

CRONACHE

EDIZIONI E COMMENTI

* *Le Rime di Francesco d'Altobianco Alberti, edizione critica e commentata*, a cura di A. DECARIA, Bologna, Commissione per i Testi di lingua, 2008 («Collezione di opere inedite o rare pubblicate dalla Commissione per i Testi di lingua», vol. 165)¹

Finora conosciuta solo attraverso la raccolta (meritoria ma filologicamente poco attendibile) dei *Lirici toscani del Quattrocento*, la produzione poetica di Francesco d'Altobianco degli Alberti può contare adesso, per le cure di Alessio Decaria, sulla prima edizione criticamente stabilita e commentata, destinata a fornire il testo di riferimento per uno dei poeti più importanti e originali di quello che sempre meno appare come il 'secolo senza poesia'². Il Quattrocento poetico è stato spesso valorizzato attraverso testi ad alto tasso di regionalismo e dialettalità, anche in relazione a poeti toscani (basti citare i sonetti di Benedetto Dei o Luigi Pulci, parodici di vari dialetti italiani), ma le *Rime* di Francesco d'Altobianco dimostrano in modo esemplare come un notevole sperimentalismo linguistico e metrico potesse essere sviluppato anche in seno alla lingua toscana e a generi lirici istituzionali, estranei cioè alle licenze espressive della versificazione comica. Occorre dire subito che il rapporto instaurato da Francesco con le varie suggestioni della tradizione lirica è assai complesso e variegato: oltre ai ben noti problemi filologici ed esegetici e a una lettera spesso oscura, il *corpus* insolitamente ampio delle *Rime* presenta infatti una notevolissima varietà (quando non commistione) stilistica e tematica.

Per dare una succinta campionatura dell'ampia tastiera poetica di Francesco, non converrà soffermarsi troppo a lungo sulle sue rime di stampo petrarchesco, le più numerose; tuttavia, basta scorrere alcuni *incipit* per avere un'idea dell'attenzione al modello e dello scoperto gioco intertestuale intrattenuto con i *Rerum Vulgarium Fragmenta*. Di ciò, non si può offrire in questa sede che una minima esemplificazione, limitata alle sedi incipitarie, ove più marcato risulta il carattere elettivo della ripresa: XIII *Misero, lasso, abbandonato e solo*, ove il commento rinvia principalmente a *Tr. Cast.* 14 *Giovine, incauto, disarmato e solo* (ma cfr. anche *Rvf* 321, 9 *Et m'ài lasciato qui misero et solo*); XVII *D'uno in altro pensier, che mi trasporta*, che echeggia non solo semanticamente il famoso *incipit* di *Rvf* 321, 9 *Di pensier in pensier, di monte in monte*; XXXVII *Or rido, or canto, or piango, or mi lamento*, ove petrarchesca è la sintassi ossimorica ma anche l'eco (più che dell'*incipit* di 252 citato in nota) di 134, 2 *e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio*, combinata con 164, 5 *veggio, penso, ardo, piango; et chi mi sface*; XLIV *Stanca già d'aspettar, non sazia ancora*, che (come visto da Decaria) è diretta trasposizione al femminile di *Tr. Cup.* II, 1 *Stanco già di mirar, non sazio ancora*. Esempio in tal senso il caso di VIII *Già dell'alba era il vago lume apparso*, ove confluiscono echi contenutistici (il tema esordiale del sogno mattutino) e prelievo letterale del sintagma *vago lume* (*Rvf* 90, 3 e 125, 68: l'annotazione, p. 38, riassume assai bene la trama intertestuale del passo)³.

Con contraddizione solo apparente, e in realtà ben radicata nella prassi di esercitarsi in generi diversi e di argomentare *in utramque partem* (si pensi alla stabile convivenza nella tradizione manoscritta di un testo aspramente misogino quale l'anonimo *Manganello* e della relativa *Repreensione* di Antonio Cornazzano)⁴, nelle *Rime* il filone dell'ortodossia petrarchesca convive con sicuri esempi di rimeria misogina, come il XXXIX *Femmina è senza fè, legge o ragione*, non a caso bilanciato dalla palinodia eulogica del sonetto XLII *Femmina ci diè esser con l'amore*⁵. Non si può escludere peraltro che XXXIX sia una proposta altrui, successivamente subentrata al *corpus*, dato che il XLII riprende alcuni elementi formali e contenutistici del primo, secondo l'uso dei testi in tenzone studiato a fondo, e a più riprese, da Claudio Giunta⁶: ritornano così proprio immagini topiche della polemica misogina (gli esempi a sinistra della freccia provengono da XXXIX, quelli a destra da XLII): *strano animal* → *diavol nero*; la movenza sentenziosa della clausola: *chi cerca honore* → *chi vi s'abatte e chi casca*; la serie rimica *erore* : *core* : *honore* → *onore* : *fore* : *errore*.

Agli esempi conclamati di rimeria misogina, se ne possono poi aggiungere altri di dettato più ostico: LXXIII *È c'è pasto di gufi e barbagianni* e forse LXXXIV *Ritto e rovescio al fodero intarlato*, testi svolti 'alla burchia', o comunque implicati con la tecnica versificatoria burchiellesca. Nel primo, si osserva la caratteristica sintassi 'alla burchia' combinarsi a un lessico fortemente vernacolare, di non facile interpretazione:

È c'è pasto da gufi e barbagianni,
puzole di stagion vizzate e stizzose,
ischiancerie tarlate, unte e lezzose

ch'hanno anco ripostigli d'ottanta anni;
gualdane e gozzoviglie d'Allamanni,
trombette e caroane fastidiose... (vv. 1-6)

Pur nell'oscurità della lettera (il raro *ischiancerie* sta per le malridotte 'vulve'), si notano a prima vista varie cifre della *vituperatio* misogina: il dato del cattivo odore (*puzole, lezzose*), i lemmi peggiorativi *gualdana* ('cricca, masnada') e *trombetta*, quest'ultimo legato alla maldicenza e talora incrociato con *berta* nella forma *tromberta*⁷.

Il contingente comico-realistico è ampio e variegato sul piano tematico, e va da un sonetto di malo viaggio, come il LVII, a un sonetto di malattia, come CLXII (quasi in bisticcio: *Pichin', cuccia belluccia e chioccia chioccia*), fino a un caratteristico sottogenere (sia pure non rappresentato da testi autentici del Barbieri) come la *descriptio natorum*, grottesca caricatura di nasi abnormi, deformati solitamente dal vino (L *Un naso imperiale è in questa terra*; LI *È ci è un naso lungo tempo istato*). Di notevole interesse anche la presenza di testi che indulgono alla caricatura e alla satira personale, nello stile di Tommaso Finiguerra detto il Za: data l'importanza del riconoscimento di tali bersagli polemicici, non è infrequente che si possa giungere alla loro identificazione storica. Si consideri la fronte del sonetto CI:

E Daddo Buti e ' pescaiuol' da valle
sentiranno altro caldo che di sole,
e Bobi che rinnesta le parole
per ricondurla in più secreto calle. (vv. 5-8)

Assai persuasivamente, Decaria propone l'identificazione del primo personaggio con il *Dado di Buto calzolaio* che compare nella portata al catasto dello stesso Francesco nel 1451.

Sul versante linguistico, l'aderenza alla tradizione è rivelata dall'uso di nomi parlanti dalla consueta funzione equivoca: CXI, 1 *Foiano* (per 'lussuria'); LXXXIII, 3 *Monteficalli o Conigliano* (ambidue per l'organo femminile: nel caso del secondo la forma presuppone il latinismo *conno*, attestato ad es. in *Sonetti del Burchiello*, cit., CXXXI, 17); LXXXVIII, 1 *Monte Ritondo* (per 'deretano')⁸.

In Francesco si osserva già la tendenza, generalizzata dai burleschi del Cinquecento sul modello bernesco, ad attualizzare la rimeria 'alla burchia' attenuandone l'effetto di *nonsense* e riconducendone il dettato entro l'alveo tematico più tradizionale e caratteristico del testo comico, ma non di rado anche piegandolo a finalità estranee, soprattutto occasionali ma anche moraleggianti. Come per il noto *Panni alla burchia e visi barbizechi* di Filippo Brunelleschi, avviene così che un sonetto conservi l'apparenza burchiellesca nell'avvio, ma chiarisca in seguito una funzione esortativa o polemica; basti citare il caso del son. XXI (non a caso tramandato, sia pure in maniera decentrata, da testimonianze afferenti al *corpus* burchiellesco), di cui riporto a titolo esemplificativo la prima quartina:

Comodi propri e segreti ridotti
fizzion' coperte e farsi bello in piazza
e chi me' vi gusmina (= 'sgomina') e vi scacazza
reformeran questi nuovi rembotti. (vv. 1-4)

Al di fuori dell'ampio ventaglio dei temi comici, praticati con disinvoltura da Francesco, il gruppo tematico forse più significativo, per il numero e l'ampia gamma di declinazioni, è quello dei testi 'militanti', scritti in relazione a eventi di rilievo o a personaggi pubblici del tempo. In primo luogo, i testi di invettiva o polemica, di ordine morale, sociale e politico: i sonetti LXXXII e LX e la canzone XCVI rivolti a Firenze con toni di aspra indignazione; il son. XL a Cosimo de' Medici (il cui nome è celato nell'incipit: *Il ciel s'allegri e così mostri il segno*). Alcuni testi sembrano rinviare a una funzione 'militante', analoga a quella degli Araldi della Signoria, quali Anselmo Calderoni o Antonio di Meglio, con la celebrazione di particolari occasioni o solennità (CII, per la festa dei Magi; CLII, per la cometa del 1456, che dà il pretesto per l'ennesima satira dei vizi cittadini)⁹; a questo gruppo può in certo modo aggregarsi anche il famoso capitolo d'amicizia recitato al Certame Coronario del 1441 (XXVIII). Alla luce della tormentata biografia di Francesco, in esilio fino al 1428 e coinvolto nel tracollo del banco di famiglia, appaiono di notevole rilievo i numerosi testi *gnomici* (XXIX, sulla Fama che rende immortali; XLVII, sulla Provvidenza; LV, di ispirazione proverbiale; LXXV, contro gli amministratori corrotti; LXXIX, sulla tardiva conversione dell'uomo; XCVIII, sulla condizione terrena; CXLII, sulla Fortuna; CXLVI, sulla volubilità delle cose mondane ecc.) e *devoti* (LXI, LXXII), ove questi ultimi comprendono anche la traduzione, piuttosto fedele, del principio del Vangelo di Giovanni (C).

Nell'ampio *corpus* edito da Decaria, non si può fare a meno di notare la grande varietà di metri, che include formule poco frequentate come il quaternario e il rondello (di quest'ultimo si hanno ben sei esempi), o generi notoriamente poco canonici quale la frottola che apre la raccolta, notevole tanto per la lunghezza (504 versi) quanto per la sbrigliata inventiva linguistica: le forme utilizzate da Francesco sono opportunamente riassunte nell'utilissima *Tavola metrica* (pp. 585-87). Occorre sottolineare,

come spesso fa il commento, tanto la scelta di rime aspre con finalità espressive (ad esempio LIII: *carro, ischizza, guizza, bizzarro* ecc., con rima conclusiva in *prezzo : vezzo*), quanto la vasta incidenza di ipermetrie irriducibili, tipicamente prodotte da mancata sinalefe; quest'ultimo dato suggerisce una scansione dell'endecasillabo non solidale, ma basata sugli emistichi, di cui Decaria offre interessanti esempi coevi (ne trattano le pp. CLXXXIX-CXCII, dove si esordisce notando giustamente che «il tema dell'ipermetria dei versi, soprattutto per quanto riguarda il Quattrocento, è sostanzialmente ignorato dalla critica», con le note eccezioni dei testi canterini).

A una prima ricognizione, il numero di testimoni delle *Rime* di Francesco d'Alto-bianco è molto ampio e la loro analisi è complicata dalle vistose difformità di consistenza e ordinamento; in questa sede, potrà bastare il ricorso ai tre testimoni base, che coprono da soli la quasi totalità delle rime contenute nella nostra edizione (195 su 202, salvo cioè gli ultimi sette componimenti, CXCVI-CCII) e di cui si riportano per comodità le sigle:

N = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale (= BNCF), II II 39 (con postille autografe e non [= **Nv**]);

N₁ = BNCF, II IV 250 (Zibaldone del copista-poeta Giovanni de' Pighi);

Cs: BNCF, Conventi Soppressi C I 1746 (in gran parte di mano del copista-poeta Antonio Bonciani)¹⁰.

Sul piano del metodo filologico, poche imprese presentano un quadro più vario, e si può dire completo, di nodi da sciogliere, complicato dalla difficoltà esegetica cui si accennava in apertura; il conseguente rischio di circolo vizioso tra difficoltà di interpretazione e dissesto testuale è forse alla base dell'esclusione di Francesco dalla silloge cantiniana della *Letteratura italiana del Quattrocento*¹¹. Questa particolarità delle *Rime* avrà anche indotto Decaria ad accompagnare al testo, in modo non consueto per la Collana bolognese, un commento di notevole ampiezza, che non si limita all'elucidazione della lettera (compito già ambizioso, ma comunque connesso alla restituzione testuale), bensì ricostruisce gran parte dalla raffinata trama intertestuale ordita dall'Alberti, dalle frequenti tessere dantesche (ad es. l'*incipit* di CXVI *Ben ti puoi rallegrare, alma Fiorenza*) a richiami classici o biblici ben poco prevedibili: si prendano, rispettivamente, l'esordio di XCIV (su cui vedi oltre) e l'eco dei *Salmi* opportunamente rilevata per CIV, 7. Ma poiché interessano qui principalmente gli aspetti filologici del volume, converrà elencare brevemente i principali problemi connessi alla *recensio* e alla scelta di un'adeguata prassi editoriale.

In primo luogo, il problema del *testo base*, che impone un'edizione 'ad assetto variabile', fondata su diverse testimonianze principali con conseguente slittamento dei parametri formali, che solo nel caso di N possono dirsi in qualche misura avallati dall'autore, intervenuto direttamente (sebbene in modo assai sporadico) sul manufatto. Nella vistosa polimorfia delle testimonianze principali (senza dunque contare le rime stravaganti), ben 42 sono trasmesse dal solo Cs e 4 dal solo N₁; secondo la pragmatica, ma persuasiva, soluzione metodologica elaborata da Decaria, l'edizione deve essere reimpostata metodologicamente per ciascuna sezione, e il relativo testo base è via via offerto dal testimone più accreditato all'interno della porzione considerata. Nelle parole dell'editore, il testo critico sarà così «una giustapposizione di sillogi e pezzi sciolti raccolti 'dall'esterno' dall'editore, certo tenendo conto della tradizione manoscritta e dando ad essa, per la costituzione del canone, tutto il credito possibile, ma facendo vincere, alla fine, l'esigenza di completezza che ogni edizione dedicata all'intera produzione poetica di un autore deve proporsi» (p. CCXXI). Per chiarezza di lettura, riassumo di sotto i criteri di costituzione che vigono nelle varie parti del testo:

I-CVIII: si tratta del corpo principale dell'edizione, con N testo base, e privilegiato in caso di adiaforia nei confronti di a; con quest'ultima sigla, Decaria indica la fase ulteriore (sul piano della cronologia e dell'elaborazione) della raccolta, che equivale in sostanza alla fonte comune da cui derivano N₁ e Cs; CIX-CLXVIII: il testo è fondato su N₁-Cs, con prevalenza di quest'ultimo, che rappresenta, secondo Decaria, la «testimonianza più ricca delle liriche di Francesco, quella che trasmette il più alto numero di *unica* e che correda assai spesso le liriche con accurate rubriche [...] in merito all'ordinamento, è proprio Cs a mantenere, con ogni probabilità, l'ordine delle rime che rispecchia più da vicino quello di a» (p. CCXXXVIII);

CXLIX-CXCI: Rime trasmesse dal solo Cs;

CXCII-CXCV: Rime trasmesse dal solo N₁;

Rime estravaganti (CXCVI-CCII): solo sette, basate sull'unico teste via via disponibile.

A questa disomogeneità si sovrappone il problema dell'*evoluzione redazionale dei testi* (almeno in parte riconducibile all'autore, come attesta la presenza di 7 varianti autografe sul ms. N), che configura per molti testi la compresenza di almeno due diverse redazioni e impone per ciò stesso di chiedersi in via preliminare quale sia la fase della volontà autoriale che occorre rappresentare a testo. Decaria percorre la strada più equilibrata: non cioè la meccanica adesione all'ultima volontà, che costituirebbe una petizione di principio dato il carattere 'non-finito' delle *Rime* in questione, ma un solido ancoraggio alla fase di più solida attestazione (cioè essenzialmente N), anche se essa si rivela sicuramente intermedia nel processo di elaborazione d'autore. Ciò non sottrae l'editore all'ardua determinazione, cronologica e qualitativa, dell'evoluzione redazionale dei testi, che non sempre sussiste, solo saltuariamente può riferirsi con buon margine di sicurezza a Francesco, e soprattutto risulta attestata in misura e in forme assai varie. La soluzione adottata da Decaria per rappresentare questa *mouvance* consiste in un'unica fascia di apparato, che ospita le varianti evolutive impiantate sul testo di N (cioè N_v) e il capostipite della fase successiva di detta elaborazione (a), non per rinunciare ad un'ulteriore (e sia pure ipotetica) determinazione delle varie fasi, ma proprio per «la difficoltà a qualificare con certezza il testo di a come frutto di rielaborazione dell'autore o di un rimaneggiatore» e la «probabile apocrifia di almeno certe parti» di esso, se non mediante una complessa e rischiosa valutazione delle singole varianti in termini di *usus* linguistico e stilistico¹².

Del resto, una macrovariante d'autore è stata già identificata da Lucia Bertolini in relazione a uno dei testi più celebri di Francesco, il capitolo d'amicizia (XXVIII *Sagrosanta immortal, felice e degna*), in cui tre terzine d'esordio appaiono premesse al testo nel solo gruppo *g* (Decaria le riporta a p. 72, con le relative varianti). Vale la pena osservare che la stessa studiosa, in relazione al più famoso Leon Battista, ha poi persuasivamente ipotizzato l'esistenza di varianti d'autore (non attestate direttamente da autografi, ma che sopravvivono in altri codici) nella tradizione del *De pictura* volgare, sottolineandone le implicazioni per la cronologia relativa delle varie redazioni, e il valore paradigmatico sul piano del metodo:

Avanzare l'ipotesi di varianti d'autore per un testo non trasmesso in copia autografa significa adottare il medesimo approccio dinamico [utile a interpretare le elaborazioni autoriali direttamente trasmesse], ma stavolta esaltando le capacità del metodo di definire una cronologia relativa e dunque reimpostando la dicotomia variante d'autore/interpolazione nella nuova e oggettiva determinazione del prima e del poi¹³.

Strettamente connesso alle difficoltà di far confluire e interagire testimonianze quantitativamente e qualitativamente diverse nella costituzione del testo è il problema del corretto inquadramento della *fisionomia culturale dei copisti* e del loro atteggiamento, assai diversificato, nel trascrivere i testi: all'approccio meccanico di N, che offre una «immagine fedele delle carte autografe dell'Alberti a un certo momento della loro storia» (p. CCXXIII)¹⁴, fa riscontro il piglio molto intraprendente e 'creativo' di N₁ e Cs, opere (come si è detto) di altrettanti copisti-poeti, che certo ad ogni scrupolo di fedeltà letterale per le *Rime* di Francesco anteponevano l'interesse per il loro valore di paradigma stilistico e per le modalità della relativa emulazione.

A tutto ciò vanno aggiunte le *questioni attributive*, talvolta assai tormentate, che gravano su molte delle *Rime* in questione, senza che sussistano elementi oggettivi o documentari per scioglierle; ciononostante, alcune di esse vengono risolte dall'editore in modo brillante, come nel caso del son. LXVIII. In questo caso, accantonare l'attribuzione vulgata ad Alberto d'Adovardo Alberti (che passa da presunto autore a voce parlante nella *factio* poetica) ha notevoli implicazioni esegetiche e di datazione, con il parente di Francesco investito della I persona alla vigilia della sua tragica morte durante una giostra, in funzione cioè di profeta *ante eventum*: l'ipotesi è non solo plausibile, ma si può dire certificata dalla concomitante presenza nel *corpus* del sonetto-epitaffio CXLV, pronunciato con simile artificio dallo stesso Alberti.

Passaggio obbligato sul piano del metodo per testi di simili coordinate tradizionali, il problema della *contaminazione delle fonti e/o di fenomeni di trasmissione orizzontale* è acuito per le *Rime* dall'accertamento della presenza di varianti marginali in varie fasi della tradizione, che configurano alternative non sempre risolte e complicano notevolmente la disposizione delle varianti in ordine cronologico. Naturalmente, si tratta di fenomeni non sempre dimostrabili con sicurezza, in forza del carattere fortemente attivo delle trascrizioni, ma la contaminazione deve ritenersi accertata almeno per alcune lezioni di Cs estranee al capostipite a.

La resa del *testo* è improntata a criteri conservativi, anche per salvaguardare i connotati formali del testo base (in particolare di N, di cui Decaria ribadisce «la probabile derivazione da carte autografe e la tenace adesione ad esse», p. CCXXVIII), ma equilibrati: in particolare, tale fedeltà è «dettata dall'esigenza di non eliminare quelle grafie che nascondessero qualche significato di natura fonetica o culturale (come grafie etimologiche o pseudo-etimologiche) o che rendessero conto di un *usus*, anche solo grafico» (p. CCXXIX). Sul piano sostanziale, si registra l'uso dei consueti marcatori (parentesi quadre per le integrazioni, aguzze per le espunzioni, punto in alto per assimilazioni in fonosintassi ecc.), ma l'accoglimento a testo di lezioni attestate in altre aree della tradizione (o frutto di congettura) può essere identificato solo dalla lettura dell'apparato critico¹⁵.

Nella compilazione di quest'ultimo, riveste particolare importanza l'inclusione delle *lectiones singulares* (quando non palesemente erronee), giustamente valorizzate come «indizi sulla fenomenologia della trasmissione del testo», p. CCXXXIII. Non sarà inutile aggiungere che per uno scrittore di ardua decrittazione come Francesco, l'utilità è anche di carattere esegetico e lessicale, ricordando che Gianfranco Folena, già alla fine degli anni Sessanta, sottolineava come dai tanti 'materiali di scarto' congesti negli apparati critici (*marginalia*, varianti più o meno rielaboratorie) potessero spesso scaturire le indicazioni più suggestive sulle coordinate storico-geografiche della diffusione di un testo¹⁶. Nel caso specifico, l'esigenza è avvertita in modo ancora maggiore, data l'elevata propensione all'intervento di molti copisti e la presenza nella parte più rilevante della tradizione, ossia in due dei tre codici principali, di copisti-poeti quali Giovanni de' Pigi per N₁, o Antonio Bonciani per la seconda parte di Cs.

Appare condivisibile anche il criterio di selezione adottato nel rappresentare le lezioni erronee isolate nella tradizione: gli errori singolari dei testimoni censiti e rappresentati solo «se presentano particolare interesse per la *constitutio textus* [...] o se forniscono qualche indicazione sull'evoluzione redazionale dei testi» (p. CCXXXII). Nel suo complesso, l'apparato può apparire corposo in relazione al modesto numero delle testimonianze principali su cui si basa mediamente la restituzione, ma di esso non si tarda ad apprezzare la funzionalità, che di testo in testo riflette la polimorfia della ricostruzione filologica, molto spesso divergente (scelta del testo base, presenza di molteplicità redazionale, *varia lectio*). In questa prospettiva, risulta ineccepibile la decisione di non adottare in apparato le sigle dei raggruppamenti, che riflettono un assetto testimoniale non universalmente valido nell'edizione, e possono così indurre in equivoco; esse vengono citate in apparato per due soli componimenti lunghi, i capp. XXVIII e 1 (p. CCXXXIV).

Qualche piccola riserva può essere avanzata sulla trattazione degli *aspetti linguistici* (pp. CCXLI-CCLII), vero campo minato per un *corpus* che presenti i connotati filologici che abbiamo brevemente ripercorso: non può tacersi infatti la notevole difficoltà di promuovere il testo dei sonetti successivi al CVIII a testimonianza in qualche misura attendibile dell'*usus* di FA. Più in dettaglio, la saltuaria revisione dell'autore, che pure appare frettolosa e limitata a un manipolo di lezioni sostanziali, può in qualche misura accreditare la patina linguistica di N, ma non altrettanto si può dire per N₁ e Cs, che costituiscono il testo base per le successive sezioni e di cui si è avuto modo di sottolineare il marcato interventismo anche in questioni di sostanza. Una vera attendibilità può essere presunta solo nei tratti che sono garantiti dalla rima e/o dal numero sillabico, ma anche questa con opportune cautele, stante l'ampia attestazione di ipo- e ipermetrie e di anomalie prosodiche varie ben illustrata dallo stesso Decaria¹⁷.

Dato un quadro di riferimento tanto instabile, e aggravato dalla ben nota problematicità dei molti mutamenti linguistici in atto nel fiorentino del primo Quattrocento e di un loro inquadramento non solo geografico ma sociolinguistico, non sorprende il riconoscimento di «un marcato polimorfismo», segnato da «continue oscillazioni, che propongono ora l'adesione a determinati fenomeni linguistici 'argentei', ora il loro rifiuto; ora l'accoglimento di certe forme, ora l'uso di altre con esse concorrenti» (p. CCXLII). Da segnalare l'uso – del tutto condivisibile – del termine 'argenteo', coniato da Arrigo Castellani, per indicare i tratti innovativi del fiorentino impiantatisi fra Tre e Quattrocento, secondo direttrici cronologiche e sociolinguistiche assai frastagliate, e in ogni caso con una maggioranza di fenomeni da retrodatare rispetto all'inizio del sec. XV¹⁸.

Per fornire una minima esemplificazione della sintassi di queste *Rime*, conviene passare in rassegna alcuni casi in cui è lo stesso *incipit* a presentare in questo campo notevoli licenze, che contribuiscono a rafforzare la generale impressione di oscurità, ma anche la forte icasticità del linguaggio di Francesco. Si prenda ad es. la contorsione sintattica di LXI, 1-4:

Quel prezioso sangue e corpo degno,
che, per noi redemir, sofferse e sparse,
reparò sì che l'altre erano iscarse
vie da salvarci e rotto ogni disegno...

Nella quartina, vale la pena di notare almeno il forte chiasmo semantico instaurato dalle coppie *sangue-sparse* e *corpo-sofferse* e l'audace inarcatura con verbo interposto *l'altre ... vie*.

Altrove un simile effetto è dato dal verbo sottinteso in *incipit*, come a XCI, 1-2:

Fra i labbri sì da la lingua inframesso [*scil. fu*]
sospir, che ma' stimai che fusse inteso...

Ma l'esempio più istruttivo è forse XCIV, 1-4, dove il contesto di opposizioni polari e/o sintagmi ossimorici è enfatizzato dalla giustapposizione dei sintagmi sciolti da ogni reggenza verbale, con un effetto complessivo non dissimile da quello prodotto dall'accumulo incipitario caratteristico dei testi burchielleschi:

In brevia e sirte allegro e lieto volto,
dubbioso il certo e pasce [= pace] senza posa,
la destra e dritta via torta e ritrosa,
el cieco laberinto aperto e sciolto...

La citazione virgiliana dell'*incipit* (Verg., *Aen.*, I, 111, come puntualmente avverte il commento) assolve così la duplice funzione allusiva di richiamo semantico e di sottolineatura linguistico-retorica di quanto segue.

L'uso spregiudicato dell'ellisse e delle dislocazioni, la libertà nella disposizione delle parole, la coordinazione che si direbbe zeugmatica tra elementi diversi (ad es. tra congiuntivo e indicativo a CX, 135: *possa et affetta*), combinati a una sapiente arte allusiva e a un uso robusto dell'armamentario retorico, suggeriscono di accostare la lingua di Francesco ad alcuni esempi coevi di prosa d'arte, a partire da quella di Franco Sacchetti, che da Cesare Segre definisce 'a struttura aperta', per giungere al disordine e accumulo di frasi osservato da Gianfranco Folena per i *Motti e Facezie del piovano Arlotto*. Ma anche più suggestivo può risultare il paragone con la vivace, imprevedibile ma spesso folgorante estemporaneità della prosa mercantile e memorialistica coeva: ciò che Alessio Ricci ha recentemente definito «una tecnica di scrittura sintetica e "a penna corrente" che consiste nel porre la sequenza delle informazioni su un'unica linea prospettica (talvolta azzerrando anche la dimensione temporale o quella di causa-effetto)¹⁹.

Accanto al prezioso recupero della produzione lirica di un poeta eminente nel panorama rinascimentale, è opportuno notare che la presente edizione offre grande abbondanza di materiali di lavoro, tanto sul piano filologico con la ricca *Introduzione* (la parte più propriamente dedicata alla tradizione del testo è alle pp. XII-CCXVII), quanto su quello linguistico (l'ampio *Glossario* occupa le pp. 509-51). Essa assolve così un compito fondamentale nei confronti degli studiosi che si misureranno con il corpus in questione: con le parole di Cesare Segre, «l'edizione critica raccoglie il meglio del lavoro sinora operato verso la verità del testo; essa è tanto più lodevole quanto più aiuterà i futuri lettori, o filologi, o critici, ad avanzare ancora verso la verità»²⁰. [Michelangelo Zaccarello]

NOTE

¹ I rinvii bibliografici sono qui ridotti al minimo indispensabile per l'argomentazione svolta, tanto per le limitazioni imposte dalla sede quanto in forza dell'ampia e articolata bibliografia specifica che chiude il volume (pp. 555-84).

² *Lirici toscani del Quattrocento*, a cura di A. Lanza, Roma, Bulzoni, 1973-75 (2 voll.), ove il testo è fondato sul ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II n° 39, testimonianza chiave anche per la presente edizione; per una vigorosa confutazione dello stereotipo del 'secolo senza poesia', si veda in particolare E. Pasquini, *Le botteghe della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1991.

³ Per le opere di Petrarca, il rinvio è a *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996 e *Triumphs*, a cura di M. Ariani, Milano, Mursia, 1986.

⁴ Si veda l'edizione *Il Manganello; La repressione del Cornazano contra Manganello*, a cura di D. Zancani, Exeter, University of Exeter, 1982 e, sulle testimonianze manoscritte, R.L. Bruni, D. Zancani, *Antonio Cornazzano: la tradizione testuale*, Firenze, Olschki, 1992.

⁵ *Il Manganello. La repressione del Cornazano contra Manganello*. Per la tradizione del testo, cfr. anche R.L. Bruni, D. Zancani, *Antonio Cornazzano: la tradizione testuale*, Firenze, Olschki, 1992.

⁶ C. Giunta, *Versi a un destinatario: saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2002; Id., *Due saggi sulla tenzone*, Padova, Antenore, 2002.

⁷ Ad esempio, nei *Sonetti del Burchiello*, a cura di chi scrive, Torino, Einaudi, 2004: LXXX, 1 *Soze tromberte, giovane sfacciate*.

⁸ Molti dei toponimi citati figurano nel mio studio *Primi appunti tipologici sui nomi parlanti*, «Lingua e stile», XXVIII, 2003, pp. 59-84: rispettivamente, *Foiano*, p. 83; *Monteficalli e Monteritondo*, p. 84.

⁹ Per valutare l'impotanza storico-politica della figura istituzionale dell'araldo, si ricordi, nel Quattrocento, la produzione di poeti quali Anselmo Calderoni o Antonio di Meglio; su quest'ultimo, cfr. R. Bessi, *Umanesimo volgare: studi di letteratura fra Tre e Quattrocento*, Firenze, Olschki, 2004, specie il cap. *Politica e poesia nel Quattrocento fiorentino: Antonio Araldo e papa Eugenio IV* (pp. 79-101).

¹⁰ Corpose anticipazioni del lavoro filologico ed ecdotico sulle Rime sono apparse, ad opera dello stesso Decaria, nei lavori *Le Rime di Francesco d'Altobianco Degli Alberti secondo la silloge del codice BNCF II n° 39, edizione critica, Parte I*, «Studi di filologia italiana», LXIII, 2005, pp. 47-238 e *Le Rime di Francesco d'Altobianco Degli Alberti secondo la silloge del codice BNCF II n° 39, edizione critica. Parte II*, «Studi di filologia italiana», LXIV, 2006, pp. 155-378.

¹¹ *Letteratura italiana del Quattrocento*, a cura di G. Contini, Firenze, Sansoni, 1987.

¹² Le due citazioni, rispettivamente, alle pp. CCXXXV e CCXX.

¹³ L. Bertolini, *Varianti d'autore nella tradizione manoscritta: riflessioni a margine di un esempio concreto (Il De pictura volgare di Leon Battista Alberti)*, in *La filologia dei testi d'autore*. Atti del seminario di Studi (Università degli Studi Roma Tre, 3-4 ottobre 2007), a cura di S. Brambilla e M. Fiorilla, Firenze, Cesati, 2009, pp. 73-90: la cit. a p. 81.

¹⁴ La fedeltà di N si estende anche all'*usus* grafico e linguistico, come risulta «testimoniato, oltre che da una serie di errori e lezioni indotti da particolarità paleografiche caratteristiche della grafia di Francesco, anche dal raffronto con le poche testimonianze autografe che di questa ci sono giunte» (p. CCXXXVIII).

¹⁵ Noto di passata che il corsivo, da me adottato allo scopo nei *Sonetti del Burchiello. Edizione critica della vulgata quattrocentesca* (Bologna, Commissione per i Testi di lingua, 2000), è impiegato da Decaria per distinguere parole o frasi latine usate nel testo.

¹⁶ G. Folena, *Geografia linguistica e testi medievali*, in *Gli atlanti linguistici. Problemi e risultati*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1969, pp. 197-222.

¹⁷ Ricordo, a titolo di esempio, la frequenza in queste *Rime* degli endecasillabi di quinta,

quasi del tutto assenti nel coevo *corpus* dei Sonetti del Burchiello, almeno nei testi sicuri del Barbieri (*Sonetti del Burchiello. Edizione critica della vulgata quattrocentesca* cit., p. 265).

¹⁸ A. Castellani, *Italiano e fiorentino argenteo*, in Id., *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946-1976)*, Roma, Salerno Ed., 1980 (2 voll.): I, pp. 17-35. Sull'argomento, indispensabili anche P. Manni, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, «Studi di grammatica italiana», VIII, 1979, pp. 115-79 e, più di recente, M. Palermo, *Sull'evoluzione del fiorentino nel Tre-Quattrocento*, «Nuovi annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», 8-10 (1990-92), pp. 131-54.

¹⁹ A. Ricci, *Mercanti scriventi. Sintassi e testualità di alcuni libri di famiglia fiorentini fra Tre e Quattrocento*, Roma, Aracne, 2005, p. 247.

²⁰ C. Segre, *Due lezioni di ecdotica*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1991, p. 53.

* G. Pascoli, *Primi poemetti – Nuovi poemetti*, a cura di F. Latini, Torino, UTET, 2007

Il pregio del volume, che nella collana dei *Classici Italiani* della Utet segue *Myricae e Canti di Castelvechio* (a cura di Ivanos Ciani e Francesca Latini) e precede *Odi e Inni* (sempre a cura di Francesca Latini), è nel ricchissimo commento, che non solo recupera l'intera tradizione cronologica ed esegetica, fino agli ultimi commenti di Giuseppe Leonelli («Oscar» Mondadori, 1982), Odoardo Becherini (Mursia, 1994) e Nadia Ebani («Fondazione Bembo», 1997), ma sottolinea in modo particolare le fonti classiche, greche e latine. Giustamente nell'*Introduzione* al primo volume Giorgio Barberi Squarotti sostiene che nei *Poemi Conviviali* contano molto di più gli autori greci che i latini, – privilegiati invece nei *Carmina* –, a testimonianza d'un rapporto forte del Pascoli con la poesia greca, sentita come l'origine prima della poesia stessa. Il commento presenta anche un'utile dimensione tematica nell'attenzione alle figure emblematiche, come la «reginella», il viandante, il cacciatore, e nella ricostruzione dei topoi narrativi e fiabeschi. Ne esce confermata l'archetipizzazione del mondo contadino come la struttura di fondo dei *Poemetti* pascoliani: infatti il progetto del romanzo georgico nasce indissolubilmente intrecciato alla figura della «reginella», a sua volta definita una «Nausicaa moderna», e il ciclo di eventi e di operazioni, in cui la «Reginella» è coinvolta, sono le tappe fondamentali della vita dell'uomo, così come le scenette dell'*Ultima passeggiata* non sono il frutto dell'osservazione diretta, una versione poetica del descrittivismo naturalista, ma sono ricalcate su *Le Opere e i Giorni* di Esiodo. Nessun classicismo decorativo, o gusto liberty dell'illustrazione, ma un'operazione che assume una valenza antropologica. Non a caso, come osserva la Latini, «l'entrata in scena della protagonista coincide con l'alba, il momento primo della 'eméra' esiodea»; si vedano anche i segni oracolari e la saggezza contadina di *Nei campi*; o si ravvisino i tratti di Circe e di Calipso nella Rosa di *Per casa*. Il Cristianesimo stesso è ricondotto, in virtù d'un comparatismo sincretistico, a un culto misterico di morte e resurrezione, o addirittura ai riti delle antiche religioni agrarie, come nell'*Angelus*. Si spiega così la perentorietà dell'asserzione di Giorgio Barberi Squarotti, nell'*Introduzione*, che nega polemicamente l'immagine corrente d'un Pascoli *naturaliter* cristiano.

Per il senso dell'ambientazione barghigiana, dalla Latini definita «felice trasloco in una terra di forti tradizioni contadine», si tenga presente l'arcaicità, quasi da «grembo materno», dell'area garfagnina ai tempi del Pascoli: si noti il taglio visionario della *Prefazione* ai *Poemetti*, con la sovrapposizione del Barghigiano alla Romagna e l'azzerramento del tempo in un eterno presente, che rappresenta la negazione del tempo lineare della modernità e giustifica il ritorno alle origini. Quanto all'osservazione della Latini che nel testo definitivo non si tratta più di una «famiglia tra il borghese e il contadino», come nell'abbozzo originario, ma di un ambiente «decisamente campagnolo», forse bisogna tener conto del fatto che Pascoli con quella formula intendeva sottolineare che oggetto della rappresentazione non erano braccianti o contadini poveri, ma piccoli agricoltori.

Interessanti appaiono i riferimenti della Latini al teatro dell'Opera (vd. *L'alba e Il barbiere di Siviglia*, per il topos dell'*aubade*; *Italy* e il libretto della *Bohème* pucciniana, per la mescolanza di italiano e inglese; forse si potrebbe sollevare anche la questione di possibili echi wagneriani: per es., il motivo dello zufolo nella *Fiorita* o la figura del Viandante nella *Semenza* richiamano il *Siegfried*); alla pittura del Secondo Ottocento (l'opposizione bionda-bruna; il motivo delle due fanciulle coricate «nel comun letto»; gli aratori alla Millet) e alle letterature straniere (Tennyson, già citato da Leonelli), come anche al folclore (campo quest'ultimo già esplorato ma suscettibile di sempre nuove

integrazioni). Nell'*Angelus* (I, 2-3), il «mal vestito», che beve e fa gli scongiuri contro i demoni meridiani, è figura di esclusione, come il «mendico» o il «viandante», in cui il poeta emblemizza spesso la propria condizione. Più difficile è vedere in lui, sulla base d'una intertestualità allegorica alla Perugi, un'immagine di «falso Amore». Qualche volta bisogna anche scegliere nell'ampio spettro della tradizione esegetica.

Nel complesso la Latini sa difendersi dalle tentazioni della «deriva interpretativa» innescata dal commento e dalla ricerca delle fonti, con qualche eccezione: per es., la «sovrainterpretazione» che vede nella liberazione del re di macchia dalla reggia-prigione un'allusione alla volontà del poeta di sottrarsi alla scuola carducciana.

Quanto al testo adottato (*Poesie*, «Oscar» Mondadori, 1974, terza edizione), forse si sarebbe dovuto collazionarlo con le edizioni in vita del Pascoli, dal momento che i testi degli «Oscar», tratti dall'ormai datata edizione Vicinelli delle *Poesie* (1958), presentano a volte refusi, banalizzazioni o addirittura cadute di versi, come mi è capitato di riscontrare nel mio recente commento dei *Conviviali* (Einaudi, 2008). Bisogna anche dire però che la collana UTET si presenta come un'importante raccolta di testi commentati, e non come un rigoroso *corpus* filologico, e che è ormai in fase avanzata l'edizione critica dei *Primi poemetti*, curata da Francesca Nassi per l'Edizione Nazionale. [Giuseppe Nava]

* *Poesie di Giovanni Pascoli*, vol. III, *Odi e inni*, a cura di F. Latini, Torino, UTET, 2008.

Dei tanti meriti di questo commento di Francesca Latini a *Odi e inni*, il più immediato ed evidente è senza dubbio quello di rendere perfettamente agibile una raccolta pascoliana fra le meno popolari e le più difficili per un pubblico moderno. E anche quando si sia fatta la tara ai pregiudizi più ideologici che estetici, né peraltro del tutto illegittimi, che gravano su questa come su tutta la produzione pascoliana di ispirazione patriottico-civile e storico-celebrativa (*Canzoni di Re Enzo*, *Poemi del Risorgimento*, *Inno a Roma*, *Inno a Torino* e in parte *Poemi italici*), resta la difficoltà di questa poesia e del testo in sé, che è una difficoltà oggettiva, legata a elementi intrinseci alla genesi, alla natura e alla fattura dell'opera. Le odi e gli inni nascono infatti intorno a personaggi e momenti della cronaca dell'Italia umbertina e giolittiana o dell'Europa a cavallo fra Ottocento e Novecento: questo stretto legame con la specifica occasione storica che li ha determinati costituisce un vincolo fondamentale per la lettura e ce li rende irrimediabilmente lontani. Se forse è ancora lecito attendersi che uno studente dei giorni nostri conosca qualcosa della disastrosa campagna d'Abissinia del 1895-96, chi ricorda più (e non solo fra gli studenti più zelanti) i nomi del colonnello Galliano e del maggiore Toselli, cioè degli eroi di Makallè e dell'Amba Alagi commemorati da Pascoli in *A Ciapin* e in *Convito d'ombra*? Se grazie anche a Romy Schneider ci sarà sicuramente qualcuno che ricorda che l'imperatrice Sissi morì pugnalata da un anarchico, chi sa che l'attentatore era l'italiano Luigi Lucheni e che scontò l'ergastolo nel carcere di Ginevra? E se è verosimile che siano ancora note vicende come l'attentato a Umberto I o lo scavo del tunnel del Sempione, e che almeno a grandi linee si conosca la biografia di Mazzini, altrettanto probabile è che pochissimi ormai abbiano qualche idea della spedizione polare del Duca degli Abruzzi, delle querce abbattute dal primo ministro inglese Gladstone ad Hawarden, della conferenza dell'Aia sul disarmo indetta dallo zar Nicola II, della tragica trasvolata delle Alpi compiuta nel 1910 da Jorge Chavez, delle studentesse universitarie russe, le *kursistki*, che nel 1901 manifestarono contro il regime zarista, furono incarcerate, deportate in Siberia e infine giustiziate; e così via. Non

bastasse ciò, non bastasse insomma l'intrinseca limitazione dell'autosufficienza che la distanza storica conferisce a qualsiasi poesia d'occasione, si deve aggiungere la triste eredità dell'Italia post-risorgimentale e dei suoi miti di cartapesta, e dunque due guerre mondiali e il ventennio fascista, che hanno contribuito a rendere il distacco un distacco davvero abissale. Il commento della Latini, che procede anzitutto alla ricostruzione attenta e documentata del contesto o del fatto da cui ha origine ogni singolo componimento, serve a colmare proprio questo distacco, quanto meno sotto l'aspetto dell'informazione (per il gusto c'è poco da fare), e risulta oggi il presupposto indispensabile per accostarsi alla raccolta. Il cui interesse sarà, ammettiamolo pure, più storico che letterario, ma non per questo meno rilevante, specie per una sintesi complessiva della poesia pascoliana, della quale la civile costituisce una componente tutt'altro che secondaria.

Ma a rendere arduo *Odi e inni* concorre anche un altro elemento, ed è l'estrema complessità dell'apparato retorico-celebrativo messo in opera da Pascoli. Da una parte troviamo un ampio ricorso alla citazione erudita, al mito o al paradigma della storia antica. Dall'altra, non meno ingente è la presenza dell'allegoria, che costituisce lo strumento usato per trasfigurare gli eventi del presente in una sorta di aura profetica, nel misticismo della religione della Patria o nella prospettiva di un provvidenzialismo storico necessariamente orientato alla grandezza di Roma e al trionfo della virtù italica: di qui il senso strumentale e politico degli sparsi richiami cristologici e biblici o delle frequenti evocazioni di Dante vuoi come emblema della tensione alla conoscenza (o piuttosto, modernamente, al progresso tecnologico) e del destino della stirpe all'esilio (e all'emigrazione), vuoi come primo auspice della sovranità democratica e repubblicana secondo l'ideale mazziniano; nonché singole immagini criptiche, come quella di Scilla in *Convito d'ombre*, con cui si allude alle manifestazioni romane che seguirono la sconfitta di Adua. In entrambi i casi si tratta di riferimenti e di codici che richiedono di essere decifrati e illustrati, per restituire al testo la sua piena intelligibilità. E anche qui il commento Latini è provvidenziale, e anzi appare tanto più meritorio se si considera come sia stato sostanzialmente, nelle sue proporzioni, un lavoro *ex novo* e come i precedenti a disposizione risultino estremamente esigui o remoti, restando quello più affidabile, salvo sporadiche scelte antologiche e il commento di Goffis nell'edizione dei *Classici Rizzoli*, il *Dizionario pascoliano* di Capelli pubblicato nel 1916. Né meno rimarchevole, sotto il profilo critico, è la rete di relazioni tematiche e stilistiche con il resto dell'opera pascoliana messa in evidenza nelle note. La permeabilità dei due settori, quello patriottico-civile per l'appunto e quello per così dire intimistico e agreste di *Myricae*, dei *Canti di Castelvecchio* e dei *Poemetti*, sconsiglia di fatto una partizione troppo netta o una troppo netta alternativa fra un Pascoli già 'moderno' o comunque precursore del Novecento e un Pascoli superfluo, che rimacina i detriti dell'Ottocento più enfatico, condannato dall'inquietante compromissione con la retorica della propaganda nazionalistica dell'età post-risorgimentale e poi del Ventennio (si pensi al mito dell'Italia contadina e guerriera e a quello della necessità della guerra in nome della reintegrazione del territorio dell'antica nazione romana, entrambi ben attestati in *Odi e inni*). In realtà, fatta salva naturalmente la distanza degli esiti, i due filoni della poesia pascoliana nascono da un fondo per molti aspetti comune, che possiamo identificare con l'intenzione didascalica e moralistica presente in tutte le raccolte e sempre più accentuata negli ultimi anni di attività del poeta. Sono gli anni in cui Pascoli di fatto aspira a rivestire i panni del Vate della Nazione, in concorrenza col fratello «minore e maggiore» Gabriele d'Annunzio e raccogliendo in tutto, e non solo sulla cattedra di Bologna, l'eredità del maestro Giosue Carducci. E proprio la *Prefazione* a *Odi e inni*, non per

nulla intitolata «Alla giovane Italia» e indirizzata ai giovinetti e alle fanciulle come a lettori davvero vergini e disposti a essere plasmati dalla poesia d'ispirazione più autentica, documenta questa fondamentale funzione pedagogica che egli si attribuisce e che attribuisce alla commozione suscitata dal canto degli eroi moderni e delle loro gesta nel formare le coscienze intorno alle questioni cruciali dell'esistenza individuale (il mistero del destino umano e la fede) e collettive (la giustizia sociale). Non che sia un altro Pascoli qui a parlare. È ancora l'antico fanciullino, fattosi maturo (e, come spesso accade, dottorale e noioso, sotto il peso delle proprie responsabilità). «Insomma, – così proprio la Latini, nel cappello alla poesia proemiale, *La piccozza* – dall'accidia infantile si è passati a un paludato senso di responsabilità: dai capricci di un fanciullino achilleo, i cui sdegnosi rifiuti facevano tutt'uno con la snobistica pigrizia di Belacqua, alla coscienza di una vera missione, altrove identificata con la quotidiana ronda del vecchio Nimo, monito e sveglia serale per un'umanità ancora immersa tra torpori primordiali: il ruolo qui orgogliosamente, seppur col tipico querulo vittimismo, rivendicato per se stessi è quello di un Virgilio dantesco, guida spirituale del cristiano Stazio, ovvero un precursore messianico, il Battista delle Scritture» (p. 20). Del resto, un rapido ripasso delle date basta a confermare la contiguità dei diversi versanti dell'opera pascoliana. La concezione di un socialismo nazionalistico e l'impegno nella poesia politico-civile, di cui poi *Odi e inni* raccolgono gli esiti e le prove, nascono e si sviluppano a partire dal 1897-99: dunque anticipano la quinta edizione di *Myrica* (1900) e procedono di pari passo con l'allestimento dei *Canti*, dei *Poemetti* e dei *Poemi conviviali*. Non una fase diversa, in altre parole, ma un lavoro in parallelo, sullo stesso banco.

Non fosse che per l'intrinseco valore storico e come necessario complemento alla fisionomia dell'autore nel suo tempo, la lettura della raccolta è senz'altro istruttiva; per chi, come me (commentando i *Poemi italici* e i *Poemi del Risorgimento*), ha provato un certo gusto, forse perverso, nell'esercizio di archeologia letteraria su analoghi reperti di questa stagione a cavallo fra Ottocento e Novecento, risulta addirittura appassionante. E il fascino sta anche, con un po' di nostalgia, nell'ampia erudizione e nell'alto impegno classicistico, a partire dalla ricerca metrica, profusi in queste opere così lontane da noi: erudizione e classicismo che oggi implicano in primo luogo la necessità del commento più attento come di una parte stessa del testo, ma che allora servivano a porre l'attualità e la storia all'ombra della tradizione e della poesia illustre, nell'illusione che la tradizione e l'aura della poesia accendessero di un senso il corpo opaco della storia – «Qua e là un fioco e dolce suon di campane pareva la voce della poesia sull'immobilità della storia», si legge nelle ultime righe della *Prefazione* –, mentre invece di lì a poco proprio la storia ne avrebbe segnato i destini.

Bisogna riconoscere che simili qualità possono far presa su un pubblico di non addetti ai lavori solo quando ci sia, come ora c'è, un'edizione che ricostruisca minutamente il cospicuo retroterra dei vari testi; e restano, in ogni caso, i giudizi drastici e difficilmente confutabili che, come dicevamo all'inizio, gravano inesorabilmente su *Odi e inni*. Penso, per citare il più recente e autorevole, alle parole con cui Garboli apre la presentazione della scelta da *Odi e inni* per il «Meridiano» da lui curato, parole che suonano davvero come una sentenza inappellabile: «Non c'è raccolta pascoliana più disorganica di *Odi e inni*. Così mista di voci, timbri, suoni, colori diversi, intimi e civili, floreali e marziali: voci del cuore e suoni di guerra; e così superba, vittoriosa, orgogliosa nel presentarsi (*La piccozza*), quanto più, non appena se ne gratti la superficie, disarmata, scombinata, e rassegnata al nulla e alla morte (*Il sepolcro*). [...] *Odi e inni* è stata concepita a tavolino, pensata *dopo*: il solo libro di poesie del Pascoli che non coincida con la sua nascita e la sua formazione. Per una buona metà, una raccolta atteggiata, 'in

posa' come una statua equestre: muscoli tesi, e cipiglio di vate e condottiero. Per l'altra metà, un magazzino, un ripostiglio, il comodo sottoscala dove va ad ammucchiarsi la mobilia che non sappiamo più dove tenere in casa» (G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, Progetto editoriale, introduzioni e commento di C. Garboli, tomo II, Milano, Mondadori, 2002, p. 1295). Su molti dei capi di imputazione enunciati da Garboli non si può che consentire, specie per quel che riguarda la posa epidittica e sentenziosa, il tono apparentemente artefatto e l'acceso misticismo patriottico. Meno, mi sembra, sull'idea che la raccolta si riduca a un contenitore di materiale eterogeneo, e per lo più di scarso, a cui Pascoli avrebbe affibbiato, fuori da un progetto organico, l'etichetta posticcia di *Odi e inni*. *Odi e inni*, al contrario, ha sue ragioni e una sua coerenza, che si comprendono dalla prospettiva della funzione dell'opera all'interno del *corpus* pascoliano, in rapporto alla specifica tassonomia che presiede alla costituzione di quel *corpus* e che appare ricalcata sulla tassonomia dei generi poetici nella tradizione classica. Che l'omogenea appartenenza a un genere di matrice classica sia uno dei criteri che presiede alla formazione delle diverse raccolte e che insieme garantisce l'unità del disegno letterario generale in cui ciascuna raccolta si inserisce è denunciato fra l'altro dal celebre distico d'apertura della quarta ecloga di Virgilio che Pascoli scompone nelle varie epigrafi: *arbusta iuvant humilesque myricae* per *Myricae* e per i *Canti di Castelvecchio*, *non omnes arbusta iuvant humilesque myricae* per i *Poemi conviviali*, *Paulo maiora* per i *Poemeti* e infine *Canamus* per *Odi e inni*. Non solo attraverso le cinque raccolte si ricompono la citazione («paulo maiora canamus: / non omnes arbusta iuvant humilesque myricae»): appare anche, più significativamente, che la dislocazione dei frammenti virgiliani negli *exergo* e la loro necessaria ricomposizione nel quadro generale dell'opera pascoliana implicano proprio un piano unitario e coerente, un progressivo innalzamento di tono e di contenuti dall'ambito georgico-pastorale di *Myricae* e dei *Canti* alla poesia di più alta levatura e di materia mitologico-classicistica dei *Conviviali*, fino all'impegnativo *Canamus* di *Odi e inni*, che verosimilmente allude anche al «cano» dell'*incipit* dell'*Eneide*. Abbiamo insomma un *corpus* che ambisce a contemplare i generi principali della classicità e i diversi livelli di stile e di argomento relativi a ciascun genere.

Per spiegare che cosa s'intende viene utile proprio una delle odi, *L'isola dei poeti*. L'isola dei poeti è la Sicilia, celebrata come tale attraverso le figure di Omero, Teocrito e Pindaro, connesse a essa o per avervi ambientato una parte memorabile del loro capolavoro (Omero con l'*Odisea*), o per esservi nati (Teocrito), o per avervi operato come poeta di corte (Pindaro, al servizio prima di Ierone e poi di Terone, tiranni di Siracusa). È evidente che i tre non sono che emblemi, il paradigma dei modi o generi fondamentali della poesia secondo le classificazioni canoniche: Omero dell'epos, Teocrito della poesia pastorale, Pindaro dell'encomio, ossia – spiega Francesca Latini – del canto delle «imprese attuali epicizzate attraverso riferimenti mitologici» (p. 62). Si tratta insomma di uno schema storico-letterario, così stringente che Pascoli, come avrebbe fatto un grammatico alessandrino, non manca di associare a ciascun poeta lo strumento convenzionale del genere rappresentato, cioè la cetra a Omero, la zampogna a Teocrito, il flauto a Pindaro (lo stesso avviene, per esempio, nei primi versi di *Solon*, dove si individuano i due generi principali della poesia conviviale greca, lirica ed elegia, evocandone gli strumenti relativi, cetra e flauto, secondo una prassi diffusa nella trattatistica antica). Ebbene, nel sistema poetico pascoliano *Odi e inni* copre la casella della terza maniera, quella del canto delle «imprese attuali epicizzate attraverso riferimenti mitologici», dopo il momento pastorale di *Myricae* e dei *Canti di Castelvecchio* e dopo il momento epicizzante dei *Conviviali* (che proseguirà nelle *Canzoni di Re Enzo* e nei *Poemi del Risorgimento*). Del resto, la determinazione rigida ed esclusiva della for-

ma metrica, e dunque il titolo in sé, che la denuncia apertamente sia pure nella scia del carducciano *Giambi ed epodi*, sono un segno esplicito di appartenenza al genere, essendo l'ode e l'inno le strutture tipiche della melica greca, e segnatamente della melica corale con funzione encomiastica e destinazione civile, legata cioè alle istituzioni dello Stato e alle cerimonie in cui si riuniva la collettività. E se si guarda proprio alla funzione e alla destinazione di questa poesia, tanto di quella del modello classico quanto della pascoliana che a quel modello si riferisce, vengono meno le ragioni per condannare – sul piano del progetto, beninteso, non sul piano dei risultati – la commistione di timbri, suoni e colori. Lo scopo dei vari testi della raccolta, da identificare nel comune intento gnomico o pedagogico, è infatti unitario; ed è unitaria la destinazione, per l'appunto collettiva e civile. *Odi e inni* è in sostanza l'ennesimo tentativo da parte di Pascoli, forse in sé fallimentare ma non per questo necessariamente disorganico, di sfruttare l'imitazione di una forma dell'antichità per una poesia rivolta in effetti all'attualità. Odi e inni, dunque, nei quali, come succedeva nelle odi e negli inni di Pindaro, Simonide o Bacchilide, l'impresa, l'atto eroico, la manifestazione della virtù o del genio vengono ricondotti a un quadro di valori e a un orizzonte etico condivisi, quelli in cui si riconosce o si deve riconoscere la nazione.

Va aggiunto poi che a compensare l'effettiva eterogeneità della materia provvede la tendenza del poeta a incardinare la struttura della raccolta su blocchi coerenti di testi, legati fra loro più o meno strettamente da nessi storici, ideologici o simbolici. Alcuni di questi blocchi risaltano immediatamente: la serie sulla prima guerra d'Africa (*La sfogliatura, A Ciapin, Convito d'ombra*), quella floreale comprendente *L'agrifoglio, L'ederella, La rosa delle siepi e Crisantemi*, i dittici sull'omicida chiuso nel carcere a scontare la propria condanna (*Nel carcere di Ginevra, Il negro di Saint-Pierre*) e sulla guerra greco-turca del 1897 (*A Giorgio navarco ellenico, Ad Antonio Fratti*). In altri casi i rapporti sono più sottili. Per esempio, nella sequenza *Andrée-Al Re Umberto-Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni-A Umberto Cagni* i legami sono istituiti mediante l'intersezione dei tre temi dell'esplorazione polare, del martirio dell'eroe e della celebrazione sabauda: dalla tragica spedizione di August Andrée al Polo Nord si passa alla rievocazione non meno tragica dell'assassinio di Umberto I, ma l'ultimo pensiero del re morente – come si immagina nei versi finali di *Al Re Umberto* – è rivolto al nipote Luigi Amedeo impegnato nell'impresa polare, e ciò garantisce, nel nome dei Savoia e dello slancio verso l'Ideale che i Savoia incarnano per tutta la nazione («Va!... All'Ideale la barra! / [...] Va, principe giovane e giovane / Italia! Nel pelago eterno, / va, cerca il tuo Polo»), l'aggancio con i due inni successivi sulla spedizione – questa coronata dal successo – del Duca degli Abruzzi e Umberto Cagni. Oppure si danno coppie di testi contigui che procedono da uno stesso soggetto, ma lo sviluppano in termini antitetici, in modo che l'uno risulti il negativo dell'altro: così per le odi *La quercia d'Hawarden* e *Bismark* (ritratti di uomini di Stato: il primo, quello di Gladstone, come quercia che nella tempesta offre un riparo ai deboli, il secondo, quello del Cancelliere tedesco, come vento travolgente dell'imperialismo e del bellicismo, insensibile alle reali aspirazioni dei popoli) e per *Gli eroi del Sempione* e *Al Serchio* (rappresentazione del progresso tecnologico sotto prospettive opposte, come vittoria dell'uomo sulla natura che ripete l'atto creativo del Dio della genesi e come *hybris* contro la natura e il suo ordine provvidenzialmente indirizzato al bene dell'umanità). O ancora si prenda l'accostamento che chiude la raccolta fra *Inno secolare a Mazzini* e *Inno degli emigrati italiani a Dante*, giustificato dalla presenza di Dante come simbolo del popolo italiano che lotta contro un destino di sofferenza e cerca strenuamente il proprio riscatto.

Di questi nessi dà conto puntualmente Francesca Latini, sottolineando in partico-

lare quelli di carattere oppositivo, come i più rispondenti al programma dell'opera. La quale, osserva, «soprattutto su un piano ideologico, cerca di conciliare, o, almeno, di dar voce a opposti pensieri» (p. 68). E da qui si può partire per alcune considerazioni conclusive. A questa edizione manca in effetti un'introduzione generale. Ma ciò è dovuto a ragioni editoriali (un'introduzione all'opera poetica pascoliana è presente nel primo volume della collezione UTET, uscito nel 2002 con *Myricae* e *Canti di Castelvecchio*) e non può essere appuntato alla curatrice. È vero, anzi, che il lavoro minuto di commento, esegesi e riconoscimento delle fonti si fonda comunque sul presupposto di un'interpretazione globale e coerente, che emerge principalmente nelle premesse ai singoli testi, anche attraverso osservazioni come quella riportata sopra. L'atteggiamento conciliatore e sincretistico messo in evidenza è una categoria tipica del pensiero pascoliano e riguarda gran parte delle opere e degli scritti di maggior impegno ideologico. In *Odi e inni* resta tuttavia un programma, un impulso che condiziona l'impianto ma non viene risolto nel corpo della raccolta. E direi che proprio da questo derivano gli aspetti più problematici dell'insieme, a partire dal vistoso dualismo politico, per cui la celebrazione delle imprese militari compiute o da compiersi – anche in terra di colonia, purché a muoversi sia il popolo della Grande Proletaria – può alternarsi e convivere con il pacifismo e con la condanna della guerra e della violenza, lo spirito fondamentalmente filo-monarchico con l'egualitarismo evangelico tolstoliano, gli entusiasmi mazziniani e un socialismo con venature mistico-cristiane. Né convince sempre la «*pietas* umanitaria che pervade tutti gli scritti ideologici della raccolta» (Latini, p. 208), da attribuire in fondo anch'essa all'ansia di compensare conflitti ed estremismi. Fino a un certo punto serve effettivamente da antidoto alla più greve magniloquenza patriottica, ma spesso scivola in eccessi nefasti, come nell'inno *Al Re Umberto*, dove l'immagine del re morente è quella, così intimamente connessa con la poetica pascoliana del lutto, di un padre affettuoso che lancia l'estremo saluto ai suoi figli, ma i figli sono la giovane Italia «che spera, e s'adopra / concorde al suo lucido fine, / che foggia il suo fato [...] che già si disserra / nel grande avvenire il suo varco»: un'Italia quasi proterva, lanciata fuori dal 'nido' verso il suo destino di grandezza e pronta a conquistarselo con la guerra.

L'elenco potrebbe continuare, con tutte quelle chincaglierie delle quali davvero noi non sappiamo più che fare e che lasciamo nel sottoscala della letteratura, ma a cui Pascoli teneva ancora, al punto da affidare loro le sorti della sua poesia civile. E si tratta, in breve, della varia liturgia con cui il poeta officia il culto della patria, dell'esaltazione del sacrificio e del martirio come manifestazioni dell'eroismo più sublime, del providenzialismo storico-politico sparso a piene mani sulla terza Roma già mazziniana ma ormai umbertina, del mito dell'eterno ritorno del genio e della virtù italici ispiratore di abnormi metempsicosi, sul tipo di quelle che leggiamo in *A Verdi*: «Morto? Né prima, né dopo, / mai, Fabrizi Maramaldi! / Cadde il Ferruccio nel sangue, / ma si chiamò Garibaldi, / quando rosso, da quel sangue, / fu in piè sorto». Nessuno si sognerebbe di trovare un pregio anche minimo in versi come questi, né io lo pretendo (nemmeno per il coraggio della rima onomastica *Maramaldi: Garibaldi*); il fatto è che il fondo concettuale e psicologico non è poi così diverso da quello che altrove anima il poeta che piange il destino di dolore del 'nido' familiare e predica la necessità del sacrificio, che dialoga con gli antichi e con i propri morti, che fa rivivere in se stesso l'aedo cieco di Chio, Alexandros, Achille, Odisseo o Paolo Uccello, che esalta i valori semplici e l'operosità delle proprie campagne su una misura ancora esiodea e virgiliana. Non per nulla del tanto che si può salvare e che difatti in genere si salva, nonostante tutto, di queste *Odi e inni*, il più appartiene alla vena del Pascoli per così dire vulgato:

siano le odi di respiro cosmico e metafisico (*L'anima, Alla cometa di Halley*), o le evocazioni funebri tra il mitico e il fiabesco e i dialoghi d'ombre nell'Eliso degli eroi sui moduli collaudati di Omero e Virgilio (*Convito d'ombre, Abba, Manlio*), o il simbolismo floreale di ascendenza myricea de *L'agrifoglio, L'ederella*, ecc. Ma non si può negare che il vero interesse della raccolta sta nei testi di maggiore impegno ideologico e politico, quelli incentrati sui temi difficili e delicati della giustizia sociale e dell'egualitarismo, dell'emigrazione, del pacifismo e dell'antimilitarismo, del rapporto fra fede, rendizione e religione ufficiale (*Alle «Kursistki», Il Pope, Al Serchio, Gli eroi del Sempione, Inno degli emigrati italiani a Dante, La favola del disarmo, Pace!, La Porta Santa*). Certo, è un interesse non più circoscritto all'ambito lirico e al fatto estetico in senso stretto. Pure, a questa poetica dell'impegno e dell'utile sociale Pascoli attribuisce un carattere di fondamentale novità, e lo dichiara, in *Odi e inni*, facendo dell'agrifoglio il proprio emblema e opponendolo come dimesso *lauro spinoso* all'aristocratico alloro della simbologia ufficiale. L'agrifoglio, nell'ode che gli è intitolata, pianta d'orto ma eterna, rappresenta la poesia fatta di *res*, e non solo di *verba*, nutrimento spirituale e strumento di conoscenza attraverso il dolore rivolto principalmente ai *parvuli*: gli uccellini che d'inverno beccano le bacche dai suoi rami o il bimbo imboccato dalla mamma col cucchiaino fabbricato del suo legno. E se l'agrifoglio di Pascoli ha «il compito di tenere salda nel tempo la memoria del poeta» (Latini, p. 170), è perché alla poesia che rappresenta il poeta assegna la prerogativa di una durata davvero *aere perennior*, e solo nel significato e nel valore di quella poesia sente di poter riporre a ragione la speranza di una gloria postuma. La prima quartina de *L'agrifoglio* è proprio una di quelle cose di *Odi e inni* che meritano di essere ricordate: «Sul limitare, tra la casa e l'orto / dove son brulli gli alberi, te voglio, / che vi verdeggi dopo ch'io sia morto, / sempre, agrifoglio». Starebbe anche bene come epigrafe a questa e a molte altre raccolte pascoliane, ma in senso antifrastico: come segno della nobile e velleitaria fiducia del poeta nei suoi propositi e insieme della distanza dei risultati da quei propositi, del fallimento decretato proprio nel tribunale dei lettori futuri. Non c'è dubbio che la memoria e la gloria postuma del Pascoli dipendano poco o nulla dalla poesia civile, gnomica e celebrativa di *Odi e inni* e delle altre opere di analogo tenore. Anche come poeta degli Ilioti e aedo degli schiavi in fondo ha fallito: più che degli Ilioti della Grande Proletaria, si sa, egli fu l'aedo della piccola borghesia. Però teniamoci per buono il suo agrifoglio, e pensiamo, se proprio non è andato tutto perduto, che un pollone potrebbe essere germogliato nei limoni degli *Ossi* e nell'alloro da cucina di *Dora Markus*, quando prende piede l'uso di far simboli poetici con gli alberi del giardino domestico. [Giovanni Barberi Squarotti]

* *Poesie di Giovanni Pascoli*, vol. III, *Odi e inni*, a cura di F. Latini, Torino, UTET, 2008.

Davvero eccellente il corredo di note con cui Francesca Latini segue il testo di *Odi e Inni*: per la finezza interpretativa e per la ricchezza dei rinvii, non solo interni alla vastissima opera pascoliana e alla tradizione italiana, ma alla letteratura greca (soprattutto Omero, Pindaro, Erodoto), latina, francese, inglese. Cosicché si configura una moltitudine di prospettive utili a una ulteriore e specifica ricerca.

Il volume fu edito da Pascoli per Zanichelli nel 1906. Vale comunque la pena di ricordare che – a quanto testimoniano gli autografi – il progetto della raccolta risaliva a un tempo di parecchio anteriore, almeno al 1899-900: tutt'altro, quindi, che un 'sottoscala' (per riprendere una metafora di Cesare Garboli) in cui accumulare materiali

che disturbassero il nitore della dimora poetica. E va da sé, poi, che un genere che volesse essere celebrativo di persone o eventi attuali – alla maniera di Pindaro – legava necessariamente la composizione all'estemporaneità occasionale (diversa partita è ovviamente il nostro sentire odierno e il nostro postumo considerare quella stessa assunzione di materia).

Nel 1906 la raccolta comprendeva ventotto odi, chiuse da due poemi musicali, e diciassette inni. Il testo dato da Francesca Latini, secondo le esigenze della collana, è quello della vulgata fornito da Augusto Vicinelli nel 1954 e riprodotto l'edizione del 1913 curata da Maria Pascoli, la quale edizione comprende trentatré odi (le ultime cinque aggiunte da Mariù), diciotto inni (l'ultimo aggiunto da Maria), più un'appendice già approntata nel 1907, nella seconda edizione, in cui il poeta aveva spostato i due poemi musicali *Il ritorno* e *Il sogno di Rosetta* che l'anno precedente seguivano le odi.

L'apertura del libro è affidata alla famosa ode intitolata *La piccozza*, testo scritto nel 1900, che doveva rivestire davvero un'importanza particolare, se Pascoli ne incollava una stesura sul piatto della sua agenda più lussuosa (cassetta LXXIII, busta 3 dell'Archivio di Castelvecchio): «Da me!... Non quando m'avviai trepido, / c'era una madre che nel mio zaino / ponesse due pani / per il mio solitario domani». *Ab initio*, quindi, Pascoli rivendicava una propria alterità conquistata nella solitudine e nonostante la privazione. E questo, nel 1900, era certo un ripensare e un correlarsi alla storia delle proprie raccolte, inaugurata nel 1891 da quella fondamentale ballatina, *Gloria*, che aveva aperto la prima silloge miricea: «Al santo monte non verrai, Belacqua? / Io non verrò: l'andare in su che porta?». Tuttavia nel 1900 – e tanto più nel 1906 – non si trattava ormai di rapportarsi alla salita purgatoriale in attesa di una parola propria, originale ed esclusiva; era invece il riscontro di una ascesa di già compiuta. A quarantacinque anni, superate le pastoie della scuola, e conquistata la vetta dell'autonomia dai modelli, Pascoli si poneva infatti a sua volta come maestro, in attesa, ora, di qualcuno cui, semmai, passare il testimone, la piccozza: «ma per restare solo con l'aquile, / ma per morire dove me placido / immerso nell'alga / vermiglia ritrovi chi salga: / a me lo guidi, con baglior subito, / la mia piccozza d'acciar ceruleo, / che, al suolo scorsa, / riflette le stelle dell'Orsa».

Francesca Latini coglie molto bene il nesso che lega questo testo di apertura con la lirica che segue, *L'allodola*. In quest'ode, posposta anche se compiuta due anni prima, ritorna la metafora della vita come viaggio (si noti che la parola *cammino* ricorre come nella *Piccozza* nella prima strofa, oltre che nell'ultima) di cui si precisa la peculiarità dell'accompagnatore: è l'allodola, uccellino – protagonista della più antica tradizione poetica, da Arnaud Daniel a Dante a Shelley – con il cui canto, primo nel tempo e nello spazio, nella mattina e sopra gli altri canti uccellini, Pascoli si era identificato già nel 1896. in quello dei *Canti di Castelvecchio* che avrebbe dovuto inaugurare la raccolta non solo dal punto di vista compositivo, ma anche nell'ordine del libro.

Un analogo sistema di collegamento, poi, aggancia l'ultimo verso di quest'ode («oltre la morte») al testo seguente, *A una morta*, con cui è calato nel libro il tema consueto e amplissimo dell'essere al di là della vita: con il pensiero («ch'io resti con il pensiero / che non si estingua mai!»), con un ultimo frutto (*L'ultimo frutto*, in cui sarà ravvisabile una Mariù ormai vicina all'età sinodale – come legge la Latini – o forse un proprio frutto tardivo, licenziato e staccato dai rosei fratelli?), con una fioritura che resti postumamente (*Il sepolcro*). Questi ultimi due testi sono legati dalla comunanza di due usi: dell'aggettivo *selvatico*, che connota sia la sorba, sia le erbe auspiccate sul proprio sepolcro, e della parola *miele*, inserita in chiusura di entrambe le odi: «un suo miele segreto» e «per l'ultimo miele».

A questo tema si lega facilmente anche la lirica che segue, dal titolo *Il vecchio*. Qui, nella duplice prospettiva di un sole giovane ed eterno e di una fossa che sta dinnanzi, la figura iconica di un vecchio pianta un arboscello, che resistendo a venti e neve diverrà «un grande albero / che sarà tutto nidi»: insomma un 'albergo', come già Pascoli si era stato rappresentato nel poemetto omonimo. E però anche l'eterno sole morirà.

Come nei *Primi poemetti* e come nella 'fuga' del *Ciocco*, la silloge si sviluppa percorrendo una sequenza di trionfi: al trionfo sulla brevità della vita umana attraverso il pensiero o la propria tardiva figliolanza o la postuma fioritura, oppure attraverso la piantagione di alberi per le generazioni future, subentra quello del sole e poi quello sul sole stesso da parte di un Dio che si manifesta «quando è morto il sole», immobile sul sonno e sull'oblio di tutti, «nella sua raggianti / incomprendibilità». E questo Dio forse si pone come più crudelmente luminoso del sole che risplende sulle sciagure umane del carne foscoliano, acutamente citato da Francesca Latini a proposito del *Sepolcro*, e meno grato e sereno della vergine luna leopardiana.

Opportunamente, con equilibrio interpretativo pari alla lucidità, Francesca Latini segnala alcune sequenze di dittici e trittici, ad esempio, *La quercia d'Hawarden-Bismarck*, *A Ciapin-Convito d'ombre*, *Nel carcere di Ginevra- Il negro di Saint Pierre*. L'accostamento di testi dal significato spesso contrastante, da un lato riproduce l'eterno contraddittorio peculiare alla *forma mentis* pascoliana e già espresso sia nelle *Myricae*, sia nei *Canti di Castelvecchio*, sia nei *Poemetti* (basti pensare che nella medesima pagina, nel 1890, venivano pubblicate due *myricae* dall'identico e provocatorio titolo di *Fides* e dal significato opposto), ma insieme un'effettiva incapacità da parte di Pascoli di uscire dall'equivoco intrinseco al culto stesso della nazione in cui la sua generazione di pieno risorgimento si era formata e di prendere chiaramente posizione in merito alle direttive del governo tra la fine del diciannovesimo e l'inizio del ventesimo secolo.

Del resto, era il Pascoli stesso che nella *Prefazione* rendeva esplicita questa incertezza, che era il modo «non di piacere a tutti, ma di non piacere a nessuno». Pertanto, all'esempio di lord Gladston, che anche oltre la morte resta come quercia secolare e benefica (anticipando, dunque, *Il vecchio castagno* del 1904), fa da contraltare la figura di Bismarck, esemplata su Satana – come bene indica la Latini – che pur nella morte semina vento di guerra e nella guerra porta l'insegna della croce. Con esplicita polemica anticlericale, il termine *croce*, nel suo significato autenticamente cristiano, è collocata proprio nell'ultimo verso, come parola definitiva dell'ode.

Si riscontra nelle odi un procedere dialettico tra testi, cui non raramente succede una terza lirica proponente non una sintesi, ma un punto di vista più distaccato e alto, in cui il problema, anziché essere risolto viene – per così dire – dislocato. Così al dittico *La quercia d'Hawarden-Bismarck* segue *La favola del disarmo* e l'invito a una veglia attenta e pacifica, alla stringa *A Ciapin-Convito d'ombre*, inneggiante a un riscatto di orgoglio nazionale dopo la disfatta di Adua, segue *Il dovere*, con il canto dell'eroe primo e poeticamente archetipico, Achille, che nella consapevolezza della fine imminente, si lancia nella battaglia liberando «un grido altissimo». Si tenga presente, tuttavia, che il grido eroico di Achille fa da controcanto alla chiusura del testo che precede il dittico suddetto, cioè *La sfogliatura*, che infatti termina con questi versi: «quando una stella muore, / grida la vita, prima / che il sogno sia finito in cuore».

Al trittico *L'agrifoglio*, *L'ederella*, *La rosa delle siepi* – rappresentazione prima di sé, poi di Maria, poi di Ida – segue *Crisantemi*, lirica già composta e pubblicata nel 1896, cioè la più antica delle odi, chiaramente dedicata alla madre, mentre l'ode successiva *A Gaspare Finali*, apparentemente estranea al gruppo, è per certo memoria del padre: «O forse non conosco / la mia Romagna, i suoi villaggi, i doppi / delle sue chiese? Non è

quello il Bosco / grigio tra i pioppi? // Il Bosco chiaro per l'agreste fiera / di San Lorenzo? Di quel di...». Occorre comunque tener presente che la fisionomia di quest'ultimo gruppo, così come la leggiamo nella vulgata, è stata costituita soltanto nel 1913 da Maria, con l'aggiunta di *Crisantemi* e di *A Gaspare Finali* (1899). E ci si chiede: perché Pascoli non aveva incluso nel libro queste due odi già composte e pubblicate? Sta di fatto che Maria, con questa operazione, faceva terminare le odi circolarmente: come la lirica iniziale era dedicata alla figlia del conte romagnolo che aveva dato aiuto accademico al poeta, così l'ode conclusiva era dedicata a un altro romagnolo che gli aveva offerto appoggio negli anni dell'insegnamento scolastico.

Diversamente dalle *Odi*, la storia degli *Inni* non conosce mutamenti di assetto. Soltanto nel '13 Maria aggiunge l'*Inno degli emigranti italiani a Dante*. Tuttavia, come si diceva, a partire dalla seconda edizione i due testi musicati da Zandonai e da Mussinelli, che nella prima edizione chiudevano le odi, vengono spostati in *Appendice*. Non era un mutamento di scarso rilievo. Se da un lato si riconosceva la diversità istituzionale dei testi, d'altro canto Pascoli apponeva al libro nella sua interezza un suggerimento, che ne commentava – per così dire – la natura spiccatamente musicale. E d'altronde i primi inni non erano sgorgati da quel momento magicamente innovatore, tra il '96 e il '97, in cui la vena poetica era stata identificata con le note del fanciullo musicale? non solo alcuni inni confluiti in questa silloge, ma quelli che davano inizio ai canti, ai *Canti di Castelvecchio* (*Le rane*, *La poesia*), tutti divisi pindaricamente in strofe, antistrofe, epodo.

Se, d'altronde, questo libro per molti versi è così lontano dalla nostra sensibilità e dalla nostra considerazione politica, pure i testi che include rappresentano un'esperienza di grande rilevanza poetica: si pensi, oltre al ricupero delle divisione strofica, all'uso di versi in rapporto di multipli e sottomultipli, novenari, senari, trisillabi.

Anche negli *Inni* è reperibile quel procedere per antitesi e tentativo di sintesi, che si è riscontrato nella disposizione delle odi: così, ad esempio, ai due inni di guerra *A Giorgio Navarò Ellenico* e *A Giorgio Fratti* succede il testo intitolato *Pace!* Tuttavia, diversamente dalla raccolta delle odi, i testi degli inni sono ordinati secondo tre grandi sequenze cronologiche, che si succedono tra il 1897 e il 1905.

La celebrazione, nel contempo, segue un *climax* ascendente e giunge alla fine alle identificazioni più sublimi: Verdi è l'ultimo grande d'Italia, il pope Gapon è identificato con Cristo che regge la croce, Dante è il vate ovviamente per eccellenza, Mazzini è anch'esso identificato con un Cristo risorto in un mondo di morti.

Con questo ultimo canto Pascoli conclude la silloge tentando di risolvere con l'altezza suprema intrinseca agli *exempla* quei sentimenti che spesso avevano sposato orientamenti socio-politici contrastanti. Ma in quest'ultimo e piuttosto goffo tentativo, le contraddizioni che lo precedono non toccano una soluzione plausibile; anzi, lo sforzo dell'iperbole va di pari passo con un empito retorico antitetico alla ricerca linguistica di una vita. [Nadia Ebani]

