

# CRONACHE

## EDIZIONI E COMMENTI

★ Andrea da Barberino, *Il Guerrin Meschino*, edizione critica secondo l'antica vulgata fiorentina a cura di M. Cursietti, Roma, Antenore, 2006

Tra le limitate letture del manzoniano sarto del villaggio figurano, accanto alla volgarizzazione della *Legenda Aurea*, ben due opere di Andrea da Barberino: i *Reali di Francia* e il *Guerrin Meschino*, a riprova della straordinaria popolarità di quest'ultimo lavoro. Popolarità protrattasi fino all'Ottocento e che nel Novecento vide due riviste intitolarsi all'eroe di Durazzo (una, il *Guerrin sportivo*, tuttora esistente), un film (*Le meravigliose avventure di Guerrin Meschino*, 1951) ed alcuni adattamenti per i più piccoli.

Ma non vide, in compenso, alcuna edizione filologica. Non a caso Manlio Pastore Stocchi ha intitolato *De nuptiis Guerrini et Philologiae* la sua presentazione a questo elegante tomo (proposto intonso) che arricchisce la collana «Medioevo e Umanesimo», giunta al 109° volume. Una travagliata vicenda editoriale che il curatore, Mauro Cursietti, paragona a quella del protagonista, anch'egli alla ricerca della propria identità.

Composto all'inizio del secondo decennio del Quattrocento, quando Andrea di Iacopo di Tieri de' Mangiabotti aveva intorno ai cinquant'anni ed era nel pieno della maturità creativa, il romanzo ebbe fortuna immediata: infatti, nonostante la mole non indifferente del volume ed i conseguenti costi di riproduzione – elemento che doveva necessariamente costituire un ostacolo alla circolazione – ben presto le copie si moltiplicarono. I numerosi manoscritti testimoniano chiaramente le diverse fasi della diffusione: un archetipo perduto e «non poco corrotto» (p. XIV) dette vita ad una prima vulgata fiorentina (quella che viene riproposta nel presente volume); subito dopo il volume si propagò alla provincia limitrofa e quindi, in un secondo momento, iniziò a varcare i confini della Toscana, diffondendosi a Nord nella zona emiliano-romagnolo-veneta, mentre a Sud ebbe il proprio centro di diffusione presso la corte aragonese di Napoli, dove venne probabilmente fatta conoscere dai mercanti fiorentini.

Ai 17 manoscritti noti ed ai 12 incunaboli conosciuti si aggiunsero nel Cinquecento almeno sedici edizioni, concentrate tra Milano e Venezia; per non citare la traduzione francese realizzata da Jean Rochemeure (Lione, 1530), di poco successiva a quella in castigliano da parte di Alonso Hernández Alemán (Siviglia, 1512), oltre alla rielaborazione in ottave composta intorno alla metà del secolo ed attribuita a Tullia d'Aragona.

Tra il Sei ed il Settecento le edizioni diminuirono, concentrandosi quasi tutte nel Veneto, per poi tornare a fiorire nei secoli successivi, soprattutto in Toscana e a Milano. Anche ai nostri giorni la fama di Guerrino si mantiene viva: basti pensare alla fortuna dell'eroe nel teatro dei pupi, alla parodia dei personaggi Disney (*Paperin Meschino*, Milano, Mondadori, 1958), ma soprattutto ad una fortunata edizione popolare del-

la casa editrice Salani, proposta nel 1872 e ristampata fino al 1940, che è stata anche lo spunto dell'omonimo romanzo di Gesualdo Bufalino (Milano, Bompiani, 1998).

Il motivo di tanto interesse, suggerisce il curatore, proviene innanzitutto dalla trama, che presenta avventure tanto composite da attrarre varie tipologie di lettore:

Qui comincia il primo libro chiamato Il Meschino di Durazzo: e questo nome, Meschino, fu soprannome, che suo primo nome diritto fue Guerrino, del sangue e legnaggio de' Reali di Francia. Ed è partito in otto parti, e tratta tutte e tre le parti del mondo: ciò è Asia, Africa e Uropia; tratta degli Alberi del sole e della luna, tratta della Sibilla e tratta del Purgatorio di san Patrizio e di molti gran' fatti d'arme che fè questo Meschino cercando il mondo e chi fu suo padre, come la storia dimostra. (p. 3)

Come è noto, le numerosissime avventure di Guerrino scaturiscono dal suo desiderio di conoscere quali siano i suoi natali: figlio di Fenisia e di Milone, già compagno d'armi di re Carlo e quindi sceso vittoriosamente in Albania, quando Durazzo viene riconquistata dai saraceni è posto in salvo dalla nutrice su una nave, ma è catturato dai pirati e venduto a Salonicco. Divenuto adolescente, Guerrino si fa subito notare alla corte imperiale, dove il figliolo dell'imperatore Alessandro lo chiede e lo ottiene in dono; ma quivi il giovane non riesce ad accettare il semplice ruolo di paggio e non appena viene a sapere da un mago che, per conoscere la propria origine, dovrà recarsi in Oriente a consultare gli Alberi del Sole e della Luna, parte per una serie straordinaria di avventure che lo porterà in tutto il globo allora conosciuto, compreso il mondo ultraterreno raggiunto attraverso una discesa nel Pozzo di San Patrizio in Irlanda. La sua costanza ed il suo coraggio saranno premiati e Guerrino riuscirà a sapere chi sono i genitori, a liberarli e restaurarne il potere a Durazzo e quindi a stabilirsi a Taranto con la moglie Artemisia; dipartita l'amata consorte, il prode cavaliere vorrebbe farsi eremita, ma la sua decisione viene stroncata dalla morte.

Nella sua quasi interminabile peregrinazione, prima verso oriente alla ricerca degli alberi fatati in India (viaggiando per mare e per terra ed attraversando quasi tutti i Paesi conosciuti, veri o fantastici); quindi verso occidente – su suggerimento dell'Albero della Luna, mentre quello del Sole gli ha rivelato di essere di schiatta regale, ma non altro – giungendo alla Mecca, poi dalla Sibilla Cumana ed infine scendendo nel Pozzo di San Patrizio, Guerrino incontra ovunque avventure straordinarie, bestie rare come l'unicorno ed il grifone, la manticora (un leone dalla testa umana) ed il centropocai (mammut ibrido, grosso come cinque elefanti, con enormi zanne da cinghiale ed il collo retrattile come una tartaruga), nonché popolazioni come i Monocoli (ciclopi a "grandezza naturale") ed i Cainamoni (uomini dal volto di cane), i Seunopedes (razza dall'unico piede enorme) ed i Leunocoli (che hanno un occhio nel petto e sono privi di testa). In virtù di queste particolari razze la sopracopertina del volume è abbellita da una riproduzione tratta dal famoso *Liber chronicarum* di Hartman Schedel, stampato a Norimberga nel 1493, che in una pagina (f. XIII) riproduce attorno al testo quattordici razze mostruose, tra cui alcune di quelle incontrare da Guerrino nel suo viaggio orientale.

Questa la vicenda narrata negli otto libri (e 566 pagine) del romanzo. Uno dei punti più interessanti – per l'uso delle leggende che si potrebbero annoverare tra le fonti della *Divina Commedia* – concerne il viaggio al Pozzo di San Patrizio (passaggio talvolta censurato, ricorda il curatore, dalla censura ecclesiastica). Andrea da Barberino riunisce e compendia i vari miti precedenti e fa compiere al suo eroe un viaggio oltremondano che parte dal purgatorio (completamente diverso da quello dantesco), per poi proseguire attraverso l'inferno (in questo caso con evidenti suggestioni dalla lettu-

ra dell'Alighieri) e quindi raggiunge il «paradiso terreste» (*sic*). Come noto, la credenza nella realtà di un luogo di passaggio verso l'aldilà ubicato nella contea di Donegal in Irlanda venne ufficialmente condannata da Alessandro VI nel 1497 e ciò spiega il motivo della censura ecclesiastica per i capitoli del libro VI riguardanti il viaggio di Guerrino nel regno dei morti.

In tutto il romanzo, peraltro, si conferma l'attaccamento alla religione cristiana, da un lato sottolineando il senso di mostruosità anche del paesaggio (che a sua volta non può che ospitare esseri di natura contraffatta) ogni qualvolta l'eroe si discosta dai luoghi sottoposti al Papa: «il graduale allontanamento dalla terra della Rivelazione e della *civitas* cristiana comporta necessariamente l'incontro con uno spazio deforme, "selvaggio"» (p. XVIII); dall'altro con l'attacco diretto alle credenze eretiche. Ad esempio, di fronte all'arca di Maometto, che sembra levitare ma che in realtà è attratta da una calamita, fenomeno naturale scambiato dai grossolani fedeli come miracolo, Guerrino non può fare a meno di notare come le particolari genuflessioni dei mussulmani rendano al Profeta l'onore che merita, nascondendogli la faccia e mostrandogli «la più disonesta parte della persona» (p. 175). Ma alle considerazioni l'eroe fa seguire i fatti:

Allora, vedendo io gittare ognuno in terra, volsi le spalle all'arca e missi il viso in terra e 'ngegnàmi d'alzare l'anche per suo dispregio come a ccosì fatto ingannatore si convenia. E lla mia orazione fue questa: «O maladetto seminatore di scandali, la divina giustizia dia a tte debito merito dell'anime che ttu hai fatte e fai perdere per la falsa operazione!». (*Ibid.*)

In questo come in altri casi nel personaggio di Guerrino emerge forse un riflesso dello scrupolo religioso dell'autore, il quale, ad esempio, mette in bocca al suo eroe, al momento dell'interrogazione degli Alberi del Sole e della Luna, una sorta di parafrasi del *Credo* a mo' di scongiuro (egli sta facendo credere al sacerdote di Apollo, custode del sito, di pregare il dio del Sole):

Io ti scongiuro per l'amore della Somma Trinità, Padre e Figliuolo e Spirito Santo, che sono tre inn una sustanza uno vero e vivo Idio, Signore del cielo e della terra, Signore delle cose visibili e invisibili. El quale per sua grazia e misericordia fece di sé e dimostrò di sé le cose che avea in sé: fece fermamento, criò cielo e tterra, partì le tenebre dalla luce, partì la terra dall'acque, fece le stelle e ' pianeti del cielo, e fece li animali in terra e ' pesci nell'acque, e comandò ch'e' moltiplicassono e alla terra che menasse frutto. Fece Adamo di terra e d'acqua e d'aria e di fuoco, el quale fue el primo nostro padre; fece madonna Eva, la prima nostra madre; fece l'uomo signore sopra tutte le cose. E tte, maladetto spirito ingannatore della umana natura, cacciò di cielo: e facesti peccare el primo uomo! E per la misericordia che Dio ebbe di noi quando mandò el suo unico figliuolo a rricomperare l'umana natura, e per la Incarnazione di Cristo nel ventre di Maria, vergine inanzi al parto e dietro al parto, e per li sagri Vangeli, e per la Passione di Cristo, e per li sagri apostoli, e per lo giusto Giudicio di Dio, che ttu mi risponda alla domanda la quale farò agli alberi, e senza nessuna frodolenza o bugia o menzogna: ch'io sappia in che paese troverò el padre mio e lla mia madre e lla mia sanguinità. (p. 157-8)

Altro elemento posto in evidenza dal curatore è il tentativo di fondere materia cavalleresca, soprannaturale classico e cristiano e mitologia orientale. Infatti, come nei suoi precedenti romanzi (ed in particolare nei *Reali di Francia*) Andrea da Barberino aveva tentato «una risistemazione globale dell'epica carolingia sino a raccorderla con quella classica, nel *Meschino* l'aspirazione alla costruzione di un edificio narrativo onnicomprensivo è ancora più evidente, tanto che indagare e arrivare a stabilire con precisione la nutrita serie di fonti leggendarie sfruttate in questo romanzo è impresa assai dispendiosa» (p. XVI). Il *Guerrino* si propone quindi come una sorta di «*summa* mitolo-

gica, di cantare dei cantari, di *Commedia* in prosa aggiornata ai gusti del pubblico popolare e borghese fiorentino contemporaneo» (*ibid.*). L'autore cerca di costruire un «organismo letterario omnicomprensivo» non solo riguardo al contenuto, ma anche ai registri narrativi, che assumono di volta in volta la forma di un diario di viaggio, del didascalismo dei bestiari, talvolta caratterizzandosi per il tono epico, talaltra indulgendo a quello elegiaco. Per un'opera che sembra voler fagocitare il *Milione* e il *Dittamondo* per mischiarli ai cantari ed alle cronache, ai testi mistici ed quelli scientifici, ai trattati allegorico-didattici ed all'epica carolingia, sembra evidente che «il modello narrativo ideale non possa essere altro che la *Commedia* dantesca, difatti saccheggata a più riprese e, in particolare, ovviamente, nell'episodio del Pozzo di San Patrizio» (p. xvii). Naturalmente, senza la minima pretesa di potersi avvicinare alla lingua del capolavoro dantesco, ma neppure alla raffinatezza della prosa boccacciana o dei suoi imitatori, visto che «la congerie di fonti e di registri narrativi [...] si esprime pianamente nelle prosa parattattica e monotona di Andrea, che costituisce il suo limite artistico più evidente, e che si accende soltanto saltuariamente nel felice e brioso realismo di qualche dialogo o nel rapido schizzo di alcune scene» (*ibid.*).

La ricchissima *Nota al testo* finale, frutto di un più lavoro che decennale (risale al 2000 un suo fondamentale contributo – in parte ripreso in questa *Nota* – pubblicato ne «La Parola del Testo»), nelle sue quasi cento pagine riporta la puntuale descrizione di tutti i manoscritti noti, l'elenco completo delle stampe antiche (dagli incunaboli alle cinquecentine, dalle seicentine alle impressioni posteriori), esamina le diverse divisioni dei capitoli e le differenti enunciazioni dei titoli secondo le diverse edizioni, quindi studia la distribuzione territoriale dei manoscritti per poi ricostruire alla perfezione i rapporti tra i testimoni più antichi, mettendo in evidenza in particolare le caratteristiche dei codici Ox (Manoscritto Bodleiano Canoniciano ital. 27 della Biblioteca Bodleiana di Oxford), R<sup>1</sup> (Manoscritto Riccardiano 2266 della Biblioteca Riccardiana di Firenze) ed R<sup>2</sup> (Manoscritto 2226 della stessa biblioteca) ed analizzandone le varianti per ricostruire il complesso *stemma codicum*.

E sfogliando i vari codici del *Guerrino*, si nota – grazie all'*ex libris* presente sull'esemplare denominato Palatino 30 conservato presso la Biblioteca Palatina di Parma – che uno dei suoi proprietari fu il cardinale e bibliofilo Giuseppe Renato Imperiali (1651-1737), figlio del Principe di Francavilla, tesoriere generale della Camera Apostolica, non eletto papa per un solo voto al Conclave del 1730: insomma, uno degli ecclesiastici più influenti del suo tempo, a riprova che le avventure dello sfortunato cavaliere di Durazzo attraevano non soltanto la famiglia dell'umile sarto del villaggio, ma anche potenti porporati romani.

Infine Mauro Cursietti dimostra anche l'esistenza di un originale – perduto e difettoso – da cui dipende la prima generazione dei testi, con passaggi lacunosi, corretti poi nei codici successivi. Tra questi, i codici fiorentini hanno le caratteristiche del libro popolare del Quattrocento, destinato al pubblico semicolto: sono manoscritti prodotti da scribi non professionisti, di piccolo formato, cartacei, di aspetto trascurato, sprovvisti di miniature (tutt'al più con qualche semplice schizzo), privi di margini ampi, con disposizione del testo a doppia colonna, redatti in scrittura mercantesca o in rozze gotiche e semigotiche, o ancora in corsive di difficile inquadramento. Invece, fuori da Firenze, il *Meschino* riscuoteva successo nell'ambiente di corte (aragonese ed estense) e dell'alta borghesia napoletana e veneta per cui, nel tentativo di confezionare un'opera il più possibile leggibile e priva di corruzioni, i copisti dei manoscritti più tardi, che scrivevano per un pubblico di cultura superiore e quindi più esigente, provvidero a sanare le lezioni a loro avviso guaste ricorrendo anche ad altri codici, più af-

fidabili secondo il loro giudizio rispetto all'antigrafo da cui avevano iniziato la trascrizione, oppure rielaborando il testo in maniera del tutto autonoma. Edizioni più curate esteticamente, quindi, ma meno affidabili linguisticamente.

Ecco perché per la presente edizione Cursietti ha scelto di partire dal gruppo di codici fiorentini ed in particolare dal manoscritto oxoniense denominato Ox (databile alla prima metà del secolo xv) e dal Riccardiano denominato R<sup>1</sup> (compilato nel 1445 dai fratelli Giovanni, Iacopo, Filippo e Tomaso Benci che, nella Firenze di metà Quattrocento, erano tra i copisti più noti e prolifici), non gravati dalle contaminazioni linguistiche che caratterizzano i codici successivi, pur verificandoli costantemente sulla lezione dei testimoni collaterali o appartenenti ai rispettivi rami della tradizione. I criteri di trascrizione grafica seguono infine l'uso moderno (*e* per *et*; *con* per *cum*, *i* per *j* e *y*, *s* o *ss* per *x*, *mp* per *np*, *mb* per *nb*, *nf* per *mf*; distinzione di *u* e *v*, *zi* per *cj*, *ctj* e *tj*, eliminazione dell'*h* etimologica o pseudoetimologica, etc.) con l'eccezione del mantenimento dei raddoppiamenti fonosintattici e dell'uso del punto in alto per rendere i fenomeni di assimilazione di nasale o liquida la consonante seguente, mentre i toponimi sono stati adattati a quelli della *Cosmographia* di Tolomeo nella versione latina di Iacopo Angeli da Scarperia, fonte accertata di Andrea da Barberino.

E come Guerrino detto il Meschino riuscì a scoprire alfine i suoi illustri natali, rivelandosi Principe di Durazzo, così questa edizione restituisce ad un testo troppe volte sottovalutato tutta la nobiltà che gli apparteneva. [Gianandrea de Antonellis]

\* Alessandro Polcri, *Luigi Pulci e la Chimera. Studi sull'allegoria nel Morgante*, Firenze, Società Editrice Fiorentina («Biblioteca di Letteratura», 19), 2010

Pur uscito a coronamento di un'attività di ricerca su Pulci durata più di quindici anni, il volume di Alessandro Polcri non può essere inquadrato sotto la categoria della raccolta di saggi. È vero che alcuni capitoli – che pure sono stati aggiornati e rivisti per l'occasione – erano già apparsi in precedenza in varie sedi, ma ciò non impedisce al volume di seguire un percorso autonomo e coerente, fondamentalmente nuovo. Anzi, leggendo l'*Avvertenza* di pp. xxv-xxvi, si ha l'impressione che i tre saggi che vanno a costituire la seconda sezione del volume («Percorsi allegorico-morali nel *Morgante*», pp. 67-250), già pubblicati in rivista (*Per una interpretazione allegorico-morale dei primi due cantari del 'Morgante' di Luigi Pulci*, «Interpres», xv, 1995-1996, pp. 94-200; *Rinaldo versus Orlando nel Morgante (cantari II-IX)*, «Interpres», xviii, 1999, pp. 198-215; *La salita del monte Olimpo e 'le lettere gran tempo scritte prima': il caso del Morgante di Luigi Pulci*, «Schede umanistiche», n.s., I, 1999, pp. 25-59), solo adesso trovino l'adeguata valorizzazione in un discorso organico che abbraccia l'intero libro. Che proprio quello sia il polo attrattivo della ricerca, verso cui gravitano le altre parti, è confermato sia dall'intitolazione della prima, più breve sezione (*Preliminari alla lettura del Morgante*, pp. 3-66), inedita e ricca di novità, ma in qualche modo confinata in un luogo vicario; sia dalla dotazione della seconda parte di un'autonoma, brevissima introduzione (*In limine*, pp. 69-72), come a sottolineare che solo a quel punto si entra nel vivo delle questioni più importanti. E sarà forse dovuto proprio alla volontà di evidenziare la centralità dei tre saggi suddetti che l'ultimo capitolo della seconda parte non assurge allo statuto di sezione autonoma, che forse avrebbe meritato per l'importanza delle questioni discusse, che toccano l'interpretazione generale del *Morgante* e, su un piano più vasto, il nostro modo di leggere la poesia fiorentina del Quattrocento. Tenere quel capitolo, che finisce comunque per costituire un perfetto corrispondente dell'introdu-

zione iniziale, di cui riprende e ribadisce alcuni punti, entro la seconda sezione significa far discendere quella capitale riflessione dall'esperienza di esegeta puntuale dell'opera pulciana, ripercorrere i passi dell'autore nel difficile cammino verso la sua interpretazione dell'opera, quasi una proiezione in chiave personale di quella salita al monte Olimpo che è oggetto di uno dei capitoli più significativi del volume.

*Luigi Pulci e la Chimera* non è un libro che gioca a nascondino. Pulci è un autore difficile e su di lui la critica si è pronunciata in modi molto differenziati (per non dire antitetici) e ha lasciato inevase una quota di questioni insolitamente ampia. Tant'è vero che manca ormai da decenni un volume monografico che offra un ritratto complessivo dell'autore e delle sue opere, dando all'uno e alle altre una collocazione storiografica per quanto possibile stabile (si veda anche, a questo proposito, quanto si osserva alle pp. 5-7 del volume recensito). E benché lo scopo della ricerca non sia «quello di ricostruire tutto il cammino biografico e creativo di Luigi Pulci» (p. XVIII), tuttavia Polcri entra nel merito, analizza e discute le questioni – supportato da un'estesa conoscenza dei testi e dei saggi precedenti, squadrata nelle numerose note a piè di pagina e nella ricchissima bibliografia –, propone a ogni pagina spunti e riflessioni (molto spesso nuove) che toccano una parte consistente dell'opera pulciana e non trascurano il problema dell'interpretazione generale del *Morgante*. Questa caratteristica del libro, al di là dei risultati raggiunti sulle singole questioni, lo candida di diritto a rappresentare un nuovo punto di partenza per gli studi sul poema pulciano, la cui ripresa, dopo un periodo di sostanziale stasi, era stata auspicata da chi scrive non più di un anno fa.

È la breve introduzione (*Il tragico quotidiano (per una introduzione)*, pp. XIII-XXIII) a rivelare lo spirito del libro e i suoi ascendenti critici. Per quanto riguarda lo spirito, basta leggere una frase usata dall'autore a illustrazione del titolo del volume: si punta su «una doppia pista di indagine identificabile nei due motivi principali della lezione poetica pulciana: da una parte lo scontro-incontro tra arte e vita e dall'altra, il desiderio di raggiungere un ordine che prevalga sul caos» (pp. XXI-XXII). Se il primo termine, giustamente portato in primo piano, è di per sé chiaro (già gli studi di Paolo Orvieto insistevano sullo stretto legame tra le vicende biografiche di Pulci e le sue opere), il secondo allude invece all'interpretazione dell'opera pulciana (e in particolare del *Morgante*) come rappresentazione della «caotica e universale dinamica dello scontro Bene-Male» (p. XXIII), simboleggiato da un episodio del XXV cantare, l'uccisione della Chimera ad opera di Rinaldo. Per quanto concerne gli ascendenti critici, l'impostazione di tutta la ricerca risente fortemente della lettura allegorica del *Morgante* proposta soprattutto da Mario Martelli e sviluppata da numerosi saggi di altri studiosi (si vedano in particolare le note 11 a p. XIX e 2 a pp. 69-70): un'opera, il *Morgante*, sotto la cui innegabile e a volte straripante comicità si nasconderebbe un messaggio morale-religioso che ne farebbe un'opera serissima. Questa interpretazione ha parte nella stessa strutturazione del volume di Polcri, illustrata alle pp. XVIII-XIX dell'introduzione: i «preliminari alla lettura del *Morgante*», che costituiscono la prima sezione, mirano a contestare l'argomento principale che gli avversari della tesi dell'allegoricità del *Morgante* mettono in campo, ossia l'irreligiosità di Pulci, che emergerebbe da alcuni passi delle sue opere; un'irreligiosità che mal si concilierebbe col messaggio di natura sostanzialmente religiosa celato dietro l'allegoria del poema. Prima di affrontare questo nodo cruciale, anche per confermare la necessità di un approccio a Pulci strettamente ancorato alle vicende biografiche, l'autore dedica un capitolo, assai ricco di novità, a un periodo decisamente negletto della vita di Luigi (*Tra Lorenzo de' Medici e Roberto Sanseverino: missioni diplomatiche o esilio letterario?*, pp. 5-35). Al centro dell'analisi è il rapporto con Lorenzo, indagato sia attraverso una penetrante rilettura di quel «meraviglioso prodotto let-

terario» (p. 15) rappresentato dalle lettere pulciane, sia attraverso un'apertura (sinora colpevolmente trascurata dagli studiosi) verso altre fonti, soprattutto l'epistolario di Lorenzo. L'analisi di Polcri mostra, direi in modo incontestabile, che, se ci furono alcuni momenti di frizione fra Lorenzo e Pulci, non si consumò mai, tra loro, una rottura definitiva. La nuova ispezione di questi documenti permette pertanto di correggere e sfumare alcuni punti del saggio di Paolo Orvieto, *Crisi e decadenza del Pulci* (in *Pulci medievale*, Roma, Salerno editrice, 1978, pp. 213-43): non furono le liti con Marsilio Ficino e Matteo Franco ad allontanare Pulci da Firenze, bensì le missioni che questi svolse per il capitano di ventura di Roberto da Sanseverino a partire almeno dal dicembre 1472, quindi prima della fase più acuta delle polemiche coi due avversari. Polcri evidenzia inoltre che Pulci, già dall'inizio degli anni Settanta, svolse un'intensa attività diplomatica e venne ad assumere un ruolo importante in quanto elemento di collegamento tra Roberto di Sanseverino e Lorenzo de' Medici. Il disvelamento di questo Pulci diplomatico, ben poco noto alla critica, sposta quindi sul piano biografico l'oggettiva emarginazione di Pulci dal contesto fiorentino, rivestendo la sua lontananza (non più, dunque, allontanamento) da Firenze di una ragione ben più plausibile.

L'altro preliminare da espletare prima di approdare alla seconda, corposa sezione del libro, concerne un'altra questione capitale, che ancora una volta tocca ugualmente le vicende biografiche di Luigi e l'interpretazione delle sue opere: il nodo della sua presunta irreligiosità («*Contra hypocrisis tantum*»: *l'eresia e i dettagli della filologia*, pp. 37-66). Anche su questo punto, Polcri riesamina tutta la documentazione a disposizione, sforzandosi di contestualizzare i testi e di collocarli in una precisa dimensione cronologica. Al centro del capitolo sono, né poteva essere altrimenti, le lettere ficiniane che denigrano Pulci e il manipolo di sonetti di parodia religiosa, scritti dal poeta fiorentino o a lui attribuiti. La nuova lettura di questi testi conduce l'autore a una duplice conclusione: 1. la crisi tra Pulci e Lorenzo causata dai sonetti di parodia religiosa non ebbe l'impatto decisivo che la critica ha voluto riconoscerle, dato che dopo pochi giorni Pulci riprese a svolgere incarichi per Lorenzo e Marsilio Ficino uscì dalla vicenda tutt'altro che come un trionfatore; 2. la denuncia del contenuto moralmente sovversivo dei sonetti derivò più dall'interessato attivismo denigratorio degli avversari di Pulci che dalla loro reale carica trasgressiva. Fissati questi punti, Polcri può esprimere la sua convinzione che «Luigi non fosse né eretico, né irreligioso», ma piuttosto «animato da una profonda ispirazione moralistica legata a una idea di Cristianesimo molto semplice e diretta» (p. 52), del tutto opposta a quella che Armando Verde chiamò «la pretesa ficiniana di coniugare la filosofia con la religione cristiana»; e può concludere che «non ci sono argomenti incontrovertibili per definire il Pulci eretico o semplicemente non religioso» (p. 53). Per sostenere questa tesi, l'autore, da un lato, valorizza un elemento pressoché ignorato dagli studiosi precedenti, ovvero l'affiliazione di Luigi alla Compagnia dei Magi, avvenuta prima dell'8 dicembre 1472, quindi anteriormente allo svilupparsi della polemica con Franco e Ficino (i membri di tale compagnia dovevano essere di provata religiosità); dall'altro, depotenzia largamente – forse perfino eccessivamente – il portato trasgressivo ed eretico dei sonetti di parodia religiosa, giungendo a togliere del tutto a Luigi la paternità di *Costor che fan sì gran disputazione* (pp. 58-59). Il vero bersaglio della parodia pulciana sarebbe stata, più che la religione cristiana, la falsa religiosità dei filosofi neoplatonici e del Ficino; ad accreditare le implicazioni eretiche della produzione pulciana avrebbe poi contribuito l'ultimo degli avversari di Luigi in terra fiorentina, Girolamo Savonarola, che condannò le opere del poeta del *Morgante* anche dopo la sua morte per difendere un'idea ancora diversa di religiosità, fondata su «un recupero diretto della purezza e della semplicità del messaggio biblico» (p. 65).

Il nucleo centrale del volume, come si è anticipato, è costituito dai primi tre saggi della seconda parte, tutta dedicata a riconoscere all'interno della *fabula* del *Morgante* quei percorsi allegorico-morali che danno il titolo alla sezione. I tre saggi si configurano come letture di porzioni anche estese dell'opera, concentrate rispettivamente nella parte iniziale, centrale e finale: l'esame di questi brani consente all'autore di mettere a fuoco il messaggio morale-religioso che Pulci volle affidare al poema e che costituirebbe l'elemento più importante del progetto culturale del poeta fiorentino. Il primo, ampio esercizio di lettura (*Res amissa: Orlando e Morgante (cantari I-II)*, pp. 73-175), segue passo per passo, nei primi due cantari, le avventure di Orlando e del gigante eponimo. Questa narrazione viene contestualizzata grazie al confronto con molti testi medievali, appartenenti alla tradizione cavalleresca, ma anche agiografica, moralistica e filosofica. Rivelando la natura topica di molti episodi (notevoli le ampie panoramiche sui *topoi* del taglio delle mani, dell'uccisione dei cinghiali, del cibo vietato), si insiste soprattutto sulle valenze simboliche di alcuni dei fatti narrati e, più in generale, si segue il percorso di iniziazione del paladino, che solo dopo una serie di imprese si rivela in grado di risollevarsi al grado di combattente per la fede. Ancora più sorprendente, secondo la tradizionale immagine che si ha di questo personaggio, ma non meno sicura, appare in questi cantari l'evoluzione e la crescita morale di Morgante, che si dimostra effettivamente «personaggio complesso» (p. 95) e serba in sé varie ascendenze (da quella del «gigante convertito» san Cristoforo a quella erculeo, già messa in luce da Stefano Carrai): convertitosi repentinamente all'inizio del poema, il gigante intraprende un lungo processo di risveglio morale che, dopo varie avventure, trova un primo coronamento nel secondo cantare col battesimo.

Nel capitolo seguente, *Rinaldo versus Orlando (cantari II-IX)*, pp. 177-93, si esamina il rapporto tra i due principali paladini, facendo vedere come essi si schierino di fatto su fronti opposti: la ricerca del cugino intrapresa da Rinaldo, accompagnato dal leone (guida celeste, come ben vide Rossella Bessi), è da subito illuminata dalla luce del favore divino, mentre Orlando, reduce dalla fuga dalle corte di Carlo Magno e segnato da caratteristiche in qualche modo «anticavalleresche» (p. 183), non è ancora affrancato dal Male. Rinaldo, insomma, in questi cantari «appare moralmente superiore al cugino» (p. 187). Il metodo di lettura seguito è quello già esperito nel capitolo precedente (ed è comune anche al seguente): una volta messi a fuoco alcuni nuclei narrativi topici nei vari episodi del poema, si cerca di illustrarne il significato attingendo ampiamente alle fonti francesi e ai testi cavallereschi italiani.

*La salita del monte Olimpo e le «lettere gran tempo scritte prima»*, pp. 195-230, terzo episodio della serie, ci porta nel cantare XXV, dentro quegli ultimi 5 cantari che si differenziano notevolmente dai precedenti per tempistica di composizione, ma soprattutto per stile e ispirazione. Alle ottave 121-131 il diavolo-teologo Astarotte racconta dell'ascesa di Rinaldo e Fuligatto al monte Olimpo; ascesa che il solo Rinaldo riesce a portare a compimento. Davanti al silenzio dei commenti, Polcri decide, un po' come il Rinaldo dell'ultimo cantare del *Morgante*, d'intraprendere questo ulteriore viaggio alla ricerca di fonti e *topoi* utili all'illustrazione dell'episodio. La ricerca è premiata non solo dall'affiorare di una ricca tradizione medievale, risalente probabilmente al *De Genesi contra Manichaeos* di Agostino, ma soprattutto dal rinvenimento, dietro le varie occorrenze del *topos* della salita del Monte Olimpo, di un significato simbolico, che ancora una volta cela un percorso di formazione e crescita morale e spirituale dell'eroe. Anche in questo caso, l'analisi si arricchisce ulteriormente, estendendosi agli episodi minori e perfino a singoli particolari del racconto, con annesse allegorie accessorie (le lettere non cancellate, la montagna, la chimera, la fonte).

Si è voluto descrivere con una certa abbondanza di dettagli il contenuto delle varie parti del volume per dare un'idea della profondità delle indagini svolte dall'autore e dell'utilità del suo lavoro per il progresso degli studi su Pulci. Adesso si proverà a dar prova di quanto appena asserito riflettendo su alcuni punti rilevanti che Polcri ha il merito di riportare al centro della discussione. Giova cominciare dalle questioni introdotte nell'ultimo, fondamentale capitolo del libro, l'unico di cui ancora non si è parlato. Lì l'autore si mette davvero in gioco, confrontandosi con altri, eminenti studiosi su alcuni punti decisivi per l'interpretazione di Pulci.

È evidente che il problema che più sta a cuore a Polcri è quello su cui punta, come si è detto, tutto il suo libro: la liceità, e forse anche la necessità, di un'interpretazione allegorica delle vicende raccontate nel *Morgante*. Le tre letture che costituiscono la seconda sezione del volume forniscono la migliore conferma dell'ammissibilità di questo tipo di analisi e perfino delle sue potenzialità esegetiche: in qualche caso, infatti, solo dal lavoro di scavo sui singoli *topoi* riusati nel *Morgante* si può chiarire il significato di alcuni passi che altrimenti resterebbero misteriosi o di alcuni dettagli a prima vista incongrui (su alcuni di questi passi mi soffermerò più avanti). Per questo, Polcri ha senz'altro ragione quando denuncia i limiti di altre interpretazioni, che, se portate all'estremo, rischiano di ridurre la poesia di Pulci a pura parodia e virtuosismo retorico, oppure (e peggio) all'opera moralmente disimpegnata di un saltimbanco miscredente e irriverente, che si fa beffe di tutto. Credo però che in qualche punto anche questo libro risenta della radicale polarizzazione delle opinioni critiche prevalenti; in qualche passaggio di *Luigi Pulci e la Chimera* pare agire, quasi inconsapevolmente, una forza dicotomica che vuol mutare per forza il bianco in nero, senza passare dal grigio (si veda, ad esempio, la prima sezione del capitolo conclusivo). Sono parti, queste, che risentono più in profondità della lezione di uno dei critici da cui Polcri attinge più spesso, Mario Martelli, i cui saggi su Pulci – decisamente innovativi e controcorrente – hanno portato una salutare ventata di novità negli studi pulciani, mettendo in rilievo, soprattutto, come l'interpretazione di un'opera come il *Morgante* sia un problema complesso, non riducibile a formule semplici e banali.

È da Martelli che Polcri mutua anche la tesi – che a chi scrive pare molto difficile da accettare – relativa alla «generale architettura del poema», che « – partendo dalle avventure tutte sensuali dei paladini (parte prima: cantari I-X); passando attraverso la centralità degli amori tra Rinaldo ed Antea (parte seconda: cantari XI-XXIV); arrivando infine alla morte di Orlando, al trionfo di Carlo sui nemici della fede e alla glorificazione dei martiri che per la fede si sono immolati – propone una sorta di allegoria del cammino terrestre dell'anima umana, dalla dissipazione dei sensi e delle passioni (gli amori di Ulivieri, le liti dei paladini, le loro rivolte contro l'impero, e le bravate e le baruffe e gl'insulti, ecc.) all'inizio di un'imperfetta resurrezione ancora legata alla carne (l'amore «gentile» tra Rinaldo ed Antea) e alla purificazione della morte (quella di Orlando, di Ulivieri e dei più valorosi paladini), che riscatta e rigenera» (traggo la citazione da p. 240 del volume, dove Polcri riporta un ampio stralcio del saggio di Martelli, *Firenze*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, *Storia e geografia*, II. *L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 25-201). Polcri, pur facendola propria, avverte alcune difficoltà di questa tesi, peraltro poco seguita da altri studiosi e oggetto di esplicite contestazioni (ad esempio da parte di Marco Villoresi), tanto che spende non poche parole per attenuarne la portata, puntualizzando che la tripartizione del *Morgante* non costituirebbe «un'architettura pensata *ab origine*» (p. 243), ma risulterebbe soltanto dalla lettura del poema, e precisando la natura dell'allegoria pulciana, che andrebbe identificata non certo con quella di matrice filosofico-ficiniana, ma con l'«allegoria dei

poeti» citata da Dante nel secondo trattato del *Convivio*. Altrove, l'autore segue tesi più moderate e problematiche come quelle di Rossella Bessi, che forse meglio di chiunque altro si rese conto della difficoltà e dell'importanza del nodo interpretativo posto dal convivere, nel *Morgante*, di un'indubbia e talvolta dilagante comicità e di altrettanto innegabili messaggi morali, spesso d'impronta religiosa (un'ampia citazione di un importante lavoro di questa studiosa, *Santi, leoni e draghi nel Morgante di Luigi Pulci*, uscito nel 1992, è a pp. 235-36).

Studiare Pulci e parlare della sua opera significa entrare in un sottile gioco di equilibri e di sfumature. Il fascino di questo autore risiede proprio nella sua inafferrabilità, nel suo essere uno e molteplice. Polcri ha la sensibilità per avvertire i rischi di un ritratto monocromatico di un poeta soggetto a frequenti e strabilianti trasformazioni e qua e là attenua le punte più estreme della sua interpretazione, facendo concessioni anche rilevanti alle tesi concorrenti; talora perfino a prezzo di velate contraddizioni interne che, più che denunciare presunte aporie del suo ragionamento, svelano la complessità della materia in discussione, pari solo all'importanza storiografica delle questioni in ballo. Questa sotterranea vena di dubbio che s'insinua in alcuni anditi del volume di Polcri, anziché intaccarne la struttura ermeneutica, si rivela invece salutare, in quanto propone, per diverse delle questioni più dibattute, una «terza via» che, più che sgombrare il campo dalle ricostruzioni precedenti, spesso in stridente opposizione fra loro, si pone con esse in rapporto fecondamente dialettico. Per esemplificare questo fenomeno, si può citare l'introduzione (p. XVIII), dove l'autore, illustrando alcuni dei risultati più significativi della sua ricognizione, asserisce che questi consentono di «“attenuare” la perentorietà del punto di vista critico vulgato secondo il quale» il Pulci «fu vittima di un ostracismo violento e definitivo»; oppure dove oppone alla «logica binaria» delle interpretazioni precedenti la necessità d'«introdurre un terzo elemento» (*ibidem*, poco più avanti). E ancora, e meglio, pur nel fervore della serrata discussione dell'ultimo capitolo del libro, Polcri rileva come ai due modi vulgati di leggere il *Morgante*, «da una parte coloro che lo interpretano come un testo di puro intrattenimento burchiellesco basato sul copione dell'*Orlando laurenziano*, dall'altra, invece, coloro che lo leggono come un'opera moralmente impegnata e dalla rigorosa struttura allegorica» (p. 238) sia necessario aggiungere una «terza via»: «il *Morgante* può essere letto come un poema anche (e non solo) di intrattenimento, con un evidente gusto per il paradossale, per l'iperbole (...) e per la lingua burchiellesca applicati a un copione a tratti originale (intendo come narrazione) dove le componenti comiche sono innegabili (...); tutto questo, però, coesiste – e a volte volutamente stride – con la presenza di componenti tematiche e linguistiche alte» (*ibidem*): parole con cui è veramente difficile non concordare.

Entrare in questa logica, a mio modo di vedere, aiuta molto a valorizzare le nuove acquisizioni, e a dare loro il giusto significato, precisando le parti del quadro lasciate in ombra dalla critica, o a definire meglio che cosa di quel quadro resista a nuovi affondi e cosa no. Il «cosiddetto esilio» del Pulci da Firenze non fu, indubbiamente, causato dalle colorite dispute di Luigi con Matteo Franco e Marsilio Ficino, né dal deteriorarsi del suo rapporto con Lorenzo, ma dalle cause che Polcri illustra egregiamente nella prima sezione del libro. E tuttavia, nonostante questa fondamentale acquisizione, il quadro disegnato da Paolo Orvieto nel suo *Pulci medievale* resta per gran parte in piedi, e anche il capitolo di quel volume più toccato da questa e altre nuove indagini, il già citato *Crisi e decadenza del Pulci*, non ne risulta scalfito troppo in profondità, tanto che lo stesso Polcri, con onestà intellettuale pari al rigore della sua analisi, riconosce l'esistenza effettiva di una decisiva virata culturale – pur dagli sviluppi tutt'altro che li-

neari, come riconosciuto anche da altri studiosi – nella Firenze laurenziana intorno agli anni 1473-1474 (pp. 10-11).

Emblematica della difficoltà della ricerca è la porzione finale dell'ultimo saggio, dove si tirano le somme del lungo viaggio intrapreso nel volume. Fissate le condizioni necessarie alla lettura allegorica del *Morgante*, comprovata la possibilità e l'opportunità di una tale lettura attraverso tre esempi, l'autore ribadisce il peso che nell'opera ha l'allegoria. Il percorso pare del tutto lineare, e tuttavia, conscio che provare che la fama di eretico di Pulci è infondata non equivale a provare che egli fosse credente, né che potesse concepire un significato allegorico per la sua opera maggiore, Polcri conclude venendo di fatto a separare – credo giustamente – la questione della religiosità dell'autore dall'interpretazione del poema: «Per questo, in ultima analisi, è il *Morgante* a offrire robusti motivi (...) per credere che una interpretazione allegorico-morale delle sue ottave avrebbe senso anche se Pulci avesse mentito sistematicamente solo per fare contenta la devotissima Lucrezia Tornabuoni sua committente» (p. 250). Queste parole, su cui si chiude il volume, finiscono quasi per risultare paradossali, dopo tanto sforzo ermeneutico, quasi un riflesso sul saggio critico del funambolismo e dell'inafferrabilità dell'autore. È invece, a mio modo di vedere, una precisa (e preziosissima) indicazione di metodo: abbattere le tesi infondate, precisare i minimi dettagli, contestualizzare il più possibile le questioni. Non c'è altra strada per trovare il vero Pulci.

Si è detto che *Luigi Pulci e la Chimera* è un libro che affronta di petto i problemi e non si perita di riprendere il filo da troppo tempo abbandonato delle ricerche su Pulci e sul *Morgante*. Alla luce dello spiegamento di forze e dei moltissimi spunti di riflessione offerti dal libro, non si può, in conclusione, non interrogarsi sui futuri sviluppi della ricerca. Perché ci sono questioni che l'autore, come tutti gli studiosi recenti dell'opera pulciana, ha deciso saggiamente di non affrontare, dato che lo avrebbero portato lontano dal tema della sua indagine. E tuttavia, la nuova luce portata dal volume di Polcri potrebbe riverberarsi positivamente anche sulla discussione di tali problemi. Tratterò un solo punto, decisivo, già affrontato da diversi studiosi ma, a mio avviso, tutt'altro che portato a soluzione. Quello, arcinoto, del rapporto del *Morgante* con le sue fonti.

«Si stenta a crederlo, ma la scoperta dell'*Orlando* non segnò nessuna svolta nel corso degli studi sul *Morgante*»: così scriveva, più di cinquant'anni fa, Domenico De Robertis, sulla soglia della sua *Storia del Morgante* (Firenze, Le Monnier, 1958, p. 8); e questo, tutto sommato, potremmo ripetere oggi. Il fatto è che finché quel punto resterà oscuro, anche i risultati delle ricerche su Pulci che affrontano altre questioni (quelle di Polcri come quelle di altri studiosi che si sono occupati del poeta fiorentino, compreso il sottoscritto) resteranno esposti in qualche modo a una fastidiosa aleatorietà. Prendiamo, per esemplificare l'impatto della questione, la tesi centrale del libro di Polcri, l'allegoria nel *Morgante*.

Le analisi dell'autore, come quelle di Stefano Carrai o di Rossella Bessi, rivelano che l'opera pulciana tollera una lettura allegorica e presenta *topoi*, spunti narrativi e simbologie convergenti con un universo semantico di stampo moralistico-religioso, talora anche agiografico o devozionale. Ammessa l'esistenza di un significato allegorico per almeno alcune delle mille vicende narrate nel *Morgante*, si resta incerti se davvero si possa attribuire – e in che misura – tale apparato topico-simbolico all'iniziativa di Luigi Pulci. Che questi, nel *Morgante*, abbia riscritto un testo preesistente, è infatti fuori discussione; si dibatte invece (da un secolo e mezzo) su quanto questo testo possa avvicinarsi al poema in ottave conservato nel codice tardoquattrocentesco Mediceo Palatino 78 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, l'ormai celebre *Orlando laurenziano*. Il rapporto fra *Morgante* e *Orlando* è sicuramente complesso, come è emer-

so da analisi anche recenti; nondimeno, ai fini dell'interpretazione del poema pulciano, è essenziale precisarne meglio la natura. Mi limito a qualche esempio, tratto dal primo cantare del *Morgante*.

L'abate Chiamonte sta raccontando al paladino la dura vita dei monaci, sottoposta alle continue vessazioni dei tre giganti Passamonte, Alabastro e Morgante, che scagliano pietre sull'abbazia da un monte vicino. Il particolare del racconto che al lettore appare poco verosimile, restando sul piano letterale, è il seguente: il disturbo arrecato dai giganti non consisterebbe, secondo l'abate, nella minaccia dell'incolumità dei monaci, bensì nell'impedimento della loro orazione (I, 24, 7-8). A complicare il quadro è il fatto che il comico e la *verve* parodistica hanno parte non indifferente nell'episodio, se lo stesso abate (simbolo indiscusso del bene, come giustamente rileva Polcri, e guida verso la virtù per Orlando, cavaliere che ha appena intrapreso un difficile cammino di crescita morale) adopera espressioni che possono apparire irriverenti nei confronti del suo stesso ufficio: iperboli, *deminutiones* delle storie narrate nella Sacra Scrittura (ad esempio paragona, ironicamente, i sassi scagliati dai giganti alla manna). Polcri riconosce, con la consueta puntualità (pp. 86-87), un valore allegorico dietro l'azione perturbatrice dei giganti. Ora, nell'*Orlando laurenziano* il discorso dell'abate è assai più scarno e non contiene il dettaglio – che, alla luce dell'analisi di Polcri, dettaglio non è – dell'impedimento della preghiera. Anzi, il poema anonimo resta fedele a uno svolgimento decisamente più prevedibile, in cui il testo si giustifica di per se stesso nel suo significato letterale: i giganti «co'llor frombe» minacciano l'abbazia e «Rotte anno le campane del campanile». La cosa non mi pare che sia indifferente: se si accoglie la vecchia tesi del Rajna – che l'*Orlando* sia la fonte del *Morgante* – si deve dedurre che questo particolare fosse inserito da Pulci, sul quale andrà fatta ricadere la responsabilità del messaggio insito in questo passo, un messaggio che indubbiamente trascende la lettera.

Il caso, peraltro, non è isolato, nemmeno se si resta nello stesso cantare. Nell'*Orlando*, al paladino bastano 3 versi per convincere il gigante appena convertito a non darsi pena per i fratelli morti (*Orlando* I, 11, 1-3) ed è lo stesso Morgante a proporre, dopo che Orlando ha richiesto una prova da portare ai monaci della morte di Passamonte e Alabastro, di tagliare loro le mani (I, 12-13). Il gigante giustifica, in una mezza ottava (14, 1-4), la sua azione cruenta tirando in ballo il «grande errore» su cui si fondava la sua vita passata, che adesso rinnega. Nel *Morgante*, invece, dopo l'invito di Orlando a Morgante di darsi pace per la morte dei fratelli, troviamo una lunga tirata del paladino sulla giustizia divina, irta di citazioni e disquisizioni teologiche, tanto che lo stesso gigante è indotto a interromperlo bruscamente (53, 1: «Al savio suol bastar poche parole») per dichiarare che saranno i fatti a persuaderlo della sua conversione («tu il potrai vedere / ... s'io m'accorderò di Dio al volere»: 53, 2, 4): fatti che consisteranno nel taglio delle mani dei fratelli. Insomma, il *Morgante*, anche in questo caso, pare concedere assai più spazio dell'*Orlando* alle implicazioni simboliche del gesto del taglio delle mani, che tuttavia è presente in entrambi i testi. Se si accetta l'ipotesi di una derivazione del *Morgante* dall'*Orlando* (o più precisamente: da una fonte comune di cui l'*Orlando laurenziano* è copia certo più fedele rispetto al poema di Pulci), si riprodurrebbe quindi, almeno in questo passaggio, una situazione simile a quella riscontrata per altri testi coevi, quali i *Cantari di Rinaldo da Montalbano*, in cui la presenza di un apparato simbolico-allegorico nella fonte francese non impedì al rifacitore italiano d'inserire nuovi dettagli e nuove allegorie (per questo testo, si rinvia a N. Marcelli, *Per un'interpretazione allegorico-morale dei 'Cantari di Rinaldo da Monte Albano'*, «Interpres», XVIII, 1999, pp. 7-57).

Come scriveva Mario Martelli in una bella pagina (riportata da Polcri a pp. 243-44),

per l'uomo medievale «l'allegoria non è qualcosa che venga immessa nell'oggetto dal di fuori; essa, al contrario, germina dal di dentro delle cose. [...] nessun uomo che si muova in tale ambito spirituale può compiere un qualsiasi atto della sua quotidianità né può avvicinarsi conoscitivamente ad un qualsiasi oggetto nella sua concretezza, senza che questo oggetto e questo atto siano per lui anche altro». È indubbio che il *Morgante*, opera di un Pulci decisamente medievale, partecipi ancora di questo sistema di valori. Ed è altrettanto indubbio che Pulci, almeno in qualche caso, fosse in grado di percepire – e direi soprattutto di valorizzare narrativamente – i significati secondi che trovava già nella sua fonte. E tuttavia, per determinare l'incidenza di questo fenomeno nell'opera pulciana, non si può eludere la domanda sui precedenti che Pulci aveva alle spalle, perché, qualora si dimostrasse che nel testo che Pulci riscriveva – con la genialità che gli va comunque riconosciuta – fossero già presenti molti dei significati allegorici individuati da Polcri, si dovrebbe ridimensionare sensibilmente il tasso di identificazione del poeta con la sua materia e forse anche la sua volontà di veicolare valori positivi ed edificanti tramite il *Morgante*. Soprattutto se si ammette che la presenza di un significato allegorico nelle vicende narrate non è un'esclusiva del *Morgante* e della storia di Orlando – qualunque essa fosse – che gli preesisteva, ma, come ci ricorda Polcri, è un elemento che connota già i testi più antichi della letteratura cavalleresca.

Posto che la storia narrata nel poema pulciano presenta valori interpretabili allegoricamente, sarà compito degli esegeti ricostruire i significati di queste simbologie (e Polcri lo ha fatto molto bene), ma anche precisare – punto per punto – quale fu la parte del Pulci all'interno di questo processo allegorizzante. Perché bisogna ricordare che il nesso diretto e sicuro tra Luigi Pulci e l'allegoria deve anch'esso essere dimostrato. A questo proposito, le due celebri ottave 40–41 del cantare XXVII, potrebbero essere state troppo sopravvalutate da Martelli, che volle riferirle all'intera opera, mentre niente esclude che possano avere un valore molto più localizzato e accennare all'allegoria biografica e polemica di cui parla Paolo Orvieto in un capitolo del suo *Pulci medievale*. Ovvero: l'«altro per altro immaginare» a cui Pulci invita il lettore potrebbe riferirsi all'identificazione del re Marsilio – che, fra l'altro, è il protagonista delle ottave precedenti – con l'altro Marsilio, il filosofo Ficino. Non si dice questo per scarsa fiducia nel lavoro di Polcri, che resta eccellente, ma solo per ribadire come il progresso degli studi sul poema pulciano non possa più prescindere, soprattutto dopo questo libro che chiarisce molte questioni, da un lavoro di scavo sistematico sulle fonti del *Morgante*, da svolgersi con approccio rigorosamente filologico ed esteso a tutta l'opera; un lavoro che dovrà mettere in chiaro quale fu, nell'ideazione della narrazione e nella sua trasposizione in ottave ben tornite, la parte del Pulci. Se, dopo cinquant'anni, si vuol provare a riscrivere la storia del *Morgante* – e, vista la radicale discordanza tra gli studiosi sulle fonti del testo pulciano, sarebbe auspicabile che lo si facesse – non ci si può limitare, come per lo più si è fatto, anche in questa recensione, a verificare singoli punti del rapporto tra l'opera pulciana e l'*Orlando laurenziano* ed estrapolare, sulla base di quei pochi riscontri, la relazione fra due testi così estesi e complessi. Si deve rifare, punto per punto, un confronto sistematico tra i due poemi, facendosi carico delle difficoltà insite nell'operazione.

Gli studi pulciani mancavano di un volume complessivo che, proponendo un'interpretazione dell'autore e della sua opera principale, facesse il punto sulle questioni più spinose, si confrontasse col confuso magma delle ipotesi e additasse le future linee di ricerca. Come si è cercato di evidenziare, *Luigi Pulci e la Chimera* fa tutto questo. E se anche il lettore non vi troverà, per ogni passo analizzato e per l'intera opera, la soluzione esegetica definitiva e pacificante, Polcri ci dice dell'autore qualcosa che prima

non sapevamo, ci aiuta a leggere sotto una nuova luce alcune sue opere e ci ricorda che alcune questioni centrali per l'interpretazione di Pulci non possono più essere eluse o risolte da formule critiche generiche ma passate ormai in giudicato. Ed è di questo coraggioso monito, che non si troverà esplicitato nel volume, ma che il cultore di cose pulciane non potrà non riconoscervi (quasi una proiezione sull'autore del saggio della lettura allegorica che egli propone di applicare al *Morgante*), che più dobbiamo essere grati ad Alessandro Polcri. [Alessio Decaria]

\* Lina Bolzoni, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010

Il presente volume, il cui titolo (desunto da un'epistola di Pietro Bembo a Lucrezia Borgia del 9 agosto 1550) costituisce un letterale rinvio all'immagine metaforica del 'cuore di cristallo' (al fine di visualizzare il tema della trasparenza cristallina del più importante organo vitale umano, che consente di gettare uno scandaglio analitico sull'interiorità, e di mettere a nudo l'intricato groviglio di stati d'animo e sentimenti che si agitano in essa), tenta di cogliere, in chiave filologica, e ancor più critica, i talora segreti e raffinati punti di tangenza fra letteratura e pittura, parola e immagine, interiorità e esteriorità, nell'ambito della produzione artistica e letteraria del Rinascimento (con preponderante attenzione al contesto italiano). Tuttavia il 'cuore di cristallo' svolge anche la funzione di mostrare la nitidezza dell'amicizia pura, quella più vera, ma soprattutto di proporsi come strumento di persuasione nel corso della tenzone sentimentale, segnata da valenze neoplatoniche, tra amanti. Il punto d'avvio di questa indagine è rappresentato da una celebre opera, in forma dialogica, di Pietro Bembo, gli *Asolani*, composta agli inizi del Cinquecento, il cui impianto concettuale platonico è messo in relazione da Lina Bolzoni con le tecniche del ritratto, dell'autoritratto, del ritratto doppio, molto diffuse e praticate nel corso dell'intero Cinquecento, nonché con la lirica amorosa di quel secolo, di stampo ed ispirazione prettamente petrarcheschi (il testo è infatti corredato di un apparato iconografico di ampia portata, composto per lo più da ritratti di personalità di primo piano del tempo): dall'opera trattatistica del Bembo l'autrice passa ad indirizzare il suo studio alle fonti originarie del Bembo, alla Firenze di Leonardo da Vinci e Ginevra de' Benci, a quella laurenziana di Marsilio Ficino e Angelo Poliziano.

Gli *Asolani* costituiscono una meditazione disincantata sulla natura ludica, e spesso parallelamente mendace, dell'artificio retorico che è alla base della trama artificiosa del dettato poetico o prosastico. È interessante osservare come la Bolzoni metta in evidenza che il cristallo andò incontro ad un'ampia fortuna di applicazioni tecniche, in virtù del progresso scientifico, a partire dalla seconda metà del Quattrocento, quando ad esempio a Venezia questo settore manifatturiero conobbe una considerevole impennata produttiva. La studiosa sottolinea inoltre come grande rilevanza avrebbe ancora un'indagine condotta su luoghi pregni di significati allusivi, simbolici, evocativi degli *Asolani*, insieme, naturalmente, al contesto geografico, la villa di Asolo, dove risiede e regna Caterina Cornaro, che presiede oltretutto ai ragionamenti d'amore.

La prima parte del libro risulta incentrata su una specifica analisi della cornice degli *Asolani*, dove l'irenica corte di Caterina viene raffigurata come una dimensione vera ma non più esistente, e particolare risalto è conferito ai significati reconditi assunti dai miti, dei quali gli *Asolani* offrono una vasta rassegna di operazioni esegetiche e di molteplici interpretazioni, nella quale, fra l'altro, si possono cogliere echi derivanti dalla *Theologia platonica* di Marsilio Ficino, per quel che concerne, ad esempio, le visioni

che il destino prepara alle anime nella vita ultraterrena, coincidenti con quanto esse stesse hanno visto in sogno quand'erano in vita.

La seconda sezione accoglie invece l'invito ad assumere nei confronti degli *Asolani* il punto di vista dello spettatore, nel tentativo di vedere come le parole possano trasformarsi in immagini. La cornice dell'opera presenta una palese struttura doppia, dove le canzoni che le tre fanciulle intonano al principio trovano corrispondenza speculare nei dialoghi che i tre interlocutori maschili (Perottino, Gismondo e Lavinello), sviluppano con le loro compagne nel corso delle tre giornate: a tal proposito credo si debba mettere in evidenza come la Bolzoni colga un'analogia con le medaglie e i ritratti doppi che permettono la disposizione delle figure su due piani differenti, il dritto e il rovescio, o su un coperchio: viene determinandosi in tal modo un nesso molto stretto fra parole, immagini ed oggetti, che si propone come chiave di lettura proficua per i ritratti doppi; a questa tecnica ritrattistica è dedicata la terza parte dell'opera, che presenta una sorta di struttura a specchio, coinvolgente tanto la letteratura quanto la pittura.

Occorre sottolineare come la Bolzoni osservi che sia Ludovico Ariosto sia Baldassarre Castiglione mostrarono come la poesia e la prosa fossero permeate dall'arte del ritratto con emblemi ed imprese, mentre testi d'amore come quelli di Lorenzo de' Medici, e di poeti e filosofi della cerchia medicea fiorentina come Ficino, Poliziano e Landino, permettono di rilevare come il gioco esegetico e di variazione su temi tradizionali potesse vantare una casistica espressiva e tematica piuttosto ampia ed eterogenea.

La prima parte del libro (*Gli «Asolani»: temi, giochi di prospettiva, scelte di vita*, pp. 3-110) risulta dapprincipio incentrata sull'opera degli *Asolani* di Pietro Bembo (1470-1547), edita nel 1505, assunta come punto di partenza per una serie di percorsi attraverso generi letterari anche diversi, come la lirica amorosa, e in campi di natura differente, quali la pittura. Si deve notare che gli *Asolani* accompagnarono più stagioni del cammino esistenziale del Bembo: concepiti inizialmente come esito meditativo quasi dettato da un'infelice esperienza amorosa, tra il 1500 e il 1502 la stesura dell'opera si incardina nell'amore per Maria Savorgnan, tanto che personaggi e temi dell'opera compenetrano lo scambio epistolare tra i due; nel 1503 sboccia la storia d'amore con Lucrezia Borgia, che Bembo conobbe alla corte di Ferrara in qualità di sposa di Alfonso d'Este: la figlia illegittima di Alessandro VI divenne allora la nuova destinataria degli *Asolani* (a lei sono dedicati alcuni degli esemplari pervenuti quando escono alla luce, nel 1505). La Bolzoni sembra conferire importanza al fatto che i ragionamenti d'amore compresi in quest'opera compongano la sintesi di un variopinto patrimonio di tradizioni e modelli, letterari e filosofici, antichi e moderni, latini e volgari. La tradizione del dialogo latino, classico e umanistico è rielaborata in volgare e utilizzata come cornice e commento a una vasta scelta di poesie: la cornice narrativa rimanda al *Decameron*, il florilegio di poesie si ispira al Petrarca del *Canzoniere*, mentre la prosa vale a trasporre la dimensione lirica di matrice petrarchesca nell'orizzonte consolidato della tradizione filosofica e concettuale di un amore di stampo neoplatonico.

Nel primo capitolo di questa sezione del testo (*Le tre fanciulle: la scena iniziale e la sua diffrazione*, pp. 8-21), la Bolzoni sofferma la sua attenzione sulla presenza di tre fanciulle (la terza è in realtà una damigella di corte), che, all'inizio del primo libro degli *Asolani*, intonano ciascuna un piacevole canto in quartine, proponendo un racconto di valore esemplare e universale, con puntuali riferimenti di natura mitologica (Medea, Andromeda), mentre l'esecuzione musicale e canora della damigella, della quale colpisce il rossore, indice del pudore e della ritrosia che si confanno a una donna di nobile e sensibile animo, produce un cambiamento dello schema metrico, con un discorso rivolto ad

Amore e con precise tessere di discendenza dantesca a impreziosire la tramatura lessicale delle quartine: l'intenzione è quella di evidenziare la differenza che corre tra chi conosce la vera natura di Amore e chi si condanna ad un destino triste e miserevole perché la paura gli impedisce di effettuare il cammino verso la verità, che passa per il sentiero intermedio del godimento della bellezza fino alla fruizione della sublimità dell'essere divino, ossia l'Amore. Un particolare che merita specifica attenzione è che la damigella della regina fa uso dello strumento della viola, in luogo del liuto adoperato dalle altre fanciulle: la Bolzoni fa presente che il richiamo allo strumento del liuto come fonte di consolazione dalle pene amorose e dalla malinconia sentimentale venga ricordato dal Bembo anche nel carteggio amoroso con Maria Savorgnan, mentre la ragione per cui la damigella suona la viola e non un altro strumento probabilmente consiste nel conferimento a tale strumento, da parte della precedente tradizione letteraria, di un ruolo e un significato di gelosia e di mozioni affettive, come avviene nel *Cortigiano* del Castiglione (si rileva inoltre come nel trattato di Innocenzo Ringhieri, *Cento giuochi liberali et d'ingegno*, la viola è associata all'armonia, il liuto alla soavità).

Sotto il profilo filologico, mette conto osservare che l'autrice analizza il passaggio della redazione delle tre canzonette dalla prima edizione a stampa del 1505 a quelle posteriori; nella prima versione del testo, dopo che la lieta compagnia si è recata in giardino, Gismondo – voce narrante e protagonista “filosofico” dei ragionamenti della seconda giornata – recita a memoria i versi delle quartine dei brani in versi delle prime due fanciulle, nei quali la presenza di settenari alleggerisce il canto; per di più, i testi delle canzoni quali si mostrano nell'edizione del 1553 risultano notevolmente diversi da quelli della *princeps* del 1505, in base ad una disposizione delle dittologie più fluida e dinamica, che danno al testo un andamento più variato e alla sintassi un ordine meno serrato.

Il capitolo secondo (*La corte e i suoi ritratti*, pp. 22-36) propone una lettura interessante del prologo degli *Asolani* sia prendendo in esame la presenza della lettera di dedica dell'opera a Lucrezia Borgia, duchessa di Ferrara, datata Venezia, 1° agosto 1504, sia saggiando il carattere più drammatico assunto dal medesimo testo nelle stampe, che contemplano l'assenza della lettera: infatti il Bembo decise di inserire l'epistola dedicatoria solo a partire da una determinata fase della stampa del testo, dopo che circa un terzo delle prime stampe ne era già privo.

Nel terzo capitolo (*La letteratura e il suo pubblico*, pp. 37-56) la Bolzoni indaga la struttura pluridimensionale degli *Asolani*, opera leggibile alla luce di diversi piani, in cui i partecipanti maschili e femminili al dialogo sono marcatamente caratterizzati e lo sfondo cortigiano denuncia una minuziosità ‘realistica’ nella definizione del contesto nel quale la storia dei ragionamenti è ambientata. In realtà, si può cogliere nella rappresentazione di questo cosmo la presenza di uno dei *topoi* più diffusi e antichi della tradizione letteraria occidentale, quello del libro come specchio del mondo. Infatti, i proemi ai tre dialoghi adempiono a una funzione considerevole, quella di illuminare i lettori degli *Asolani* sulle varie tappe del percorso fino al raggiungimento del porto ultimo, ossia della verità, in un movimento circolare in cui la parte iniziale del discorso di Lavinello nel terzo libro vale a realizzare una sorta di sintesi delle precedenti contrastanti posizioni teoriche, espresse da Perottino nel primo libro e da Gismondo nel secondo: la letteratura diviene allora specchio e, nel medesimo tempo, cassa di risonanza delle immagini e vicende esterne del mondo, che fanno percepire la loro lontananza e il proprio statuto di ‘alterità’. La Bolzoni osserva che Lavinello, nel terzo libro, diviene una sorta di cerimoniere di corte, proponendosi quale suggeritore ed esperto “terapeuta” nel ribadire la superiorità del pubblico che lo ascolta con l'alta qualità del

messaggio teoretico e filosofico che sta per approntare e veicolare presso i lettori. Il proemio del terzo libro intensifica un già vibrante anelito alla verità, la quale non sarà certo indefettibile, ma che esprime bene l'ansia di non far arrestare la ricerca del vero amore e dei benefici effetti che da esso possono scaturire, focalizzando senza schermi fittizi la natura degli impervi ostacoli che si frappongono al conseguimento della verità suprema: in primo luogo, la contrapposizione riguarda il rapporto fra retorica e dialettica filosofica, che una celebre disputa tardo-quattrocentesca fra Ermolao Barbaro e Giovanni Pico della Mirandola contribuì a mettere in risalto. A tal proposito ritengo utile oltre che opportuno ricordare quanto osserva il filosofo 'barbaro' della succitata "tenzone" epistolare tra il Mirandolano e il Barbaro (§43), che, impegnato a tessere la difesa della filosofia di contro alle vane parvenze e alle futili simulazioni dell'eloquenza, ribadisce la necessità che il ricercatore della verità non si lasci fuorviare e ingannare dagli orpelli della retorica, in modo da superare la barriera della superficie visibile del testo per addentrarsi nei più complessi ma autentici meandri della vera conoscenza (è opportuno ricordare che questo motivo filosofico è un *topos*, per il quale è possibile risalire fino a Gellio, *Noctes Atticae* XVIII, 4, 2, anche se il personaggio parlante nel passo gelliano è proprio un retore, che definisce la contrapposizione tra la superficie esterna del pensiero e il vero significato dei termini, spesso tecnici, adoperati). Altra figura significativa nel terzo libro degli *Asolani* è quella dell'eremita, che vive su un colle che sorge dietro alla reggia della regina Caterina.

Nel capitolo quarto di questa prima sezione del libro (*Le immagini*, pp. 57-79) la Bolzoni osserva come Perottino e Gismondo incarnino due prospettive ermeneutiche differenti riguardo alla tematica dell'amore: il primo promuove l'istanza di una funzione conoscitiva della verità percorsa dall'amarezza e dal dolore generati dalle sofferenze amorose, il secondo coglie la natura scherzosa e disinteressata della passione amorosa: lo spartiacque tra Perottino e Gismondo si individua nel modo di interpretare i «miracoli» d'amore, e quindi, più estesamente, nelle facoltà mentali e nella memoria che producono le immagini atte a proiettarlo in una dimensione interiore.

Un aspetto saliente, degno di essere segnalato in questa sede, da un punto di vista più strettamente filologico, è l'attenzione rivolta dalla studiosa a due note, vergate in un manoscritto degli *Asolani*, che chiamano sulla scena Marsilio Ficino, e in modo particolare la sua *Theologia platonica*, composta fra il 1469 e il 1474 e data alle stampe nel 1482. Tali annotazioni riguardano due parti degli *Asolani*: la prima consiste nella replica di Perottino a Lisa, dove si spiega la ragione per cui Amore è chiamato Dio, elaborata sulla base di un procedimento sillogistico; il secondo rimando riguarda un brano nel quale sono raffigurati le pene nelle quali si dimena l'innamorato, anche nelle ore notturne, mentre si scopre assalito da spaventosi fantasmi latori di ulteriori dolori: tali annotazioni attestano la profondità della cultura neoplatonica di Bembo, venata di vari suggestivi scrupoli di ordine intellettuale. Egli attinge le sue citazioni in maniera preponderante dal tredicesimo libro della *Theologia*, nel quale il Ficino intende dimostrare come l'anima signoreggia sul corpo, e lo fa analizzando i *signa* che denunciano, appunto, gli straordinari poteri dell'anima, i quali sono di quattro tipologie: quelli nati dai moti della fantasia, in grado di agire sul corpo mediante il desiderio e il piacere; quelli derivati dagli affetti della ragione, introdotti con la descrizione delle capacità che l'anima mette in atto quando si astrae dal corpo e ritorna in se stessa; quelli scaturiti dall'industria del governo e delle arti, ossia i segni generati dalle capacità che l'uomo rivela nelle arti, nelle quali emula e talvolta vince, superandone i limiti, la stessa natura, dove insegue l'appagamento del suo gusto soggettivo (gli esempi di tale categoria vanno da un certo naturalismo illusionistico e sensuale delle arti, agli automi volanti di

Archita, alle statue mobili degli Egizi, fino alla magia che subordina a sé essere terrestri e celesti); infine, quelli prodotti dagli atti miracolosi che l'uomo può operare, mutando le specie delle cose: la fase suprema dell'ascensione si ha quando l'anima gode pienamente di Dio, si innalza sulla realtà, completamente libera, per governarla. Per l'appunto a tale passaggio si richiama il Bembo, chiosando in un determinato momento l'aggettivo «sopranaturali» (riferito ai miracoli d'Amore), con la glossa «Che fuori dall'uso naturale avvengono / (vel melius) non naturali». Bembo lascia nell'ombra la metafisica, e non crede alla verità nascosta nei miti; il primo fra i miti antichi da lui evocato è quello della ribellione dei Giganti, simbolo di una smisurata tracotanza che talora fa capolino anche nella perseveranza della febbre d'amore; a questo si affianca il mito di Atteone (che tanto caro sarà a Giordano Bruno), che qui diviene emblema di un *furor* autodistruttivo tipico dell'amante solitario, dove i cani che lo dilanano sono metaforicamente i pensieri tormentosi della passione divoratrice. Il terzo mito evocato è quello ben noto di Narciso (Perottino è fotografato dal Bembo mentre si riflette nelle acque luminose dell'immaginario mitologico): il fanciullo greco diviene l'immagine della difficoltà di conoscere se stessi, ma quel che è in gioco è la capacità di individuare la propria natura, di situarla nel posto che le compete nell'ordine cosmico, e tale processo può comportare l'imbestiamento dell'uomo. Mi preme non tacere come la Bolzoni accosti al passo bembiano un brano delle *Enneadi* plotiniane, in cui Narciso rappresenta l'anima che viene sedotta e rapita dalla bellezza del corpo altrui, dimenticando che si tratta solo di immagini ed ombre della vera, unica bellezza superiore; ci sono infatti passi di Ficino influenzati dalla tradizione neoplatonica, ermetica ed orfica, che sono raffrontabili con il discorso dell'eremita (in particolare, è possibile desumere importanti richiami da *El libro dell'amore* del Ficino), in cui Narciso è presentato come emblema dell'uomo audace e sfrontato verso la sorte a causa della sua ragguardevole bellezza fisica, intento a seguire la propria ombra, prestando esclusiva attenzione a quella riflessa nell'acqua: è superfluo rimarcare l'importanza della presenza del testo ficiniano nella biblioteca del Bembo, perché il padre Bernardo possedeva una copia manoscritta del testo latino, dotata di interventi glossatori di mano del Ficino, e sulle quali non mancava di esercitare la propria attività interpretativa (si tratta del codice Can. Class. Lat. 156 della Bodleian Library di Oxford, esemplante il *Commentarium Marsilii Ficini Florentini in Convivium Platonis de Amore*).

Nel capitolo quinto, dedicato a *I luoghi* (pp. 80-88), la Bolzoni rileva come la presenza della regina nella brigata dei giovani partecipanti al dialogo visualizzi uno spazio centrale nel corso della narrazione, il giardino, immaginato come distante dal palazzo; altro luogo di vitale importanza posto al centro del racconto è il boschetto del romito; viene spiegato in più che l'opera di letterarizzazione della descrizione del giardino e del prato circostante risente fortemente di stilemi lessicali di derivazione petrarchesca, per cui una siepe di bossi attestata nella redazione manoscritta diviene una siepe di ginepri nella redazione a stampa, secondo un preciso luogo lirico petrarchesco (*Rvf* 148, 5): tale passo diventa quindi una dimensione retorico-fabulatoria e spaziale, sebbene la corte di Caterina fosse effettivamente provvista di un giardino, e di più d'uno. Il giardino si qualifica dunque come il luogo ideale dello scambio dei ragionamenti d'amore, condotti in modo "democratico" e paritario da uomini e donne insieme. Talvolta l'apparizione di determinati oggetti sulla scena del dialogo vale a intensificare l'argomentazione sviluppata da Gismondo, ove l'amore di diffonde per l'intero cosmo: la scenografia ambientale è quindi chiamata a far pienamente parte della dinamica della conversazione.

Il sesto ed ultimo capitolo della prima parte (*La Compagnia degli Amici: una fragile*

*utopia*, pp. 89-110) prende le mosse da un significativo documento, risalente con grande probabilità ai primordi del Cinquecento, che testimonia il fragile equilibrio dei progetti di vita e di produzione letteraria che Bembo e la cerchia dei suoi amici cercavano in quel periodo di praticare: si tratta delle *Leggi della Compagnia degli Amici*, titolo scelto da Carlo Dionisotti che ne ha scoperto l'esistenza in un manoscritto conservato presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano, ms. S. 99 sup., cc. 206-8v, o *Leggi dell'amicizia* (titolo esibito dal manoscritto), testo integrabile con le postille edite da Alberto Gnocchi con il titolo di *Postille di un amico*. Gli amici che si promettono di osservare le leggi, designati dal codice con le sole iniziali dei loro nomi, sono quattro: Pietro Bembo, Vincenzo Querini, Niccolò Tiepolo, Tommaso Giustiniani (e non Triphon Gabriele come aveva ipotizzato il Dionisotti). Tale succinto *corpus* di *Leggi* presenta una carica utopica tipicamente giovanile, dove l'amicizia viene elogiata come sentimento che può essere invocato come baluardo contro i rovesci negativi del destino e i dolori della vita, circoscritta nondimeno ad una compagine di persone selezionata, dove anche i nemici saranno da considerarsi comuni: in particolare, la Bolzoni sottolinea con forza l'espressione «possenti usanze della vita», che impongono alla compagnia degli amici di condividere gioie e sofferenze della vita, mentre si stabilisce di lasciare che l'utopia governi sulle cose spirituali. Un ruolo preminente all'interno di tale compagnia ha la letteratura, perché scrivere, recitare e leggere versi e componimenti, ascoltare la lettura dei testi altrui, è una linfa essenziale per il buon mantenimento dei legami interni alla compagnia: le *Leggi* possono quindi essere lette in controluce rispetto agli *Asolani*.

La Bolzoni riprende inoltre, a ragione, il giudizio di Claudia Berra riguardo alla figura dell'eremita, nella quale si condenserebbe una copiosa memoria letteraria (si colgono soprattutto alcune affinità con altri personaggi della tradizione umanistica quattrocentesca, come il Genipatro del *Theogenius* dell'Alberti, o il sacerdote di Pan che compare nell'*Arcadia* del Sannazaro): il romito è chiamato per di più varie volte in causa nello scambio di lettere avuto dal Bembo con il Querini nel 1506, anno in cui il patrizio veneziano pare essere sfiorato anche lui dalla tentazione dell'eremo, come afferma in una missiva indirizzata da Venezia a Elisabetta Gonzaga e all'amica Emilia Pia in data 3 maggio 1506.

La seconda parte del volume, intitolata *Il ritratto fra parole e immagini* (pp. 111-80), si apre con un capitolo dal titolo *Il testo davanti all'«occhio de' riguardanti»* (pp. 113-36), nel quale l'autrice precisa che gli *Asolani*, a breve distanza dalla loro prima edizione del 1505, vennero sottoposti ad un seriale lavoro di scomposizione della struttura geometrica, composta da una fitta trama di sottili corrispondenze interne: la Bolzoni si sofferma sul carattere scolastico e medievale, già rilevato in precedenza da studiosi come Mario Marti, del gioco ternario che investe e riguarda il sistema di corrispondenze che si crea tra le canzoni delle tre fanciulle e i dialoghi che seguono. Negli *Asolani* non mancano le metafore di natura visiva; nel novero di queste appare suggestiva quella, presente anche nel Ficino de *El libro de l'Amore*, del volto cosperso dei colori dell'arcobaleno, che vale ad esprimere l'inclinazione a tradurre in termini esattamente visivi il testo e l'architettura del mondo interiore, quando l'animo si adorna di molte armi, di lettere, di cortesie, esaltando in tal modo il tema del rapporto tra realtà interiore e mondo esteriore, conoscendo gli altri e se stesso, attivando una dinamica di autoconoscenza. Nella prima stesura manoscritta degli *Asolani*, il Bembo dedica i dialoghi a una fanciulla di cui Maria sarà particolarmente gelosa, e meritevole di maggiore affetto perché dedita più alle cure dell'animo che a quelle del corpo: una sorta di autocompiacimento narcisistico, di segno positivo, caro al poeta, ma tale dimensione è destinata a cadere nella riscrittura che

il Bembo effettua nel 1505 degli *Asolani*, dedicandoli a Lucrezia Borgia. Nel 1513 egli si trova a Roma, dove il neoeletto pontefice Leone X lo nomina suo segretario. Al principio di quell'anno il Bembo menziona gli *Asolani* nell'epistola *De imitatione*, edita nel mese di gennaio, in cui ribatte alle tesi di Giovanfrancesco Pico della Mirandola sull'opportunità di imitare, nella scrittura latina, una grande varietà di modelli; la Bolzoni osserva inoltre come nel passaggio dalla versione del manoscritto alla prima edizione a stampa sia stato eliminato un brano nel quale Perottino fornisce una teoria di esempi del legame che esiste fra amore e sofferenza, e dal quale si può dedurre che come esempi di ritratti dal vero il Bembo sceglieva quelli di donne poste al centro della lirica delle origini, in primo luogo, naturalmente, Beatrice e Laura, i cui ritratti però scompariranno nelle edizioni a stampa degli *Asolani*, a cominciare dalla prima, probabilmente per ragioni stilistiche, come è stato ipotizzato da Piero Floriani.

Nel secondo capitolo di questa sezione (*L'autoritratto*, pp. 137-50) si sottolinea come alla base dei ragionamenti d'amore degli *Asolani* sia rintracciabile una componente autobiografica, per cui dietro l'identità dei tre interlocutori che vi prendono parte è possibile riconoscere una triade di differenti opinioni dell'autore riguardo alle manifestazioni dell'amore: Gismondo, per esempio, sostiene di avere ventisei anni al momento della discussione sentimentale, dato che coinciderebbe in maniera esatta con l'età in cui Bembo intese collocare la gestazione dell'opera. Se il discorso finale del romito nel terzo ragionamento, che troverà in Lavinello il suo patrocinatore e difensore, è dato rinvenire in un brano epistolare del carteggio tra Maria e il Bembo un radicale rovesciamento di significato di tale prospettiva, con il ricordo della caducità dei beni e della felicità umani, che si qualifica come *topos* frequentemente ricorrente, che da un lato presenta una strada alternativa di movimento ascetico al divino e per incensare la potenza eternatrice della letteratura, la sua capacità di rivolgersi alla posterità trasmettendo loro il ritratto di chi non vive più: una lettera a Vincenzo Querini del 10 dicembre 1506 conferma che dietro le maschere di Perottino, Gismondo e Lavinello, nonché del romito, è da individuarvi il Bembo in persona. In questo caleidoscopio di espressioni artificiose assunte a bella posta dal Bembo, giusta le sue necessità argomentative, si dimostra come il suo io venga proiettato sul palcoscenico della narrazione, e che a questa concezione non è alieno il *topos* per il quale ogni pittura è in realtà un autoritratto, come è stato proposto dalla Bolzoni sulla scia di uno spunto dello storico dell'arte André Chastel, il quale richiamò, a suo tempo, come utile termine di confronto, un motto faceto di Cosimo de' Medici, compreso nei *Detti piacevoli* di Angelo Poliziano: «Diceva Cosimo che si dimenticano prima cento benefici che una iniuria, e che iniuria non si perdona mai; e che ogni dipintore dipigne sé». Acutamente la Bolzoni osserva che tale motto sapienziale illumina la ancor florida lucidità di pensiero di Cosimo, ma a mio parere si può anche tentare un'interpretazione che permetta di accostare l'autoritratto alla priorità e durezza nel ricordo delle offese sui benefici ricevuti: in realtà, Cosimo poteva in questo caso voler dire che ogni uomo tende a qualificarsi per come è in effetti la sua vera e profonda natura, e che è nello stesso tempo incline a raffigurare la propria esistenza nel modo in cui le è conveniente volta per volta, assecondando e curando il proprio 'particolare' e quindi coltivando opportuni desideri di vendetta (per le offese subite) soprattutto in quelle circostanze nelle quali essa può recare al contrario vantaggi sostanziali e soddisfazioni spirituali. Insomma, all'origine del detto di Cosimo vi sarebbe la consapevolezza che ciascun uomo tende a voler bene e a tenere in discreta considerazione sé stesso, si da dimenticare facilmente i nomi di eventuali benefattori per non mostrarsi loro debitore, e a lavare l'onta delle ingiurie perpetrate a suo detrimento per conservare integro o elevato il proprio orgoglio individuale, perché ciascuno interpreta gli eventi della pro-

pria esistenza in una specifica ottica soggettiva (tale *topos* sarebbe stato ripreso, al fine di testimoniare la vanità della sapienza dei filosofi, da Girolamo Savonarola nelle sue *Prediche sopra Ezechiele*).

Vorrei soffermarmi in particolare sulla massima leonardesca citata dalla Bolzoni a p. 143: «Chi pinge figura, e se non pò esser lei, non la pò porre», giudicata come esplicativa della natura «mentale» della pittura, contrassegnata da una filigrana di origine dantesca, desunta dal *Convivio* dantesco, dove il poeta polemizzava contro quanti individuano l'origine della nobiltà nelle ricchezze e nei beni materiali, anziché nella volontà di Dio: ebbene, a tal riguardo io richiamerei un ulteriore termine di confronto, anteriore all'Alighieri, ovvero una poesia attribuita a Federico II di Svevia (si può leggere nell'edizione curata da Rosario Coluccia nel volume II de *I Poeti della Scuola siciliana*, Milano, 2008, pp. 490-94), dal titolo *Misura, providentia e meritanza*, ove viene chiaramente sviluppato lo stesso tema dantesco (che vanta già ascendenze in area lirica romanza); nondimeno, occorre far presente che discussioni sul concetto della vera nobiltas erano affatto spurie presso la Curia federiciana, e che la corrispondenza della autentica nobiltà con le ricchezze e gli adorni costumi risale ad Aristotele (*Politica* IV 8, 1294a 21-22), ripreso molto fedelmente da Dante in *De Monarchia* II, III, 4; inoltre, non deve sfuggire che la definizione di nobiltà offerta nel suddetto sonetto non coincide perfettamente con quella da Dante attribuita a Federico nel *Convivio*, ma non ne risulta neppure eccessivamente distante. Ad ogni modo, per chiarezza del riscontro, riporto a mo' di esempio i seguenti versi 1-11: «Misura, providentia e meritanza / fa l'uomo essere saggio e conoscente; / e ogni nobiltà com sì n'avanza!; / e ciascuna ricchezza fa prudente. / Né di ricchezze aver grande abbondanza / faria l'uomo ch'è vile esser valente, / ma de perordinata costumanza / discende gentileza fra le gente. / Homo ch'è posto in alto signoragio / e in ricchezze abunda, tosto scende, / credendo fermo stare in signoria».

Il capitolo terzo (*Poesia e ritratto: la negoziazione dei confini*, pp. 151-80) si apre con la considerazione della duplice valenza comunicativa assolta dalla ritrattistica: essa ha un potere consolatore in quanto si pone a riempire un'assenza, un vuoto lasciato dalla persona ritratta, che non è fisicamente presente all'atto della contemplazione, e nello stesso tempo, ribadendo visivamente tale lacuna, dichiara la propria incapacità a colmare questo vuoto.

La parte terza (*Il ritratto doppio*) si apre con il capitolo primo (*Ritratti doppi in poesia: Ariosto e Castiglione*, pp. 183-231) non esprime contenuti filologici, dal momento che si sofferma a considerare come fra poesia e ritratto esista un rapporto complesso; in particolare, si prende in esame la tecnica del ritratto doppio, andando alla ricerca di testi poetici accostabili a tale genere di ritratto. La poesia disegna ritratti che rinviano ad una duplice rappresentazione: poesia e ritratto possono entrare in stretta relazione. L'Ariosto attende a celebrare una sconfitta, a differenza di molti che tendono ad esaltare i loro trionfi, e con tale sottolineatura il poeta emiliano inaugura la canzone nella quale celebra l'anno, il giorno e l'ora che sono stati testimoni del suo soggiogamento alla passione per Alessandra Benucci, la cui relazione verrà ufficialmente resa pubblica nel 1515. Tale canzone assume per l'indagine della Bolzoni grande importanza, perché nella parte centrale vi compare una sorta di ritratto con emblemi, o doppio ritratto, che si presenta come culmine della narrazione e dell'innamoramento. Anche nel *Furioso*, le ottave che celebrano la maga Alcina e le sue bellezze esteriori (VII, 11-15) si presentano quale autentico pezzo di bravura, tanto da aver attirato su di sé l'attenzione di Ludovico Dolce, che però Lessing nel *Laocoonte* avrebbe giudicato scarsamente efficaci. La Bolzoni osserva che l'Ariosto giustifica l'incostanza del giovane Ruggiero

(che cadrà vittima delle lusinghe incantate della maga) con l'arte oscura da questa esercitata, notando gli effetti del nuovo innamoramento quali sono descritti dall'immagine di Alcina sigillata nel suo cuore, affermando che la dimensione temporale del presente crea rispetto all'immagine più fascinosa e seducente di Alcina un diverso punto di vista, che permette di lambire più da vicino il riverberare della verità.

La rapida trattazione del *Cortegiano* è fatta iniziare dalla studiosa con l'immagine di una celebre nobildonna, Elisabetta Gonzaga, duchessa di Urbino, che recava in fronte una misteriosa S, il cui ricordo è stato diffuso al cospetto della cultura continentale proprio dall'opera del Castiglione: il dialogo è insieme arte di ritratto e di autoritratto, e la natura ludica e giocosa della narrazione del *Cortegiano* viene rafforzata dal mistero che connota il gioiello che la duchessa porta sulla fronte, avente forma di un'inspiegabile S: è significativo che tale tema venga rievocato nella zona centrale della cornice del testo, ché il gioco che coltiva e legittima l'elogio paradossale tende a «far parer per arte di prospettiva quello che non è». Tra le varie ipotesi avanzate per spiegare il significato della S del gioiello, grande successo ha incontrato quella teorizzata dagli studiosi Luzio e Renier, ossia che essa volesse denotare l'iniziale della parola *scorpio*, con rimando al gioiello a forma di scorpione che la duchessa, come parrebbe suffragare la visione di un ritratto di Elisabetta Gonzaga attribuito a Raffaello, usava portare in fronte: da qui una prevedibile sequela di riferimenti al senso funereo, distruttivo connesso all'animale rappresentato nell'oggetto prezioso. Una diversa interpretazione ha preso piede alla fine degli anni Sessanta, e venne formulata da Cecil Clough, il quale ha provato ad inserire simile monile nella vasta cornice dei collegamenti fra cultura ed arte italiana e inglese, il cui incontro fu alquanto intenso, in un misto di fascino e repulsione, a cavaliere fra Quattro e maturo Cinquecento; secondo la tesi sostenuta da Clough, il gioiello a forma di S sarebbe una delle maglie levate alla collana che il Castiglione avrebbe regalato, forse a guisa di omaggio della sua avventura diplomatica in terra britannica, alla duchessa, un oggetto prezioso che si può ostentare soltanto manifestandolo in pubblico senza svelarne il significato profondo che lo investe. In realtà, l'Unico, nel proferire il proprio pensiero in forma di sonetto, non penetra alcun mistero, ma si limita a fare sfoggio della sua arguzia concettosa, assemblando un insieme di sostantivi indicanti differenti e eterogenei stati d'animo iniziati con la lettera S, giocando con i significati contrapposti che definiscono la natura esclusiva della donna, capace di associare in sé bellezza e perfidia.

L'autrice di questo ricco volume passa nello stesso capitolo a occuparsi dei due sonetti formanti un dittico che, nelle carte dell'Archivio della famiglia Castiglione, è denominato dei *Sonetti dello specchio*. Questi componimenti erano comparsi in una raccolta di rime edita nel 1560 e nel corso del XVIII secolo erano stati riproposti dal Serassi, ma furono definitivamente riproposti all'attenzione del mondo scientifico da Vittorio Cian verso la metà del Novecento. Diffusi nel Cinquecento erano gli specchi dotati di cornice, in cui una scanalatura laterale consentiva di fare scorrere all'infuori un'assicella che copriva la lastra; nell'antichità già nel suo *Fedro* Platone aveva adoperato lo specchio per raffigurare il rapporto intercorrente fra due persone quando si incontrano e si innamorano, quando il flusso dell'amore passa dagli occhi dell'amante a quello dell'amato mediante un movimento sconosciuto e inspiegabile, che però infonde nuova passione e il desiderio dell'altro: tale motivo per taluni versi tipico venne rielaborato dal Ficino, che lo legò al motivo del ritratto della persona amata dipinto o scolpito nel cuore. La Bolzoni intuisce inoltre in filigrana l'influenza della canzone XXXVII di Petrarca, impernata sul tema della lontananza. Meritevoli di particolare attenzione per l'autrice sono i sonetti CCCVIII-CCCIX del *Canzoniere* petrarche-

sco, dove il secondo soprattutto esprime un sentimento di nostalgia, attraverso la veduta delle rovine, per un passato che si ritiene ormai tramontato, ma del quale il classicismo intende far rivivere la bellezza; anche nel proemio al terzo libro delle *Prose della volgar lingua* del Bembo si teorizza una grammatica del nuovo idioma italo volgare, che acquisirà particolare rilievo grazie alla rinascita delle arti.

Nel capitolo secondo di questa parte del volume (*Ritratti con coperchio o con rovescio, ovvero un ritratto in due puntate*, pp. 232-307) prende sempre più corpo un carattere maggiormente comparatistico fra pittura e letteratura, che certo non privilegia il discorso di ordine filologico. In effetti, l'autrice ricorda come nell'analisi condotta nei capitoli precedenti degli *Asolani* singolare importanza è conferita ai ritratti doppi, intendendo con tale termine quei ritratti che legavano alla rappresentazione del volto un'altra immagine, di diversa natura (allegoria, emblema), collocandola in una realtà ben diversa da quella interna alla rappresentazione. Una tradizione che gioca un'altra parte significativa è quella pittorica dei paesi dell'Europa settentrionale, della Germania meridionale e degli antichi Paesi Bassi. In vari centri anche nevralgici della cultura delle corti italiane è forte il fascino irradiato dall'opera di artisti dei Paesi Bassi, attivi soprattutto negli anni 1420-1440, insieme allo splendore della corte borgognona; i mercanti italiani, presenti in particolar modo a Bruges, commissionano ritratti e pale d'altare che trasportano in patria e che cooperano a far conoscere la pittura europea settentrionale esaltando le grandi personalità che hanno avuto successo in quelle terre. Nel tentativo di tracciare una storia dei rapporti tra la committenza ducale e la qualità della produzione pittorica, la Bolzoni prende le mosse dai ritratti dei duchi di Urbino eseguiti da Piero della Francesca, esempi di un'arte non eloquente, affatto distante dall'espressione di emozioni e vivi stati d'animo. Federico da Montefeltro e la moglie Battista Sforza sono colti di profilo, secondo la regola aurea del modello numismatico: le doti naturalistiche della visione si intrecciano in modo palpabile con una concezione idealistica del ritratto. C'è un modello letterario piuttosto vicino nel tempo alla tecnica del dittico di Piero per la coppia ducale, quello dei *Trionfi* del Petrarca, nei quali è possibile ritrovare il modello della Fama, attribuito in questo caso a Federico, e il *Trionfo della Modestia*, qui riferito a Battista. Diversamente, l'evocazione di particolari tipi di piante è spesso pretesto per denotare l'associazione dell'arbusto ad un particolare stato d'animo: ad esempio, il richiamo del ginepro nel *Furioso*, per l'episodio di Ginevra, emblema della moglie fedele iniquamente calunniata, vale come una sorta di *senhal*, giacché compare sia come tassello di una tendenza "impressionistica" e realistica del ritratto, sia nel cuore più profondo dell'impresa. Qui il motivo dell'encomio esprime una lode segreta e soggettiva, perché soltanto chi conosce il nome vero della giovane sarà in condizione di apprezzare il gioco allusivo: lo spettatore/lettore è chiamato a compiere un itinerario oscillante fra l'*intus* e l'*extra*.

Il capitolo terzo di questa sezione (*Lo spazio del cuore*, pp. 308-25) si apre con l'indagine di alcune importanti convergenze di natura storica e geografica fra il ritratto doppio e talune vicende della biografia di Pietro Bembo, a cominciare dal non breve soggiorno che il padre di questi, Bernardo, fece alla corte di Urbino dal 1506 al 1512, memore di una precedente sosta nel 1504, nel corso di un viaggio a Roma. Bernardo ebbe rapporti diretti con Piero della Francesca presso la corte urbinata, e nella natia Venezia ebbe occasione di conoscere Jacometto, e di stringere rapporti con Giovanni Bellini, facendo da intermediario tra questi e Isabella d'Este.

L'attenzione della Bolzoni si concentra in una prima fase sulle modalità rappresentative del tema dell'interiorità, in un prisma di svariati settori di competenza, che spaziano dalla tradizione degli studi medici, delle dottrine filosofiche, dell'esperienza del-

la scrittura lirica, dei fenomeni devozionali e ascetici. Vengono quindi forniti, a mio parere molto opportunamente, due esempi significativi: il primo concerne la memoria raffigurata come realtà architettonica, paragonata ai diversi vani di un edificio; il secondo è quello del libro, sempre in relazione al motivo della memoria, sul quale si incidono, trascrivono lettere e/o immagini. Parte della critica ha ribadito a più riprese il parallelismo intercorrente fra questa teoria dell'amore e l'immagine e il concetto di amore derivanti dalla tradizione medica e filosofica, tendente a presentare la passione amorosa come una "malattia": diviene centrale in tale contesto come nella rappresentazione della teoria d'amore non sia un corpo esterno, bensì un'effigie spirituale, invisibile, il fantasma interiore, ad essere all'origine ed al centro dell'innamoramento. In particolare, la Bolzoni ricorda come il libro del cuore sia un'immagine servita nei secoli ad elaborare la rappresentazione del 'sé', sottolineando inoltre come il libro del cuore diventi davvero un libro, ché la metafora aiuta a realizzare l'oggetto che coincide col suo raffigurante (a tal proposito, la Bolzoni cita l'esempio del manoscritto della Bibliothèque Nationale di Parigi, ms. Rothschild 2973, risalente circa al 1475), una raccolta di poesia in italiano antico, francese, spagnolo, nella quale settantadue fogli di pergamena aperti valgono a formare un doppio cuore. Il *topos* della figura dell'amato coniato nel cuore dell'amante vanta una lunga tradizione passata, e una presenza folta e consistente nella tradizione lirica italiana, sin dal periodo delle origini. Un esempio rilevante sotto questo profilo è costituito da *Meravigliosa-mente*, una piacevole canzonetta di Giacomo da Lentini, funzionario della corte imperiale siciliana di Federico II, caposcuola di quella nobile stagione poetica, che si pone come inizio solenne assoluto della lirica in lingua italiana. Nel testo del Notaro è lecito individuare il tentativo di attribuire al sentimento amoroso una consistenza pittorica, a tradurla in immagine dipinta, a dare corpo al fantasma. A parere della Bolzoni, ed è difficile non concordare con lei su questo punto, si deve notare come il Notaro poteva essere stato influenzato da varie tradizioni letterarie, quali le laudi, i testi sacri, i trovatori, e anche il campionario della tradizione iconografica, l'universo delle immagini dipinte, miniature, scolpite, e a riti antichi e nuovi che in diverse forme e tempi acquistavano prestigio e si diffondevano. Risulta persuasivo il riconoscimento in questa canzone la presenza del fascino del nuovo culto della Veronica, che arricchisce la dimensione del rapporto tra interiorità ed esteriorità. Riprese del tema leniniano sono ravvisabili, come osserva la Bolzoni, nel Dante della *Vita nova* (XL, 1) e nel Petrarca del sonetto XVI del *Canzoniere*; tuttavia, sarei del parere di aggiungere come ulteriore riscontro del *Fortleben* di questo *topos* il v. 12 della stanza della canzone dantesca *Lo meo servente core*, richiamata a proposito del suddetto passo petrarchesco da Marco Santagata nel suo articolato, ricco commento al *Canzoniere* del Petrarca (Milano, Mondadori, 1996, p. 70).

Nel capitolo terzo di questa sezione (*Virtus et honor: le metamorfosi dell'impresa fra celebrazione e memoria*, pp. 345-50), la Bolzoni ricorda un aneddoto risalente al 1483, quando Bernardo era capitano e podestà di Ravenna, cogliendo in pieno l'occasione per rendere a Dante l'omaggio dovuto, e insieme all'Alighieri l'intera compagnia degli amici fiorentini. Bembo fece da padrino al figlio di Cristoforo Landino, episodio che suffraga e rafforza la tesi dell'intimità di legami umani intercorrenti fra esponenti insigni del circolo culturale mediceo fiorentino.

Nel capitolo quarto (*Il piacere sensuale delle medaglie, ovvero una medaglia contesa*, pp. 351-56) si formulano delle conclusioni sull'influenza del ritratto di Ginevra de' Benci circa la fortuna e la diffusione della conoscenza dell'amore portatole da Bernardo Bembo: la Bolzoni finisce per registrare l'interesse, la profonda passione nutrita dal Bembo per il collezionismo numismatico.

Il quinto ed ultimo capitolo (*Ritratti doppi per gli Asolani*, pp. 357-64), clausola di tutto il volume, mette in luce la passione del Bembo per i ritratti doppi, collegando la codificazione del genere dialogico degli *Asolani* e l'atteggiamento dittatorio delle *Leggi della Compagnia degli Amici* con la tecnica pittorica del ritratto doppio. In particolare, la Bolzoni si sofferma sul mito delle tre Grazie, che non costituivano un inconsueto soggetto pittorico, ma che incarnavano i valori della bellezza, della gioia, della prosperità; ciò che lega le Grazie al tema dell'amicizia è il diletto e l'utilità della riconoscenza, dello scambio di benefici. Le Grazie richiamano dunque l'ideale di lucidità, di trasparenza tra il 'fuori' e il 'dentro': l'oggetto caro della 'medaglietta' diventa un segno che si imprime nel corpo degli amici, una sorta di amuleto, di tatuaggio, il marchio indelebile della promessa di un lunga fedeltà sociale e intellettuale. [Stano Morrone]

\* Giuseppe Parini, *Le Odi*, a cura di N. Ebani, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 2010\*

1. Il commento che poggia su una base solida quanto al testo, gode in partenza di un grande vantaggio.

L'edizione curata da Nadia Ebani segue l'edizione critica curata da Isella nel '75, la cui bontà è fuori discussione; ma converrà almeno dire, ad onore del Maestro e della filologia da lui esemplarmente praticata, che lavori di quella natura sono imprescindibili; «[...] la necessità di disporre di edizioni critiche affidabili dei classici è assoluta» [A. Varvaro, *La circolazione dei classici italiani: tra edizioni critiche e edizioni d'uso*, in *Come parlano i classici. Presenza e influenza dei classici nella modernità*, Atti del Convegno internazionale di Napoli. 26-29 ottobre 2009, Roma, Salerno, 2011, p. 52].

L'edizione Isella privilegia l'*editio princeps* del 1791, uscita a Milano per le cure dell'amico e allievo di Parini Agostino Gambarelli; ai testi del Gambarelli, Ebani aggiunge, sempre seguendo Isella, tre odi composte e stampate separatamente. La curatrice interviene in pochi casi, segnalati (p. xxxvi); e nel commento fa riferimento a varianti particolarmente rilevanti.

Cito un esempio, per altri, dalla *Salubrità*, Str. 1, vv. 3-4, 4-5: il doppio enjambement («Ecco al fin nel tuo seno / m'accogli; e del natio / aere mi circondi») è messo a confronto con la redazione precedente *m* (Isella), dove la scansione della strofa vede sovrapposizione tra sintassi e metro; osserva Ebani: «[...] il doppio enjambement raffigura la sinuosità morbida di un'accoglienza materna ... e un momento tanto atteso».

Alle spalle del commento di Ebani non c'è solo l'edizione critica di Isella; sta tutto il suo Parini, affidato alle carte e alla parola; Ebani (*Introduzione*, p. xxxvii) ricorda una lezione veronese del 21 aprile 1998 e quelle pavesi da lei seguite; i frutti della lunga frequentazione si vedono maturi qui. L'altro, grande frutto, nella stessa Collana, è il commento di Marco Tizi del *Giorno*. E naturalmente va ricordato il Ripano Eupilino dello stesso Isella.

Mi sembra giusto, per altre ragioni, ricordare subito (sul versante del commento) i meriti di Alessandro D'Ancona (1884) per le numerose individuazioni di fonti o echi dai classici che puntualmente Ebani segnala, a sua volta proponendo nuovi accerta-

\* La presente scheda conserva la forma colloquiale nella quale fu concepita (presentazione del volume a Casa Manzoni il 17 aprile 2010).

menti, a me sembra sempre pertinenti; aggiungo che suggerimenti e indicazioni da edizioni precedenti e da studi sono sempre dichiarati: fatto non scontato, soprattutto nell'ambito nel genere del commento ai testi. Meriti – quelli di D'Ancona, conviene sottolineare – di una scuola storica per la quale letteratura in latino e letteratura in volgare sono strettamente legate; una conoscenza ormai sempre più deficitaria dei testi classici ne coglierà sempre meno le convergenze e gli intrecci, e vedrà invece sempre più separati e lontani i due filoni.

Un altro termine di appoggio e insieme di confronto, direi anche di dialogo, è Carducci. Mi soffermo su un esempio, p. 14: a proposito di *Innesto* 92: «macolar ne suole / la ben amata prole». 'infettare attraverso il vaccino' (scioglie Ebani), Carducci osserva «Quel *maculare* parve e fu nella sua novità una arditezza bella, quel *recidivo* parve un esempio del come i termini tecnici e prosaici possano, alloggiati al lor posto, nella spiccatezza degli accenti, nobilitarsi e rilevarsi»; e c'è ovviamente, sempre ben individuato da Ebani nell'edizione, il processo inverso, di termini della tradizione letteraria che assumono un valore semantico nuovo.

Forse accanto a frequenti rilevamenti di Ebani di questa natura, può essere posto anche il v. 142 dell'*Innesto*, «Prove accumula a prove», dove i termini di tradizione *accumula* (*Inf.* XXVIII 110 «accumulando duol con duol») e *prove* (Petrarca, «chi per prova intenda amore» *Rvf* 1, 7) sono piegati a una semantica nuova, più vicina al 'provando e riprovando' dell'Accademia del cimento che al filone letterario. Proprio tenendo implicitamente presente questa connotazione, Ebani scioglie i versi vicini 147-148 dell'*Innesto*, «Lor zelo [dei saggi illuminati] indomit'arse, / e di popolo in popolo s'accese» con 'La fiamma della passione scientifica divampò e si diffuse da popolo a popolo'.

Sia detto qui per molti altri casi, proprio partendo da questi: della parafrasi è sempre fatto un uso sapiente, nei punti necessari, risultando essa insieme chiarimento della lettera e intervento ermeneutico.

Si veda anche *Salubrità* 97-102:

Quivi i lari plebei  
Da le spregiate crete  
D'umor fracidi e rei  
Versan fonti indiscrete;  
Onde il vapor s'aggira;  
e col fiato s'inspira.

Svolge Ebani: «Nello stesso luogo, le case del popolo dai vasi di creta, spregevoli perché da notte, versano senza rispetto fiotti di liquidi ammorbati e infetti, da cui si espande l'esalazione, che nel respiro viene inalata».

Siccome ho accennato a Carducci, noto pure che una sua osservazione severa riferita all'*Impostura*, str.16, è bene rintuzzata da Ebani, non frontalmente, ma fornendo rinvii al topos della *nuda veritas* che ridimensiona quel giudizio. È un aspetto del dialogo a cui ho accennato.

2. Il commento è bipartito: i. il cappello introduttivo e ii. le note puntuali con rinvio a singoli o a gruppi di versi hanno al centro il testo, anche graficamente ben posto in evidenza.

L'impostazione risponde a un modello consolidato, dalle *Rime di Dante* di Contini alle montaliane *Occasioni* di Isella; e molte sono ormai le applicazioni di una proposta che ha fatto scuola.

Il rapporto tra cappello e note è molto stretto e funzionale; le due zone si richiamano a vicenda, completandosi senza sovrapporsi; non c'è ridondanza ma complementarietà; lo stesso rapporto si stabilisce con l'*Introduzione*, nell'una e nell'altra direzione.

Il cappello sobrio, elegante, non concede nulla al non necessario. Esso assolve a diverse funzioni:

- fornisce indicazioni di analisi strutturale del componimento, illustrando l'intreccio tra i livelli diversi del testo; sono ben messe in evidenza le particolarità formali ricorrenti: strutture binarie, chiasmi, rilievi di ritmi e di suoni, allitterazioni ecc., non come semplice segnalazione di fatti retorici e stilistici, ma per chiarirne la funzione in concomitanza con altri aspetti del testo.

Se mi è concesso, segnalo un chiasmo nell'*Impostura* 43-45, funzionale nell'ottica dei rilevamenti della curatrice: tema è il diritto del merito e la gratificazione sovrapposti dall'*Impostura*:

Il suoi diritti il merto cede  
A la tua divinitade,  
E virtù la sua mercede.

con *merito* e *virtù* al centro, *diritti* e *mercede* ai fianchi, tutti messi in rilievo anche dall'incrocio oggetto-soggetto x soggetto-oggetto.

- Cappello e commento distinguono tra rapporti intertestuali evidenti per contenuti forma, ritmi e coincidenze tematiche, stilistiche, formali, retoriche, da contesti non univocamente riferibili al passo in esame; in altri termini, evidenziano distinzione tra un rapporto che si potrebbe definire di *parole* e uno di *langue*.

Posso citare l'esempio di *Vita rustica* 5-7 dove il «nocchier brun» richiama subito Dante, *Inf.* III, ma insieme Tibullo; e c'è l'invito a vedere inoltre Testi e Passeroni. Nella stessa ode, al v. 32, per *mercar* il commento rinvia, su suggerimento di Carducci, a Passeroni; ma Ebani opportunamente ricorda che l'uso del verbo è ricorrente in Testi.

3. Può essere utile accostare alcuni cappelli per metterne in evidenza l'impostazione:

i. *Salubrità dell'aria*

Schematizzo per maggiore chiarezza.

- a. Impostazione tematica: «Non più la generica e classica contrapposizione tra la campagna e la città, ma il confronto puntuale tra un preciso elemento di un luogo ameno preciso e quello di una precisa città [...] Milano» (p. 23);
- b. La corruzione dell'aria come corruzione morale, con rinvio alla ricca tradizione satirica del tema dell'immoralità: i latini Giovenale e Persio, satirici cinque e secenteschi e contemporanei, e nello stesso tempo la novità dell'impostazione: fatti e scelte di vita sono tradotti in una lingua che si colloca in una tradizione letteraria classica e alta (Virgilio Orazio; Dante Petrarca; Ariosto Frugoni Passeroni). Ovviamente bisogna scendere al piano del commento per vedere attualizzati tali riferimenti.
- c. Struttura metrico-sintattica, all'interno della sestina (con predominanza della coincidenza di misura strofica e periodo sintattico), con eccezioni; la bipartizione del testo nelle strofe 1-11: 12-22.

- d. Gli anni di composizione (1758-1759) e il riferimento a varianti macroscopiche, in questo caso la soppressione di cinque strofe;
- e. Lo schema metrico.

ii. Nel cappello premesso a *L'innesto* (pp. 3-4) è suggerita la precisa indicazione della struttura dell'ode

- bipartizione in due «campate similari», strofe 1-11, celebrazione della navigazione di Colombo); strofe 12-21 (importazione del vaccino anti-vaioloso dal mar Nero paragonata all'impresa di Colombo)
- strofe 4 speculari alla 18 (quart'ultima):
- fanno da cornice al discorso del poeta diretto a Giovanmaria Bicetti (autore delle *Osservazioni sopra alcuni innesti di vajuolo*, uscite nel 1765 con questa Ode in testa) le terne di apertura e di chiusura
- strofe 5 correlata alla coppia 19-20
- strofe 6 corrisponde, per l'uso dell'apostrofe, alla 16 (sest'ultima).

iii. A proposito del *Bisogno* Ebani mostra come la struttura dell'ode rifletta la bipartizione proposta dal titolo *Dei delitti e delle pene*, articolandosi in strofe 1-6 nella denuncia dei delitti del *Bisogno* e in strofe 7-12 nelle pene atroci comminate dal potere giudiziario; strofe 13-14 (le due finali) sintetizzano e identificano nel destinatario dell'ode, il pretore della Repubblica elvetica Pier Antonio Wirtz, la soluzione proposta dal Beccaria nella conclusione del trattato.

«previene» che sigilla il componimento, è parola tema centrale nel Beccaria, come bene osserva Ebani fornendo rinvii ai capitoli XLI e LXII del trattato.

Chi prende in mano l'edizione critica curata da Francioni constata che si presentano occorrenze analoghe nei capitoli seguenti:

XLIII, «Un altro mezzo di prevenire i delitti si è d'interessare il consesso esecutore delle leggi [...]»;

XLIV, «Un altro mezzo di prevenire i delitti è quello di ricompensare la virtù»;

XLV «Finalmente il più sicuro ma più difficile mezzo di prevenire i delitti si è di perfezionare l'educazione [...]».

Ma ha ragione Ebani non citando questi capitoli, perché in realtà la vulgata dei *Delitti* nelle mani di Parini si ferma al cap. 42.

iv. *L'impostura*

Bipartizione, con rapporto di simmetria tra 1-8 e 9-16

1-8: – discorso diretto rivolto all'Impostura; moduli di due strofe

3-4 esempi opposti di imposture

5-6 storia antica

7-8 lodi dell'impostura

9-16 simmetrica alla prima parte

9-10 caratteristiche psicologiche del seguace dell'impostura

11-12 esempi di impostura nell'antichità

13-14 peculiarità dell'Impostura

15-16 specularità con 1-2, apostrofe alla Verità.

Una restituzione più attenta delle analisi da parte mia dovrebbe rendere più evidenti le ragioni delle partizioni individuate da Ebani, affidate ad aspetti di contenuto, metrico, retorico, simmetrie, rapporto tra diegesi e mimesi.

*Una postilla.*

Il lettore, servito bene, vorrebbe anche altre comodità, «Ma sì com'elli avvien, s'un cibo sazia / e d'un altro rimane ancor la gola» *Par.* III 91-92. E allora mi chiedo se in casi analoghi non convenga numerare anche le strofe, dato che nei cappelli e nell'*Introduzione* Ebani vi fa continuo riferimento.

4. Nel cappello all'*Impostura* Ebani rinvia a Isella per il testo; ma troppo modestamente non rimanda esplicitamente (lo fa nell'*Introduzione*) al suo *Parini: la proporzione delle parti e il libro delle Odi*, «Strumenti critici», n. 22 (maggio 2007), Facs. 2, pp. 213-26; e ciò vale per i cappelli a *La salubrità*, *La vita rustica*, e *La Musica*.

Nel Saggio, Ebani fornisce acute valutazioni sui mutamenti macroscopici, ossia di struttura, in successive redazioni, dando ragione soprattutto della soppressione di strofe – questo il fatto comune fondamentale – mirata (come dice) «a un costruito ordinato e modulato con simmetria, cioè una proporzione» (p. 217). È opportuno ricordare che le analisi sulle Odi nel saggio sono condotte in presenza del pariniano *Dei principi delle Belle Lettere applicati alle Belle Arti*. Il Parini trattatista che – appoggiandosi a Vitruvio – disserta della proporzione in quanto relazione delle parti al loro tutto, di qualità e di quantità, trova nel versificatore in strofe il più fedele interprete e traduttore di quei principi, ordinando nelle sue *Odi* «le parti similmente distinte del tutto» quanto a «numero e massa e disposizioni di essi». Questo dimostra Ebani, percorrendo le quattro *Odi* già citate. La parte finale del saggio sul libro delle *Odi*, definito in «nitida corrispondenza» con i «principi enunciati dal Parini nelle lezioni del 1770», è tutta da leggere, anche e se non qui e ora.

Ma almeno la parte estrema: «[...] se non disponessimo della fidata testimonianza del fedelissimo Gambarelli e della preziosa edizione critica curata [...] da Dante Isella [...] potremmo dire che il libro delle *Odi* uscito nel 1791 portava incisa nel suo corpo [per “la proporzione de’ vari oggetti e delle parti fra loro, e di esse al tutto ...] la firma dell’autore».

Ebani conferma così, e rinsalda dall'interno, le conclusioni di Isella affidate a *Il libro delle odi* (in *L'officina della 'Notte' e altri studi pariniani*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1968, poi nell'*Introduzione* all'edizione critica del '75): la Gambarelli del '91, cito Isella, è la «vera e propria edizione d'autore»; ciò dovrebbe assicurare l'amico (di cui ora non dico il nome), che ritiene un po' temeraria la tesi di Ebani.

A questo punto posso riprendere in mano queste *Odi* e andare all'*Introduzione*; che, letta dopo testi, cappelli e commenti, rivela anche meglio pieghe e finezze. Del resto, essendo l'*Introduzione* l'ultima parte scritta di un libro, perché non può anche essere letta – o riletta – da ultimo?

Ora lo faccio per rammentare alcune cose chiaramente indicate da Ebani:

- autenticità, paternità, garanzia di attendibilità formale della Gambarelli
- quantità e qualità della silloge pariniana messe a confronto con la produzione poetica di quei decenni, in varie città d'Italia
- la struttura macroscopica del libro, circolarmente individuata nella prima e nell'ultima ode, similari per aspetti metrici e per la dichiarazione di intenti poetici: omaggio iniziale alla scienza, finale alla poesia
- il «calcolato equilibrio costruttivo» è ottenuto con una perfetta simmetria metrica tra una prima metà ad andamento «brioso e vivido» e la seconda metà, con «movimento più largo e maestoso»; partizione che trova riscontro nella diacronia dei testi.

Il Parini arriva con le *Odi* del '91 al «libro», ciò che non gli è riuscito per il poema un quarto di secolo prima. Non dimentichiamo che l'uscita, nel '67, a Venezia, dal Graziosi, di *Un mattino*, e di un *Mezzogiorno* accompagnati da una *Sera* non sua (basta leggere 10 endecasillabi per rendersi conto della diversa stoffa poetica), lo ha bloccato nel dare forma a un libro che a quel momento credeva di poter realizzare. La *Sera* del veronese Muttinelli era del resto già uscita a sé precedentemente (si veda la *Bibliografia* del Bustico nn. 190, 191, 192). Ricordiamo la lettera al Colombani del 10 settembre 1766, fondamentale per capire le cose in quel torno d'anni; va letta per quel che Parini pensava di fare, e per quello che poi ha in realtà fatto (o meglio non fatto), rinunciando al trittico del poema per una frammentazione delle parti del giorno mai portate a compimento.

5. Il mio ginnasio luganese degli anni cinquanta offriva, quale meta di prime uscite oltre confine, i luoghi manzoniani e la Brianza di Parini (con una ben calcolata diversione alla Motoguzzi di Mandello Lario, dati età e curiosità dei gitanti). Credo che il lago di Pusiano e i dintorni non fossero fundamentalmente diversi da quelli frequentati e descritti da Parini. Non so se tali itinerari scolastici siano tuttora validi, a oltre mezzo secolo di distanza. Certo la visione è tutt'altra: capannoni mal dimensionati e sghebbi, ognuno incurante degli altri, delle parti e del tutto, ossia della proporzione, spazi non pianificati, dove si producono i capitali che finiscono nelle banche di Lugano sfuggendo al fisco italiano, seguendo l'esempio di chi *in primis* così opera, sul fondamento di una legislazione che ammette il falso in bilancio. Gli studenti ticinesi di oggi, se ci vanno, portano più facilmente con sé immagini della gaddiana *Cognizione del dolore*; ma anche il Parini delle *Odi* e del *Giorno* (che resta pur sempre ancorato al canone scolastico nei Licei della Svizzera italiana, forse perché area laterale e perciò conservativa), costituisce una tela di fondo che permette di cogliere, nella continuità morale e civile degli scrittori lombardi, il forte mutamento del paesaggio, – purtroppo irreversibile – e del tessuto civile e morale – si spera, invece, suscettibile di reversibilità –.

Non so se nella scuola sia più difficile far intendere la lettera del testo di una lingua spesso «deliberatamente lavata e ardua», anche se ora ben sciolta dal Commento di Ebani, oppure i messaggi morali della poesia pariniana, la virtù, il merito, la verità, la bellezza. [Ottavio Besomi]

★ Monica Longobardi, *Vanvere*, Roma, Carocci, 2011

Cosa c'è di più serio di un libro scritto per divertimento? Che ammicca al lettore, ma nel contempo lo mette alla frusta, ne sonda la cultura, ne interroga le competenze? E quale spazio si può ritagliare il recensore, colpevolmente digiuno, nel mio caso, di molta della strumentazione che Monica Longobardi profonde nel suo *Vanvere* (parodie, giochi letterari, invenzioni di parole, come recita il sottotitolo)?

Impossibilitata, purtroppo, a giocare lo stesso gioco dell'autrice – come fa, in maniera splendida, Alfonso D'Agostino nei suoi inserti “romanzi” (nel senso della filologia) –, mi provo almeno a evocare le suggestioni di un testo pieno di sorprese e di sapere.

In principio, è chiaro, era Queneau: ma la Longobardi riesce a dislocare la carica eversiva dell'originale (e della famosissima traduzione-riscrittura di Umberto Eco), fuori dall'orticello della scrittura *attitrée*, verso le aule delle nostre scuole e delle nostre università, laddove professa la dignitosissima disciplina della Filologia romanza. A conferma del fatto che non c'è quasi nulla, checché si tenti costantemente di fare per im-

pedirlo, che un insegnante davvero motivato non riesca a ottenere dai suoi alunni. Se novantanove erano gli esercizi di Queneau, il numero viene raddoppiato, in quel di Lugo, negli anni Novanta, dalla professoressa Longobardi e dai suoi scatenati studenti liceali.

Dopo Queneau, ovviamente, venne Calvino, il gioco sulle *Città invisibili* e poi Perec, e poi Manganelli; ma di tutto questo, e di tanto altro ancora, ci parla l'*Introduzione*.

Che ci mostra poi come, dai territori tutto sommato rassicuranti (almeno per chi scrive queste righe) della letteratura, il libro della Longobardi alzi le vele per solcare il mare assai più periglioso del gioco linguistico puro, verso luoghi che gli umani, come da copione, non possono neppure immaginare.

Non è un viaggio che io intenda qui ripercorrere: mi limito a segnalare al lettore, il «Benigno Lettore» cui si rivolge l'*Introduzione*, taluna delle epifanie più sorprendenti. Mi scuso in anticipo se saranno soprattutto letterarie; ma dalla «perversione accademica» della filologia è dura liberarsi.

Quattro capitoli articolano il caos secondo le partiture del *logos* (o almeno ci provano): *Invenzioni*, *Bricolage*, *Suoni* e *Cloni*. *Climax*, non saprei dire se ascendente o discendente, ma che comunque ci porta dal grado zero delle lingue inventate, attraverso l'attività combinatoria dei cosiddetti «kit pronti per la scrittura» e un'incursione sul piano dei significanti puri, sino all'articolazione complessa di testi letterari in registro parodico, diligentemente forniti del necessario quanto straniante corredo esegetico.

Qualche esempio varrà forse più della pretesa di raccontare o di riassumere malamente.

Da *Invenzioni*, il cui primo paragrafo (ci libereremo mai da Borges?) recita *Babele*, traggio i due esempi paralleli di una lingua letteraria che sembra vera ed è di invenzione (cioè sono veri i giochi fonici dei quali è intessuta, ma le parole, in sé e per sé, non esistono) e, viceversa, di un passo tramato di vocaboli rari, rarissimi, ma tutti rigorosamente attestati.

Di Federico Maria Sardelli (*Poesie*, Livorno, edizioni del «Vernacoliere», 2004) il primo:

Ciprigno orpiglio  
 Ove rubeggia il gribbio, e achivo infrasta,  
 Rubesto pondo, ingrovvido d'intriglio:  
 Ah, che d'Orgil barchiato il tespe annasta  
 Di mille prischi indarco  
 Pugnace artebbia e fero schiugge,  
 E d'accipiòsi pindi, il froSCO Erfile  
 L'aschie corbe affiso usbrando sparte:  
 Or mistiprando i quiggi,  
 Or bistrugliando i mischi,  
 Qual schibbio Alfion che frugge,  
 D'interpenati argori i sirti adugge,  
 E 'l groppo strubbiolando stempre e lece,  
 Sì ch'io d'asperti merdi alfin mi chiosco,  
 E, ritto il mazzo, stiòcco.

(A p. 50 del libro della Longobardi; qui come in tutti gli altri casi, prima del testo il rimando alla stampa originale, dopo il testo, tra tonde, la collocazione nel volume recensito).

Di Tommaso Landolfi (*La passeggiata*, in *Opere*, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1969-1971) il secondo:

La mia moglie era agli scappini, il garzone scaprugginava, la fante preparava la bozzima [...]. Sono un murcido, veh, son perfino un po' gordo, ma una tal calma, mal rotta da quello zombaro o dai radi cuiussi del giardiniere col terzomo, mi faceva quel giorno l'effetto di un malagma o di un dropace! Meglio uscire, pensai invertiandomi, farò magari due passi fino alla fodina.

In verità siamo ormai disavvezzi agli spettacoli naturali, ed è perciò da ultimo che siamo tutti così magoghi e ci va via il mitidio. Val proprio la pena di esser uomini di mobole, se poi, non che andarsi a guardare i suoi magolati, non si va neppure a spasso! [...].

Basta. Uscii dunque, e m'imbattei in uno dei miei contadini, che volle accompagnarmi per un tratto. Ma un vero pigo! In oggi di quegli arfasatti e di quelle ciammengole o manimorce, ve lo so dir io, non se ne trova più a giro; né servon drusce per farli parlare, ma purtroppo hanno perso la loro bella e pura lingua di una volta. Recava due lagene.

«Dove le porti?»

«Agli aratori laggiù: vede dov'è quell'essedo? C'è il crovello per loro».

«E il mivolo, o il gobbello?»

«Bah, noialtri si fa senza» (p. 51).

Se *Invenzioni* è l'inizio del percorso, e ci offre un campionario dell'umana capacità creativa ben più bizzarro e estroso dei pochi esempi che ho scelto io, *Bricolage* ci mostra come dar vita a creature linguistiche nuove, muovendo però da elementi di base più strutturati: parole, o frammenti di testi decostruiti e poi ricostruiti.

Anche in questo caso, i precedenti culturali si contano numerosi, dal futurismo al *nouveau roman*: se le parole fruste e usurate della tradizione letteraria non hanno più nulla da dire e da dare, può darsi che lanciate in aria, a mo' di foglioline della Sibilla, facciano scaturire diversi e migliori mondi possibili.

È ancora letterario l'esempio che vi propongo, ma di una letteratura sottoposta al trattamento dei *Longobardi's boys and girls*, impegnati in un esercizio di *logo-rallye* (Que-neau): a partire da un tratto noto (qui nientemeno che la monaca manzoniana), aggiungete un numero x di elementi lessicali allotrii (forniti dal professore), agitate e assaggiate. Ecco il risultato (in grassetto l'intruso lessicale, in corsivo gli elementi di raccordo):

*La monaca di Monza non era certo una **lattante**. Il suo aspetto, che poteva dimostrar venticinque anni, faceva a prima vista un'impressione di bellezza (solo perché non si sapeva che razza di **scorfano fosse**), ma di una bellezza sbattuta, come se avesse ricevuto una **coltellata**, sfiorita e, direi quasi, scomposta, come dopo uno **starnuto**. Un velo nero, sospeso e stirato orizzontalmente sulla testa, cadeva dalle due parti, discosto alquanto dal viso; sotto il velo, una bianchissima benda di lino *acquistata al **supermercato***, cingeva, fino al mezzo, una fronte di diversa ma non d'inferiore bianchezza, *come appena uscita dalla **rianimazione***, un'altra benda a pieghe circondava il viso, e terminava sotto il mento in un soggolo, che si stendeva alquanto sul petto, a coprire lo scollo di un nero saio, *macchiato da alcune **frittelle***. Ma quella fronte si raggrinzava spesso, come per una contrazione dolorosa, e allora due sopraccigli neri neri si affacciavano, con un rapido movimento. Due occhi, neri neri, si fissavano talora in viso alle persone con un'investigazione superba da **cartomante**; talora si chinavano in fretta, come per cercare un nascondiglio *in un altro **pianeta*** in certi momenti un attento osservatore avrebbe argomentato che chiedessero affetto, corrispondenza, pietà, **spiedini**; [...] quando restavano immobili e fissi, senza attenzione, *osservando una fetta di **mortadella***, chi ci avrebbe immaginato una svogliatezza orgogliosa, chi avrebbe potuto sospettarci il travaglio di un pensiero nascosto, *da cui neppure un **moscone balbuziente avrebbe potuto distoglierla*** [...]. Le gote pallidissime scendevano con un contorno delicato e grazioso, ma alterato e reso mancante da una lenta estenuazione. Le labbra, quantunque appena tinte da un roseo sbiadito, *quando inghiottiva un **sottaceto subito diventavano violacee*** [...] la vi-*

ta era attillata con una certa cura secolare, e dalla benda usciva sur una tempia una ciocchetta di neri capelli e una **banderuola**; cosa che dimostrava o dimenticanza o disprezzo della regola (p. 100).

Non voglio invece parcellizzare, ma raccomando vivamente per la lettura diretta, la parte finale del capitolo, dedicata agli animali impossibili e alle altrettanto impossibili ricette (scaturite in prima istanza dal travestimento del nobilissimo testo dell'Artusi): assaggiare per credere.

Il lettore avvertito si immaginerà già per conto suo, arrivato sin qui, che nel capitolo dedicato ai *Suoni* Longobardi non discorre di fonosimbolismo pascoliano (anche se Pascoli fa capolino qua e là, in vesti un po' diverse da quelle cui ci ha abituato Continini), bensì della carica profondamente eversiva che si sprigiona dal significante, o meglio dalla sua interazione col significato.

Sia in esempi che vantano *pedigree* di tutto rispetto, come questi di Toti Scialoja (*Versi del senso perso*):

A Sciaffusa si è diffusa  
la notizia  
che le gatte fan le fusa  
per malizia.  
Un pollo su un pullman  
in viaggio per Baden  
avvolto in un loden  
si sente nell'Eden;  
sua moglie, col rimmel,  
gli fuma le Camel (p. 137).

Come pure negli esisti più domestici, ma affatto godibili, di origine ancora lughese:

Luccica la lanterna della lucciola  
s'illumina la strada resa sdruciola  
dalla bava che da dietro alla chiocciola  
sgocciola.  
All'Avana, città cubana,  
gira molta marijuana.  
Fuman anche le anaconde  
per strisciare più gioconde.  
A Mosca la vespa ha una tresca  
losca, ma nessuno la pesca.  
I serpenti del Messico  
han paura del lessico.  
Il pitone del Perù  
somma il meno con il più (p. 137).

Ancora un gioco "per le rime": la suggestione di partenza è offerta da Sauro Gelichi (*Il de reditu suo e altri viaggi*, San Giuliano Terme, Felici, 2005):

Che luce a Rabat  
con lampade arabe  
da mille e una watt! (p. 141).

A lui risponde, in forma di moderna tenzone, Alfonso D'Agostino, con una serie di fulminanti *rabat* (che a me evocano, ma è chiaro che di gioco ognuno gioca il suo, i grotteschi *Rabisch* del Lomazzo tanto amati da Dante Isella):

*guidaturistico*  
No, signori, qui a Rabat  
non ci sono ziggurat.  
*latinista*  
Nelle scuole di Rabat  
usan più il *sed* che l'*at*.  
*matematico*  
Che ne pensano a Rabat  
del teorema di Fermat?  
*cinefilo*  
Non fu per caso a Rabat  
che giraron "Pussycat"?  
*fumettistico*  
Corto Maltese a Rabat  
ci andò assieme a Hugo Pratt.  
*politico* (filoarabo)  
Che tempi, quando a Rabat  
m'incontravo con Sadat!  
*politico* (filopalestinese)  
Che tempi, quando a Rabat  
m'incontraï con Arafat! (pp. 141-42).

Chiudo con un esempio che mi pare davvero straordinario: una poesia destituita di senso, almeno di quel particolare senso cui ci indirizza il *logos*, ma carica invece di tutte le suggestioni della parola poetica: *Il lonfo* di Fosco Maraini (*Gnòsi delle Fànfole*, Milano, Baldini e Castodi, 1994).

Il lonfo non vaterca né gluisce  
e molto raramente barigatta,  
ma quando soffia il bego a bisce a bisce  
sdilencia un poco, e gnagio s'archipatta.  
È frusco il lonfo! È pieno di lupigna  
arrafferia malversa e sofolenta!  
Se cionfi ti sbiduglia e t'arrupigna  
se lugri ti botalla e ti criventa.  
Eppure il vecchio lonfo ammargelluto  
che bete e zughia e fonca nei trombazzi  
fa lègica busia, fa gisbutò;  
e quasi quasi in segno di sberdazzi  
gli affarferesti un gniffo. Ma lui zuto  
t'aloppa, ti sbernechia; e tu l'accazzi (p. 148).

Il capitolo finale, *Cloni*, offre pane e companatico per i denti piuttosto aguzzi dei filologi; ma anche il lettore meno avvezzo ai giochi dei *clerici* troverà di che divertirsi, e di che riflettere. In apertura qualche pezzo di bravura, dovuto alla penna di Monica Longobardi e di Alfonso D'Agostino: la filologia romanza, lo si sa, è disciplina dura, che richiede i contravveleni giusti. Ecco quindi, *a latere* delle ricerche d'archivio sulle pergamene di riuso, la straordinaria vita di Orlanda paladina, che prende forma sotto le

mani di Monica Longobardi. In principio, certo, ci fu Roland, ma la sua pronipote imolese non gli è da meno:

La ricerca di pergamene di riuso negli archivi dell'Emilia-Romagna, intrapresa da chi scrive da almeno tre lustri, ha dato contezza agli studiosi di vetusti lacerti di opere sconosciute o fortunate conferme di saghe di vasta fama. Ed è con un'analogha investigazione che oggi editiamo *disjecta membra* di una tradizione carolingia in quella che fu terra d'epica franco-italiana, la Romagna. Ignoto, ma non ignobile, teste, esso cambia di segno l'intera vicenda di Rolandino o Orlandino, come venne a chiamarsi in Italia, ovvero ne attesta una plutarchesca "vita parallela" al femminile. Tale frammento pergameneo giace tra le carte dell'Archivio Vescovile di Imola, fondo San Cassiano [...]

Ed ecco, invece, la nostra natività:

Coment nase Ro[lande].

Erent li temps, dla Berta à la filande  
 E fila ncò, fila deman ntl la lande,  
 À Iomle fo, çità de la Romaine,  
 che fo nasúa sa fiole, la Rolande.  
 Grenda, norìa, stess que 'l ninen a ghiandle  
 Blançe e vermella, simiiant Allemande,  
 clere e çoiante, parfumed'à lavande.  
 Amoniscant chl'era una sarabande  
 'la tomba zò de la mere, rolande  
 spategna un pé qe Berta l'aveit grande.  
 «Mal n'aient l'ancesor! Est l'educande?  
 Par saint'Erode: Or te la recomande!».  
 E fist Milon: «L'apelerem "Orlande"».

Traduzione: **Come nasce Rolanda**. Erano i tempi che Berta filava / e fila oggi, fila domani nella landa / avvenne a Imola, città della Romagna, che nacque sua figlia, la Rolanda. Grande, pasciuta più che il maiale a ghianda bianca e vermiglia come una Alemanna, / splendida e gioiosa, profumata alla lavanda. / Preannunciando che era un argento vivo, la cade giù [dal grembo] della madre, rotolando, e le acciaca un piede, che Berta aveva grandi. «Li mortacci! [lett. «Mal n'abbiano gli antenati»]. E questa è l'educanda? Sant'Erode! Te la devolvo tosto!». Ma Milone fece: «La chiameremo Orlanda» (pp. 173-74).

Affido al lettore, con l'avviso che gli si richiede una certa competenza, i due sciccosissimi *erotopaegnia romanica* di Alfonso D'Agostino, dove sesso e filologia si intrecciano in un *pas-à-deux* di grande raffinatezza. Il dittico si compone di *A Lutezia ballai il diretan <tan>go*, ignoto quanto sconvolgente precedente occitanico del più noto esemplare filmico, e dell'apocrifo dantesco *Ringo, i' vorrei che nui e Django e Tex* (con rimbanti tutti in *-ex* e in *-il/ill*), forse l'ultima possibilità per traghettare sino ai nostri studenti l'idea di cosa sia una rima rara.

Il falso Dante, più vero del vero, mi porta verso l'ultima sezione del libro, e verso quelli che, lo confesso, rimangono i miei autori preferiti: i liceali lughesi.

La giacitura degli accenti non è magari *comme il faut*, ma alcune terzine mostrano, soprattutto in questi nostri tempi così sciagurati, quale sia ancora la forza dirompente dell'etica dantesca, quando va a impattare su anime ancora giovani e disponibili:

Violenti contro le donne:

«Iddio, perché questi dolori immani?»

Rispose Borges [il Virgilio lughese]: «Questi vïolenti stanno sopra famelici caimani e sono appesi come panni ai venti.

[...]

Alcuni caiman er 'in attesa ch'ai dannati la grande stanchezza

facesse loro lasciare la presa,

quindi potevan calmare la fame.

Altri non aspettavon più la resa

e con dei salti esaudivan le brame,

staccando pezzi dai corpi a brandelli.

«Com' in vita straziarono le dame

ora così sono trattati quelli».

Violenti contro i bambini:

«Non rispettaron degli infanti i sogni,

facendo perder loro le occasioni,

favole e mondi fatati che ogni

fanciullo ha prima di essere grande».

Lì mi sentivo come quando sogni

di essere te stesso in mezzo a lande

perduto a lottar con finti draghi

vedendo tal dormiente mente brande

spade fatte di aria contro maghi.

Infìn saltammo da una finestra

e per l'aria nuotammo come in laghi (p. 208).

Leggendo questi versi alquanto spampanati, devo dire che mi sono un po' commossa e mi è stato d'un tratto ancora più chiaro il perché dei recenti tagli alla scuola di stato, degli insulti agli insegnanti, gente pericolosa, gente che legge e che pensa, i tipi peggiori. Sesso e bambini, donne e violenza: oggi come allora «E lascia pur grattar dov'è la rognà» [Cristina Montagnani].