché i presupposti teorici, di quella che sarà la ritrattistica umanistico-rinascimentale per antonomasia, ossia quella virile e signorile.

Quanto al *De viris illustribus*, si tratta di un'opera iniziata nel lontano 1338–1339 a Valchiusa con la serie detta 'romana' perché in quel torno di tempo conteneva solo le vite degli eroi della Roma antica, salvo poi venire ampliata nel '51, ossia, nell'ultimo periodo provenzale, con l'inclusione di personaggi perlopiù biblici (Pacca 1998: 36sgg., 159sgg.). Portata a termine nella tarda età, forse per ultima in assoluto, quest'opera fortemente prosopografica costruita non per biografie nello stile di Svetonio bensì per medaglioni pronti a essere trasferiti in pittura, il *De viris* è la fatica letteraria che, dopo la morte di Petrarca, Francesco I da Carrara chiederà a Lombardo di completare al fine di decorare la Sala dei Giganti a Padova. Fu lo stesso Petrarca in verità a consigliare la scelta dei trentasei personaggi da farvi raffigurare (fra cui se stesso e Lombardo), in base ai principî prosopografici ivi delineati: questo connubio fra il programma iconografico della Sala dei Giganti e il *De viris*, come è stato ampiamente dimostrato durante un bel simposio a Cambridge alcuni anni orsono, avrebbe costituito il fondamento storico e teorico del fenomeno proto-rinascimentale del ritratto virile (Mommsen 1952; Wilkins 1959: 295–300; Donati 1985: 103–108 *passim*; Dotti 1992: 239, 404 n.17, 406–411; Lokaj 2018).

Eppure, sul tale fatto eclatante nella *longue durèe* della storia dell'arte europea, su quegli effetti prospettici e prosopografici del tutto nuovi raggiunti da Altichiero dentro la basilica del Santo, Giorgio Vasari non spese una parola. L'artista e critico d'arte aretino preferì esaltare con grande slancio encomiastico quegli stessi effetti raggiunti, invece, nell'Oratorio di San Giorgio (Richards 2012: 7 *et passim*; Richards 2013: 12; Flores d'Arcais 2001: 14). La ragione è presto detta. È qui, infatti, che nella scena del battesimo del re Sevio [sic] Petrarca assume un'aria alquanto più ieratica rispetto a quella nella scena presso la corte ispanica. La staticità che caratterizza la sua immagine è espressione della sua totale compartecipazione all'evento, come dimostra il suo sguardo fisso e penetrante. Attorniato infatti da tre uomini i cui sguardi sembrano in confronto piuttosto furtivi e distratti, Petrarca, invece, è tutto proteso verso il battesimo, gli occhi decisamente concentrati sul *sacrum*, creando così un forte contrasto evidentemente voluto dall'artista che eseguì tutti i volti del gruppo, compresi quelli di Petrarca e di san Giorgio, nella stessa giornata di lavoro (Colalucci 1999: grafico VI, 35), secondo una strategia di esecuzione, dunque, intenzionale e consapevole. Altrettanto voluto è l'effetto raggiunto dall'uomo che

indica il poeta con la mano destra mentre volge lo sguardo indietro come per dialogare attraverso gli occhi appunto con la fanciulla che sta entrando nella scena scendendo dal portico gotico a sinistra. Reminiscenza, forse citazione, del Servio svelante nel celeberrimo *Virgilio ambrosiano* (Lokaj 2021: 725–726), ‘l’uomo che indica’ funge verosimilmente da vettore o tramite fra la donna e Petrarca, e quella donna sarà verosimilmente *la* donna per antonomasia di Petrarca, vale a dire Laura. Tutta la scena, dunque, è un’inversione, qui *in morte*, del *locus* di Persio che Petrarca aveva sempre sopportato *in vita*, quello, cioè, di essere mostrato a dito dai portici e dai crocicchi come *fabula vulgi*, il folle cantore di Laura, con la formula piuttosto plateale, *Hic est*, ‘Eccolo qua!’².

Così pare di assistere a una scena non solo volutamente anacronistica ma anche intimamente sacrale e allegorica, allusiva appunto, con tutto il bagaglio di valenze e simbolismi che Laura rappresenta per Petrarca, prima, e per il petrarchismo alto, poi. Laura è, d’altronde, la donna vagheggiata da sempre, meta dell’inseguimento per iterazione nel *Canzoniere* (Pötters 1998) sin dalla raccolta dei frammenti sparsi dell’anima fino all’ordine liturgicamente preciso dell’ultima forma redazionale (Santagata 1993: 9–41 *passim*), nella quale l’inseguimento svolto nel parlar materno porterà il poeta alla contemplazione della stessa ‘Vergine bella’ e, dunque, a una qualche forma di riscatto e redenzione. La *Figura* principale del *Canzoniere* simboleggia in definitiva tutto il mito laurano così come Petrarca l’aveva cantato in mille modi diversi e così come Lombardo ben lo conosceva, un mirabile *opus goticum* insomma sulla conversione/metamorfosi, una *mutatio animi* pittorica ora sì ma già poetica «quand’era in parte altr’uom da quel ch’i’ sono» (RVF I 4).

Perfino quegli occhi, poi, lo sguardo penetrante che vede e filtra il compiersi del sacro, sono essi stessi citazione. I mesi e gli anni in cui Altichiero lavora nell’Oratorio di San Giorgio (1376 sgg. ca.) sono gli stessi in cui Lombardo sta cercando di adempiere alle promesse fatte a Francesco I da Carrara di portare a termine il *De viris illustribus* di Petrarca completando, dunque, l’*Epitoma Illustrium virorum* e producendo il *Supplementum* (DOTTI 1992: 404 n.17, 408–409; PACCA 1998: 239–240). Ebbene alla fine dell’*Epitoma* Lombardo aggiunge un’informazione che non può essere casuale:

Cum ad hoc opusculum intentus hactenus scripsisset ipse vates celeberrimus Franciscus Petrarca obiit rediturus ad astra. Cuius Epitoma virorum Illustrium Explicit³.

² Cfr. PERS. 1, 28: *At pulchrum est digito monstrari et dicier: “Hic est”!* vs. per la sofferenza che Petrarca in vita dovette sopportare ad essere additato, ma qui con la taccia messa significativamente in bocca ad Augustinus e non a Franciscus, cfr. *Secretum* III (ed. Bufano: 228): *Ad hec et illud cogita, quam turpe sit digito monstrari, et in vulgi fabulam esse conversum; cogita quam professio tua discordet a moribus; cogita quantum illa [scil. Laura] tibi nocuerit animo, corpori, fortune; cogita quam multa propter illam [scil. Laura] nulla utilitate perpessus es. Cogita quotiens elusus, quotiens contemptus, quotiens neglectus sis. (...);* per lo stesso luogo di Persio, cfr. *Fam.* X 3, 15; *De vita solitaria* II 15, (*ibid.*: 562): *Certe cum evenerit inevitabilis dies et urgere animam hinc ceperit ineluctabilis mortis hora, quando non in porticibus aut compitis populi digito monstratum esse, non regem aut pontificem fuisse, non pecunia, non gratia, non delitiis affluxisse, sed caste, sed pie, sed innocenter vixisse profuerit;* RVF CV 83–84: *I’ sare’ udito / et mostratone a dito.* Per una bibliografia critica in merito, cfr. *Francesco Petrarca Canzoniere*, ed. Santagata 2004: 500–501.

³ Cfr. *Capitulorum Epitomatis quorundam virorum illustrium Francisci Petrarchae ad Inclitum ducem Franciscum de Carrharia: Annotatio*, in *Librorum Francisci Petrarche Impressorum Annotatio, Impressum Venetiis per Simonem Papiensem dictum Bivilaquam, 1503 die vero 15 Iulii*, coll. 297–328, ad col. 306: «Il famosissimo poeta, Francesco Petrarca, aveva lavorato indefessamente fin qui a questa operetta quando morì, destinato a tornare alle stelle. Qui finisce il compendio sugli uomini illustri» (trad. mia).

L'espressione «rediturus ad astra» non allude semplicemente a qualche preghiera di origine vagamente neo-platonica, ma è verosimilmente un riferimento o accostamento implicito a un personaggio sul quale Petrarca aveva lavorato per anni, anche in quegli ultimi giorni prima della propria morte, Giulio Cesare. Il famoso *De gestis Cesaris*, che aveva costituito un intero capitolo del *De viris*, successivamente avulso e destinato ad avere vita autonoma, poi di nuovo inserito nel *De viris*, termina anch'esso con un riferimento preciso all'apoteosi di Cesare quale fulgida stella nel firmamento (Dotti 1992: 408–411; Pacca 1998: 237–239; *De gestis Cesaris* (ed. Crevatin): xvii–lxi). Un implicito parallelismo così si era venuto a configurare fra due luminosi esempi di uomini – da una parte Cesare, intento a fondare la Roma imperiale, dall'altra Petrarca, intento, invece, a resuscitare nelle proprie opere umanistiche quella stessa idea di *Romanitas*. Entrambi furono vere e proprie stelle dopo la morte e sicuramente anche la loro straordinaria acutezza di sguardo già li aveva già accomunati in vita. Tutta una tradizione letteraria insiste infatti proprio sugli occhi di Cesare che Svetonio definisce come «vivaci»⁴ e Lucano sempre «fissi sui campi d'azione militare»⁵. E anche se Boccaccio descriverà gli occhi di Cesare semplicemente dotati di «astuzia e fierezza [sic] d'animo»⁶, Dante, invece, nella medesima tradizione che aveva indotto Federico II, erede di Cesare nella *leadership* dell'impero, a comporre il trattato *De arte venandi cum avibus*, aveva esaltato la vista acuta quanto intelligente di Cesare presentandolo presso il nobile castello del Limbo infernale «armato con gli occhi grifagni»⁷. Non è un caso, dunque, che in tempi alquanto più recenti anche il famoso studioso americano di Petrarca, Wilkins, sia rimasto laconicamente incantato dal ritratto dell'umanista nella Sala dei Giganti proprio per i suoi «occhi molto acuti» (Wilkins 1964: 319; Rosa 2005: 69–72; 84–86).

La suggestione dell'accostamento degli sguardi e di così tanti altri elementi è affascinante. Da una parte, Altichiero dipinge il viso di Petrarca con «solennità neogiottesca» (Baggio 1999: 31) nella stessa giornata di lavoro in cui raffigurò anche san Giorgio battezzante (Colalucci 1999: grafico VI, 35). Dall'altra Lombardo viene designato nel *Testamento* di Petrarca come «colui che conosce appieno il [suo] animo», colui che sapeva più e meglio insomma di chiunque altro a quali opere il poeta avesse lavorato negli ultimi mesi e giorni prima della morte e con quale animo appunto. E inoltre Lombardo era anche il giusto detentore dello «schyphus» sacrale quale simbolo umanisticamente pregno, fors'anche eucaristico, che, così concepito, affondava le proprie radici e *raison d'être* nel primo sacramento, quello del battesimo appunto, motivo per cui lo sguardo di Petrarca è vistosamente fissato qui sulla sacralità dell'atto fra san Giorgio e il re Sevio. Si tratta di un omaggio che Lombardo rivolge al grande cantore di Laura che, per citazione *in memoriam*, allude da una parte, tramite 'l'uomo che indica', sia al Virgilio ambrosiano sia al *locus* di Persio e dall'altra, tramite lo sguardo acutissimo di Petrarca, alle varie ipostasi del *De viris illustribus*, compreso il *De gestis*, opere che paragonavano Giulio Cesare e Petrarca quali uomini dalla vista acuta, tratto distintivo della futura ritrattistica rinascimentale. In definitiva, l'affresco invita il visitatore dall'ingegno accorto, il sagace gentiluomo *in fieri*, a leggervi

⁴ SVET. *Caes.* 45: *Fuisse traditur excelsa statura, colore candido, teretibus membris, ore paulo pleniore, nigris vegetisque oculis, validudine prospera.*

⁵ LUCAN. 7, 788-89: *nulla loci facies revocat feralibus arvis / haerentes oculos.*

⁶ BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, (ed. Padoan 1965), ad loc.

⁷ *IfIV* 123.

la rievocazione di un clima di rinnovamento interiore, una *mutatio animi* dopo tante peripezie quasi mortali. Qui, nell'Oratorio di San Giorgio, la *fictio* petrarchesca si presenta come la storia travagliata di una conversione e del conseguente implicito battesimo, vale a dire, una scena epifanica riassuntiva di tutta la poetica petrarchesca, viatico in tal senso per le future generazioni di gentiluomini visitatori a Padova: in questa immagine Laura ormai morta rientra in scena e chiede che colui che aveva passato tutta la vita a indicare lei, soffrendone a causa sua, a sua volta le venga mostrato a dito con la formula non più plateale bensì intima, sacrale, perfino amorevole, *Hic est*, «Eccolo qua!».

BIBLIOGRAFIA

- BAGGIO Luca, 1999, *Storia e arte nell'Oratorio di San Giorgio*, (in:) *Altichiero da Zevio nell'Oratorio di San Giorgio, Il restauro degli affreschi*, Luca Baggio, Gianluigi Colalucci, Daniela Bartoletti (eds.), Centro Studi Antoniani. Varia 49, Padova, 11–32.
- BUFANO Antonietta (ed.), 1975, *Opere latine di Francesco Petrarca*, vol. II, Torino: UTET.
- COLALUCCI Gianluigi, 1999, *La tecnica dell'affresco di Altichiero e l'organizzazione del cantiere*, (in:) *Altichiero da Zevio nell'Oratorio di San Giorgio, Il restauro degli affreschi*, Luca Baggio, Gianluigi Colalucci, Daniela Bartoletti (eds.), Centro Studi Antoniani. Varia 49, Padova, 33–64.
- DONATI, Maria Monica, 1985, *Gli eroi romani tra storia ed «exemplum». I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, (in:) *Memorie dell'antico nell'arte italiana*, Salvatore Settis (ed.), vol. II (I generi e i temi ritrovati), Torino: Einaudi.
- DOTTI Ugo, 1992 (1987), *Vita di Petrarca*, Roma–Bari: Laterza.
- FLORES D'ARCAIS Francesca, 2001, *Altichiero e Avanzo La cappella di San Giacomo*, Milano: Electa.
- La Pontificia Basilica di Sant'Antonio in Padova Archeologia Storia Arte Musica*, 2021, Le chiese monumentali padovane 6, Luciano BERTAZZO, Girolamo ZAMPIERI (eds.), Roma: «L'Erma» di Bretschneider.
- LOKAJ Rodney, 2018, Symposium 'Petrarch and Portraiture, XIV–XVI Century', Cambridge: Pembroke College. <http://www.hoart.cam.ac.uk/system/files/documents/ilaria-petrarch-poster.pdf>.
- LOKAJ Rodney, 2021, *Il ritratto di Petrarca nell'Oratorio di San Giorgio: Altichiero fra omaggio e citazione in memoriam*, (in:) *La Pontificia Basilica*, 2021, 705–730.
- MOMMSEN Theodor Ernst, 1952, Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua, *The Art Bulletin*: 95–116.
- NAPIONE Ettore, 2012, I sottarchi di Altichiero e la numismatica. Il ruolo delle imperatrici, *Arte Veneta* 69: 23–39.
- PACCA Vinicio, 1998, *Petrarca*, Roma–Bari: Laterza.
- PICCOLI Fausta, 2010, *Altichiero e la pittura a Verona nella tarda età scaligera*, Verona: Cierre Edizioni.
- PÖTTERS Wilhelm, 1998, *Nascita del sonetto Metrica e matematica al tempo di Federico II*, Ravenna: Longo Angelo.
- RICHARDS John, 2012, *Petrarch and Giotto in Padua: Identity and friendship*, (in:) *Visible Exports/Imports: New Research on Medieval and Renaissance European Art and Culture*, Emily Jane Anderson, Jill Farquhar, John Richards (eds.), Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 3–37.
- RICHARDS John, 2013, Oblivion deferred: Altichiero in the fifteenth century, *RIHA*, 12 August: 73.
- ROSA Fabio, 2005, Cameretta con vista. Un ritratto di Petrarca, *Atti Accademia Roveretana degli Agiati*, 255, ser. VIII vol. V, A. fasc. I: 69–86.
- SANTAGATA Marco, 1993, *I frammenti dell'anima Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna: Il Mulino.
- SANTAGATA Marco, 2004 [1996], Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Milano: Mondadori.
- WILKINS Ernest Hatch, 1959, *Petrarch's Later Years*, Cambridge Massachusetts: The Mediaeval Academy of America.
- WILKINS Ernest Hatch, 1964, *Life of Petrarch*, Chicago 1961 e WILKINS Ernest Hatch, *The making of the "Canzoniere"*, Roma 1951, consultati in trad. ital. *Vita del Petrarca e La formazione del "Canzoniere"*, Remo Ceserani (ed.), Milano: Feltrinelli.