

PER LEGGERE

I GENERI DELLA LETTURA

ANNO XXII, NUMERO 42, PRIMAVERA 2022



PER LEGGERE

I generi della lettura

Rivista semestrale di commenti, letture e edizioni
di testi della letteratura italiana

www.rivistaperleggere.it

Direzione

ISABELLA BECHERUCCI, SIMONE GIUSTI, FRANCESCA LATINI
GIUSEPPE MARRANI, NATASCIA TONELLI

Redazione

BENEDETTA ALDINUCCI, CARLO ANNELI, MARCO CAPRIOTTI
SIMONETTA PENZA, CARLA PENZA, CLAUDIA RUSSO, SIMONETTA TEUCCI
MARIA RITA TRAINA, MARCO VILLA

Editing e stampa

PENSA MULTIMEDIA EDITORE
73100 Lecce - Via A. M. Caprioli 8
tel. 0832.230435

info@pensamultimedia.it
www.pensamultimedia.it

Iscrizione n. 783 dell'8 febbraio 2002
Registro della stampa del Tribunale di Lecce

ISSN 1591-4861 (print)
ISSN 2279-7513 (on line)

© Pensa MultiMedia 2022

Finito di stampare
nel mese di dicembre 2022

Comitato scientifico

ROBERTO ANTONELLI (Università degli Studi di Roma “La Sapienza”), JOHANNES BARTUSCHAT (Università di Zurigo), FRANCESCO BAUSI (Università degli Studi di Firenze), FRANCO BUFFONI (IULM di Milano), STEFANO CARRAI (Scuola Normale Superiore di Pisa), MASSIMO CIAVOLELLA (UCLA), ALESSIO DECARIA (Università degli Studi di Udine), ROBERTO FEDI (Università per Stranieri di Perugia), PIERANTONIO FRARE (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), MARINA FRATNIK † (Università di Parigi VIII), PAOLO GIOVANNETTI (IULM di Milano), ROBERTO LEPORATTI (Università di Ginevra), ALESSANDRO MARIANI (Università degli Studi di Firenze), MARTIN McLAUGHLIN (Università di Oxford), EMILIO PASQUINI † (Università degli Studi di Bologna), FRANCISCO RICO (Università Autonoma di Barcellona), PIOTR SALWA (Università di Varsavia), GIULIANO TANTURLI † (Università degli Studi di Firenze), MARCO VEGLIA (Università di Bologna), TIZIANO ZANATO (Università degli Studi di Venezia).

Lettura e valutazione degli articoli (Open Peer Review)

La rivista “Per leggere” riceve e valuta commenti, letture (*lectiones*) e edizioni critiche di testi della tradizione letteraria. Gli articoli, che devono rispettare le norme redazionali pubblicate sul sito www.rivistaperleggere.it, sono inviati in formato elettronico all'indirizzo della redazione e vengono sottoposti a una prima valutazione da parte della direzione, che provvede a recapitarli in forma anonima a due revisori, i quali sono invitati a fornire un parere scritto accompagnato da eventuali suggerimenti di modifiche o approfondimenti. In caso di parere divergente, la direzione individua un terzo revisore al quale sottoporre l'articolo.

Sulla base del parere dei revisori, l'articolo può essere accettato senza riserve, accettato a condizione che l'autore lo sottoponga a modifiche, oppure respinto.

I revisori sono individuati dalla direzione tra i membri del comitato scientifico o tra esperti esterni. I nominativi dei revisori sono resi noti alla fine di ciascuna annata.

Una volta accettato, l'articolo viene trasmesso alla redazione, che provvede a comunicare all'autore il numero del fascicolo in cui sarà pubblicato.

Gli autori degli articoli sono infine invitati a consegnare in allegato al testo definitivo l'elenco dei nomi, l'eventuale indice dei manoscritti citati, l'*abstract* dell'articolo in lingua italiana e inglese.

Classificazione ANVUR: fascia A

SOMMARIO

- 7 MILENA GIUFFRIDA
Commento al Capitolo I di *Eros e Priapo* di Carlo Emilio Gadda
Commentary on Chapter I of *Eros and Priapus* by Carlo Emilio Gadda

DIALOGHI

- 59 FEDERICO SANGUINETI
Beatrice come musa letteraria
Beatrice as literary muse
- 71 DANIELE IOZZIA
Petrarca e Sannazaro tra i villani. Su alcune forme della parodia nel teatro dei Rozzi di Siena
Petrarch and Sannazaro among the peasants. On Some Forms of Parody in the Theatre of the Rozzi of Siena
- 97 CARLO SERAFINI
Scritture ‘in articulo mortis’: Dante, Testori, i *Tre Lai*
Writings ‘in articulo mortis’: Dante, Testori, the *Tre Lai*

SCUOLA E UNIVERSITÀ

- 111 MARIANNA MARRUCCI, VALENTINA BIANCHI
Inclusione e chiavi di accesso al testo letterario. Proposte di metodo
Inclusion and Access Ways to the Literary Text. Methodological proposals

CRONACHE

- 133 Dante Alighieri, *Divina comedia. Edición anotada bilingüe*, a cura di Rosend Arqués Corominas, Chiara Cappuccio, Carlota Cattermole Ordóñez, Raffaele Pinto, Juan Varela-Portas de Orduña e Eduard Vilella Morató, traduzione di Raffaele Pinto, Madrid, Ediciones Akal, 2021 (S. Genghini); Dante Alighieri, *Monarchia* [sobre la monarquía universal], a cura di Raffaele Pinto, Madrid, Catedra Letras Universales, 2021 (T. Lombardi); Dino Frescobaldi, *Rime*, a cura di Gabriele Baldassari, Milano, Mimesis, 2021 (S. Eretta); Elisabetta Menetti, *Gianni Celati e i classici italiani. Narrazioni e riscritture, Premessa* di Giancarlo Alfano, Milano, Franco Angeli, 2020 (S. Giusti).
- 155 *Indice dei nomi*
- 161 *Indice dei manoscritti*

MILENA GIUFFRIDA

*Commento al Capitolo I di Eros e Priapo
di Carlo Emilio Gadda*

*Commentary on Chapter I of Eros and Priapus
by Carlo Emilio Gadda*

ABSTRACT

Il trattato Eros e Priapo di Carlo Emilio Gadda, composto tra il 1944 e il 1946 e pubblicato per la prima volta nel 1967 in un'edizione definita «d'autore coatta», è interpretato alla luce della conoscenza diretta del manoscritto autografo e degli studi filologici più aggiornati e dell'edizione critica realizzata da Paola Italia e Giorgio Pinotti. Il commento, che prende in esame il capitolo uno del libro, la cui elaborazione risulta particolarmente complessa, si sofferma in maniera quasi sistematica, utilizzando strumenti specifici e diversificati, sul lessico, sulle citazioni letterarie, sui periodi di difficile comprensione, sugli eventi storici esplicitamente indicati o allusi nonché sugli eventi relativi alla vita privata dell'autore.

Carlo Emilio Gadda's treatise Eros e Priapo, composed between 1944 and 1946 and published for the first time in 1967 in an edition defined as 'd'autore coatta', is interpreted in the light of direct knowledge of the autograph manuscript and the most up-to-date philological studies and critical edition realised by Paola Italia and Giorgio Pinotti. The commentary, which examines chapter one of the book, the elaboration of which is particularly complex, dwells in an almost systematic manner, using specific and diverse tools, on the lexicon, literary quotations, periods that are difficult to understand, historical events explicitly indicated or alluded to, as well as events relating to the author's private life.

Commento al Capitolo I di Eros e Priapo
di Carlo Emilio Gadda

Tra le opere più originali – e probabilmente più attuali – di Carlo Emilio Gadda si trova di certo *Eros e Priapo*, il «poco giudizioso libello»¹ composto tra il 1944 e il 1946, vittima poi di una complessa vicenda editoriale che lo ha reso noto ai lettori solo nel 1967, in una edizione giustamente definita «d'autore coatta»². Quest'ultima, venuta alla luce per i tipi Garzanti, è infatti il prodotto di una frettolosa revisione operata per lo più direttamente sulle bozze di stampa da un Gadda stanco e provato dalle guerre tra i suoi editori, coadiuvato da un giovane Enzo Siciliano che ha il compito specifico di affrettare il lavoro di correzione.

Il ritrovamento del manoscritto autografo³, contenente la prima stesura del pamphlet nonché l'importantissimo *Schema del capitolo II*^o, ha però permesso di comprendere quale fosse il progetto originario dell'opera. Ispirandosi ai grandi storici d'età romana Sallustio e Tacito, e soprattutto a Machiavelli⁴, lo scrittore si

- 1 C.E. Gadda, Lettera a P. Citati del 25 giugno 1967, in Id., *Un gomito di concause: Lettere a Pietro Citati (1957-1969)*, a cura di G. Pinotti, Milano, Adelphi, 2013, pp. 82-83.
- 2 P. Italia e G. Pinotti, *Edizioni d'autore coatte: il caso di «Eros e Priapo» (con l'originario Primo capitolo, 1944-46)*, «Ecdotica», V, 7 (2008), pp. 7-102.
- 3 L'autografo di *Eros e Priapo* è stato rinvenuto solo nel 2010 presso quello che oggi è l'Archivio Liberati. Dal manoscritto originale è stata tratta una nuova edizione pubblicata da Adelphi nel 2016 a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti (C.E. Gadda, *Eros e Priapo. Versione originale*, a cura di P. Italia e G. Pinotti, Milano, Adelphi, 2016). Il volume contiene, oltre al testo critico di *Eros e Priapo* anche lo *Schema del Capitolo II*^o, che era stato tagliato via nell'edizione Garzanti, nonché tutta una serie di riscritture edite e inedite.
- 4 Gadda guarda esplicitamente a Machiavelli sia per quanto riguarda il metodo che la lingua. Così scrive a Enrico Falqui inviandogli una copia del Capitolo I per la pubblicazione su «Prosa»: «Stilisticamente, l'impalcatura di fondo la devo un po' (se ci sono riuscito) al Machiavelli: ma venato di popolarismi toscani d'oggi, e di qualche raro guizzo romanesco e lombardo. Si tratta di una contaminazione, leggermente caricaturale anche nel contesto e leggermente parodistica: suggeritami appunto dal Machiavelli, il quale su un liccio tacitano trapunge scappatelle toscane e fiorentine de' suoi giorni e sue. Lui "naturalmente"; io ad arte (...) Ciò quanto al modo, alla forma. Quanto al pensiero, esso è il mio autentico, e interamente partecipato» (Lettera a Falqui del 10 luglio 1946, in C.E. Gadda, *Lettere a Enrico Falqui e Gianna Manzini (1944-1957)*, a cura di A. Mastropasqua, «I quaderni dell'ingegnere», 5 n.s. (2014), pp. 95-186: 127-28. Cfr. anche C. Vela, *Un caso di ossessione della prosa toscana: Machia-*

riproponeva di fornire un'analisi dei motivi che avevano spinto gli italiani, lui compreso, a sostenere per vent'anni la politica di un regime palesemente disetico come quello mussoliniano. In virtù del proprio convinto nazionalismo, Gadda aveva infatti creduto nel fascismo quale possibilità di «restituire ordine e dignità all'Italia dopo il caos del liberalismo»⁵, ma l'angoscia e la rabbia procurategli dalla 'deportazione' verso Roma subita nell'agosto del 1943 lo avevano spinto a riflettere sulla sua adesione⁶. La disamina proposta in *Eros e Priapo* non è volta quindi a denunciare le nefandezze perpetrate da Mussolini e dalla cricca – sebbene abbondino i passi violentemente accusatori – bensì a condurre a profitto l'esperienza, cioè a individuare e rendere noti («notificare») i fenomeni che hanno caratterizzato il ventennio in modo da essere capaci di riconoscerli qualora nel corso della storia futura dovessero ripetersi⁷.

«L'atto di coscienza» che Gadda si propone di portare avanti parte dal presupposto prettamente freudiano che i rapporti tra gli esseri umani siano prevalentemente di tipo erotico; un eros considerato in maniera positiva che, se guidato dal principio di ragione, dal Logos, promuove la curiosità intellettuale, l'emulazione delle grandi figure, lo sviluppo di una morale civica e civile⁸. Ma se questo eros positivo non viene correttamente indirizzato, se diventa principio unico e generale che regola ogni azione, allora mira solo alla soddisfazione degli impulsi immediati e particolari, rischiando di condurre alla degenerazione so-

velli in Gadda, in *Per Carlo Emilio Gadda*, Atti del Convegno di Pavia, 22-23 novembre 1993, «Strumenti critici», IX, 2 (1994), pp. 177-94).

- 5 P. Hainsworth, *Gadda fascista*, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2 (2002) (<<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/suppn+1/articles/hainswfac.php>>).
- 6 La questione del fascismo di Gadda è alquanto complessa e riassumerne qui i caratteri precipui sarebbe difficile nonché fuorviante rispetto all'obiettivo di questo intervento, il quale non vuole pronunciarsi sulle posizioni politiche dello scrittore, bensì valorizzare il carattere sociologico e letterario del pamphlet. Ad ogni modo il lettore potrà autonomamente ripercorrere gli snodi salienti della questione facendo riferimento, oltre che al lavoro di Hainsworth sopracitato, almeno ai saggi di Raffaele Donnarumma (*Fascismo*, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2 (2002) <<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/fascismdonnaru.php>>), Giuseppe Stellardi (*Gadda antifascista*, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 3 (2003), <<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/suppn+1/articles/stellanti-fasc.php>>), Manuela Bertone (*I littoriali del Lavoro e altri scritti giornalistici*, Pisa, ETS, 2005), Cristina Savettieri (*Il Ventennio di Gadda*, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 7 (2011), <www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/fascism/savettierifasc.php>), Robert Dombroski (*Gadda e il fascismo*, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 7 (2011), <www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/fascism/-dombroskifasc.php>) e Sergio Luzzatto (*Il corpo del duce. Un cadavere tra immaginazione, storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1998).
- 7 Cfr. P. Italia, *Nota al testo*, in Gadda, *Eros e Priapo*. *Versione originale* cit., p. 377.
- 8 Sull'influenza di Freud nella poetica di Gadda v. *infra*, nota 30.

ziale. È quest'ultimo il caso verificatosi nel corso del ventennio fascista, durante il quale Mussolini avrebbe eretto a disegno politico il sistematico bisogno di appagare gli istinti della massa-popolo, al fine di alimentare il suo stesso ego narcisistico. La massa a sua volta, compreso il meccanismo promosso dal duce e consapevole del vuoto ideologico del regime, avrebbe alimentato il sistema attraverso la partecipazione entusiastica a rituali privi di senso e rinunciando a ogni tipo di opposizione. Una vera e propria associazione «a delinquere», sull'immagine della quale Gadda apre quello che a tutti gli effetti è un trattato di psicopatologia delle masse⁹, nel quale le categorie desunte dalla biblioteca freudiana e junghiana si mescolano, come sempre in Gadda, alla lezione degli antichi, dei grandi classici della cultura latina¹⁰. Una profonda fiducia nella letteratura come possibilità di azione sul mondo porta lo scrittore ad organizzare una sorta di «chiarificazione»¹¹ di massa che non si limiti però a sondare le latenze erotiche che muovono le azioni presenti o del passato più recente, ma indagli anche l'io collettivo, inteso nel senso junghiano di condivisione di archetipi che conferiscono all'uomo la possibilità di dare vita a determinate idee.

Il ruolo giocato dal duce nella deviazione dell'eros dalla norma verso l'abnorme è ovviamente determinante, in quanto Mussolini si proponeva come modello di riferimento, quasi paterno, per la massa popolare, dipinta con le caratteristiche di una donna, ora scioccamente «delirante d'amore», oca starnazzante che si conforma acriticamente al volere del padrone, ora consumata prostituta che punta solo a soddisfare i bisogni del cliente nella maniera più rapida possibile, simulando entusiasmo e coinvolgimento. Del duce, lontano dall'essere epigono dei grandi imperatori del passato ai quali si paragona costantemente, Gadda rivela tutta la ignoranza e incapacità sul piano politico, militare e organizzativo, dipingendolo con i caratteri del malato di mente. La corruzione della sua psiche (sintomo in parte della sifilide dalla quale sarebbe stato affetto) si manifesterebbe anche nelle espressioni del suo corpo, il quale viene presentato al lettore deformato, asimmetrico, dalle fattezze animalesche, simile a un rospo o a uno scimpanzé¹².

9 P. Italia, *Nota al testo*, in *Gadda, Eros e Priapo. Versione originale cit.*, p. 378.

10 Per il rapporto tra Gadda e la letteratura classica vd. *Gadda e i classici latini*, a cura di A. Borali, «Antichi e Moderni», XXXIII, 2 (2019).

11 «Il risultato del metodo chiarificatore di Freud è una minuscola elaborazione, ignota alle età precedenti la nostra, di quei lati dell'animo umano che si celano nell'ombra. È questo l'antidoto più efficace che possiamo immaginare contro tutte le illusioni idealistiche sulla natura dell'uomo» (cfr. C.G. Jung, *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, Torino, Einaudi, 1994, p. 15).

12 La correlazione tra i procedimenti caricaturali utilizzati da Gadda in *Eros e Priapo* e la cultura antifascista europea sono stati analizzati da Paolo Gervasi (cfr. P. Gervasi, *La cognizione di Priapo. Procedimenti caricaturali in Eros e Priapo di Carlo Emilio Gadda*, «Between», VI, 12 (2016). Alle rappresentazioni caricaturali nell'opera di Gadda ha

Nel corso dei quattro capitoli nei quali Gadda suddivide il libello, lo scrittore offre una pittura dettagliata dei comportamenti dei «coribanti», dei fascisti convinti, i quali emulando il capo hanno elevato a unica norma gli impulsi di eros e hanno «messo a tacere» il Logos, rendendo impossibile l'opposizione delle pochissime anime nelle quali questo era rimasto in vita attraverso una repressione violenta e sistematica. La vera e propria disamina dei fenomeni che hanno caratterizzato il Ventennio viene però avviata dal Capitolo II, nel quale Gadda approfondisce la questione della seduzione operata dalla figura del duce sulla massa, soprattutto sulle donne, indicando in queste le principali sostenitrici del regime. Le donne infatti, abituate a una vita opprimente, sotto il giogo di padri e mariti, grazie alla guerra avrebbero guadagnato maggiori libertà, nonché la possibilità di fare nuovi incontri. Le considerazioni sulla donna vengono poi estese più in generale alla massa e agli uomini, possessori di «un utero e un ovaio, più uterino e più ovarico di quello delle donne» e quindi allo stesso modo colpevoli di aver ceduto alla «consustanziazione fetale della grulleria medesima»¹³.

I Capitoli III e IV affrontano la questione dell'eroticità narcissica e costituiscono la *pars costruens* del pamphlet. La loro elaborazione consiste nello sviluppo di alcuni dei punti dello *Schema del Capitolo II*^o, ripresi però in maniera non sistematica e frettolosa, tanto da determinare un evidente squilibrio nella struttura del libro. Tuttavia è in questi capitoli che si rivela il carattere pedagogico dell'opera, la quale si propone di sottolineare la responsabilità dell'educazione, della formazione dei giovani per lo sviluppo di una società eticamente valida. Solo una pedagogia «sagace», infatti, può e deve «sorreggere al caso, e all'altro caso infrenare: deve fare i conti, sempre, col meccanismo narcissico e studiarlo partitamente, nell'un per uno, non procedere a stolte generalizzazioni e standardizzazioni», al fine di «usare dell'autoerotia per il meglio: cointeressarla al bene non al male»¹⁴.

1. Tra l'urgenza della scrittura e la vana «persistenza nella rancura»: storia del Capitolo I

Il Capitolo I, oggetto del commento proposto nelle pagine successive, si differenzia dal resto del libello non solo per il suo carattere propedeutico e introduttivo, ma anche perché viene costruito come una feroce e vigorosa invettiva. Bersaglio polemico dei violenti ed espliciti attacchi è ovviamente Benito Mus-

dedicato un importante saggio Valentino Baldi (*Corpi, metafore e rappresentazioni caricaturali*, in Id., *Come frantumi di mondi. Teoria della prosa e logica delle emozioni in Gadda*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 145-201).

13 Gadda, *Eros e Priapo. Versione originale cit.*, pp. 119-20.

14 Gadda, *Eros e Priapo. Versione originale cit.*, p. 147.

solini, per il quale Gadda utilizza una serie di volgari e spesso esilaranti appellativi, alcuni dei quali conati *ad hoc* o frutto di risemantizzazione di termini comuni¹⁵.

Ma proprio la trivialità delle scelte espressive, nonché la violenza e l'oscenità di alcune scene, costituiscono più o meno indirettamente la causa prima della mancata pubblicazione del pamphlet a ridosso della sua progettazione. Composto infatti il Capitolo I già nel dicembre del 1944, conclusa la guerra Gadda sigla un accordo con Alberto Mondadori per la pubblicazione del volume, dopo essere riuscito a scioglierlo dai vincoli di un precedente contratto con la N.E.I. di Enrico Falqui. Nell'estate del 1946 lo scrittore, che prosegue intanto la stesura del trattato, pensa di anticipare un primo capitolo sulla rivista «Prosa», diretta proprio da Falqui e da Gianna Manzini, di proprietà di Mondadori. Una situazione quindi abbastanza favorevole, che sulla carta non avrebbe dovuto creare problemi di sorta. Rielaborato per l'occasione il Capitolo I, intitolato *Il bugiardone*, e spedito il manoscritto alla redazione della rivista il 10 luglio 1946, Gadda lo vede invece tornare indietro un mese dopo, respinto perché «intollerabilmente osceno». Il cocente rifiuto determina nello scrittore una condizione di angoscia tale da bloccare di fatto la pubblicazione dell'opera fino al 1967, anche se nel lunghissimo periodo di silenzio – interrotto solo tra il 1955 e il 1957 dall'uscita su «Officina» di alcune pagine del Capitolo III, rimaneggiate per l'occasione e intitolate *Il libro delle furie* – l'ingegnere non disdegna di ritornare a lavorare sul pamphlet, cimentandosi con alcune riscritture del centrale Capitolo II, nonostante stati d'animo diversi si accavallino e impegni ben più gravosi, come la scrittura del *Pasticciaccio*, lo tengano occupato. Si arriva così all'estate del 1963, quando Gadda stipula un contratto con Garzanti che lo vincola alla consegna di un inedito, uno tra i tanti «doveri riparatori» che lo scrittore deve assolvere per ripagare l'editore del *Pasticciaccio* delle procurate perdite derivate dall'uscita de *La Cognizione del dolore* presso Einaudi.

Già in sede contrattuale Gadda prospetta a Garzanti la necessità di una radicale revisione dell'opera, non coll'obiettivo di rielaborare integralmente il testo, bensì solo di assicurargli una forma che renda pienamente intellegibile il messaggio del trattato e che soprattutto non gli procuri noie (e paranoie). «Sarò guardingo e perbenistico, cioè perifrastico», scrive a Pietro Citati, a proposito dell'anticipazione delle prime pagine del paragrafo *Latenze e non latenze dell'eroticità normale* su «Nuovi argomenti»: dichiarazione che lascia sottendere la volontà di Gadda di scongiurare l'ennesimo rifiuto¹⁶.

L'operazione di edulcorazione del testo, spinta fino all'autocensura, già rile-

15 Cfr. L. Matt, *Invenzioni lessicali gaddiane. Glossarietto di Eros e Priapo*, «I quaderni dell'ingegnere», 2 (2004), pp. 97-182.

16 Tutta la vicenda editoriale di *Eros e Priapo*, qui rapidamente ripercorsa, è stata puntualmente ricostruita da Pinotti e si può leggere nella *Nota al testo* dell'edizione Adelphi alle pagine 345-71.

vata da Italia e Pinotti, non avviene però in maniera immediata e sembra subire un'accelerazione nel momento in cui il manoscritto di *Eros e Priapo* entra in casa editrice. Ciò non significa necessariamente che siano stati i collaboratori di Garzanti a spingere Gadda a smussare i passi più violenti e turpi, piuttosto che la necessità di una vera autocensura viene avvertita dall'ingegnere a partire dal momento in cui inizia a confrontarsi con gli 'altri'. L'unica occasione di pubblicazione del libello era stata infatti fino a quel momento quella del *Libro delle furie* sulla pasoliniana «Officina», una rivista però che si poneva espressamente «fuori dal campo d'una morale ontologicamente letteraria, tipica del Novecento»¹⁷ e che riconosceva quindi nel testo gaddiano un perfetto prodotto dello sperimentalismo propugnato¹⁸. La pubblicazione con Garzanti comporta invece per Gadda il confronto con un pubblico molto più vasto e pertanto la necessità di trovare un punto di equilibrio tra l'urgenza del messaggio da veicolare e una certa sensibilità borghese.

Le tipologie di intervento che hanno traghettato il testo del Capitolo I della stesura originaria di *Eros e Priapo* fino all'edizione Garzanti del 1967 sono state studiate in maniera dettagliata da Italia e Pinotti in diverse occasioni e ai loro lavori si rimanda per avere un'idea precisa dei procedimenti correttori che hanno caratterizzato le diverse fasi della storia del testo¹⁹. Mi sembra però doveroso riportare l'attenzione sul passaggio dal manoscritto originario dell'opera²⁰ alla stesura del dattiloscritto approntato dalla casa editrice per permettere a Gadda di correggere il testo in maniera più efficace – e quindi più rapida –, momento credo rivelatore di una precisa *intentio auctoris*.

Il Capitolo I, tra l'altro, subisce in questo passaggio un trattamento particolare, poiché viene copiato sul dattiloscritto attingendo dalla stesura originale A per

17 P.P. Pasolini, *Pascoli*, «Officina», 1 (1955), p. 1.

18 Cfr. P. Italia e G. Pinotti, *Nel cantiere del «Libro delle furie»*, «Testo», 82 (2021), pp. 71-87.

19 Cfr. in particolare G. Pinotti, *Note ai testi, Eros e Priapo (da furore a cenere)*, in Carlo Emilio Gadda, *Saggi giornali e favole e altri scritti*, II, a cura di C. Vela et alii, Milano, Garzanti, pp. 993-1066; Italia e Pinotti, *Edizioni coatte d'autore cit.*; P. Italia, *Mali e rimedi estremi*, in «Griseldaonline» 12 (2012) (<<http://www.griseldaonline.it/temi/-estremi/mali-e-rimedi-estremiitalia.html>>); Id., *Riscritture gaddiane: da Eros e la Banda (1944-45) al Bugiardone (1946) a Eros e Priapo (1967)*, in *Riscritture d'autore. La creazione letteraria nelle varianti macro-testuali*, a cura di S. Celani, Roma, Sapienza Università Editrice, 2016, pp. 7-29; P. Italia e G. Pinotti, *Nel cantiere del «Libro delle furie» cit.*

20 Il testo originario dell'opera è quello che oggi è possibile leggere nell'edizione critica pubblicata da Adelphi nel 2016, la quale propone la lezione del manoscritto con le correzioni riconducibili alla stesura degli anni 1944-46. Non vengono quindi comprese in questa ricostruzione le correzioni a lapis e a biro tardive, nonché i numerosissimi cartigli apposti al testo (cfr. Italia e Pinotti, *Nota al testo*, in *Eros e Priapo cit.*, pp. 413-17).

le prime due carte e dalla riscrittura del 1946 (A¹, quella de *Il bugiardone* realizzata per l'auspicata pubblicazione su «Prosa»), a partire dalla carta quarta; unisce le due parti una carta interamente autografa. Difficile spiegare questa anomalia per via dell'assenza di testimonianze dirette, ma probabilmente Gadda ha in un primo momento consegnato ai redattori la versione di A, perché non trovava o aveva rimosso l'esistenza di A¹, e su questa ha operato delle correzioni (Dms); recuperato A¹ e fattane realizzare una copia dattiloscritta, ha saldato le due stesure più avanzate (le prime due carte di Dms tratto da A e le restanti 48 di A¹), attraverso una pagina autografa.

Per preparare il manoscritto alla trascrizione, sia nel caso di A che in quello di A¹, l'autore realizza una serie di interventi, prima con un lapis e, in un secondo momento, con una penna a biro blu. Tutti le varianti introdotte in questa fase verranno accolte nel dattiloscritto, il quale corrisponde quindi al testo base di A/A¹, con le correzioni a lapis (Al e Al¹) e quelle a penna blu (Ab e Ab¹).

Dallo studio delle varianti emerge come il passaggio da A/A¹ a D/D¹ si caratterizzi per la predominanza di un movimento di espansione, determinato soprattutto dall'inserimento di precisazioni, specificazioni o particolari descrittivi, funzionali alla ricerca di una maggiore chiarezza e perspicuità. Lo stesso movimento aveva segnato le riscritture degli anni Quaranta-Cinquanta che avevano riguardato i primi tre capitoli e che sono frutto di una necessità, di una urgenza della scrittura che sembra non placarsi nemmeno in questa occasione²¹. Si veda l'articolazione specifica delle correzioni apportate su A/A¹ in vista della stesura di D/D¹, suddivise in:

- a) inserimento di elementi all'interno di un elenco, inserti e brevi incisi che chiariscono o aggiungono informazioni:

[82] tribuno] **Al** tribuno⁽¹⁾ ⁽¹⁾ufficiale superiore: tribuno militare; [84] di essere] **Al** di essere (essere che cosa poi?) -; vagabondo, ex-disertore] **Al** vagabondo, ex ladro di orologi ex-disertore; [85] delle du mani che non avevano mai conosciuto un lavoro] **Al** delle du mani rette da' du' braccini corti corti che gli pencolavano a fianchi, e quali non ebbero mai conosciuto lavoro; [93] Lui impose prima, coltello alla cintola] **Al** Lui, il mascelluto Giuda impose prima (coltello alla cintola); [98] Mo' arriva la mia (...) il male] **Ab** [c. 97, scritto a macchina] Mo' arriva la mia - ruggi de Madrigal. Non è la istoria del Logos e nemmeno l'agghindata, forbita storia dei fasti né la conflagrante storia dei puri di cuore, poveri figli, e de' bene istruiti e de' meglio intenzionati opinanti. È il povero pensiero e il più povero atto di chi oppone la lampada al viso del sacrificato e

21 Cfr. M. Giuffrida, "Il tizzzone ardente". *Espansione, riscritture, autocensura in Eros e Priapo di Carlo Emilio Gadda*, in *Il testo violato*, a cura di P. Italia e M. Zanardo, Roma, Vella (in corso di stampa).

ne irradiano in ogni verso della notte le blatte; [101] quanti i nefritici, quanti] **AI** quanti i nefritici, quanti i <cancerosi> e luetici, quanti; [102] comune profitto.] **AI** comune profitto. Dico anzi del comune sussistere; [??] capitolo che segue] capitolo che segue (Narcissi che incorporano la <credula> sua fede nell'auto eros); [108] dimandiamo «romanzi»,] **AI** dimandiamo «romanzi», confessioni, autobiografie; [112] pratica bancaria, l'ingegnere] **AI** pratica bancaria, l'esperto di pubbliche finanze, l'ingegnere; [113] adiettivi, l'endocrinologo] **AI** adiettivi, l'embriologo, l'endocrinologo; fine sui muri] **AI** sulle bocche e sui muri scalcinatissimi delle <...>;

A¹: [5] le ambe:] **AI¹** le ambe disseccate, dove nullo grumulo vi germina; [22] baggiana voglia di essere – essere che cosa poi? – e satisfaceva] **AI¹** baggiana autovolltà di essere e di rizzarsi – essere che cosa poi? e rizzarsi pe' icché? pe' tappetini bra bra bra bra brà del Campo Marte? – e satisfaceva; ex-disertore ad armi, ed ex-puttaniere] **AI¹** ex-disertore ad armi, ex-romanzatore fallito ed ex-puttaniere; [28] Pollonia] **AI¹** Pollonia ⁽¹⁾ Apollonia, citata da Cesare nel De Bello Civili, cioè la moderna Valonia; [29] a' bucranî, e da tutte le commessure] **AI¹** a' bucranî, in ogni metope, e da tutte le commessure; e dai delibati culi de Cesari] **AI¹** e dagli indelibati bronzi falsi (quelli di bronzo) de Cesari; [31] guaiolando, il silenzio] **AI¹** guaiolando come un canino pestato, il silenzio; [33] alcuni storici de' mia stivali; pure un merdoso] alcuni pensatori ed storici; un merdoso; [34] donazioni di Costantino.] **AI¹** donazioni di Costantino che 'l piacentino Valla e gran Lorenzo ha sbugiardato pienamente.; [38] ma dicano d'aver udito] **AI¹** ma dicano in brache larghe e 'n camicia porpurina d'aver udito; [42] vo' piati.] **AI¹** vo' piati. Ma piuttosto ragionar d'amore e levar bicchieri con gli amici, all'alba nello sperato ζῦμπόσιου; il malestro, non già] **AI¹** il malestro, o più il malefizio, non già; [49] lettere lunghe d'imbasciatori] **AI¹** lettere lunghe d'oratori⁽¹⁾ a palazzo e imbasciatori ⁽¹⁾Oratore è l'ambasciatore stabile: ambasciatore è il plenipotenziario <...>; di scrittore] **AI¹** d'imbasciatore o di scrittore; scrittori e codesti porci] scrittori codesti imbasciatori e codesti porci; [51] le arcaiche del divenire] **AI¹** le arcaiche e di già compendiate del divenire; o futura.] **AI¹** o futura che te tu ne fabbrichi. [52] codesti lachi] **AI¹** codesti lachi di storia grossa; [52] bestialmente gavazza] **AI¹** bestialmente infracida, dopo facile <...> e gavazza; [53] in asfalto, e gabellare] **AI¹** in asfalto, e balletto di Via Culiseo <...> e gabellare; disquisire e bavare e disgiungere] **AI¹** almanaccare e bavare e disquisire e disgiungere; [55] storia vera una finta, e l'addarsi a filosofare] **AI¹** storia vera e vivuta una finta, e di poco inchiostro annotata e l'addarsi a filosofare; [56] «malattie della pelle»: che] **AI¹** «malattie della pelle» (quali vo' vu dite dermatologi e dermo-sifolo patologi): che; [60] o-fica] **AI¹** o-fica della man destra in sermone; ostia da lui oblata] **AI¹** ostia da lui potuto offerire e di fatto potuto obolare; simbolo ruminale] **AI¹** simbolo o gettone ovverosia jattata fica ovverosia fico d'iggran fico ruminale; [61] da fare i ferri a' cavalli: che, briaco, gli scerpava l'ugne: e n'avea calci per merito, da ruzzolare). Sgrondava giù di balcone] **AI¹** da ferrar

i ferri a' somari: che, briaco il genitore del buce, gli scerpava l'ugne a i cavalli: e n'avea calci per merito, da ruzzolare a lo spitale). Sgrondava giù chel gran verbo di balcone; [63] zoccoli tripli,] **AI**¹ zoccoli tripli (juché sur de triples talons. Fernandez della N.R.F.); [64] chiamarla speranza.] **AI**¹ chiamarla speranza, chella broda.; la si partirà come a patti, conoscendone rigodone] la si partirà secondo e' patti e gratterà lungo tutto 'l festino conoscendone rigodone;

b) aggettivi, avverbi e altri termini che vanno a qualificare o precisare un elemento della frase o del periodo:

A: [65] tramutata] **AI** tramutatasi; ; [73] ad escandescenza] **AI** ad erubescente escandescenza; [80] come isolate] **AI** cioè come isolate; [81] i livellanti] **AI** i suoi livellanti; mandre] **AI** mandre patrizie; [83] e la loro vanità professionale] **AI** e quella loro vanità professionale; [87] galoppo] **AI** galoppo retrogaloppante; [87] de nuit] **AI** de nuit, cette-fois-là; [88] le pive] **AI** le porche pive; Dentro la luce] **AI** Dentro la sua luce; [91] e degli alti muri curuli] **AI** e fuori degli alti muri curuli; [93] celò alla cagnara] **AI** celò a tutti, nella cagnara; gli ascose fino] **AI** gli ascose a tutti fino; [98] sudicia istoria] **Ab** orrenda istoria; [102] svolgono] **AI** e nemmeno svolgono; [115] di cappellania] **Ab** di cappellana macelleria;

A¹: [9] nissuni vi guazzano] **AI**¹ nissuni genti vi guazzano; [12] il pane e la carne dello spirito futuro] **AI**¹ il nutrimento della carne, dello spirito futuro; [13] un piscio, prosciolto] **AI**¹ un piscio voluttuoso, prosciolto; [23] cavallerizzo-culo] **AI**¹ cavallerizzo tuttoculo; [27] la inanità della duna] **AI**¹ la inanità bruciata della duna; deserto a dover bere] **AI**¹ deserto senza ghirbe a dover bere; [28] e' viaggi de' liberali aquedutti] **AI**¹ e' viaggi per la campagna de' liberali aquedutti; [40] quanti gli epilettici] **AI**¹ quanti gli oppilati sive pilettici; quanti con via una gamba] **AI**¹ quanti con privazione d'una gamba; [42] loro fichi secchi di diaconi] **AI**¹ loro scivolosi mugini e scòrfoni di diaconi; [44] mi propongo istudiare il filo de' latenti] **AI**¹ mi propongo invece seguire il filo ariadneo de' latenti; [48] sublimazioni pragmatiche] **AI**¹ sublimazioni pragmatiche di quelli; [51] storia] **AI**¹ storia grossa; storia] **AI**¹ storia grossa; storico ed etico] **AI**¹ storico ed etico di storia grossa; [52] distinto ognuno dal precedente] **AI**¹ distinto ognuno dal precedente per propria foce; [53] magnificare il proprio cesso] **AI**¹ magnificare per marmora i pproprio cesso; cannone di nave] **AI**¹ cannone voto di nave; [56] architetti.] **AI**¹ architetti da Babele. [59] Tuono di patria] **AI**¹ Tuono di gran patria;

c) correzioni per sostituzione, volte a elevare il dettato e/o avvicinarlo al modello linguistico di riferimento:

[65] da birri] **AI** <da una sporca masnada>; [80] referto clinico] **AI** referto peritale; depositare [83] in poltrona] **AI** depositare in cattedra; [102] fornire zecchino di lavoro] **AI** versare zecchino di lavoro; [??] alla ciotola] in nella ciotola; [109] sentito il puzzo] **AI** <annuffiato> l'olezzo; [113] Con il qual discorso]

Ab Con il qual dittato; gobba di poltrone] **Al** groppone ormai prossimo al buio.;

A¹: [6] divertita alle mocche] **Al¹** divertita alle fanfare e agli sventolî; [19] impennacchiata gloriuzza] **Al¹** impennacchiata glorioncola; [24] che Alessandro è arrivato] che l'Alessandro Magno l'è arrivato; [43] sulle frasi fatte, siano concurrenti] **Al¹** in sulle frasi fatte, vengano concurrenti; [46] sussistono] **Al¹** subsistono; [48] sue rare parti] **Al¹** sue rare spezie; [50] si aggiungano] **Al¹** s'adiungessino; [54] vastato paese] **Al¹** guastato paese;

d) correzioni prettamente stilistiche:

A: [67] tal'e quali] **Al** tali e quali; [83] quel tanto] **Al** un tanto; e di Scarcione] **Al** e Scarcione [91] con luna in sigizie] **Ab** con luna in sigizie; Di là il passo] **Al** Di là dal passo; di là le cosce] **Al** di là dalle cosce.; [98] nel fasto delle bugie] **Al** con il fasto delle bugie; [101] Ci si trova] **Al** Ci si prova; [104] Se certi stati] **Al** Se poi certi stati; [108] bé allora] **Al** mbé allora; [113] subito la cassa armonica] **Al** subito invece la cassa armonica;

A¹: [8] d'ogni sorta e spezie medici] **Al¹** ogni sorta medici; [11] e di misura istretta] **Al¹** di misura stretta; e a rostri] **Al¹** a rostri; [19] cinquantatré anni pure lo resse] **Al¹** cinquantatré anni, lo resse; [24] la differenza che passa la sapete benissimo, la differenza intra Lissandro] **Al¹** la differenza la sapete bene qual è, la differenza che passa tra Lissandro; [25] son tour, et en chemise] **Al¹** son tour, en chemise; eut vraiment alors une grande envie de lui cracher] **Al¹** eut vraiment envie de lui cracher; [31] scoeugio] **Al¹** scoegio; [32] scogliere bianche di morte] **Al¹** scogliere della morte; [41] e là dove sassi] **Al¹** e colà là là dove sassi; [48] altro che «non voglio»] **Al¹** altro da «non voglio»; [53] sopra al coacervo] **Al¹** sopra all'oceano; [57] pervenuto a' commiato] **Al¹** pervenuto al commiato.

Gli interventi apportati da Gadda in questa fase della revisione del manoscritto vanno solo in pochi casi nella direzione della resecazione dell'osceno e dell'autocensura:

A: [109] vermi] verbi; **A¹**: [12] cacchio] **Al¹** cavolo; [15] a Bologna] **Al¹** in Sorbona; [15] l'esoftalmo camino dello spiritato basedowoide, le sue finte furie di scarconcione] **Al¹** l'esoftalmo dello spiritato, le sue finte furie di eroe palla; o sifologolo o ve più l'o ti svagocci] **Al¹** o sifologolo; [16] Belzebù nero la incachi. E le dia di punta] **Al¹** Che Belzebù la salvi s'e' può; [18] cervellone Caino, e farabutto asino e Maramaldo] **Al¹** cervellone Caino; [19] vecchia aristocrazia repubblicana, non nacque a Predappio d'una Maltoni] **Al¹** vecchia terra italiana, non nacque d'una Maltoni.

La campagna correttoria che traghetta A/A¹ verso D/D¹ non solo testimonia quindi una fase intermedia e fluida tra l'espressività della versione originale e la

potatura censoria della *ne varietur* del '67, ma anche il coinvolgimento di Gadda e la convinzione che quest'opera possa ancora svolgere, sebbene a distanza di anni, il compito per il quale era stata creata.

Dalla composizione del dattiloscritto in poi, il mutamento di registro delle correzioni è inconfutabile, la direttrice autocensoria diventa quella predominante e si articola nella serie specifica di interventi (resecazione dell'osceno e attenuazione dell'invettiva; occultamento di luoghi, fatti persone specifici e individuabili; caduta dei riferimenti personali e autobiografici) che Giorgio Pinotti aveva rilevato già in occasione della curatela dell'opera per l'edizione Garzanti del 1992²².

L'analisi delle campagne correttorie mette in evidenza come Gadda, almeno fino alla composizione del dattiloscritto, sembri mantenere il proposito di pubblicare un'opera fedele alla sua originaria missione mentre successivamente, nell'ultima fase della tormentatissima storia del testo, dalla collaborazione con Siciliano in poi, si concentri sull'edulcorazione del dettato, sul celare il proprio dato biografico e i riferimenti a persone che possano risultare turbate dalla sua narrazione. Una vera e propria operazione di autocensura che ha fatto guadagnare a *Eros e Priapo* 1967 le definizioni di «edizione d'autore coatta» e di «opera postuma» e che ha reso quindi necessario il recupero della stesura originale, l'unica nella quale tra l'altro viene rispettata l'architettura interna del volume, sintetizzata nello *Schema del Capitolo II°* dallo stesso autore²³. Proprio per le ragioni fin qui esposte, il testo oggetto del commento proposto nelle pagine successive sarà quello del Capitolo I nella versione originale dell'edizione Adelphi del 2016, a cura di Italia e Pinotti²⁴.

2. Guida alla lettura del commento

La realizzazione del commento di *Eros e Priapo* non è certo un'operazione semplice per via del carattere composito di ogni pagina dell'opera. La scelta dei luoghi da commentare è ricaduta quindi innanzitutto su quei passi che avrebbero determinato una immediata resistenza nella comprensione del testo da parte del lettore e che quindi necessitavano di una prima spiegazione, in molti casi quasi di una parafrasi. Le categorie sulle quali il commento si sofferma in maniera quasi sistematica, utilizzando strumenti specifici e diversificati, sono quelle del lessico, delle citazioni letterarie, dei periodi di difficile comprensione, degli eventi storici esplicitamente indicati o allusi nonché degli eventi relativi alla vita privata dell'autore.

22 C.E. Gadda, *Eros e Priapo*, in Id., *Saggi giornali e favole e altri scritti* cit., pp. 213-374.

23 Cfr. G. Pinotti, *Nota al testo*, in Gadda, *Eros e Priapo* cit., pp. 369-71.

24 Gadda, *Eros e Priapo* cit., pp. 11-33.

Per quanto riguarda il commento al lessico, all'utilizzo dei dizionari e dei vocabolari, quali il *Dizionario della lingua italiana*, compilato da Tommaseo e Bellini, tra i punti di riferimento di Gadda²⁵, nonché i più moderni *Grande Dizionario Italiano dell'uso* diretto da Tullio De Mauro, nell'edizione del 2007 e il *Vocabolario Toscano dell'uso*, compilato da Pietro Fanfani nel 1976, che hanno fornito importanti chiarimenti sulle fortune dei termini gaddiani – il primo – e sulle possibili sfumature di significato delle voci toscane – il secondo, si è affiancato quello degli strumenti creati appositamente per indagare la lingua di Gadda. Si tratta nello specifico del *Glossario di C.E. Gadda milanese*²⁶, realizzato da Paola Italia nel 1998 per studiare in maniera approfondita l'aspetto linguistico dei testi del periodo milanese dello scrittore, cioè della produzione che va dal 1929 al 1934; e delle *Invenzioni lessicali gaddiane. Glossarietto di "Eros e Priapo"*²⁷, compilato da Luigi Matt nel 2004, che raccoglie le neoformazioni e risemantizzazioni utilizzate da Gadda nel libello.

Per la decifrazione dei termini medici che costellano le pagine del trattato ci si è avvalsi della *Terminologia medica*²⁸ compilata da Luigi Ferrio, nella quale la maggior parte del lessico medico specializzato usato da Gadda trova corrispondenza. L'opera di Ferrio è stata consultata nell'edizione del 1946, corrispondente a quella posseduta da Gadda e oggi conservata presso l'Archivio Liberati²⁹.

I tecnicismi appartenenti ad altri ambiti sono stati in genere decifrati attraverso la consultazione dei comuni dizionari della lingua italiana, nonché del *Grande Dizionario della Lingua Italiana* per verificarne il grado di letterarietà. In alcuni casi però si è rivelato utile il ricorso a manuali e ad enciclopedie (come l'*Enciclopedia Italiana*, nell'edizione degli anni Trenta).

Le occorrenze di ogni singolo termine all'interno del corpus delle opere gaddiane sono state verificate attraverso l'utilizzo delle concordanze realizzate dal ILC-CNR di Pisa e contenute nell'*Archivio elettronico delle opere di Carlo Emilio Gadda* (<<http://www.ilc.cnr.it/CEG/>>).

Le possibili derivazioni delle voci gaddiane da altre opere della letteratura italiana sono state ricavate, quando non espressamente indicato in maniera diversa, dallo spoglio del *Grande Dizionario della Lingua Italiana* diretto da Salvatore Battaglia (GDLI), e in alcuni casi – esplicitamente indicati – dalla *Biblioteca Italiana Zanichelli* (BIZ).

25 Sui dizionari utilizzati da Gadda cfr. P. Italia, *I dizionari e i vocaboli dell'ingegnere*, in *La biblioteca di Don Gonzalo. Il Fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo*, a cura di A. Cortellessa e G. Patrizi, Roma, Bulzoni, 2001, vol. II, pp. 25-40.

26 P. Italia, *Glossario di C.E. Gadda milanese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998.

27 Matt, *Invenzioni lessicali gaddiane* cit.

28 L. Ferrio, *Terminologia medica*, Torino, UTET, 1946.

29 Cfr. G. Alcini e M. Giuffrida, *Catalogo della biblioteca di Carlo Emilio Gadda*, Roma, Bulzoni, 2022.

Per quanto concerne la ricostruzione degli eventi storici dei quali Gadda fa menzione in maniera diretta o allusiva, si è cercato di trovare conferma e di rendere espliciti quelli meno noti – quando individuati. Lo scrittore infatti non si cura minimamente di rendere intellegibili alcuni riferimenti ad episodi secondari, più o meno comprovati dagli storiografi, e spesso scrive di ciò che si percepiva nell'aria, di quello che si diceva sul tram o alla radio, utilizzando soprannomi e modi di dire comuni per l'epoca ma che si sono perduti nel tempo. Come un memorialista, Gadda non registra solo i fatti noti a tutti, ma di questi offre pure dei retroscena insoliti; o chiama in causa in maniera implicita personaggi secondari e accadimenti poco noti. Riviste illustrate, cinegiornali, cartoline, programmi radiofonici, biografie del duce e monografie sul fascismo fanno parte del bagaglio culturale dello scrittore e diventano pertanto le fonti privilegiate per la ricostruzione di tutto il sostrato storico del pamphlet.

I riferimenti alle categorie della psicanalisi che costellano *Eros e Priapo* derivano a Gadda dalla lettura di alcune opere di Freud; in particolare per questo primo capitolo le maggiori suggestioni sembrano provenire da *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, saggio contenuto negli *Essais de psychanalyse* dal quale lo scrittore avrebbe desunto le tesi sul legame erotico tra la massa e il capo³⁰. Sul sostrato freudiano si innesterebbe però la lettura di alcuni dei saggi di Jung contenuti nel volume *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, posseduto da Gadda nella traduzione italiana pubblicata da Einaudi nel 1942³¹.

30 Gli *Essais* erano stati acquistati da Gadda nel 1942, nella traduzione francese di S. Jankélévitch del 1929 (cfr. Alcini e Giuffrida, *Catalogo della biblioteca* cit.). La loro influenza, così come quella di altri lavori di Freud sulle opere di Gadda è stata studiata tra gli altri da Guido Lucchini (*Gadda lettore di Freud*, «Paragone», 448 (1987), pp. 59-76; *Paragrafi su Gadda e la psicoanalisi*, in *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, a cura di G. Alfano, S. Carrai, Roma, Carocci, 2019, pp. 109-24), Ferdinando Amigoni (*La più semplice macchina. Lettura freudiana del «Pasticciccio»*, Bologna, il Mulino, 1995), Alice Borali (*Dal totemismo alle «idee-cetriolo»: «Totem e tabù» come fonte di «Eros e Priapo»*, in *Cantieri gaddiani. Giornata di studio in ricordo di Franco Gavazzeni*, a cura di C. Martignoni e R. Pestarino, Bergamo, 23 maggio 2015, Biblioteca Civica Angelo Mai, Bergamo, 2015), Riccardo Stracuzzi (*Il sorriso dell'altro. Gadda con Virgilio e Freud*, in *Gadda e i classici latini* cit, pp. 89-114) e Valentino Baldi, il quale ha intuito l'importanza del concetto di «sentimento oceanico» nel pensiero gaddiano (cfr. *Come frantumi di mondi* cit); ai loro saggi si rimanda per ulteriori approfondimenti.

31 Cfr. Alcini e Giuffrida, *Catalogo della biblioteca* cit.

CAPITOLO I

[11] Li associati a delinquere cui per più d'un ventennio è venuto fatto di poter taglieggiare a lor posta e coprir d'onte e stuprare la Italia, e precipitarla finalmente in quella ruina e in quell'abisso dove Dio medesimo ha paura guardare, pervennero a dipingere come attività politica la distruzione e la cancellazione della vita, la obliterazione totale dei segni della vita. Ogni fatto o atto della vita e della coscienza è reato per chi fonda il suo imperio col proibire tutto a tutti, coltello alla cintola¹.

Si direbbe che la coscienza collettiva, e la singola, oltraggiata dal coltello, dal bastone, dall'olio, dall'incendio, e di poi messa in bavaglio da criminali tramutatisi per poca paga in birri, da una sporca masnada, dalle carceri, dalle estorsioni, dal veto imposto per legge (sic) a ogni forma del libero conferire e prima che tutte alle stampe, dalla sempiterna frode ond'era spesa la parola e l'intendimento e poi l'atto, dalla concussione sistematica esaltata al valore e direi al decoro formale di

- 1 **Li associati (...) cintola:** con questo incipit nel segno di Machiavelli, Gadda presenta subito al lettore la propria posizione nei confronti del Ventennio. I fascisti possono essere considerati alla stregua di soldati mercenari che, rimasti privi di compenso, si riuniscono in brigate al solo scopo di fare il loro interesse, depredando e saccheggiando, «taglieggiando» appunto, l'Italia fino a condurla alla sfacelo, alla «ruina» nel senso fortemente machiavelliano di grave danno e perdita di prestigio (*Il principe* XXVI 1: «era necessario che la Italia si riducessi ne' termini presenti, e che la fussi più stiava che li ebrei, (...) lacerata, corsa, e avessi sopportato d'ogni sorta ruina»). Una vera e propria associazione a delinquere quindi, che per soddisfare le proprie brame non ha avuto timore di limitare le libertà di chi al crimine non ha voluto partecipare, fino a giungere alla cancellazione per questi di ogni segno del libero pensiero. In EP⁶⁷ gli interventi di censura/autocensura apportati sul pamphlet spingeranno l'autore ad eliminare il riferimento al carattere delinquenziale dell'associazione (Li associati a delinquere] EP⁶⁷ Li associati) e a rimuovere il termine «stuprare» (coprir d'onte e stuprare la Italia] EP⁶⁷ coprir d'onte la Italia; così come più avanti A agiatezza dello stupro] EP⁶⁷ sicurezza dello illecito, cfr. ITALIA-PINOTTI) **Pervennero:** *arrivarono, giunsero*. Il verbo è un *leit motiv* di tutto il Capitolo I e deriva dall'*Agricola* di Tacito: «senes prope ad ipsos exactae aetatis terminos per silentium *venimus*», «da vecchi siamo giunti ormai agli estremi limiti della vita» (III 2, ma la citazione verrà riproposta più avanti dallo stesso Gadda, cfr. *infra*, n. 23). Testimone del riferimento anche VM 508: «Vale per me, come per altri più generosi di me, la battuta di Tacito: “per silentium ad senectutem *pervenere*”». Ma «è nel *Principe* che il verbo assume un significato propriamente tecnico» (VELA 187-89, vd. *Il principe* XVI 3: «Cesare con la liberalità *pervenire* allo imperio e molti, per essere stati ed essere tenuti liberali, sono venuti a gradi grandissimi»). Alle ascendenze classiche si aggiunga anche l'accezione moderna del fr. *parvenu* che unisce i diversi 'pervenuti' della storia, come Napoleone e Mussolini (vd. soprattutto PLF 206: «Tutti codesti pervenuti hanno terre, ville»; ma anche MDF 103: «cafoni pervenutissimi», cfr. ITALIA 1998). Sulla frequenza e l'importanza di *pervenire* nella scrittura di Gadda cfr. anche MANZOTTI 34.

legge, dalla tonitruante logorrea d'un sudicio Poffarbacco, [12] dalla folle corsa verso l'abisso e, ad ultimo, dalla strage, dalla rovina del paese, si direbbe codesta coscienza l'abbì trovato ricetto, come nelle lor lagune i Veneti, così ella in una zona spastica e liminare della storia bagascia. Riparò, la coscienza collettiva, di là dall'odio e dalla bestiaggine: tra profughi, perseguitati, carcerati, oltraggiati e congiunti e figli di deportati e di fucilati: e la risorga infine quasi dal nero fondo della miniera alla luce, chiedendo a Dio di poter proferire le parole della vita².

Col proibire tutto a tutti, la delinquente masnada ha garentito a sé ogni maggior comodità, sicurezza, agiatezza dello stupro contro eventuali bricconi concorrenti; simile a chi crea una riserva di caccia ha potuto rubare e fornicare a sua posta, senza tema e senza pericolo, e' suoi adepti simulare grinta e mentire, dormire, poltrire senza mestiere quanto gli è piaciuto e paruto; e accoltellare, bastonare, fucilare, deportare, bavare e gracidare nelle concioni³ e sgrammaticare nelle stampe; e il Somaro⁴ principe ragghiare da issu' balconi ventitré anni, pa-

- 2 **Si direbbe la coscienza collettiva (...) le parole della vita:** personificando la coscienza collettiva, Gadda immagina che questa abbia abbandonato la maggior parte degli italiani, da subito dimostratisi connivente con il regime, e si sia rifugiata solo presso una piccola parte di oppositori. Questi furono denigrati e perseguitati (*oltraggiati*) attraverso vari sistemi di repressione, enunciati in una lunga e articolata *accumulatio* sulla quale lo scrittore vuole puntare l'attenzione. La struttura psichica delle masse è il vero oggetto del ragionamento sotteso al pamphlet; questa viene intesa non solo freudianamente (come aggregazione di individui vittime di un inconscio mutevole e incontrollabile) ma anche come «massa ereditaria psichica» (nel senso illustrato da Jung in *Psicologia analitica e "Weltanschauung"*, cfr. JUNG 223), capace di tramandare la possibilità di generare determinati tipi di idee che sarebbero alla base di un patrimonio comune a tutta l'umanità. **Poffarbacco:** epiteto, uno tra i tanti, riferito a Mussolini, «risemant. di una interiez. evidentemente sentita come tipica di chi fa la voce grossa» (MATT). In CDU (278), il *Poffarbacco* è uno studioso immaginario. **Come nelle lor lagune i veneti:** l'invasione dei Longobardi del 568 costrinse i romani più facoltosi, che vivevano sulla terraferma, a trasferire la propria residenza e i propri commerci nelle lagune, fino ad allora abitate solo da modesti barcaiuoli (LANE 6).
- 3 **concioni:** *assemblee pubbliche*. La derivazione machiavelliana connota il termine in funzione antifrastica: «E quando queste opinioni fossero false e' vi è il rimedio delle *concioni*, che surga qualche uomo da bene, che, orando, dimostri loro come ei s'ingannano» (*Discorsi* I 4). Tuttavia il contesto e l'occorrenza già nel GGP (802: «non sono commentatore né *concionatore* per pigrizia e per noia delle chiacchiere») suggeriscono anche una reminiscenza dannunziana: «E io vidi allor sul crocicchio | l'edificator di bordelli, | figliuolo di non marzia lupa, | satollo di vituperio, | che s'era estrutto alto luogo | quivi a tener sue *concioni*» (*Laus vitae* XVIII 127-132).
- 4 **Somaro:** «chissà che l'epiteto "Somaro", che, con tanti altri, gli pertiene [a Mussolini] nel catalogo degli insulti gaddiani, non sia anche una deliberata riduzione, consona al valore del personaggio, della "golpe" e del "lione" di che consiste la parte bestiale del principe machiavelliano» (VELA 187).

lazzare⁵ la campagna brulla di inani marmi e cementi, e voltar gli archi sua da trionfo: anticipati alla sua somaraggine e alle quadrate legioni dell'alleanza turpe, delle guerre fratricide e maramaldesche, della sconfitta tripla, e del disonore quadruplo⁶. A nessun patto, mai, ci si rimbranca⁷ con gli assassini e ladroni, ci si accoda alla loro masnada predatrice: piuttosto si attende la invasione e la devastazione, che poi le son venute tal' e quali, e al doppio. Ma la lungimiranza del suo sfinctere lo portò alla smargiassata africana, dove profuse il buon denaro de' Lombardi in asfaltare le ambe⁸: lo portò indi a subire il larvato e non tanto larvato ricatto della belva, di cui così ciecamente s'era costituito prigionio, cioè alla servente e leccacula alleanza, all'intervento «tempistico» nella «guerra lampo»: cui tenne dietro quel che s'è veduto e, più che veduto, per entro le carni nostre patito. Quale fulgurativo tempista ch'egli è, pien di caccia, nel [13] Panteone della Storia! codesto cesso grande di codesta puttana grandissima! No, no, Polonia, Danimarca, Norvegia, Francia, Lucimburgo, Sguizzara, Giogoslavia, Grecia, Turchia, Spagna, e fino Andorra e San Marino che sono infime repubblicuzze ne' monti, le non si sono alleate alle belve, le non sono slittate sfinctericamente alle

5 **palazzare**: neol. *edificare palazzi*. Anche *palagiare* (EP⁶⁷ 222).

6 **guerre fratricide (...) disonore quadruplo**: le azioni condotte dall'Italia durante il secondo conflitto mondiale furono rivolte contro la Francia e la Grecia, nazioni culturalmente vicine al nostro Paese. In entrambi i casi, le offensive si conclusero con una disfatta: sul fronte francese già all'entrata in guerra e su quello greco nel 1940. Probabilmente, è a queste débâcle e alla firma dell'armistizio con gli Alleati nel 1943, che Gadda fa riferimento quando parla di sconfitta tripla (cfr. WEINBERG).

7 **rimbranca**: *entra nuovamente in un gruppo, in un branco; si imbranca di nuovo* (Tommaso-Bellini). Solo Fagiuoli: «Fra 'compagni rimbranca e si trattiene» (*Cole* VI 12). Per *imbrancarsi*, invece, esempi anche da autori cari a Gadda, cioè Giusti (*L'incoronazione* 43-44: «tra i re s'imbranca») e Bacchelli (*Il coccio di terracotta* 60: «I Sabei (...) imbrancarono e incolonnarono quell'immensa ricchezza di preda»).

8 **Ma la lungimiranza (...) le ambe**: si apre qui una parentesi sulla guerra d'Etiopia (la «smargiassata africana»), condotta dall'Italia tra l'ottobre del 1935 e il maggio del 1936. Per cercare di promuovere l'impresa etiopica, la propaganda fascista aveva dipinto il paese come una terra ricca di risorse (oro, platino, caffè), che in realtà erano presenti solo in quantità esigue (cfr. DEL BOCA 487-97). Gadda si era occupato in prima persona della questione, quando aveva preparato un articolo per «L'Ambrosiano» sulle risorse minerarie del territorio etiopico, pubblicato poi sul numero del 13 giugno 1936 (cfr. GADDA 2005 61-67). Lo studio si proponeva di offrire una prima panoramica sui giacimenti che ci si aspettava di trovare, rilevando come per ognuno di questi le estrazioni avessero dato fino a quel momento prodotti in quantità modeste. La responsabilità degli scarsi rinvenimenti veniva però addebitata da Gadda a fattori esterni, quali l'ostruzionismo del governo etiopico, la scarsità delle vie di comunicazione, l'ostilità dell'ambiente, tutte difficoltà superabili grazie alla «intraprendenza del lavoro italiano» (67). Proprio perché i dati scientifici da lui stesso rilevati erano inequivocabili, lo scrittore si sente vittima in prima persona dell'inganno perpetrato dal duce, alla stregua di una marionetta manipolata da un abile burattinaio.

guerre omicidiali dell'imbianchino⁹. Egli, dico il Sozzo nostro, e' volle da prima, per la su' gloria stercofetente, la criminalata del caffè poco pochino e dell'inesistente petrolio, dell'oro e del platino, gràttati!, e del carcadè: paventando la ciurma non si stesse cheta, mobile e tumultuaria ch'ella fu sempre, se non a gittarle quell'offa¹⁰, per entro le fauci isciocchissime, di quella bambinesca scipioneria¹¹: dove andarono profusi da settanta a novanta miliardi in asfaltare le bassure clorurate della Dankalia, dopo aver pagato, per un sacco di cemento, oro, il passaggio a i' canale¹².

- 9 **Polonia (...) dell'imbianchino**: nazioni ben più piccole e sguarnite dell'Italia non sono state spinte dalla paura (*sfinctericamente*) ad appoggiare le operazioni militari condotte dalla Germania, hanno invece mantenuto la neutralità o hanno tentato di resistere all'invasione. **Imbianchino**: è il Führer, il quale in gioventù, aveva cercato più volte di farsi ammettere all'Accademia di Belle Arti di Vienna, ma era sempre stato respinto, probabilmente perché poco talentuoso. 'Imbianchino' lo definisce anche Bertol Brecht, in *Schlechte Zeit für Lyrik*: «In mir streiten sich | Die Begeisterung über den blühenden Apfelbaum | Und das Entsetzen über die Reden des *Anstreichers*», 'Dentro di me si affrontano | l'entusiasmo per il melo in fiore | e l'orrore per i discorsi dell'*Imbianchino*' (BRECHT 17-19).
- 10 **offa**: *compenso che si concede a qualcuno per ottenerne l'appoggio o un servizio*. I fascisti vengono ancora una volta considerati nella loro dimensione di massa, come una ciurma mercenaria dalla quale si può ottenere sostegno solo dietro compenso. Probabile la suggestione dai versi de *Il Ballo di Giusti* – «e un nome vandalo | in *offe* e in *iffe*, | ci compra l'anima | con un *rosbiffe*» (121-124) –, anche per via dell'occorrenza di un altro termine utilizzato nel libello, il toscanismo *rosbiffe* («L'ex-agitatore ed agitato-sempiterno, quando pervenne a cadrèga, si ricordò delle donne di Romagna e delle intellettuali cui aveva sbafato, in Isguizzara, parole difficili, incoraggiamenti facili, e appetitoso *rosbiffe*», EP²⁰¹⁶ 44).
- 11 **bambolesca scipioneria**: *invasione di territori attuata senza validi e fondati motivi*. **Bambolesca**: *sciocca, infantile*. «Si può interpretare come risemant. (nel signif. di 'che ha l'espressione della bambola' il GDLI allega alcuni ess. novecenteschi, a cui va aggiunta un'occorrenza in AG) ma anche come neoform. (da bambolo 'bambino', forma lett., col suff. -esco)» (MATT). Nonostante la prima ipotesi di derivazione venga confermata da AG, 800 (*Socer germerque*: «perfettamente bambolesca. Oh! divina bambola!»), la seconda sembra più in linea con le scelte lessicali gaddiane. Bambolo, bambolone e bambolesco sono infatti termini utilizzati più volte dallo scrittore. **Scipioneria**: *spedizione colonialista*. Der. di Scipione (con riferimento alla guerra condotta da Scipione l'Africano contro Cartagine) col suff. -ata (MATT). Testimoniato da GDLI, ma solo con esempi da EP⁶⁷.
- 12 **dove andarono profusi (...) a i' canale**: tra la fine degli anni Trenta e l'inizio dei Quaranta, la questione del Canale di Suez divenne uno dei temi ricorrenti nella propaganda fascista antibritannica. Dopo la conquista – quantomeno nominale – dell'Etiopia, l'Italia dovette infatti impegnarsi nella costruzione e ricostruzione delle città e delle strade della nuova colonia, per le quali fu necessario trasportare in loco i materiali. Per tale motivo, il governo fu costretto a pagare pesanti pedaggi per attraversare il Canale di Suez, in mano ai britannici i quali, pur facendo parte della

Bè. Il crimine dell'associazione a delinquere avendo raggiunto e me' dirò permeato ogni pensabile forma del pragma cioè ogni latebra del sistema italiano, (con una «penetrazione capillare» oh daddovero!), è ovvio che tutte le nostre funzioni e attività conoscitive debbano intervenire nel giudizio del male, patito o commesso. Tutti i modi, i metodi, le tecniche, le singole operazioni e le discipline della mente sono chiamati a soccorrerci. L'atto di coscienza con che nu' dobbiamo riscattarci prelude alla resurrezione, se una resurrezione è tentabile da così paventosa macerie. Ebbene: quest'atto pertiene a tutte le ripartizioni del conoscere, a tutti gli argomenti del dire¹³. Tutti i periti, e d'ogni sorta medici, hanno e aranno ragionare sulla maialata¹⁴. Il giurisperito in primis, come di fatto accade già nelle corti e ne' placiti: e quegli altri periti, o peritesse, che a espedire la procedura trabuccano al fiume l'assassino de' lor figli. Lo storico delle religioni da perscrutare nella sua estensione e intensità la indifferenza ateistica (a-gnòsis)¹⁵ della banda stivaluta: che si vestì per la Messa de' minchioni e andò così vestita a sbravazzare nel postribolo della Italia [14] universo, coltello alla cintola. L'economista, da studiare, conoscere e certificare i danni recati alla economia pubblica, i presenti e i rimoti, con la rovina e la distruzione di quella. Lo studioso di scienza delle finanze, da misurare la caduta de' bilanci di stato, e in genere l'entità e la natura contabile delle concussioni e il discredito anzi la totale obliterazione del credito dello Stato e la inflata carta¹⁶ e lo sperpero e gli altri infiniti malestri¹⁷ e

Società delle Nazioni che aveva condannato l'impresa italiana, non avendo interessi diretti in Etiopia, mantennero aperto il canale, facendo lievitare i dazi (cfr. BONO).

- 13 **Il crimine (...) del dire:** poiché ogni aspetto del vivere civile è stato condizionato per lungo tempo dall'agire criminale dei fascisti, se si vogliono davvero conoscere le cause e gli effetti del male al fine di prevenirle e impedire che la medesima situazione si riproponga, dovranno concorrere all'analisi tutte le diverse branche del sapere. L'atto di coscienza deve essere innanzitutto atto di conoscenza completa, pervasiva, che deve mettere sotto la lente vittime e carnefici, senza risparmiare alcun aspetto, nemmeno quelli più sgradevoli e scomodi (si veda *infra*, n. 76). Lo scopo dell'opera, quindi, non è quello di denunciare il regime fascista, le cui colpe nel 1946 sono ormai ben note, bensì quello di usare questa esperienza per capire quali impulsi hanno concorso a darle vita, in modo da impegnarsi a dominarli. **Pragma:** lett. *l'agire in quanto manifestazione della volontà sotto forma di attività generica* (GDLI). Neoform., occorrenze solo in Gadda e una ne *Il caos* di Pasolini, ma di probabile derivazione gaddiana (cfr. ITALIA 1998).
- 14 **maialata:** popol. *azione moralmente disonesta* (GDLI), in EP⁶⁷ verrà infatti sostituito da 'soperchieria'. Con questo significato solo ne *Il mulino del Po* di Bacchelli («Vi dico che delle *maialate* compagne d'ora in poi in casa mia non ne farete altre», 444). In Gadda, escluso EP, solo altre due occorrenze, con il significato però di elemento disgustoso, contrario alla morale o al gusto (vd. CD 642, QP 119 e QPL 389).
- 15 **a-gnòsis:** neoform. *agnosticismo*.
- 16 **inflata carta:** *denaro inflazionato*. Derivazione dall'inglese *to inflate*, 'inflazionare' (cfr. MATT).
- 17 **malestri:** tosc. *danni commessi per sbadataggine o inesperienza*. Anche in Bacchelli (*Il*

malanni combinati e comportati dall'allegra e fanfaronesca e soprattutto ladra gestione. Ipotecava il futuro da rattoppare le tasche buche al presente: carpiva imprestiti e sovvenzioni ai fondi matematici delle Assicuratrici per pagare unguenti agli adepti¹⁸. E poi l'ingegnere ci dirà la sua, il militare la sua, il marinaio la sua, l'agricoltore la sua: e con tutti questi aranno parlare i medici, massime lo psichiatra o frenologo e il dermosifilopata¹⁹. Dacché la lue o peste o sifilide che ha ridotto la Italia a schifio e alla immedicabile ulcerazione dell'oggi non è lue

fiore della Mirabilis 121: «rimediare ai *maestri* del vento») e in Tecchi (*Gli onesti* 87: «come un cavallo che dev'essere domato, che può fare qualche *maestro* cercando di sgroppare all'improvviso»).

- 18 **Ipotecava (...)** agli adepti: secondo Gadda, Mussolini si faceva prestare denaro dalle banche e dalle assicurazioni incrementando il debito pubblico dello stato italiano.
- 19 **il frenologo e il dermosifilopata**: la frenologia è una dottrina secondo la quale tutte le funzioni psichiche avrebbero una particolare localizzazione cerebrale, in corrispondenza della quale si creerebbero dei rilievi sulla scatola cranica. Protuberanze e avvallamenti permetterebbero quindi la determinazione dell'esistenza, dello sviluppo, dei caratteri specifici di ogni funzione (ENCICLOPEDIA ITALIANA). Benché la frenologia venga considerata la madre della moderna neuropsicologia, i suoi fondamenti vennero messi in discussione già alla fine del XIX secolo; la malattia non compare, infatti, nemmeno nella *Terminologia medica* del Ferrio. Sicuramente però Gadda conosceva, i capisaldi della teoria se in *Pierre Abraham*, "*Créatures chez Balzac*", recensione all'opera di Abraham sui personaggi balzacchiani, si spinge addirittura ad istituire un parallelismo tra la frenologia e il metodo di lavoro dello scrittore francese: «si pone in rilievo qual profonda impressione abbiano esercitato su di lui (*Balzac*) i recenti enunciati di Lavater, il 'fisiognomonista', e di Gall, il *frenologo*. Gall, com'è noto, aveva creduto di poter stabilire su basi scientifiche una scienza delle correlazioni fra psiche e aspetti somatici: fra psiche e ossa craniche. Siamo sulla via che Balzac percorrerà liberamente, trionfalmente: siamo agli inizi propri di uno dei metodi, di una delle 'modalità' balzacchiane: dipingere il fisico per risalire all'anima. Questo metodo consiste nello stabilire un parallelismo fisico-psichico e nell'osservarlo con coerenza energetica attraverso tutta la vita del personaggio» (SD 727). La dottrina della correlazione tra psiche e corpo verrà ripresa anche da Jung, il quale nel saggio sui *Tipi psicologici* (cfr. JUNG 81-100), facendo riferimento proprio agli studi di Gall e Lavater, sostiene un'intima compenetrazione degli aspetti fisici e psichici, tale che «non solo noi possiamo giungere alla costituzione psichica partendo da quella fisica, ma anche partendo da peculiarità psichiche, dedurre le corrispondenti caratteristiche fisiche» (81). **Dermosifilopata**: medico che si occupa di *dermosifilopatia*, cioè delle manifestazioni dermatologiche delle malattie veneree, come la sifilide (FERRIO). Frenologo e dermosifilopata vengono indicati come i medici che più dovrebbero avere voce in capitolo nella descrizione del male, perché questo si manifesta innanzitutto attraverso la deformazione del corpo e la sua corruzione. La rappresentazione del corpo del duce, sempre caricaturale, è sintomatica di questo modo di interpretare il reale che tradisce esplicitamente l'influenza di Balzac nella scrittura di Gadda (vd. *supra*, ma cfr. anche GERVASI sulla caricatura del corpo del duce in EP).

o peste o sifilide simbolica, da usarne per sermone o per inchiostri: checché! la è reale e clinicamente certo morbo nelle medulle del Sozzo. La Italia era padronescamente polluta dallo spiritato: lo spiritato era imperialmente grattato e messo a prurigine e ad escandescenza dallo spirocheta, principe d'un popolo di quarantaquattro milioni di miliardi di spirocheti che gli guazzano dentro l'ampolle de' bulbi e delle meningi ne' i liquido cefalo-rachidiano ancor oggi: insino dagli anni della sua pubertà maladetta. Ch'era le millanta volte meglio... vu' m'intendete. Ergo: la Italia ventitré anni uno spirocheta la menò²⁰. Lo spirocheta fu lui il Primo Ministro (ministro delle concussioni e delle bravazzate), lui il Primo Maresciallo²¹ (maresciallo del cacchio), lui il Primo Racimolatore e Fabulatore delle scemenze e delle cazziate che ci sgrondarono giù di balcone ventitré anni durante.

Sulle povere cotenne di una gente sudata, convocata poliziescamente ai rostri delle future sconfitte e alle acclamazioni obbligate: compressa al raduno come la [15] gente acciughiera nel barile, in realtà spersa tra i segni di demenza: a veder lontano il futuro, il pane della carne e dello spirito futuri. Una istrombazzata di parole senza senso, ch'erano i rutti magni di quel furioso babbeo, Primo Ministro Segretario di Stato per il furto e lo scasso e Primo Maresciallo del Cacchio, la compensava de' contributi sindacali «in continuo e promettente sviluppo», cioè via via magnificati «per legge» o «per decreto legge», cioè ad arbitrio di un colpo di penna di esso ladro. La «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia» ingollava.

20 **Dacché la lue (...) la menò:** Se la corruzione del corpo è un sintomo inequivocabile del male, la sifilide della quale pare soffrisse Mussolini costituirebbe la prova della sua malvagità. E così come il corpo del duce è appestato, allo stesso modo anche quello dell'Italia sarebbe consumato dal morbo trasmessole direttamente dal dittatore. In EP⁶⁷ il tema della sifilide di Mussolini viene a cadere quasi del tutto, considerato troppo scurrile e forse pressoché inutile sul piano argomentativo. **Che gli guazzano (...) vu' m'intendete:** la convinzione che Mussolini avesse contratto la sifilide da giovanissimo era piuttosto diffusa anche durante il Ventennio. In tempi più recenti poi, sia il ritrovamento di un memoriale della Sarfatti, *My Fault* – scritto in inglese nel 1944 forse nel tentativo di riscattare la propria immagine agli occhi degli Alleati – che un articolo dello studioso irlandese Paul O'Brien, sembrano accreditare questa voce. Secondo O'Brien, infatti, Mussolini sarebbe già stato malato nel '17 quando, ferito sul Carso, venne trattenuto in ospedale più del tempo necessario alla cura delle ferite riportate (O'BRIEN). **Spirocheta:** «lo Spirocheta pallida è un microrganismo in forma di spirale scoperto da Schaudinn ed Hofmann nei prodotti patologici della sifilide ed ormai identificato come l'agente produttore di questa infezione» (FERRIO). In EP⁶⁷ gli *spirocheti* verranno rappresentati come animalini a cavatappo proprio per via della loro forma.

21 **Primo Maresciallo:** il titolo onorifico di *Primo Maresciallo dell'Impero* fu istituito il 2 aprile del 1938 e venne attribuito a Mussolini e a Vittorio Emanuele III per celebrare la vittoria nella guerra d'Etiopia e la conseguente proclamazione dell'Impero (DE FELICE 29).

Una sorta sozza di bugia, una mentira senza scampo e senza riscatto veniva intessendosi in que' raduni. Porgeva egli alla moltitudine l'ordito della sua incontinenza buccale, ed ella vi metteva trama di clamori folli, di ritmi concitati e turpissimi. Ku-cè, ku-cè, ku-cè, ku-cè. La moltitudine, che la è femmina, e femmina a certi momenti da conio, simulava l'amore e l'amoroso delirio come lo suol simulare ogni e qualunque putta di quelle, ad «accelerare i tempi»: e a sbrigare il cliente. Torcendosi in ne' suoi furori e sudori di zambracca: mammillona singultiva per denaro. Su issù poggiuolo il mascelluto, tronfio da esplodere, a quelle prime grida della ragazzaglia era di già briaco d'una sua pazza libidine, simile ad alcoolòmane cui basta annasare il bichiere per sentirsi ismarrito in un piscio eliseo, prosciolto da ogni ritegno. Indi il mimo d'una scenica evulvescenza onde la losca puttana si dava properare, assistere, spengere quella foja incontenuta. L'impestateo soltanto avea nerbo, nella convenzione del mimo, da colmare la frenesia finta, la tromba vaginale della bassaride. Una bugia sporca, su dalla tenebra delle anime. Dalle bocche, una bava maiala. Kù-cè, kù-cè, kù-cè, kù-cè. Cuce il sacco delle sue frodi un gradasso, uno scararcione gradasso, faccia e' malu culori (1), capo camorra che distribuisce le coltella ai ragazzi, pronto sempre da issù poggiuolo a dismentire ogni cosa, a rimentire ogni volta²².

22 **Una sorta sozza (...) ogni volta:** la prima delle numerose *ekfrasis* del libello. L'esibizione di Mussolini al balcone davanti alla folla, in occasione di uno dei suoi soliti discorsi, viene paragonata a un atto sessuale consumato con una prostituta, durante il quale la donna, attraverso una serie di collaudati espedienti, acuisce l'eccitazione del cliente per poter ottenere rapidamente il risultato finale e disfarsene. Allo stesso modo la massa partecipa in maniera puramente convenzionale alle manifestazioni del potere, al solo scopo di alimentare il narcisismo del capo e renderlo più prodigo di concessioni. Il parallelismo tra la folla e la donna era molto diffuso nella letteratura che si occupava di indagare la psicologia delle masse agli inizi del Novecento, si pensi a Freud o a Sighele. La fonte più diretta di Gadda è però probabilmente Machiavelli, come dichiarato dallo scrittore in EP⁶⁷ 224: «La moltitudine, che al dire di messer Nicolò amaro la è femmina». Il fiorentino, in realtà, non esplicita mai il parallelismo tra i due elementi, ma lo lascia intendere nei luoghi nei quali parla delle nazioni o della città come se si trattasse di donne da conquistare. Il femminile in Machiavelli – sempre associato ai controvalori e in opposizione ai valori del maschile – è però metaforico e non prettamente biologico (*DONNA*, in ENCICLOPEDIA MACHIAVELLIANA). **Mentira:** spagn. *bugia*. **Zambracca:** ant. *prostituta*. **Mammillona:** *prostituta*. Neoform., «da 'mammilla' (var. arc. di 'mammella') col suff. -ona» (cfr. MATT). Il termine compare nella produzione gaddiana parallela a EP, con occorrenze in QP (93: «lene in salti o *mamillone* ubiquo e voraci»; 193: «una frotta di spaurite *mamillone* facevan le viste d'abborrire un branco di satiri») e in VLC (*A Raffaele Mattioli* 278: «lo schiamazzare di forsennate *mammillone*, di scarruffate megère»). **Mascelluto:** *che ha le mascelle quadrate e prominenti*. Testimoniato da GDLI, l'agg. compare però solo in Savinio (*Achille innamorato* 121: «Era belluino e *mascelluto*») per il quale è probabile la derivazione gaddiana. Lo stesso Gadda se ne serve sempre e solo come epitetto di Mussolini vd. QPL 325:

[16] Questo, ventun'anni! Ventun'anni di urli soli del luetico, come gli ululati di un lupo in tagliola: e di sinistri berci de' suoi complici, per ogni piazza della Italia, e de' suoi servi acclamanti: | e, il rimanente, muto e scancellato di vita. Ventun'anni! Il tempo migliore d'una generazione, ch'è pervenuta a vecchiezza a traverso il silenzio. Per *silentium ad senectutem*²³. Vorrei, e sarebbe il mio debito, essere frenologo e psichiatra da poter indagare e conoscere con più partita perizia la follia tetra d'un gaglioffo²⁴ ipocalcico dalle gambe a roncola, autoerotòmane, eredoalcolico ed eredoluetico: e luetico in proprio. Da descrivere e pingere in aula magna que' due mascelloni del teratocèfalo²⁵ e rachitoide²⁶ babbeo, e l'esof-talmo dello spiritato basedòwico²⁷, le sue finte furie di scarcarione sifoloso²⁸. Da

«Le opinioni del *mascelluto* impestato valicavano l'oceano». **Bassaride**: lett. *baccante, donna in preda a lascivia*. Piuttosto utilizzato da Gadda (M 501; NAP 429; CDD 693; VM 438). Probabile la derivazione dannunziana (*Bacchanalia* 37: «Bevi, bianca *Bassaride*, e baciarmi, e ridi!»; *Fedra* I: «come su' monti di Tebe la rossa | *Bassàride*, Ipponòe»). **Faccia e' malu culori**: cfr. nota (1) dell'autore. Anche in CDU 277, n. 25; il modo di dire però sarebbe in realtà «facci senza culuri, o birbanti o tradituri» (CORRENTI 28).

23 **Per *silentium ad senectutem***: «Pauci, et ut ita dixerim non modo aliorum sed etiam nostri superstites sumus, exemptis e media vita tot annis, quibus iuvenes *ad senectutem*, senes prope ad ipsos exactae aetatis terminos *per silentium venimus*», «Siamo rimasti in pochi, e per così dire, superstiti non solo agli altri, ma anche a noi stessi, dopo che ci sono stati tolti dal fiore della vita tanti anni, nei quali *attraverso il silenzio siamo divenuti da giovani vecchi*, e da vecchi siamo giunti ormai agli estremi limiti della vita» (*Agricola* III 2; cfr., *supra*, n. 1).

24 **gaglioffo**: curiosamente in EP⁶⁷ il sostantivo viene sostituito da *Marco Aurelio*, epiteto che Mussolini si sarebbe guadagnato per via della statua di se stesso a cavallo che fece collocare nello stadio del Littoriale di Bologna, simile a quella dell'imperatore romano che si trova in Campidoglio (cfr. SICA).

25 **teratocèfalo**: neoform. *che ha il capo deforme, mostruoso* (MATT).

26 **rachitoide**: *rachitico*. Uno degli aggettivi più spesso utilizzati per qualificare Mussolini, anche in QPL 325 (e QP 56): «Gli occhi spiritati dell'eredoluetico (oltreché luetico in proprio), le mandibole da sterratore analfabeta del *rachitoide* agromegàlico riempivano già l'*Illustrazione Italiana*».

27 **basedòwico**: *affetto dal morbo di Basedow*, una forma di ipertiroidismo i cui sintomi principali sono lo sviluppo di un gozzo e l'acceleramento del polso, ma anche lievi alterazioni psichiche (FERRIO).

28 **sifoloso**: in A (c. 79), con lapis, Gadda aggiunge in nota: «Sifol, ne' dialetti lombardi è il pene». È una ripresa quindi del tema della corruzione del corpo associata a quella dello spirito. Gadda dichiara che frenologo e psichiatra sarebbero gli esperti più accreditati per la descrizione della follia di Mussolini, ma poi, basandosi sul principio della stretta correlazione tra psiche e fisicità, utilizza esclusivamente riferimenti alla bruttezza del corpo del duce o all'ambito della sifilide, ritenuta la manifestazione più evidente della sua nequizia.

giuntarvi, a tanta lezione, un'altra ancora non meno vera circa la ebefrenica²⁹ avventatezza del contubernio e della coorte pretoria: ed altra ed altre circa la demenza totale d'un pòppolo imbagascito³⁰. Che prestava le sue giovani carni, cosce e culi nudi in parata, a tutti i mimi imperiali del mortuario smargiasso, avendolo inargentato salvatore della Italia. E vorrei e dovrei essere un sifilologo,³¹ di quelli da mille lire a consulto: vedutoché a valerci tanta distruzione delle vite e delle fulgide cose la non è suta altra causa, o ratio, se non la sbrodada d'un oste in peste e briaco quando e' buttò in tromba alla vacca: la maladetta Maltoni Rosa maestra, che Belzebù la incachi. Ei la dia travagliare eternamente a' famigli, e de' più cornuti e artigliati: che con quell'ugna e coi raffi loro e loro arpagoni la spellino, e le straccino l'anima a pezzo a pezzo. Ch'io non ne dirò ave né requiem. Te, quando che lo spirocheta accompagna lo spermatozoo ad aprir l'ovulo, te t'hai aspettarti lo 'mpero³².

Sifilòlogo e frenologo non essendo, farò icché potrò.

Gaio Tranquillo Svetonio e Gaio Cornelio Tacito non erano psichiatri. Pure, la sudicia e sanguinaria follia di Nerone e la psicosi cupa di Tiberio le rivivono nelle lor pagine quasi nella distretta evidenza d'un referto clinico. [17] Rivivono non soltanto per sé, cioè come isolate in figura, od espunte da un contesto, ma anzi in relazione a tutto un coacervo di dati apparentemente estrinseci alla persona del Nero e alla persona di Tiberio: dacché l'uno e l'altro de' due principi era propriamente una venenosa drupa in sull'albero, venuta matura e livida dopo vicine e dopo lontane premesse: etiche, famigliari, sociali, istituzionali, politiche. Rivive nelle pagine del Duca di Saint Simon, con tutta la mirabile galleria de'

29 **ebefrenica**: *senza freni o controllo*. Letteralmente 'affetta da ebefrenia', un disturbo mentale che costituisce una variante della schizofrenia (FERRIO). Sia come aggettivo che come sostantivo, *ebefrenico* occorre spesso nell'universo gaddiano, sebbene nessuno dei personaggi sia direttamente affetto da questa malattia (CDD 627, 706, 762; SD 899; QP 223; VM 496, 595).

30 **imbagascito**: *corrotto moralmente*. Neoform. gaddiana da 'imbagasciare', verbo poco attestato in letteratura tanto da poterlo considerare un preziosismo (solo Baretti, *Lettere di Bonfadio* e Buonafede, *Il bue pedagogo* 56, cfr. GDLI).

31 **sifilologo**: *medico esperto nella cura della sifilide*, ma ricorda anche il milan. *sifol* che, in gergo, indica il membro maschile (MATT e *supra*, n. 28).

32 **Se non la sbrodada (...) impero**: passo particolarmente violento, che infatti subisce una prima attenuazione già in A¹, correzione attuata con il lapis nella fase di revisione del ms. in vista della copiatura dattiloscritta. I riferimenti alla madre di Mussolini cadranno poi del tutto in EP⁶⁷ e già in Bz il passo verrà rimodulato: se non la sbrodada d'un oste in peste e briaco quando e' buttò in tromba a la vacca: la maladetta Maltoni Rosa maestra, che Belzebù la salvi s'e' può: ch'io non ne (D¹ salvi. Ch'io non s'e' più var. altern. ne Bz salvi. Ch'io non s'e' ne) dirò ave né requiem. Te, quando che lo spirocheta accompagna dunque lo spermio ad altare, te t'hai aspettarti, o poco manco, lo 'mpero] *Bz EP⁶⁷ che la incontinenza alcolica di un bicchierante (cfr. ITALIA-PINOTTI).

ritratti e de' nasi, de' parlanti e semoventi nasi e ritratti, ci rivive e ci siede in mezzo e si accomoda ancora le brache quella tacchinesca maestà (une majesté naturelle) del decimoquarto Luigi dalle trippe doppie: (ses boyaux... doubles... que d'ordinaire)³³. Facciamola a intenderci: né le mia penne di pàpero si crederrebbero di poter mai agguagliare le loro, in que' lor voli a piombo, di nibbio; né il cucchiarone di pus cremoso di che s'è inzaccherata la Italia non può, neanche da gioco, venir comparato alla tronfiezza decacatoria di Luigi, fastosa e pur vivida e in certa misura chiara in una idea. Donde i livellanti, accentranti festini.

Tanto meno poi potrebbe accodarsi, la funeraria priapata di codesto Merda di cervellone Caino, e farabutto-Giuda-Maramaldo, a' moltiplicati moduli d'una reticenza pensosa, d'uno stanco desiderio della solitudine, d'un disdegnoso dispregio delle mandre, d'un rancuroso delirio persecutivo, d'una fantasiosa girandola di turpitudini senili in che poco a poco s'avviluppò, e declinò e lenta si spense a Capri, la cruda fierezza oltreché la sagacia lenta di un Claudio: già tribuno adolescente alla impresa vindelica e sicuro macchinatore delle conseguenti, in Germania e in Pannonia. Che avea gestito la responsabilità viva del comando, e ne recava in sé la faticata sperienza³⁴. Claudio Nerone Tiberio Cesare rampollò

33 **Gaio Tranquillo (...)** **que d'ordinaire**): il lavoro dello storico può risultare più utile persino di quello dello psichiatra, perché tiene conto non solo del singolo ma anche dei suoi avi, della storia familiare e delle vicende politico-sociali che l'hanno segnata. La profonda fiducia nell'indagine storica incontra forse in Gadda l'avallo delle teorie junghiane sull'inconscio collettivo, secondo le quali ogni uomo erediterebbe un bagaglio dai suoi antenati che agirebbe sulla formazione della sua personalità e ne condizionerebbe la volontà. L'analisi del contesto, presente e passato, non può quindi essere trascurata quando si vuole gettare luce anche solo su uno specifico personaggio. La descrizione di Nerone e Tiberio da parte di Svetonio e Tacito risulta infatti estremamente approfondita ed efficace, alla stregua «d'un referto clinico», perché le due figure vengono messe in relazione ad una serie di dati «apparentemente estrinseci alla persona», ma che in realtà ne avrebbero vincolato le scelte. È anche il metodo di lavoro di Gadda, il quale parte dalla realtà, da personaggi realmente conosciuti, che osserva «con l'occhio dello storico (la realtà è comprensibile solo nelle sue risonanze del passato) e dell'uomo di scienza (la realtà è comprensibile solo se parte di un sistema integrato). *Anime* che agiscono attraverso *schemi*, che permettano di decifrarne l'irrazionalità e ricostruirne il senso» (ITALIA 2017 14). **Louis de Rouvroy de Saint-Simon** (1675-1755) fu autore delle *Mémoires*, opera nella quale raccontò la vita alla corte di Luigi XIV. In una delle descrizioni sul carattere del sovrano, Saint Simon dichiarò che «ses discours les plus communs n'étaient jamais dépourvus d'une *naturelle et sensible majesté*» (*Mémoires* XII 16). Il riferimento alle *trippe doppie* viene invece dalle pagine dedicate alla morte di Luigi XIV: «Son estomac surtout étonna, et *ses boyaux* par leur volume et leur étendue *au double de l'ordinaire*, d'où lui vint d'être si grand mangeur et si égal» (*Mémoires* XII 13). Su Gadda e i Luigi di Francia, cfr. GADDA 2021.

34 **sperienza**: variante aferetica di *esperienza*. Ant. e lett., è un cultismo che proviene da Machiavelli e dal Manzoni della *Ventisettana*. Se si esclude EP, in Gadda non se ne

d'uno de' più nobili talli³⁵ della vecchia aristocrazia repubblicana, non nacque a Predappio d'una Maltoni e della sbrodada d'un oste impostato. Ripeté il suo sangue ed il nome dal liberatore d'Italia: e il nome [18] dei Claudii lo si leggeva nel greto del Metauro³⁶. Non cercò lo impero. Avutolo, a cinquantun anno, pure lo resse. Militare, e quale! non ministrò guerre alla sua propria impennacchianda gloriuzza, affrenò anzi le sollecitazioni periferiche de' suoi e la loro vanità professionale del menar la coorte a fracassi, eccettoché quel tanto da conoscerne assicurata la maestà dello impero, e tutelati i confini. Posasse, rifiatasse almeno qualche anno ancora, il carcassone romuleo! Tiberio antepose per tal modo la incolumità e le fortune vere dello Stato alla jattanza d'un fanfaronesco trionfo. È titolo di merito non obliterabile³⁷.

Questo qui, Madonna santa!, non avea manco finito di unguentarsi la peste che son qua mè, son qua mè, a fò tutt mè, a fò tutt mè³⁸. Venuto dalla più sciapita cafonaggine maccherone furioso, parolaio-istrione communitosi del più misero bagaglio di frasi fatte da burattinare³⁹ davanti le genti, tolse ecco a discendere secondo fiume dietro il numero⁴⁰: a sbraitare, a minacciare i fochi a' pagliai, a concitare ed esagitar le genti: e pervenne infine, dopo il facile introito giornalistico e dopo una carriera da Giuda, a depositare in poltrona il suo detetano di Paflagone⁴¹ smargiasso, e di Scarcione giacomo-giacomo, cioè sulla

trovano altre occorrenze, pertanto si tratta di un termine funzionale alla parodia del fiorentino cinquecentesco.

- 35 **talli**: *germogli*. «Mettere un tallo sul vecchio» è inoltre un'espressione figurata che significa 'ringiovanire'; in tal senso la usa Machiavelli: «voi, madonna Sostrata, avete, secondo che mi pare, messo un tallo in sul vecchio» (*Mandragola* V 6).
- 36 **Ripeté il suo sangue (...) greto del Metauro**: in occasione della Battaglia del Metauro, il console Gaio Claudio Nerone riuscì a sconfiggere Asdrubale e quindi ad impedirgli di unire le sue truppe a quelle del fratello Annibale, liberando così Roma dal pericolo di un attacco diretto ad opera dei Cartaginesi.
- 37 **titolo di merito non obliterabile**: Gadda ripercorre la vita di Tiberio (appellato a volte Claudio a volte Nerone) per mettere in evidenza come anche i personaggi considerati dalla vulgata psichicamente instabili avessero alle spalle una solidissima formazione culturale e una grandissima coscienza politica e strategica. Nulla a che vedere con l'ignoranza, la scarsa preparazione sotto ogni profilo, di Mussolini, il quale agisce con il solo obiettivo di nutrire il proprio ego e soddisfare i propri bisogni più immediati.
- 38 **son qua mè (...) a fò tutt mè**: romagn. *ci sono qua io, faccio tutto io*, insomma 'ci penso io'; imitazione della parlata romagnola del duce.
- 39 **burattinare**: neoform., *ripetere meccanicamente, come un burattino* (MATT, ITALIA1998). Al Capitolo II appare nella forma attiva, con il significato di 'fare muovere': «burattinò culi e cosce nude di quadrate legioni per Via dello 'Mperio» (EP²⁰¹⁶ 55).
- 40 **tolse ecco (...) il numero**: inizio (*tolse*) a comportarsi come facevano gli altri (*discendere dietro il numero*) senza analizzare criticamente i loro comportamenti (*secondo fiume*); inizio a seguire la corrente.
- 41 **Paflagone**: altro epitetto riservato a Mussolini. Paflagone, antagonista della commedia

cadrega⁴² di Presidente del Consiglio: autoribattezzandosi mediante autolegge d'un ridicolo titolo di Primo Ministro; sia perché la parola «Primo» col P maiuscolo eccitava e titillava come non altra la sua priapesca e baggiana voglia di essere, e soddisfaceva più che qualunque altra alla sua rancurosa lubido di ex-va-gabondo, ex-disertore ed ex-puttaniere impestato; sia per disfarsi di quell'idea del Consiglio dacché un culo come i ssuo e' non ha d'uopo Consiglio, o consigli: e istrombazza già di sua sola scienza il suo verbo dentro alle trombe auricolari della moltitudine «delirante d'amore»: cioè della ragazzaglia in chiasso e in orpelli, e d'un branco di malchiavate isteriche, e Marie Terese del cazzo⁴³.

Pervenne, pervenne.

[19] Pervenne a far correre trafelati bidelli a un suo premere di bottone su tastiera, sogno massimo dell'ex-agitatore massimalista. Pervenne alle ghettoni color tortora, che portava con la disinvoltura d'un orango, ai pantaloni a righe, al tight, al tubino, ovverosia bombetta, ai guanti bianchi del commendatore uricemico⁴⁴:

di Aristofane *I cavalieri*, è un servo falso che con un atteggiamento ipocrita si è assicurato i favori del padrone Popolo e la possibilità di vessare indisturbato gli altri membri della servitù.

42 **cadrèga**: *sedia, scanno*. Voce piemontese e lombarda (PANZINI). Al Capitolo II anche il parasint. *incadrègatosi* (EP²⁰¹⁶ 44).

43 **autoribattezzandosi (...)** **del cazzo**: sebbene in A¹ il periodo avesse subito una riscrittura per espansione (cfr. EP²⁰¹⁶ 246) e comparisse così anche in D¹, verrà poi cancellato in EP⁶⁷. **Marie Terese**: l'appellativo si alterna a Marie Luise. Nomi con i quali Gadda è solito riferirsi alle donne «“patriottiche” (modello 1922-1944) dell'Italia», alle quali dedica un breve trattato, purtroppo rimasto incompiuto, per studiarne le «latenze pragmatiche» (cfr. *Le Marie Luise e la eziologia del loro patriottaggio verbale*, in EP²⁰¹⁶ 315-335, ma anche GADDA 2003). Il ruolo delle donne nel Ventennio sarà oggetto di analisi anche nel Capitolo II di EP (cfr. EP²⁰¹⁶ 35-134). **Delirante d'amore**: espressione tipica da feuilleton, da romanzo d'appendice. **Lubido**: lat. per la freudiana *libidine*. «Non è un semplice preziosismo, ma vera e propria accezione etimologica che carica la parola di un surplus di significato, in quanto all'interpretazione psicoanalitica si salda la *lubido* lucreziana, che fornisce ulteriori informazioni sulla particolare accezione del termine» (ITALIA 1998 LXXI). Il significato di 'brama di denaro o potere' con il quale il sostantivo compare in EP⁶⁷ («Una lubido, una foja pittorica e teatrale ha condotto l'Italia al sacrificio durante il catastrofico ventennio») indurrebbero Matt ad individuare come altre fonti Sallustio e Tacito («Hunc post dominationem L. Sullae lubido maxuma invaserat rei publicae capiundae», 'dopo la dominazione di Silla era stato invaso da una sfrenata cupidigia di impadronirsi del potere', *Bellum Catilinae* V, cfr. MATT).

44 **ghette color tortora (...)** **uricemico**: uno degli indumenti più indossati da Mussolini erano le ghettoni, bianche però e non tortora. Celebre l'osservazione di Ernest Hemingway il quale, trovatosi a intervistare il duce nel 1923, aveva dichiarato che «c'è qualcosa che non va, anche sul piano istrionico, in un uomo che porta le ghettoni bianche con una camicia nera» (HEMINGWAY 73). Nella descrizione di Gadda la scelta del color tortora non sembra però casuale e potrebbe costituire un velato riferimento

dell'odiato ma pazzamente invidiato borghese. Con que' du' grappoloni di banane delle du' mani che non avevano mai conosciuto un lavoro: e gli pendevano giù dai fianchi senza saper che fare, davanti il fotografo, come i ditoni dieci di certi negri inguantati. Pervenne. Alla feluca, pervenne. Di tamburo maggiore della banda. Pervenne agli stivali del cavallerizzo, agli speroni del batrace⁴⁵: le gambe ad arco ce le aveva di suo, come ce le hanno i rospi: e gli oranghi. Pervenne, pervenne! Pervenne al pennacchio dell'emiro, – (in napoletano pennacchio è 'u pernacchio) – del condottiere di quadrate legioni in precipitosa ritirata. (Non per colpa loro poveri morti, poveri vivi!) Sulla trippa, al cinturone, il coltello: il simbolo e, più, lo strumento della rissa civile: il vecchio coltello italiano de' chiassi tenebrosi e insidiosi e de' pisciosi mal cantoni, la meno militare e la più abietta dell'armi universe. Il coltello del principe Maramaldo: argentato, dorato: perché sul trippone figurasse, e rifulgesse: come s'indorano radianti ostensorî. Sui morti, sui mummificati e risecchi dalle orbite nere contro il cielo, di due rattrate mani irraggiano scarafaggi al deserto. Sui poveri morti lui ci avea già presto il caval bianco, il pennacchio, la spada dell'Islam. Per la pompa e la priapata alessandrina⁴⁶. E la differenza che passa la sapete benissimo, la differenza tra l'Alessandro Magno e codesto sanguinolento porcello: che Alessandro è arrivato (sic) ad Alessandria col cocchio, e lui c'è arrivato col cacchio.

Si tenne a cento chilometri dalle linee. Riscappò via co' sua cochi e marmellate dell'ulcera, Scipione Africano [20] del due di coppe⁴⁷. Non credo «pi-

alle umili origini di Mussolini. Secondo lo scrittore, infatti, la ghetta color tortora sarebbe sinonimo di sudiciume (CDU, 266, *Sibili dentro le valli*: «le loro calzature, un po' infangate, si rivelarono munite di ghette color tòrtora»). D'altronde Mussolini aveva acquistato le prime ghette nel 1922, poco prima di un'intervista ad Aristide Briand, proprio per camuffare le scarpe logore che indossava (cfr. MONELLI 103-4). Il tight era invece riservato alle occasioni più importanti, come il matrimonio della figlia Edda e Galeazzo Ciano, celebrato nell'aprile del 1930; mentre i guanti bianchi accompagnavano la divisa di caporale d'onore (cfr. ARCHIVIO LUCE).

45 **batrace**: lett. *rospo*.

46 **Sui poveri morti (...) priapata alessandrina**: nel 1937, nell'oasi di Bugara, alle porte di Tripoli, si svolse una delle cerimonie più artificiose del periodo fascista. Mussolini, giunto in Libia per inaugurare la via Balbia (cfr. *infra*, n. 51), apparve improvvisamente, a cavallo, sulla sommità di una duna, seguito da alcune migliaia di cavalieri. Il rituale proseguì con la consegna della cosiddetta spada dell'Islam da parte di uno dei capi berberi, spada che il Duce brandì al cielo, autoproclamandosi «difensore dell'Islam». La spada d'oro, che doveva essere il simbolo dei popoli musulmani, era stata in realtà realizzata in Italia (cfr. ARCHIVIO QUIRINALE).

47 **Riscappò via (...) due di coppe**: in una nota poi cassata già nella prima stesura (A, c. 86), Gadda giustifica il passo scrivendo che «Il Giuda Maramaldo era affetto da ulcera gastrica di indubbia origine luetica a ménager il quale ulcus gli bisognano le marmellate, di cui si sbrodola giù fin i pantaloni e ne fa' piaccicosi i tappeti. E cuochi particolari lo inseguono». *Marmellata* però è per lo scrittore metafora anche del pro-

lotando personalmente»⁴⁸ stavolta: la caccia di Montgomery, bastava appena glie ne balenasse l'idea, allo spirochetato, che lui subito si sentiva il culo, sotto, che principiava a fargli cik-cik⁴⁹. Issù poso di smargiasso co' i' cortello alla cintola. Credo che financo Rommele, maresciallo tudesco al galoppo, e in camicia da notte, credo proprio che Rommel avesse una gran voglia di sputargli in faccia. Je pense que jusqu'à Rommel, qui depuis quelques semaines se vit obligé de déguerpir à son tour, et en chemise de nuit, eût vraiment alors une grande envie de lui cracher à la figure. I think Rommel < > to spit her in the nose⁵⁰.

Mi duole (per modo di dire) non aver partecipato la guerra a fisarmonica della via Balba⁵¹: dacché mi garentivan tutti che la libertà di linguaggio degli esasperati, dalla Cirenaica alla Libia, era tutt'altro che balba, in barba a tutti li spioni del Cajno.

dotto delle evacuazioni del corpo (come in CD 718: «qualche volta si sente anche un certo tepore molle nelle mutande, e, cambiatosi i panni, quella *marmellata* se l'è goduta la lavandaia»), nello specifico di quelle di Mussolini nel momento in cui viene arrestato su ordine del Re e condotto, nascosto in un'ambulanza della Croce Rossa, a Ponza: «Prestando ad altro il suo genio, si pensò, il nostro Pirgo, lo rotolassero diffilato al muro al flik-flik. Non proferì parola. Con decisione fulminea, “degnà di Napoleone”, evacuò se stesso, il meglio di se stesso, nella coartata capienza delle disportive brachettine: fattosi, il misericorde volume della crocerossa in fuga, repentinamente fragrante (*Come lavoro* 434)» (cfr. MERDA in EJGS).

48 **«pilotando personalmente»:** durante il Ventennio, furono molti i cinegiornali Luce ad iniziare con la frase «Mussolini *pilotando personalmente* il suo trimotore...» (cfr. CARDILLO).

49 **la caccia di Montgomery (...) cik-cik:** ennesimo riferimento alla vigliaccheria di Mussolini il quale, non appena fiuta il pericolo, inizia ad avere scompensi fisici (cfr. *supra*, n. 47). Il generale britannico Bernard Law Montgomery guidò l'offensiva inglese in Egitto nel 1942, sconfiggendo le armate italo-tedesche guidate da Rommel e dando inizio alla riconquista dell'Africa.

50 **Credo che (...) in the nose:** Gadda ripropone in tre diverse lingue lo stesso concetto, quello relativo alla rabbia di Rommel nei confronti dell'esercito italiano e, quindi, di Mussolini. **Je pense que (...) à la figure:** 'Credo che Rommel, il quale dopo alcune settimane ha dovuto sloggiare a sua volta, e in camicia da notte, abbia avuto allora una grande voglia di sputargli in faccia'. **I think (...) in the nose:** 'Credo che Rommel < > sputarle sul muso'. La lacuna è probabilmente dovuta al fatto che Gadda non sa come tradurre in inglese quello che ha in precedenza scritto in francese, ipotesi confermata dall'errato utilizzo del pronome *her*, femminile, al posto del maschile *him*. Da sottolineare come il riferimento alla fuga precipitosa di Rommel dall'Africa non trovi riscontro nelle fonti storiche, infatti il passo venne totalmente espunto in EP⁶⁷.

51 **la guerra (...) via Balba:** la Campagna del Nordafrica svoltasi durante la Seconda Guerra Mondiale, definita «a fisarmonica» probabilmente per le vittorie alterne di uno e dell'altro fronte. Viene, inoltre, chiamata della «via Balba» perché avvenuta prevalentemente nei territori attraversati dalla cosiddetta 'via Balbia', intitolata a Italo Balbo, governatore della Libia tra il 1934 e il 1940.

Raggiunse anzi tal fase di fulgore e di colorata bellezza, in concorso ai flans (2) della servilità leccacula e della fanfaronante scemenza, che di quella disperata rabbia aver tenuto registro farebbe oggi un documento prezioso: ad ogni effetto filologico, nonché storiografico. (Storia di alcuni stati d'animo: momenti di coscienza dei morenti di sete: dei sacrificati al pernacchio. Che è la prima storia avremmo il dovere di scrivere).

La rotta, la tragica anàbasi. La corona del martirio inutile dopo l'assurdità di una vita. Al varco dei ventun'anno la tenebra. Il vivo sangue così, per una priapata a cavallo del Gran Pernacchio, profuso alle arene. Priapata in rientro, con tutte le su' porche pive nel sacco. Profuso vanamente: salvo che a confessare il coraggio, [21] l'astratta dedizione a una storia mancata. Confessori del dovere militare! questo ciclo che gli brucia¹ via l'ultima ora di conoscenza e di spiro: come suol fare quel cielo senza ragione: quel foco, là, che arde solo, onnipresente, nello implacabile cielo. Dentro la luce senza fine, lungo i millanta miliarii della via Balba, ecco, a vent'anni, la sposa nera. Mareggia ivi la Sirte al deserto: dal piano di lapisazzurro la cimasa inane delle spume si avventa, latrando, contro il foco e la inanità della duna⁵².

Correvano con i visceri arsi e con affocate vene la sponda, «la quarta sponda»⁵³, dove il Napoleone fesso li aveva sospinti lungo l'ardore del deserto a dover bere la piscia: lui intanto sorseggiava limonate giazze co' le sue drude (3), sotto cielo più propizio ai limoni, in terra più ferace di bietole, da zucchero e non da zucchero: tra i marmi delle fresche fontane, de' liberali aquedutti. Sparapanzato in sulla prima sponda con una lingua di puttana tra le gambe, adibite alternamente a quella glottologia le du' lingue sorelle, oggi l'una e diman l'altra, un provolone imbischerito «vegliava sui destini d'Italia»⁵⁴. Sicché il pernacchio niveo dell'emiro, o del maradjah

52 **La rotta (...) della duna:** improvviso cambio di registro, Gadda affronta con il dovuto e sentito tono tragico il dramma dei militari impiegati nella guerra d'Abissinia. La consapevolezza dell'inutilità della missione, alla quale lo scrittore aveva fatto riferimento già in precedenti passi, rende ancora più doloroso il sacrificio dei giovanissimi soldati, mandati a morire senza nemmeno il sostegno di provviste adeguate, solo per poter permettere a Mussolini di fregiarsi del titolo di imperatore. Ai poveri morti non resta che il riconoscimento del loro coraggio, della loro dedizione al dovere, un dovere senza scopo e quindi vano. **Lapisazzurro:** *lapislazzuli*. Con una nota in PSM (504, n.70) Gadda attribuisce la paternità del composto a Roberto Longhi: «Sui cieli di *lapisazzurro* incrinano figure smeraldine» (LONGHI 33). **Inane/inanità:** lett. *inconsistente*, ma anche *inutile, vano*. Gadda si serve spesso dell'aggettivo soprattutto – ma non solo – in frammenti dal tono tragico o elevato. È uno dei termini a più alta frequenza del libello, a sottolineare con forza la vanità del regime mussoliniano in tutte le sue manifestazioni e in tutti i suoi prodotti.

53 **quarta sponda:** si tratta delle colonie della Tripolitania e della Cirenaica, che costituirebbero una quarta sponda della penisola italiana. La definizione venne coniata da Italo Balbo (cfr. ROMANO).

54 **Sparapanzato (...) d'Italia:** nei giorni del governo Badoglio, i giornali resero nota la relazione tra Mussolini e Claretta Petacci, lasciando intendere che anche la sorella minore di questa, Miriam, partecipasse occasionalmente agli incontri amorosi tra i

che fusse, quello ponetelo ben bene in conserva, Italiani, che l'è bon per on'altra volta (4). D'in sulle sponde del suo sacro fiume il Gangàride aspetta ancora le minacciose ambascerie, e paventa le scuri albane: *albanasque timet secures* (5)⁵⁵. Così, cadauna due volte, andarono prese [22] e poi riperdute Libia e Albania: due volte servite e disservite cadauna, dico di que' due lidi incorporandi, ossia sponde, le genti:

bisque triumphatae utroque ab litore gentes⁵⁶.

Non sono psichiatra⁵⁷. Avendomi natura ed astro, con luna in sizigie⁵⁸, tut-

due. Dopo la guerra, Miriam, divenuta attrice con il nome d'arte di Miria di San Servolo, lavorò, sebbene senza grande successo, in Spagna; negli anni Sessanta era quindi un personaggio pubblico e vivente, che potenzialmente avrebbe potuto querelare lo scrittore per diffamazione. Al di là del contenuto osceno, forse anche per questo Gadda eliminò del tutto il passo in EP⁶⁷. **Vegliava sui destini d'Italia:** nel 1936 una delle vette che sovrasta la Gola del Furlo, a metà strada tra Roma e Predappio, venne modellata per ottenerne un profilo di Mussolini. Tuttavia, conclusa l'opera, progettata dall'ingegner Mainardi, il duce si lamentò perché in quella posizione sembrava che fosse sdraiato a riposarsi mentre «Mussolini non dorme ma veglia sui destini dell'Italia». Mainardi dovette tranquillizzarlo, rispondendogli che «non riposa, scruta il cielo e vigila sull'efficienza dell'aviazione che difende la Patria» (SALVIA).

55 **D'in sulle sponde (...) secures:** la nota (5) dell'autore conferisce significato a un passo altrimenti oscuro. Tuttavia le considerazioni di Gadda si basano su un errore, visto che il verso di Orazio recita «Et *Medus albanasque timet secures*» (*Carmen saeculare* 54). L'abitudine di citare a memoria (LA PENNA) sarebbe quindi all'origine del riferimento ai Gangaridi, chiamati indiani perché nel 300 a. C la zona corrispondente oggi al Bangladesh faceva parte del regno dei Gangaridai.

56 **bisque triumphatae utroque ab litore gentes:** «et duo rapta manu diverso ex hoste tropaea | *bisque triumphatas utroque ab litore gentes*», 'e i due trofei strappati di mano a due diversi nemici | e, due volte battuti, i popoli di entrambe le sponde' (*Georgiche* III 32-33). Sempre a causa dell'abitudine di citare a memoria «il nominativo *triumphatae* invece dell'accusativo *triumphatas*, con uno iato non impossibile, ma insolito» (LA PENNA). La miseria dell'Impero italiano viene messa ancora una volta a confronto con la grandezza di quello Romano, al quale nominalmente si ispirava.

57 **Non sono psichiatra:** sebbene Gadda si appoggerà a categorie riconducibili alla psichiatria, è chiaro che le sue competenze non sono quelle di un medico. Il libello non dovrebbe quindi essere letto come un trattato di psicanalisi *tout court*, bensì come il lavoro di uno storico scrupoloso (più avanti «"Italiani! Vi esorto alle istorie"» (...) Mo' arriva la mia»). Non è una questione relativa alle ambizioni dell'opera, il cui progetto, come testimonia lo *Schema del Capitolo II*, travalica nettamente i confini della mera cronaca storiografica. Né si tratta di limitare l'indagine a un solo fatto storico, il Ventennio fascista, perché lo scrittore ribadisce più volte la necessità di estenderla a fenomeni che riguardano tutta la collettività, in maniera immanente. È piuttosto un sincero e convinto atto di fede nei confronti della letteratura, la quale, secondo Gadda, ha il potere di dare un nuovo ordine, razionale, alla vita (cfr. *infra* «Il grande valore... papavero d'un fungo»).

58 **in sizigie:** *sfavorevole*. «Nome che si dà alla congiunzione (novilunio) e alla opposi-

tavia provveduto d'un naso, andò costui braccando campagna insin dagli anni più giovini, e si palesò atto quant'altri furono a percepire il lezzo d'ogni decomposizione, sottilmente filtrante da molte commessure⁵⁹ de' templi e de' marmi trionfali e delle alte mura curuli. Permodoché in ne' bugiardi clamori d'una vita finta, al precipitare di quella storia vituperosa verso il vacuo del nulla, di minuto in minuto, di vergogna in dolore, di schifenza in rabbia, di peste in peste, venivo a mano a mano a raggiungere la mia disperata conoscenza. Tra le fanfare e le pompe, e' visacci del forlimpopolesco mascellone,⁶⁰ (e Giuda pestifero dalle gambe a roncola), issàtosi a bravazzare lassù a cavallo nella livida bagascianza d'un rospo, e nella maestà e nel decoro d'un priapo. Di là il passo romano, di là le cosce villose dei diecimila, oltre l'ambio stento d'un qualche brocco generalizio⁶¹ dal collo d'asino e dal deretano rigonfio: ch'era una sfortunata di polpette da seminarne l'asfalto fino al Coliseo. Disceveravo per mezzo tutti gli allori del [23] Baccelli⁶² il sentore gangrenoso, fiorito fuori come un repentino annuncio di tenebra dai cieli e dai marmi, e dalle trombe e dagli svergognati culi dei Cesari. Grufolavo pazzo in quel letamaio di glorie, ne rifuggivo come porco al galoppo fustigato da non si sa Chi, attingevo in un'alucinata silloge il meccanismo segreto della consecuzione: sopra le quadrighe dorate e le ghirlande il nero configurarsi della vendetta. Pervenivo a radice: tale un algebrista, sul suo quaderno, al risolvente matema⁶³. Lo strazio della mia

zione (plenilunio) della Luna» (ENCICLOPEDIA ITALIANA).

- 59 **commessure**: termine dannunziano (*Il piacere* I 1: «Elena s'era chinata al tavolo, poiché il vapore fuggiva, per la *commessura* del coperchio, dal vaso bollente»; I 3: «Il cranio si apriva, come una scatola, sebbene la *commessura* fosse quasi invisibile»; *La Leda senza cigno* III 65: «Il suo viso era alterato da un tremito muscolare che non potevo più reggere, quasi trasposto nella *commessura* delle mie mascelle come quello spasimo che i medici chiamano trisma»).
- 60 **forlimpopolesco mascellone**: Mussolini si diplomò nel 1901 alla scuola magistrale di Forlimpopoli. Riferimento simile anche in QP, ma solo nella versione di «Letteratura» (452: «il putrido batrace di *Forlimpòpoli* co' e gambe a sareccia, ladro di pentole e di casseruole a tutte genti»). Come molti altri toponimi, i riferimenti a Forlimpopoli cadranno sistematicamente in EP⁶⁷, dove questo passo si trasformerà in «despota di ogni nulla» (30).
- 61 **oltre l'ambio (...) generalizio**: *al di là dello stentato trottare di un generale a cavallo*. *Brocco* è il cavallo di scarso valore.
- 62 **gli allori del Baccelli**: probabile riferimento al libro del politico fascista Alfredo Baccelli, *Porpore, allori e camicie rosse*, pubblicato nel 1939.
- 63 **Avendomi natura (...) matema**: Gadda ammette che la coscienza della corruzione del governo fascista non è stata immediata nemmeno per lui, piuttosto è stata il prodotto dello studio, dell'analisi di molti elementi sondati in maniera approfondita, in ogni loro aspetto. L'accostamento tra questi ha permesso poi di stabilire dei meccanismi di consecuzione e di ricavarne uno schema interpretativo, di «pervenire a radice». I tecnicismi riconducibili al linguaggio matematico non servono solo a conferire una scientificità oggettiva al processo di ricostruzione intellettuale operato

anima, dopo ciò, era quello di un orologio di Longines sotto alle zampe fottute del rinoceronte.

La nube fumogena delle frasi celò alla cagnara dei retori e dei leccaculi il sopravvenire del destino, che già n'era sopra, ferocemente, da dritta: gli ascose fino all'ultimo la prora terribile, il tagliamare aguto di quel caccia che fu battezzato «Nemesis.» Che consegna all'abisso qualunque si addà mentire alla ragione, mentire a sé stesso. Alla barra, gua'!, ci sta il Logos: ch'è altro armirato⁶⁴ non fosse il Giuda, il fass tutt mè, il son chè mè, pilota e bagnasuga del cacchio. Lui impose prima, (coltello alla cintola), di poi avea l'aria d'implorare da tutti, guaiolando, il silenzio. Quando già il buco, straleccato da «milioni d'Italiani», nelle pilotesche brache, principiava a fargli cik-cik. Vietato parlare al manovratore. Oh, la bella virata nel mar nostro! A l'è düro u scoègio? Pilota e maresciallo triplo in su la plancia; di cui, silenti, bisognava stupire la sorprendente manovra. Che buttò nave e ciurma e bandiera, e onore e speranza, a le scogliere bianche di morte⁶⁵.

dallo scrittore, ma rimandano ad un suo proprio specifico modo di vivere e pensare, che implica riflessione e analisi dei fatti (su Gadda e la matematica, cfr. GIUFFRIDA). In EP⁶⁷ però Gadda sembra non volersi assumere la responsabilità di aver trovato una chiave interpretativa definitiva per il Ventennio, pertanto cancella il periodo finale di questo passo. **Matema:** *teorema, calcolo algebrico*. Sulla derivazione del termine si è interrogato Zublena, il quale ha fornito tre ipotesi parimenti plausibili: il prestito dal gr. μάθημα, 'ciò che si apprende', 'nozione', di reminiscenza platonica; una neoformazione a partire dal concetto cartesiano di *mathesis universalis*, ripreso da Leibnitz; la reminiscenza di Vico, *Scienza Nova* 372: «A' Greci u anco Giove esso cielo, in quanto ne consideravano i teoremi e i *matemi* altre volte detti», ipotesi ammissibile solo qualora Gadda avesse letto l'opera prima del 1928 (anno nel quale l'ha effettivamente recensita), visto che *matema* compare già nel *Cahier d'études, I* del 1924 (cfr. ZUBLENA).

64 **Armirato:** *ammiraglio*, dal lat. medievale *armiratus* (cfr. MATT).

65 **La nube fumogena (...) del cacchio:** Gadda si serve di una metafora marinaresca per rappresentare la differenza tra la narrazione della pubblicistica fascista e quella che lo scrittore si accinge a realizzare nelle pagine successive. La prima infatti, attraverso un'aggressiva propaganda fondata sulla mera retorica del duce («nube fumogena»), avrebbe celato alla massa e a lungo andare ai suoi stessi divulgatori («la cagnara dei retori e dei leccaculi») la vacuità delle azioni di governo, nonché la probabile disfatta («la prora terribile», il tagliamare del caccia Nemesis, cioè il compiersi di una giustizia divina) seguita all'ingresso nella Seconda guerra mondiale. Anche quando era divenuto evidente che si stesse andando nella direzione del tracollo, la politica del duce non venne mai contestata apertamente («silenti, bisognava stupire la sorprendente manovra») e si lasciò che si consumasse la *débâcle*, cioè che Mussolini gettasse «nave e ciurma e bandiera, e onore e speranza, a le scogliere bianche di morte». La narrazione di Gadda invece si baserà solo su elementi razionali, verrà guidata dal Logos, dal principio di ragione. L'abbassamento stilistico e la mescolanza tra i dialetti che caratterizza il passo ne decreteranno la censura in EP⁶⁷. **Il fass tutt mè,**

Tantoché dato dunque sto naso, e chiedendomi taluno il mio (tardivo, ah!) contributo a quell'atto di conoscenza pubblico di che si ragionava pur dianzi, bene: ecco qua.

Dimando interpretare e perscrutare certi moventi del delinquere non dichiarati nel comune discorso, le [24] secrete vie della libidine camuffata da papessa onoranda, inorpellata dei nomi della patria, della giustizia, del dovere, del sacrificio: (della pelle degli altri). Mi propongo vedere ed esprimere, e non per ambage ma per chiaro latino, ciò che a pena è travisto e sempre e canonicamente è taciuto ne' nobili cicalari delle persone da bene: que' modi e que' procedimenti oscuri dell'essere che pertengono alla zona dell'inconscio, quegli impulsi animali a non dire animaleschi da i' Plato topicizzati nell'*πιθυμετικόν* cioè nel pacco addominale, nel vaso delle trippe: i quali hanno tanta e talora preminente parte nella bieca storia degli omini, in quella dell'omo individuo, come in quella d'ogni aggregazione di omini. Non palese o meglio non accetto alla sublime dialessi di alcuni storici de' miei stivali, pure un merdoso lezzo redole⁶⁶ su dal calderone della istoria, al rabido, al livido, allo spettrale dipanarsi della tesi: dell'antitesi: della sintesi. Tesi ladra, antitesi maiala, e ruffiana sintesi⁶⁷. Che ci ballano la loro ossitona

il son chè mè: romagn. *faccio tutto io, ci sono solo io*. **L'è düro u scoêgio:** è duro lo scoglio. Gadda mescola il dialetto milanese (*l'è düro*) e quello genovese (*u scoêgio*), non curandosi, tra l'altro, di verificare la corretta grafia del termine, che sarebbe *schêuggio* (cfr. CASACCIA).

66 **redole:** *odora*. Hapax nel corpus gaddiano, è un preziosismo letterario di derivazione dantesca (*Par.* XXX 124-126: «Nel giallo de la rosa sempiterna, | che si digrada e dilata e redole | odor di lode al sol che sempre verna»), ripreso dal D'Annunzio tragico (*Francesca da Rimini* III 4: «o nella prateria | scegliendo viole | ove redole più l'erba»; *Elettra* III 5: «La mensa d'ogni frutto e fior redole»).

67 **Dimando interpretare (...) ruffiana sintesi:** lo scrittore illustra apertamente lo scopo del pamphlet, cioè la necessità di indagare, interpretare e denunciare senza mezzi termini («per chiaro latino») gli impulsi di natura animalesca che, camuffati da alti valori, portano gli uomini ad agire biecamente. Gadda chiarisce meglio i punti cardine del suo ragionamento nella riscrittura del Capitolo II dedicata alle Marie Luise. Mentre gli storici indagano solitamente le cause manifeste e dirette che hanno scatenato una determinata azione («occasione ignitiva»), lo scrittore si propone di sondare le latenze «predisponenti il pragma», cioè quegli impulsi che preordinano l'azione. Tra questi inoltre preferirà concentrarsi non sulle latenze facilmente verbalizzabili («dialessi di superficie»), bensì su quelle inconscie, sia a livello individuale che collettivo («dialessi biologica»), che comprendono anche la pazzia, il male, l'incompostezza (cfr. EP²⁰¹⁶ 316-17). **πιθυμετικόν:** gr. *Ἐπιθυμητικόν*, la grafia di Gadda non è corretta. La parte dell'anima sede delle passioni, teorizzata da Platone ne *La Repubblica* IV 339a-341. **Dialessi:** neolog. *dialettica*. Il termine viene coniato da Gadda sulla base del greco *διάλεξις* 'dialettica' e viene utilizzato solo in QP (124 e QPL 393: «parte, invece, tiratigli col più soave spago di bocca da una civile dialessi»; 132 e QPL 398: «fiamme accorate e tuttavia fulgenti della persuasione e delle dialessi a scivolo»; 185:

zoccolante giga d'attorno, d'attorno al sangue, alla vergogna e al dolore, come le tre streghe shakespeariane da torno la pentola de' loro malefizî:

double double toil and trouble:
fire, burn, and cauldron bubble⁶⁸.

«Italiani! vi esorto alle istorie»⁶⁹. Tra le quali ci guazza dimolto dolore e dimolto sangue, mi pare a me. «Vi esorto alle istorie». Mo' arriva la mia. Non è la istoria del Logos; e nemmeno l'agghindato e consacrato, pulito elenco dei fasti né la conflagrante istoria dei puri di cuore, poarini!, e de' bene istrutti e de' meglio intenzionati a riconoscere le perfezioni del mondo: è il povero atto di chi oppone la lampada al viso del cadavero, e ne irradiano in ogni verso della notte le blatte. E la sudicia istoria d'un tripudio della demenza briaca: ma che dovrà cangiarsi in un atto di dolorosa conoscenza. Il [25] transito da follia a vita ragio-

«il caso, la fortuna, la rete, un tantinello smagliata, un tantino sfilacciatella del pattuglione, più che ogni sagacia d'arte, o capillotomica *dialessi*») e VM (*Arte del Belli* 554: «Questa (*la rappresentazione*) non è ripetuta da una *dialessi* elementare, ma da un intrico, da una sovrapposizione, da un "arricchimento" dialettico, sorgiva di potente livello»; 559: «La verità, la *dialessi* del Belli, comprende o comporta il mito plebeo della città»; *Il faut d'abord être coupable*, 613: «non è bene dove non è altrettanto male nella *dialessi* del mondo»; 614: «non è (alla pagina) il puro peccatore, necessitato dalla *dialessi* del mondo al delitto»; 615 «ogni uomo si sente "momento espressivo" d'una *dialessi*; *Emilio e narcisso* 636: «Fatto inevitabile e regola generale nella *dialessi* del mondo»).

68 **ossitona (...) bubble**: *danza ritmata ballata con gli zoccoli*. Il passo ritorna, quasi identico e comprensivo di citazione shakespeariana, in MDI, quando Gadda racconta dell'estrazione dei liquidi dai genitali del toro per la realizzazione dell'insulina e di altri farmaci: «Le tre fatidiche sorelle compiranno il supremo incantesimo della vita, zoccolando d'attorno la caldaia a cavalcioni d'una scopa, in un ritmo ossitono da diavolesse: Double double toil and trouble: fire, burn, and cauldron bubble» (*Una mattinata ai macelli* 26). Lo scrittore ricorre agli stessi termini anche in CDD 751: «Una folla dalla gola *ossitona* latrava e ingigantiva nella notte, con pantaloni pericolanti, quadrupedanti *zoccoli*, sui ciottoli». **Double (...) bubble**: «su, raddoppiatevi, fatica e doglia, | ardi tu, fuoco, calderon gorgoglia», SHAKESPEARE, IV, I. È la formula che le streghe shakespeariane ripetono in coro durante la preparazione di una pozione magica. Il ritmo cadenzato del verso si presta ottimamente a rendere *l'ossitonante giga* immaginata da Gadda.

69 **«Italiani! vi esorto alle istorie**: «O Italiani, io vi esorto alle storie perché niun popolo più di voi può mostrare né più calamità da compiangere, né più errori da evitare, né più virtù che vi facciano rispettare, né più grandi anime degne di essere liberate dalla obblivione da chiunque di noi sa che si deve amare e difendere ed onorare la terra che fu nutrice ai nostri padri ed a noi, e che darà pace e memoria alle nostre ceneri» (*Dell'origine* 93). La citazione diretta è emblematica, sia perché l'orazione può essere considerata una sorta di apologia della parola, ma anche per via della constatazione di un legame indissolubile tra scienza e letteratura.

nevole non potrà farsi se non prendendo elencatoria nozione delle oscure libidini che hanno scatenato gli oscuri impulsi: questi nel fasto delle lor bugie si credettono poter vestire la luce della vita, ma erano tenebra e perdizione⁷⁰. L'animalesca foja di sé medesimo affocava le trippe al furibondo porcello, alla jena sanguinolenta per il di cui dente ancora piango, oggi, il sangue fraterno: chiamando, chiamando, dalla notte della mia anima, coloro che non ritornano⁷¹. E poi codesti storici mi faranno uscir da' gàngani⁷², un giorno: come oggi codesti meticolosi giuristi che consumano trenta giornate di Corte per arrivar impiccare uno sbirro assassino, mobilitando a ogni seduta del gran plàcito trecento e quattrocento capi tra guardie, bidelli, cavalli, giudici, testimoni, patroni, riportatori, stenografi, senza contare le altre cinquecento madri dei fucilati, dei suppliziati: che, nere, all'impiedi ascoltano la giustizia a nasicchiare, disquisire, tossire, tra cautele e more infinite, davanti la legge verbolona. Quanti giorni hanno indugiato i tiratori, dalle lor finestre e dagli abbaini, da stendere al suolo per le vie di Firenze i giovini volontari del Mugello e del Valdarno che salutai a i' palagio nella trista luce? che fu, per molti, la ultima luce?

Un attimo: e il mondo per sempre spento⁷³. Gli storici magni non hanno registro ai concussori, ai ladri, ai truffieri, agli omicidiali bevverati di sangue, alle puttanesime femine, a tutti coloro che barattano parole per merce, che dicano

70 **Non è la istoria del Logos (...) tenebra e perdizione:** è l'analisi della «dialessi biologica», che molti storici si rifiutano di realizzare perché denuncia il male che si annida in ogni essere umano.

71 **L'animalesca foja di sé (...) mia anima, coloro che non ritornano:** sembra trattarsi di un riferimento ad una perdita personale, di un caduto così vicino a Gadda da arrivare ad appellarlo *sangue fraterno*. Se ci affidassimo totalmente alla sintassi del periodo, dovremmo escludere il richiamo alla vicenda del fratello Enrico, perché la causa della perdita è indicata nel *dente* della *jena sanguinolenta*, epiteto con il quale lo scrittore si riferisce solo a Mussolini e Hitler (vd. EP²⁰¹⁶ 47 e 333). Se si accogliesse la tesi dell'omosessualità di Gadda, si potrebbe anche pensare ad un amante tenuto nascosto, magari un giovane soldato (cfr. ROSCIONI 300 e *Ragazzi* in EJGS). Già in A¹ Gadda adotta un plurale collettivo che rende il passo più generico (EP²⁰¹⁶ per il di cui dente ancora *piango*, oggi, il sangue fraterno] A¹ per il cui dente ancora *pianghiamo*, oggi, il sangue fraterno), per poi cancellarlo completamente in EP⁶⁷.

72 **gàngani:** *gàngheri*. Ma la forma non è attestata sui dizionari e non viene più utilizzata da Gadda. L'unico esempio in letteratura si trova nelle *Satire* di Salvator Rosa, scrittore napoletano del XVII sec: «E chi può creder ch'uno ingegno uscisse | gàngani tant'oltre, e bagatelle | così arroganti di stampare ardisse?» (*La Poesia* 271-273, BIZ).

73 **Quanti giorni (...) per sempre spento:** nell'agosto del 1944 gli Alleati giunsero a Firenze, di poco preceduti dai partigiani, provenienti sia dalla parte alta della Toscana (*Mugello*) che dal sud (*Valdarno*). Per diversi giorni i fascisti e i nazisti rimasti in città si appostarono sui tetti delle case e spararono a vista sulla resistenza ma anche sui civili (cfr. BARBIERI). Scrive Gadda, chiosando lo stesso passo ne *Il bugiardone*, che 'i palagio' è «Palazzo Strozzi, ridotto a bivacco» (EP²⁰¹⁶ 253).

altrui la virtù, la patria, il sapere, il coraggio e vivono mosci ganzi, soldati imboscati, somari eterni, e fetenti cik-cik nella pozza delle loro feci. Certi storici non tengono conto bastevole del «male» e del «problema del male»: parlano come se tutto andasse per diritto, se non esistessero le infinite deviazioni, i ritardi, i ritorni, i ponti rotti, i vicoli ciechi della storia. Così un elettròlogo il quale, riscontrando nel su' circuito una dispersione di corrente, p.e. verso terra, non curasse emendarne il circuito.

[26] L'atto di coscienza al quale vogliamo e dobbiamo pervenire comporta una analisi delle maialerie umane che resulti la più permeante possibile. Noi vogliamo costituire una società: facciamo di bei ragionari: di begli edifizî leviamo nel vacuo de' nostri sogni: e questa società utopica la scodelliamo calla calla⁷⁴ dalla pignatta delle nostre buone intenzioni, de' nostri buoni sentimenti, de' nostri encomiabili proponimenti, e del nostro prurito di giustizia: che è un pruritano, in parole, de' più piacevoli a grattare. Ci si trova quasi più gusto a scrivere la storia del Logos e a costruire in sogno la società futura che a grattarsi le palle.

Ma ci siamo mai dimandati quanti di noi sono i ladri, quanti gli assassini e predoni quanti i concussori, quanti i bari, quanti i simoniaci, quanti i maccherotti sive parassiti a le femine, quanti i poltroni, quanti anche soltanto i giuggioloni, i pavoni beati a passeggio sul Vittorio Emanuele, quanti i bevitori di bitter, quanti i cik-cik? Dico quanti percentualmente? E d'altra parte quanti i tubercolotici, quanti gli uricemici e gottosi, quanti i colitici, quanti gli epatici, quanti i nefritici⁷⁵, quanti quelli che cacano ciliegie, quanti i poveracci con via una gamba, quanti i nevrotici, gli psicotici, i maniaci, gli ebefrenici, i pazzi, quelli che per dire Garibaldi dicono bah-bah. Manicomî, carceri, tubercolosari, ospedali, cliniche, asili di dementi e di deformati, gravano sul lavoro e sulla coscienza dei pochi esseri capaci di fornire alla società umana un lavoro normale, una coscienza normale. Anche lo scrupolo giuridico, non meno de' beneficanti istituti, anche i laberinti infiniti della legge e l'immenso macchinone degli uffici svolgono il loro compito lento e talora inane a spese di chi può fornire zecchino di lavoro e di senno alla ciotola del comune profitto.

Però non so concepire una storiografia né una teleologia, cioè una contemplazione del passato né una perscrutante [27] speranza de' giorni o degli anni a venire, se non a condizione che una fervorosa analisi precorra a ogni storia, a ogni teleologia politica. Il male deve essere noto e notificato. Il meccanismo segreto della consecuzione deve essere raggiunto, di sotto alla fragile crosta della

74 **calla calla**: rom. colloq. *calda calda*. Belli, *Sonetto 1737*, 8: «J'incartò una protesta *calla calla*» (BIZ).

75 **nefritici**: *affetti da nefrite*, ossia da infiammazione ai reni. Secondo FERRIO, esisterebbe pure una *nefrite di guerra*, descritta durante la Prima Guerra Mondiale, favorita dal freddo umido delle trincee. Una malattia, quindi, con la quale Gadda potrebbe avere avuto particolare confidenza.

dialessi di superficie, di sotto il caramello de' bollettini ufficiali. Buona Pasqua. Sì. Buona Pasqua. Gli ostacoli di ordine gnoseologico e pratico che vietano raggiungerlo devono essere superati o rimossi.⁷⁶ Se tra questi ostacoli figura il desiderio di «non sentire certe sconcezze», che è proprio di alcuni galantuomini bene educati e dei loro gigli di figliole, o di alcuni filosofi dalla prosa pulita e de' loro mughetti di discepoli, be' né agli uni né agli altri gli farete neanche annusare il mi' libro, neanche a un miglio da i' naso. Lo spirito, la volontà di edificazione è tale, in taluni, che nemmeno vonno udire di certi diportamenti⁷⁷ de' birbi: pure i birbi birbeggiano. Sicché que' taluni il bel torrione della loro purezza catafratta (di prosciutto nelle orecchie) lo vanno edificando sul molle; pervenuti al fastigio, la turris eburnea la pencola. Costoro a me mi paion quelli che, toccandogli a dormir tra le cimici, si proponessero non percepirne le pinzate. Stanno fini! Appena spento il lume!

Se certi stati nevrotici, con certa ottusa e fabulosa fissazione sulle frasi fatte, concorrono ad accompagnare di cotestoro il candore, la «moralità», la dignità, la buona fede asinina, e quello schifeggiante riparar del nasino o del nasazzo nel fazzolettino e ne' sali inglesi, allora un tipo come me può star certo della condanna. Costoro non la perdonano a chi «dice certe cose»: né a vivi né a morti. Essi repudiano chi conosce e denuncia il male più tosto che chi lo ha premeditato e posto in atto. Il quo modo e il qua re sarà veduto al capitolo che segue. Te t'hai a legge il Leopardi, *Pensieri*, I verso iffine: «< >».⁷⁸

76 Il meccanismo segreto (...) superati o rimossi: è complesso mettere nero su bianco i fenomeni più delicati, sia per il loro carattere effimero che per il pudore che ogni uomo ha nel dichiarare (o conoscere) gli impulsi più reconditi. Sulla «ingenuità» del pudore anche Jung, il quale però ricorda come «l'alto sta sempre sopra il basso e che il detto “gli estremi si toccano” è veramente una verità definitiva. Ingiusto è soltanto il credere che ciò che è luminoso più non esista perché ne è stato rischiarato il lato in ombra. (...) L'ombra fa parte della luce, il bene fa parte del male, e inversamente. Perciò io non deploro la scossa che la chiarificazione ha dato alle nostre illusioni e limitatezze occidentali, ma la saluto come una necessaria rettifica storica di quasi incalcolabile importanza, poiché con essa si fa strada un relativismo filosofico che, sotto l'aspetto fisico-matematico, ha preso corpo nel nostro contemporaneo Einstein» (JUNG 16).

77 diportamenti: lett. per *comportamenti*, frequentissimo in Gadda.

78 Leopardi, *Pensieri*, I verso iffine: «Anche sogliono essere odiatissimi i buoni e i generosi perché ordinariamente sono sinceri, e chiamano le cose coi loro nomi. Colpa non perdonata dal genere umano, il quale non odia mai tanto chi fa male, né il male stesso, quanto chi lo nomina. In modo che più volte, mentre chi fa male ottiene ricchezze, onori e potenza, chi lo nomina è strascinato in sui patiboli, essendo gli uomini prontissimi a sofferire o dagli altri o dal cielo qualunque cosa, purché in parole ne sieno salvi» (LEOPARDI I). In A e A¹ però lo scrittore non si preoccuperà mai di andare a inserire il passo originale, che invece ben rafforza la sua argomentazione.

[28] Ebbene me ne duole per que' gigli, ma io devo «dire certe cose». Il mi' rospo devo principiare a buttarlo di fuora, il rospaccio che m'è rimasto in sullo stomaco trent'anni, quanto una vita! Sarà un parto difficile, vecchio, e da questa bocca abituata al bavaglio, dato poi che il batrace in discorso gli è de' più verdi, de' più grassi, de' più pesi,⁷⁹ de' più biliosi, de' più schifosi, de' più venenosi abbinato albergato nella pancia d'un omo. Dovrò percorrere gli oscuri cammini. Più che degli stati erotici coscienti e palesi ad omo, be' mi propongo studiare i latenti, non registrati e neppure forse avvertiti dalla esimia dialessi. Anche de' primi e certi^P dovrò tuttavia far menzione, specie se camuffati, intrugliati, legati a' bei nomi, alle sonore parole, ai «magnanimi sensi», agli archi di trionfo eretti in anticipo sulle carneficine, ai marmi, ai canti, alle fanfare, ai pernacchi: e ai ragli onnipotenti del Somaro.⁸⁰

Mi duole di dover chiedere alla vostra indulgente pazienza alcuno indugio per un capitolo che dirò propedeutico. Si tratta non già di raccontarvi icché sapete benissimo, e meglio di me: si tratta solo di un desiderio di chiarezza e di uno scrupolo conoscitivo. Latenze erotiche sussistono, operatrici instancabili nella nostra vita d'ogni giorno: voi me lo potete impertire⁸¹ ma non osate: nella vita «ordinaria» delle «persone ragionevoli», della società ragionevole. Eros è alle radici della vita e della personalità individua, come dell'istinto e della pragmatica d'ogni socialità e d'ogni associazione di fatto, d'ogni fenomeno collettivo. I rapporti in tra «l'uno» e «gli altri» sono eros, dopo essere stati una poppata, o uno zampillo in grembo a la balia, e prima di doventar domma ad Aristotele o Plato. La percezione che «l'uno» ha di sé medesimo è eros, dopo essere stata saziata gastrica e deliziosa frescura de' duo pisellini, dell'abluito⁸² e infarinato cocò: e prima di essere autocoscienza.⁸³

79 **pesi**: tosc. *pesanti*.

80 **del Somaro**: solo in A¹ Gadda introduce una breve digressione sull'inadeguatezza di Mussolini, tema già toccato in molti luoghi del Capitolo I. Il passo verrà poi nuovamente espunto in EP⁶⁷ (A¹ D¹ Bz Somaro a peste infiniti. Che gli avesson detto, a la guerra vecchia del '15, di castrone e Maramaldo-Giuda che l'era, e direttore d'i' Ppoppolo e bersagliere-voluntario cik-cik: «Bàh, vieni. Rampica su fino a passo Brizio, Bibi!» Ma di quello zuccaro non gli veniva l'acquolina → *Bz EP Somaro infiniti, cfr. ITALIA-PINOTTI).

81 **impertire**: *concedere*, come in «poco più del lor favore *impertirano* ai letterati di quel che si disse parlando del vecchio Vergerio» (S. Bettinelli, *Lettere virgiliane e inglesi* 336) e non semplicemente 'dire', come per MATT. A proposito di *impertizioni* (EP²⁰¹⁶ 103), Gadda chiosa: «Da impartire. Ammonimenti»; il verbo quindi viene utilizzato forzandolo nella direzione concessiva (impartire benefici, favori etc...).

82 **abluito**: *lavato*. Neoform. dal lat. *abluere*. Come sostantivo viene utilizzato frequentemente da Gadda, sin dal GGP: «il solito sonno disagiato e duro, l'*abluzione* all'aperto, mentre sottili dolori mi guastano le giunture e le reni» (GGP 779).

83 **Latenze erotiche (...) autocoscienza**: grazie all'adozione di una chiave interpretativa freudiana, Eros diventa polo positivo, carica erotica naturalmente posseduta

[29] L'io collettivo (6), al quale in determinate sedi del discorrere (alcuni filosofi, alcuni sociologi, alcuni speculatori politici) si vuole attribuire un processo razionale e però una coscienza ralluminata nella dicotomia del bene e del male, è bene spesso un baron fottuto ma di quelli! Eh, ciò innaso bono, andate là. E poi: avessi campato a i' deserto.⁸⁴ Una veridica istoria degli aggregati umani, o una storia erotica della umanità, cioè de' suoi impulsi fagici e venerei e delle loro sublimazioni o pseudo-sublimazioni pragmatiche, i' dico ci rivelerebbero «cose» inaudite: altro che «non voglio sentire certe cose»! Il grande valore e il difficilmente contestabile merito di molti mémoires, come anche di quel genere di scritture che dimandiamo «romanzi», consiste appunto in ciò che essi ci danno (quando ce la danno) una imagine totale della vita, non una astrazione arbitraria di alcuni temi dal totale contesto biologico. Si intende romanzi e mémoires di chi sappia fare, e abbî occhi a vedere e naso a fiutare. Se uno (7) l'è un cervellone d'un càgnolo che mi va alla cerca de' tartufi e si crede che l'odor di tartufo e' gli proceda da i' fungo venenoso che gli è sopra diritto diritto dove sotto gli è ascoso ittartufo, be' allora. Ma se uno gli è un porcello bono di scrittore, lui non gli ha manco sentito il puzzo, che già principia a biasciare e a soffiare e ad annasar co' i' grifo, e a raspar con l'ugne degli zoccoli, che ci hanno codesti scrittori e codesti porci alle lor zampe davanti; e dà i grufola, e fiuta, e soffia, e biascia, e raspa, insino a tanto non gli ha [30] cavato fuori la patata: senza pur l'abbi tocco quel papavero d'un fungo⁸⁵.

dall'individuo. Poiché tutti i rapporti tra gli esseri umani si basano sugli impulsi sessuali ed erotici, questi rientrano nella norma. Spiegare la norma, il comune, è necessario per comprendere l'abnorme, l'insolito. Se il male invece viene identificato con una dimensione di eccezionalità, si rischia di non comprenderne le avvisaglie quando si ripresenterà nuovamente, o di comprenderle troppo tardi. Mentre invece, se si riconoscono pienamente gli elementi che differenziano la norma dall'abnorme sarà possibile intervenire e prendere subito delle precauzioni, tanto che «quando d'un fenomeno erotico della vita in generale sarà palese la similitudine col corrispondente fenomeno erotico del ventennio converrà dire a noi stessi: “Piano, Giovanni!” “Adagio. Attenzione!”» (EP²⁰¹⁶ 40, ma cfr. ITALIA 2016 27).

84 **Eh, ciò innaso bono, andate là. E poi: avessi campato a i' deserto:** spesso l'io collettivo si fa portavoce delle istanze meno razionali, spacciandole però per tali in virtù della forza del suo numero. Un chiarimento per questo passo arriva dalle modifiche apportate in EP⁶⁷: «l'è bene spesso un baron fottuto ma di quelli! Tu chiacchieri, e lui ruba. E poi! avessi campato a i' ddeserto! Ma ho campato col mio rospo in corpo» (237).

85 **biasciare:** tosc. *biasciare* (DE MAURO). «È però attestato anche in milanese 'biassà', cfr. Porta, *Olter desgrazzi de Giovannin Bongee*, 459: «intant che mì *biassava* sta corona». Manzotti lo definisce verbo “tecnico (...) per il gorgonzola”, cfr. la n. 570 in CDD 39-40» Italia 1998). Sono molti, infatti, i passi nei quali Gadda si serve di questo verbo e che hanno a che fare con il formaggio, soprattutto in CDD (584, 642, 649, 726). Nella forma toscana, il verbo è utilizzato diverse volte anche da D'Annunzio

«Certe cose!» Vien via! He, he, una veridica istoria degli appetiti e degli impulsi delle anime! e degli aggregati di anime!

A principiare dalla colendissima⁸⁶ famiglia, «base della società»: e dalla «santità della famiglia», che per celebrarne le laudi e letane eterne mai ti bastano i più dilicati adiettivi, nomi, verbi, sorrisi, dentifrici. Cui si aggiungano gargarizzi infiniti, e tremori, e rossori, e scodinziolamenti e sculettamenti con profonda ed interior commozione delle budella, catarri, broda e soffianasi. Nulla mi è più caro della famiglia (che non ho): ma la verità va proferita anche incontro a famiglia, daga dell'Orazio nel tenero petto fraterno.⁸⁷

L'io collettivo è guidato ad autodeterminarsi e ad esprimersi molto più dagli «istinti», cioè in definitiva da Eros, che non da ragione o da ragionata conoscenza. Questo non sempre, non ovunque, ma di certo nelle fasi morte o stanche della evoluzione e della storia e del costume individuo. Ché gli impulsi creatori e determinatori di storia si immettono nel grande deflusso per «quanti di energia» determinati, non già in un continuo apporto.⁸⁸ Esprimendomi nei termini dell'algebra, dirò che l'impulso storico ed etico non è una funzione continua del vivere umano. Si verificano nel descensus⁸⁹ storico determinate, partite im-

(*Canzone d'Elena di Francia*, vv. 30-31: «e su la branda sta sanguinolento | e taciturno, e i neri grumi *biascia*; *Più che l'amore*, II: «egli trae un profondo respiro; e poi *biascia* sentendosi la bocca arida, il fuoco alla gola»).

86 **colendissima**: lett. *degn* di *ossequio*. Di derivazione manzoniana (*Promessi Sposi*, V: «Ma, padre Cristoforo, padron mio *colendissimo*, con queste sue massime, lei vorrebbe mandare il mondo sottosopra»), è utilizzato da Gadda sempre con valenza ironica (SD 849, *Bonaventura Tecchi*, «*Idilli moravi*»: «in lotta con quel *colendissimo* pappone esterno, il linguaggio»; EP⁶⁷ 354. «anche il vermine è *colendo colendissimo*, santo santissimo, vermine verminissimo tre chilometri lungo»; VM 614, *Il faut d'abord être coupable*: «il male non è se non il revers-de-médaille del *Colendissimo*, dell'Ineffabile Bene»).

87 **daga dell'Orazio nel tenero petto fraterno**: riferimento allo scontro tra i tre fratelli Orazi e i tre Curiazi, i quali, secondo la narrazione di Livio (*Ab Urbe condita* I), si affrontarono per stabilire la supremazia tra Roma e Albalonga. Non sarà peregrino cogliere in questo passo un riferimento alla sorella Clara, con la quale i rapporti si erano interrotti da alcuni anni anche a causa delle posizioni oltranziste della donna e del marito. Ancora nel 1954 Gadda scrive alla nipote Anita Fornasini, a proposito del fascismo recidivo della sorella, che «Clara non sa e non capisce che il mondo è pieno di cialtroni; che il Predappio era un brigante che ci ha rovinati nel modo più atroce» (cfr. EP²⁰¹⁶ 401).

88 **gli impulsi creatori (...) continuo apporto**: per illustrare la sua visione della storia, Gadda si serve della Legge di Planck, elaborata agli inizi del Novecento e premiata con il Nobel nel 1918. Planck scoprì che l'energia associata a una radiazione elettromagnetica è trasmessa in pacchetti indivisibili, chiamati 'quanti', e con una determinata frequenza. Allo stesso modo solo alcuni periodi storici sono animati da un particolare spirito etico mentre, quando ciò non si verifica, sono gli istinti più bassi ad essere «elevati a paradigma di vita» (cfr. *infra*, n. 90).

89 **descensus**: lat. *discesa*, con accezione negativa. Nell'*Eneide* è la discesa agli Inferi com-

missioni, alterne a periodi morti o stanchi, deboli o nulli. In queste gore morte, ivi Eros più facilmente, più bestialmente gavazza. E si badi: non intendo per Eros una pratica dissolutezza, che è il meno de' mali e che spesso ha funzione dirompente i vincoli catechistici d'ogni preconconcetto (Boccaccio, Rinascimento) quanto l'orgia animalesca degli impulsi intellettivi immediati elevata a canone, a sistema, a paradigma di vita: (scemenza, pacchianeria, spirito di sopruso e di vendetta, immediatezza, avidità fagica, ecc. nella Elevazione erotica de' loro coribanti).⁹⁰

C'è poi da dire amaramente, che i secondati istinti e il magistero che ti viene da una sperienza patita servano a volte, fianco, la causa stessa di Logos. E me' la servano, a volte, che lo infinito disquisire e bavare e disgiungere dello intelletto ne' sua dilemmi e ne' sua commi, bicorne o quadricorne ma cornutissimo di certo ch'egli è.⁹¹ A più spesso quaderno⁹² una analisi de' documenti molti che possono, che devono confortare l'asserzione. Valga qui essa non altro se non a ribadire come buon chiovo la opportunità del vegnente capitolo: del richiamarci a codesta diffusa erotia della vita «normale», prima di torre ad esamina la erotia della vita criminale, omicidiale, d'una banda ladra e, prima e dopo che ladra, assassina.

piuta da Enea: «Sate sanguine divom | Tros Anchisiade, facilis *descensus* Auerno», 'O seme di sangue divino, | troiano Anchisiade, facile la *discesa* all'Averno' (VI 125-126). AG 900: «Il *descensus* del patrimonio familiare veniva per tal modo a cadere, tutt'a un tratto, nell'imbutto o pèvera di un vacuo successorio»; VM 490, *Lingua letteraria e lingua dell'uso*: «È più facile notare un *descensus* dalla lingua colta all'uso, che non il processo inverso»; MM 807: «non potersi spiegare secondo | Le mie vedute i sentimenti che pertengono a relazioni agnatizie e in genere a relazioni di *descensus* spirituale».

90 **Esprimendomi (...) coribanti**: chiarisce Gadda nelle *Marie Luise* che nelle epoche storiche più vivaci, più curiose e vive, la dialessi biologica viene indagata e tenuta in considerazione, in modo da poterne arginare gli eccessi; nelle epoche stanche invece lo spirito di indagine viene meno e ci si affida alla retorica, a una «pompa moralistica» anziché a una «morale vissuta» (EP²⁰¹⁶ 320). L'etica quindi in questi periodi verrebbe meno, lasciando spazio al dilagare di un eros incontrollato, elevato a sistema nelle sue forme più bieche, celato dietro mendaci pudori e falso perbenismo. **Coribanti**: *seguaici*. Nella mitologia greca, i coribanti erano le divinità minori a seguito di Cibele, le quali danzavano per lui in maniera frenetica e orgiastica. In Gadda, però, il riferimento diretto ai cultori di Cibele viene a cadere e lo scrittore utilizza l'aggettivo come semplice sinonimo di 'sostenitore', 'epigono' (CCP 470: «l'immanicabile cataclisma di violini, ottoni, piatti e timpani, *coribanti* della liquidazione»; AG 769: «La rarità del caso, cioè il più lungo intervallo di disoccupazione, permetteva al disoccupato *coribante* di accumular più rabbia»; SD 955, *Palombari sull'Alpe*: «Maestro della divina armonia è, a loro, il vento, sacerdote e *coribante* davanti ai pulvinari dell'Alpe»).

91 **C'è poi da dire (...) ch'egli è**: bisogna inoltre rilevare, seppur tristemente, che a volte vivere un'esperienza brutale permette di ridefinire le gerarchie dei valori e di restituire alla razionalità il giusto peso nell'economia del proprio agire; a volte l'esperienza negativa è molto più efficace del discorrere e del discervere dell'intelletto.

92 **A più spesso quaderno**: è il Capitolo II di EP²⁰¹⁶.

L'atto di conoscenza deve radicarsi nel vero, con potenti ed onnipermeanti radiche, sì come di faggio, d'antico faggio, contro cui vanamente il vento prorompe: non nel sogno e nell'astrazione cosiddetta teoretica: che conduce ad errore. Dacché l'astrarre (con abuso di laticchi) dagli innumeri motivi della causalità una decina magra magra di preferiti motivi, e l'addarsi a filosofare e a giostrare su quelli non costituisce filosofia, né storiografia, né politica: ma mero arbitrio, gnoseologico e pratico. Il desiderio e la prescia⁹³ di edificare (e vada per il ficare, as you like it!)⁹⁴ non devono bendarci gli occhi sulla natura del terreno, sui «mezzi economici», sui materiali, sugli strumenti disponibili: e tanto meno sui limiti della nostra capacità di architetti (8).

Il mio discorso non è che un minimo contributo a quel «conoscere» (novi novisse)⁹⁵ nel quale io vedo impegnati, lo ripeto, il giurista e lo studioso delle costituzioni, l'economista e il tecnico del credito e della pratica bancaria, l'ingegnere, il medico, l'agricoltore, il perito delle cose navali, lo storico delle religioni, lo storico militare, e in genere lo storico senza adiettivi, l'endocrinologo, il pediatra, il pedagogista, lo psichiatra, il dermosifilopata, il moralista, il filosofo, e, sopra tutti costoro individui, il senso di giustizia e lo istinto di vita della collettività umana.⁹⁶ Con il qual discorso io miro ancora a «fissare» nella lor luce bugiarda, e lividamente funerea, e nella loro eternamente risibile bischeraggine alcuni pomposi o perentori motti, frasi, paravole, e formule che contrassegnarono, in fine sui muri, quella frodolenta⁹⁷ verbosità della cricca assassina: alcun'essempia, intendo, ché una silloge compiuta la dimanderebbe l'ampiezza totalitaria d'un Lexicon; ed io vivamente lo raccomando codesto Lexicon a quello ch'abbi più viva ed esumante⁹⁸ memoria, più facile ed anzi infaticata sapienza di raccoglitore ch'io non mi capaci avere sulla mi' gobba di poltrone.

Paravole e formule che non anco il blaterante Giuda se l'era cavate di corda,

93 **prescia**: centromerid. *fretta*.

94 **e vada per il ficare, as you like it**: parentesi sul significante, un richiamo indiretto alla componente erotica e irrazionale che emerge nell'Io ipertrofico anche nei momenti costruttivi. Nell'edizione del 1967 l'edulcorazione generale del testo ha inciso anche su questo passo, trasformandolo in tutto e per tutto in un gioco di parole: «edificare (e vada per i difici, as you like it!)», EP⁶⁷ 240.

95 **novi novisse**: dal lat. *conoscere*. L'aggiunta del corrispettivo latino del verbo serve ad indicare che si tratta di un conoscere non superficiale ma che deve affondare le radici nella tradizione, nel passato.

96 **Il giurista (...) collettività umana**: l'elenco si assottiglia molto nel *Bugiardone*, dove Gadda rimarca soprattutto il ruolo degli esperti in «sulle “malattie della pelle”»: (sulle “malattie della pelle”: quali vo' vu' dite dermatologi e dermo... sifolo-patologi) che te tu ne ritrovi 'l nome al vespasiano» (EP²⁰¹⁶ 262).

97 **frodolenta**: *fraudolenta*. Di origine manzoniana (*Storia della colonna infame*, VI: «tentaron quella debolezza con una promessa illegale e *frodolenta*», BIZ).

98 **esumante**: *capace di riesumare*. Hapax gaddiano.

come un là stonato da mettere in subisso⁹⁹ e in fischî fino a un parco di maiali, ed ecco subito la cassa armonica del chitarrone italiota, (stampa serve e leccatrice e scempie e accomodate bocche ad ogni acquisito ludibrio), ecco le prendeva risonare e magnificare e plaudire infinite, con una sua servilissima per quanto finta maniera di «delirante» lecceria. Di poi capponi grassi; ladri e gallinacce isteroidi col climaterio nelle trippe andavano ridicendo quelle tetre buaggini a dispetto d'ogni umanità e d'ogni sensata maniera del conoscere e del ragionare.

La beatitudine delle frasi fatte e della grinta imperatoria: dentro le brache imperiali un culo di scaccarione. L'ebbrezza dei dissociati psichici imbottigliata e intappata nelle formule e negli apoftegmi, negli «enunciati lapidari» del Giuda, faccia 'e malu culori. E formule ed apoftegmi e smorfie buccali e congiunture digitali – (il caratteristico o-fica del dittatore di scemenze, realizzato tra pollice e indice nell'acme oratoria) –¹⁰⁰ sgrondavano giù di balcone o di podio sulla moltitudine «delirante» incamminata verso i destini dell'impero: certe nespole che ve le raccomando, in sul Campo di Marte futtutinculo. |

Di colassù i berci, i grugniti, lo strabuzzar d'occhî e le levate di ceffo d'una tracotanza priapesca: dopo la esibizione del dittatorio mento e del ventre, dopo lo sporgimento di quel suo prolassato e incinturato ventrone, dopo il dondolamento, in sui tacchî, e ginocchî, di quel culone suo goffo e inappetibile a chicchessia, ecco ecco ecco eja eja il glorioso, il virile manustupro: e la consecutiva maschia polluzione alla facciazza del «pòppolo».¹⁰¹ E da basso e per tutto, tutti i

99 **subisso**: *gran caos, tumulto*. In questa accezione – l'unica usata da Gadda (cfr. VLC 325, AN 235, QF 373, CDD 696, NAP 432, QP 72 e 270, QPL 345, AG 704, RAI 1110) – solo in *Mastro-don Gesualdo* del Verga («Don Gesualdo, appostato alla finestra col fucile, stava per fare un *subisso*» (IV 4) e in *Margherita Pusterla* di Cantù: «Comincia un fracassio, un sibilo fremente (...) le figure, il *sobbisso* che attribuiscono al diavolo coloro che pretendono averlo veduto e udito» (525). Il termine però compare anche ne *Il Mulino del Po* di Bacchelli, col significato di 'castigo divino': «il Pizzicarino lo chiamò Apocalisse, e il soprannome attecchì senz'altro effetto... che di indurlo a raddoppiare la dose, invocando il *subisso* sui peccati degli uomini» (149).

100 **E formule (...) nell'acme oratoria**: dei gesti che Mussolini faceva più spesso durante i suoi discorsi, per accompagnare in maniera cadenzata e teatrale il dettato, era una 'o' realizzata unendo il pollice l'indice della stessa mano (CARDILLO 84).

101 **Di colassù (...) «pòppolo»**: Descrizione di una tipica concione del duce, dipinta quale metaforica eiaculazione sulla folla in attesa sotto al balcone. **Eja eja eja**: «grido di guerra suggerito da D'Annunzio al posto del "barbarico" hip, hip, hip, urrà! durante una cena alla mensa del Campo della Comina, nella notte del 7 agosto 1918. Divenne presto di uso comune e dopo la guerra fu ripreso dalla propaganda fascista», SORGE 25. **Manustupro**: *onanismo*. L'origine del termine è incerta: Matt ipotizza che Gadda abbia dato vita ad un'immaginaria locuzione latina, 'manu stupro', sulla scorta di Tommaseo-Bellini, il quale individua 'manu stuprare' alla base di *masturbare* (MATT). *Manustupro* è però utilizzato anche in un trattato di giurisprudenza, scritto da Alberto De Simoni nel 1783, nel quale il *manustupro* viene

grulli e le grullacce fanatizzate della Italia a gargarizzarsene, a risciacquarsene l'anima, di quel bel collutorio: che il Gran Cacchio, tumescendo in tacchinesca lubido, aveva ejacolato di su quell'ultimo podio, o balco, o arengario, dell'ultima erezione sua.

Eretto nello spasmo su zoccoli tripli,¹⁰² il somaro dalle gambe a roncola aveva gittato a Pennino e ad Alpe il suo raglio. Ed Alpe e Pennino echeggiarlo, hì-hà, hì-hà, riecheggiarlo infinitamente, ejà-ejà, ejà-ejà, per infinito cammino delle valli (e foscoliane convalli):¹⁰³ affinché tutti, tutti, i quarantaquattro milioni della malørsega,¹⁰⁴ se lo infilassero ognuno nell'orecchio de' i' deretano suo, soddisfatto e pagato in ogni sua prurigo, edulcorato, inlinito, imburrato, imbesciamellato e beato. Certi preti ne rendevano grazie all'Onnipotente, certi cappellani di cappellanìa macellara, certe signore, quella sera, «si sentivano un po' meglio».

Talché amici, o forse nemici, non sarà stupore d'un tal quale serpentesco iridarsi della mia suite: voi potrete danzare con vostre donne ad agio, ad allegro e a presto, levare indi il bichiere, il colmo e il già trasparito bichiere di vostra giovanezza, alla salute della sdentata eternità. Ché la suite la si partirà, come a' patti, di rigodone e perigordino indi arlesiana: con ciaccona, pavana, chiaraentana, siciliana, bergamasca, lamento a dondolo: seguidiglia, passacaglia, sarabanda e giga.¹⁰⁵

elencato tra i crimini contro il buon costume (II 180). Gadda se ne serve solo in un'unica altra occasione, una lettera a Contini nella quale lamenta l'attribuzione del Premio Strega a Moravia: «Io sono martire quanto lui e più di lui: *Eros & Priapo* non si può stampare. E non ci sono coiti, mentre lui ha potuto inondare di male chiavate i suoi romanzi. L'Indice lo ha messo all'indice, come ha messo all'indice il Pescarese: è il meno che poteva fare, nella pia quanto vana speranza di salvare dal *manustupro* le sue zitelle e i suoi seminaristi» (CONTINI-GADDA 171).

102 **zoccoli tripli**: «Juché sur de triples talons» è espressione riferita a Priapo Concionante di Fernandez in un famoso articolo sulla N.R.F. («Nouvelle Revue Française», ndr.) (1935-) che ne valse, naturalmente il sequestro e la consecutiva 'proibizione'. (...) I tacchi eran tacchi doppi da fuora, come le donne, e, in più, ci poneva un terzo spessore dentro scarpa, sotto al tallone del piede: sicché tacchi tripli nel senso matematico. Da guadagnare, come le donne, quei 6-7 centimetri alla sua degradata misura di rachitoido ipocalcico» (EP⁶⁷ 1060, n. 40).

103 **foscoliane convalli**: lett. *ampie vallate*. Il termine è, appunto, tipicamente foscoliano: «lieta dell'aer tuo veste la Luna | di luce limpidissima i tuoi colli | per vendemmia festanti, e le *convalli* | popolate di case e d'oliveti | mille di fiori al ciel mandano incensi» (*Dei Sepolcri* 168-172); «tal diffuso dell'arpa erra il concerto | la nostra *convalle*, e mentre posa | la sonatrice, ancora odono i colli» (*Vesta* 188-190); «nella *convalle* fra gli aerei poggi» (*Venere* 9).

104 **malørsega**: dial. ven. *malora*. 'Andare in *malørsega*', andare a quel paese.

105 **Talché amici (...) sarabanda e giga**: il lettore è stato avvisato, le pagine successive toccheranno le tematiche più varie e impensabili per i più. Come per una suite musicale, si seguirà uno schema di riferimento il quale però potrà subire inaspettate

Note di Gadda

- (1) Da un proverbio catanese: «Faccia 'e malu culori, o-bberbante o-ttradditori.» Faccia di color pallido, o birbante o traditore.) Lui il Caino Giuda Maramaldo fu tutt'e due le cose.
- (2) Vengono denominati flans, nel gergo delle stamperie de' giornali, i cartoni rotondi di piombo-antimonio che servono a trasferire l'impressione dello impaginato piano sulle forme di piombo cilindriche, da montarsi sulla rotativa.
- (3) È risultato che Palazzo Venezia (sic) aveva una dotazione mensile di 60 chili di zucchero (puro zucchero cristallizzato) per la bisogna rinfrescativa del mascelluto Caino in peste e della sua zambracca dal cognome osceno.
- (4) Dalla nota battuta di Tecoppa «soldato che scappa l'è bon per on'altra volta».
- (5) Et Indus... albanasque timet secures, cioè le scuri dei littori. Dal Carmen saeculare di Orazio. «Albane» è probabilmente un'adulazione ad Augusto, figlio adottivo di Cesare e figlio d'una di lui sorella, ma nipote d'un Ottaviano vinattiere e poi trafficone e poi banchiere (impresario) di Velletri. Il nome di tipo patronimico da Ottavio (come Luciano da Lucio) potrebbe palesare discendenza libertina. Lo schiavo affrancato assumeva da liberto il nome e un patronimico del padrone. Il matrimonio della sorella di Cesare, cioè di fanciulla nobile, col figlio del vinattiere-banchiere-impresario di forniture militari segna la classica alleanza del nuovo ricco pervenuto con la vecchia e indebitata casata. L'ironia con cui Cristo sempre persegue gli sciocchi ha voluto che proprio degli Indiani (Gangàridi) in turbante bianco corressero in jeep le strade del Lazio e di Toscana, ed entrassero nella devastata città di Velletri, tanto bella nel suo signorile grigiore cinquecentesco-settecentesco di «castello romano». E ci toccò vedere lungo la Flaminia e la Cassia, lungo l'Appia e l'Aurelia, quella «permixta gentium conluyes» che Annibale aveva trascinato in senso inverso lungo la penisola, dalla Dora e da Ticino all'Aufido.
- (6) Per io collettivo non intendo la vox populi ma la resultante espressiva d'una situazione storica: capitano Generale di Santa Chiesa il Duca Valentino, l'io collettivo s'era coagulato alla macchina da strozzare o al colpo di mano del suo fedele Michelotto o Michelozzo. Messer Niccolò non gli pareva vero.
- (7) Queste frasi il lettore deve immaginarsene pronunziate e gestite, p.e., da Ardenigo Soffici.
- (8) Ebbi ed avrò forse ulteriore occasione di «torre ad esamina» quarcheduna delle più saporose bévues (ital. granchi) statiche de' disegnatori di rettangoli.

e sorprendenti variazioni. Le danze indicate da Gadda sono le più frequenti nella suite barocca la quale si conclude, generalmente, proprio con sarabanda e giga. Difficile trovare una corrispondenza con il *Morgante* del Pulci, come aveva ipotizzato BEZZOLA.

Tavola delle abbreviazioni

Opere di Carlo Emilio Gadda (edizione diretta da Dante Isella), Milano, Garzanti, 1988-1993, 5 volumi:

Romanzi e racconti I, 1988 = RR I

Romanzi e racconti II, 1989 = RR II

Saggi giornali e favole I, 1991 = SGF I

Saggi giornali e favole II, 1992 = SGF II

Scritti vari e postumi, 1993 = SVP

Bibliografia e Indici, 1993 = BI

Adalgisa, in RR I, pp. 283-564 = ADA (*L'Adalgisa*, pp. 509-64 = A; *Un «Concerto» di 120 professori*, pp. 441-80 = CCP; *Claudio disimpara a vivere*, pp. 343-52 = CCV; *Quando il Girolamo ha smesso...*, pp. 299-342 = G; *Navi approdano al Parapagàl*, pp. 425-40 = NAP; *Notte di luna*, pp. 289-98 = NDL; *Al parco, in una sera di maggio*, 481-508 = PSM; *Quattro figlie ebbe e ciascuna regina*, 353-78 = QF; *I ritagli di tempo*, 407-24 = RDT; *Strane dicerie contristano i Bertaloni*, 379-406 = SDE).

Accoppiamenti giudiziosi, in RR II, pp. 591-920 = AG.

Eros e Priapo (Da furore a cenere), in SGF II, pp. 213-374 = EP⁶⁷.

La cognizione del dolore, in RR I, pp. 565-755 = CDD.

Il Castello di Udine, in RR I, pp. 108-281 = CDU.

Giornale di guerra e di prigionia, in SGF II, pp. 431-867 = GGP.

La Meccanica, in RR II, pp. 461-589 = M.

La Madonna dei Filosofi, in RR I, pp. 3-107 = MDF.

I miti del somaro, in SVP, pp. 895-923 = MDS.

Meditazione milanese, in SVP, pp. 615-894 = MM.

Il primo libro delle favole, in SGF II, pp. 11-84 = PLF.

Quer pasticciaccio brutto de via Merulana, in RR II, pp. 11-276 = QP.

Quer pasticciaccio brutto de via Merulana, versione di «Letteratura», in RR II, p. 310 = QPL.

Racconti dispersi, in RR II, pp. 21-1021 = RD.

Racconto italiano di ignoto del Novecento, in SVP, pp. 25-27 = RI.

Racconti incompiuti, in RR II, pp. 921-1133 = RAI.

Scritti dispersi, in SGF II, pp. 669-1226 = SD.

Traduzioni, in SVP, pp. 209-383 = TRE.

I viaggi la morte, in SGF I, pp. 419-667 = VM.

D. Alighieri, *Commedia*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Zanichelli, 2006.

Archivio storico dell'Istituto Luce, <https://www.archivioluce.com/> = ARCHIVIO LUCE.

Portale storico della Presidenza della Repubblica. Quirinale, <https://archivio.quirinale.it/aspr/> = ARCHIVIO QUIRINALE.

O. Barbieri, *Ponti sull'Arno: la Resistenza a Firenze*, Roma, Editori Riuniti, 1964 = BARBIERI.

S. Bono, *Il Canale di Suez e l'Italia*, «Mediterranea», III (2006), pp. 411-422 = BONO.

G. Bezzola, *Cenni lessicali su Eros e Priapo di Carlo Emilio Gadda*, in Id., *Schede critiche*, Cisalpina-Goliardica, 1989 = BEZZOLA.

P. Stoppelli (a cura di), *Biblioteca Italiana Zanichelli*, Bologna, Zanichelli, 2012 = BIZ.

- B. Brecht, *Poesie*, a cura di L. Forte, Torino, Einaudi, 1999-2005 = BRECHT.
- M. Cardillo, *Il duce in moviola. Politica e divismo nei cinegiornali e documentari Luce*, Bari, Dedalo, 1983 = CARDILLO.
- G. Casaccia, *Dizionario genovese-italiano*, Bologna, Forni, 1984 = CASACCIA.
- G. Contini, C.E. Gadda, *Carteggio 1934-1963*, a cura di D. Isella, G. Contini, G. Ungarelli, Milano, Garzanti, 2009 = CONTINI-GADDA.
- S. Correnti, *Proverbi e modi di dire siciliani di ieri e di oggi*, Roma, Newton Compton, 1995 = CORRENTI.
- A. Del Boca, *Gli Italiani in Africa orientale. La conquista dell'impero*, Bari, Laterza, 1976-1984 = DEL BOCA.
- R. De Felice, *Mussolini, il duce. Lo stato totalitario (1936-1940)*, Torino, Einaudi, 1965 = DE FELICE.
- T. De Mauro, *Dizionario italiano*, Torino, Paravia, 2000 = DE MAURO.
- A. De Simoni, *Dei delitti di mero affetto*, Como, Tip. Scotti, 1783 = DE SIMONI.
- «Edinburgh Journal of Gadda Studies» (<http://www.gadda.ed.ac.uk>) = EJGS.
- Enciclopedia Italiana Treccani*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/> = ENCICLOPEDIA ITALIANA
- Enciclopedia machiavelliana Treccani*, https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_machiavelliana = ENCICLOPEDIA MACHIAVELLIANA.
- L. Ferrio, *Terminologia medica*, Torino, UTET, 1946 = FERRIO.
- U. Foscolo, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, ed. Dalla Stamperia Reale, 1809.
- U. Foscolo, *Dei Sepolcri*, a cura di F. Pagliai, G. Folena, M. Scotti, Firenze, La Monnier, 1985.
- U. Foscolo, *Le grazie*, a cura di F. Pagliai, G. Folena, M. Scotti, Firenze, La Monnier, 1985.
- C.E. Gadda, *Le Marie Luise e la eziologia del loro patriottaggio verbale*, in «I Quaderni dell'Ingegnere», 2 (2003), pp. 29-46 = GADDA 2003.
- C.E. Gadda, *I litorali del lavoro e altri scritti giornalistici 1932-1941*, a cura di M. Bertone, Pisa, ETS, 2010 = GADDA 2005.
- C.E. Gadda, *Eros e Priapo. Versione originale*, a cura di P. Italia e G. Pinotti, Milano, Adelphi 2016 = EP²⁰¹⁶.
- C.E. Gadda, *I Luigi di Francia*, a cura di M. Bertoldo, Milano, Adelphi, 2021 = GADDA 2021.
- Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002 = GDLI.
- P. Gervasi, *La cognizione di Priapo. Procedimenti caricaturali in Eros e Priapo di Carlo Emilio Gadda*, in «Between», VI, 12 (2016) = GERVASI.
- M. Giuffrida, *Gadda Matematico*, in *Letteratura e Scienze*, Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Pisa, 12-14 settembre 2019, a cura di A. Casadei, et alii, Roma, Adi editore, 2021, <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze> = GIUFFRIDA.
- E. Hemingway, *Dal nostro inviato Ernest Hemingway*, Milano, Mondadori, 1967 = HEMINGWAY.
- P. Italia, *Glossario di Carlo Emilio Gadda «milanese»*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998 = ITALIA 1998.
- P. Italia, *Riscritture gaddiane: da Eros e la Banda (1944-45) al Bugiardone (1946) a Eros e Priapo (1967)*, in *Riscritture d'autore. La creazione letteraria nelle varianti macro-testuali*, a cura di S. Celani, Roma, La Sapienza Editrice, 2016 = ITALIA 2016.
- P. Italia, *Come lavorava Gadda*, Roma, Carocci, 2017 = ITALIA 2017.

- P. Italia – G. Pinotti, *Edizioni coatte d'autore: il caso di «Eros e Priapo» (con l'originario primo capitolo 1944-1946)*, in «Ecdotica», V, 5 (2008), pp. 7-102 = ITALIA-PINOTTI.
- C.G. Jung, *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, Torino, Einaudi, 1994 = JUNG.
- F.C. Lane, *Storia di Venezia*, Torino, Einaudi, 1991 = LANE.
- A. La Penna, *Latino e greco nel plurilinguismo dell'Eros e Priapo*
<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/eros/pennaeros.php> = LA PENNA.
- G. Leopardi, *Pensieri*, a cura di M. Durante, Firenze, Accademia della Crusca, 1998 = LEOPARDI.
- R. Longhi, *Officina ferrarese*, Roma, Le edizioni d'Italia, 1934 = LONGHI.
- N. Machiavelli, *Il Principe*, a cura di G. Inglese, Torino, Einaudi, 1995.
- N. Machiavelli, *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, a cura di M. Martelli, Firenze, Sansoni, 1971.
- N. Machiavelli, *Mandragola*, a cura di M. Martelli, Firenze, Sansoni, 1971.
- A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- E. Manzotti, «Profili d'autore»: come presentare in modo compatto l'opera di un autore. Carlo Emilio Gadda, «Nuova secondaria», IX (1992), 7 = MANZOTTI.
- L. Matt, *Invenzioni lessicali gaddiane. Glossarietto di «Eros e Priapo»*, in «I Quaderni dell'Ingegnere», 3 (2004), pp. 97-182 = MATT.
- P. Monelli, *Mussolini piccolo borghese*, Milano, Vallardi, 1983 = MONELLI.
- P. O'Brien, *Al capezzale di Mussolini. Ferite e malattie 1917-1945*, in «Italia contemporanea», 226 (2002), pp. 7-29 = O'BRIEN.
- A. Panzini, *Dizionario moderno delle parole che non si trovano nei dizionari comuni*, Milano, Hoepli, 1942 = PANZINI.
- G. Pinotti, *Nota al testo, Eros e Priapo*, in SGF II, pp. 991-1066 = PINOTTI 1992.
- S. Romano, *La quarta sponda*, Milano, Longanesi, 2005 = ROMANO.
- G.C. Roscioni, *Il Duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Milano, Mondadori, 1997 = ROSCIONI.
- L. Salvia, *Sul monte torni il volto del duce. Così riconquisteremo i turisti*, in «Corriere della Sera», 1 febbraio 2004 = SALVIA.
- W. Shakespeare, *Macbeth*, a cura di Romana Rutelli, Venezia, Marsilio, 1996 = SHAKESPEARE.
- B. Sica, *Le seduzioni pericolose dell'uomo a cavallo. Mussolini, Gadda, Palazzeschi e la cultura virile in Italia tra primo novecento e fascismo*, in «Narrativa» [Online], 40 (2018) = STICA.
- P. Sorge, *Motti dannunziani*, Lanciano, Carabba, 2010 = SORGE.
- P.C. Tacito, *Opera Omnia*, a cura di R. Oniga, Torino, Einaudi, 2003 = TACITO.
- N. Tommaseo-B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, 1865-79 = TOMMASEO-BELLINI.
- C. Vela, *Un caso di ossessione della prosa toscana: Machiavelli in Gadda*, in *Per Carlo Emilio Gadda, Atti del Convegno di Studi*, (Pavia, 22-23 novembre 1993), in «Strumenti critici», IX, 2 (maggio 1994), pp. 177-94 = VELA.
- P. Virgilio Marone, *Opere*, a cura di C. Carena, Torino, UTET, 1971.
- G.L. Weinberg, *Il mondo in armi: storia globale della Seconda Guerra Mondiale*, Torino, UTET, 2008 = WEINBERG.
- P. Zublena, *Gadda, Vico (forse) e i matemi*, in «il verri», LVIII (2013), pp. 14-22 = ZUBLENA.

ELENCO DEI TESTIMONI*

A = Manoscritto di *Eros e Priapo* (Archivio Liberati).

A¹ = Manoscritto de *Il bugiardone* (Archivio Liberati).

D = Dattiloscritto ricavato da A.

D¹ = Dattiloscritto del Capitolo I derivante per le pp. 1-2 da a e per le pp. 4/5-52 da A¹; pagina 3 autografa (Fondo Garzanti).

Bz = Copia delle bozze in colonna tratte da D prive di correzioni manoscritte (Archivio Bonsanti, Fondo Siciliano).

Bz* = Originale perduto delle bozze in colonna corrette.

* Per l'elenco completo e dettagliato cfr. ITALIA-PINOTTI.

DIALOGHI

FEDERICO SANGUINETI

Beatrice come musa letteraria

Beatrice as literary muse

ABSTRACT

In queste pagine si legge il rapporto di Dante con Beatrice alla luce del pensiero di studiose come Prudence Allen, Joan M. Ferrante, Carol Gilligan, Maria Cristina Jacobelli, Carla Lonzi, Uta Ranke-Heinemann e Naomi Wolf. Inoltre si esaminano problemi filologici inerenti al testo di *If II 60* e *Pg XXX 73*.

*These pages read Dante's relationship with Beatrice in the light of the thinking of scholars such as Prudence Allen, Joan M. Ferrante, Carol Gilligan, Maria Cristina Jacobelli, Carla Lonzi, Uta Ranke-Heinemann and Naomi Wolf. In addition, philological problems inherent in the text of *If II 60* and *Pg XXX 73* are examined.*

Beatrice come musa letteraria

- Lei: Io sottoscritta la Musa di Dante.
- Lui: Tu che sei Musa di me che son Dante.
- Lei: Io sottoscritta l'amante di Dante
sono Beatrice la Musa immortale.
- Lui: Io sottoscritto Alighieri Dante
di Musa sono poeta immortale.
- Lei: Io sottoscritta l'amante di Dante
sono Beatrice e sono un'immortale
e come tale con parole sante

so quanto il pane altrui ti sa di sale.
- Lui: Io sottoscritto Alighieri Dante
di Musa sono poeta immortale
e come tale con parole sante

so quanto il pane altrui mi sa di sale.
- Lei: Io sottoscritta l'amante di Dante
sono Beatrice e sono un'immortale
e come tale con parole sante

so quanto il pane altrui ti sa di sale.
Ma l'essere immortale in quanto padre
di patria o di lingua è sommo male.

Basterebbe per te la lingua madre.
- Lui: Basterebbe per me la lingua madre.

- Lei: Basterebbe per noi la lingua madre
che è fiorentino mica l'italiano
di cui padre non sei né vicepadre.
- Lui: Basterebbe per noi la lingua madre
che è fiorentino mica l'italiano
di cui padre non son né vicepadre.
- Lei: Io in quanto Musa adesso piano piano
ti faccio un po' parlare in versi miei
che nei libri di testo a brano a brano

sono antologizzati con fair play.
- Lui: Tu come Musa adesso piano piano
dettami per favore i versi miei
che nei libri di scuola a brano a brano

sono antologizzati con fair play.
- Lei: Io come Musa intanto piano piano
ti faccio qui parlare in versi miei
che sui banchi di scuola a brano a brano

si ascoltano cliccando un po' su play.
E specialmente questi dell'Inferno.
- Lui: Sì per favore adesso piano piano
i versi tuoi li faccio versi miei
che sui banchi di scuola a brano a brano

si ascoltano cliccando ora con play.
E specialmente quelli dell'Inferno
dove i borghesi sono tutti ok.
- Lei: Di primavera estate autunno inverno
hai conosciuto povertà infinita.
E proletario sei per malgoverno:

nel mezzo del cammin della tua vita
ti sei trovato in una selva oscura.

Lui: Di primavera estate autunno inverno
 ho conosciuto povertà infinita;
 e proletario son per malgoverno.

Nel meggio del camin di nostra vita
 mi ritrovai per una selva oscura
 che la diritta via era smarita...

Si può fantasticare così un dialogo fra il Poeta e la sua Musa ispiratrice, immaginando che Dante inizi a scrivere il Poema come oggi lo si legge in un manoscritto trecentesco di area emiliana, datato 1352 e conservato oggi alla Biblioteca Apostolica Vaticana (Urbinatense latino 366). Ma naturalmente la realtà è un'altra. Non solo la lingua di Dante rimane, come ha chiarito Giovanna Frosini, «inattingibile nella sua verità ultima», ma nulla si sa del rapporto fra Dante e Beatrice, a parte quanto è dato leggere nella *Vita nova* o nel Poema.

Prima domanda: Beatrice è esistita o no?

Risposta: in generale la donna non esiste, afferma Jacques Lacan; in particolare, non esiste ovunque vige il modo di produzione capitalistico, il cui inconscio è strutturato, spiega Antoinette Fouque, come «anfallocentrico» (cioè pregenitale). In ogni borghese *Storia della letteratura italiana* (a partire da quella di Francesco De Sanctis), invece di incontrare le scrittrici del passato (rigorosamente censurate, cioè oggetto di un vero e proprio femminicidio o genocidio culturale), ci si imbatte in «figure femminili» cartacee, cioè in donne partorite, come Atena dalla testa di Zeus, dalla mente maschile di questo o quello scrittore. In altre parole, si forma un canone letterario che, emarginato ogni femminile in carne e ossa, esibisce stereotipi bell'e pronti per essere pedagogicamente illustrati. Ed ecco che, guidati da critici di professione, quotidianamente si celebra, in scuole e università, ciò che Naomi Wolf definisce *The beauty myth* (1990): quello per cui, nel caso in cui le donne tentino di emanciparsi socialmente, incombe su di loro il peso di modelli di avvenenza a cui più o meno rigorosamente attenersi. Nel caso della letteratura, come per ogni evento di moda (come la taglia 42, poniamo, se non la 40, ecc.), sul palcoscenico storiografico, a celebrare il mito della bellezza sfilano per esempio, da un lato, Francesca da Rimini, accolta da Francesco De Sanctis nel «regno delle grandi figure poetiche», anzi «la prima donna della nostra letteratura», reginetta insomma dell'estetica borghese; e, dall'altro, squalificata come inguardabile, Beatrice, che «ha così poca realtà e personalità». Sulla scia di De Sanctis, il fascista Indro Montanelli, in un libretto intitolato *Dante e il suo secolo* (1965), giunge a dire che bisognerebbe liberare Dante dal suo stesso «beatriciume».

Nel Poema ambientato durante la Settimana Santa del 1300 entrano pertanto due sole voci femminili, quella infernale di Francesca e quella paradisiaca di Beatrice: infernali colombe «dal disio chiamate», Paolo e Francesca, da un lato; e, dall'altro, nel Limbo, quindi nel Paradiso terrestre e in quello celeste, la donna

amata da Dante. Non a caso i rimanti «felice» e «colui che (...) dice», presenti nel canto V dell'*Inferno*, ritornano, ma in ordine inverso, nel XXX del *Purgatorio*: «colui che dice» e «felice». In mezzo ad essi sta, in un caso, la «prima radice» di un colpo di fulmine, nell'altro l'endecasillabo: «Guardaci ben, se ben sè 'n Beatrice!». Qui il poeta è invitato a rendersi conto di trovarsi in un «paradiso», cioè di essere, alla lettera, «in Beatrice», compenetrato in lei, sicché, *in nuce*, è già presente l'idea dell'«indirsi», «inluirsi», «intuarsi», «inmiarsi» e «inleirsi», che sarà, con formidabili parasintetici, ripresa nella terza cantica. Non è più il poeta che la invoca, ma è la Musa stessa che parla: «Guardaci ben, se ben sè 'n Beatrice!». Ecco undici sillabe, le più straordinarie di Dante, ben conformi all'*usus scribendi* dell'Autore, ma insopportabili al gusto borghese, e quindi compromesse, fraintese, manomesse da copisti e filologi, i quali leggono: «Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice» o «Guardaci ben! Ben sem, ben sem Beatrice» (entrambe banalizzazioni da manuale), «Guardati ben! Ben sembri Bèatrice» (errore congiuntivo di una famiglia di codici). Ma la lezione genuina è compattamente conservata dal ramo β della tradizione: Urbinate 366, Urbinate 365, Florio ed Estense. Nel Paradiso terrestre, Dante è dunque in Beatrice: «illeare ene in lei entrare», secondo una chiosa di Francesco da Buti. Di fronte al funereo colpo di fulmine, di un amore che «ratto s'apprende», perché irresistibile («a nullo amato amar perdona»), ossia il top per l'estetica borghese (giacché nel modo di produzione capitalistico non c'è tempo da perdere, essendo il tempo denaro), e che conduce «ad una morte», ecco il punto di vista opposto, quello vitale di Dante che, in tempo di resurrezione, celebra il piacere. Si rinviano a riguardo lettrici e lettori alle pagine della teologa Maria Caterina Jacobelli dedicate a *Il risus paschalis e il fondamento teologico del piacere sessuale* (1990).

Certo, il percorso compiuto da Dante presuppone il viaggio di Orfeo, ma con una differenza, anzi con un capovolgimento: mentre Orfeo, infranto il divieto di Plutone (la legge imposta dal patriarcato), compie l'errore di voltarsi indietro, perdendo la donna amata subito dopo averla ritrovata, Dante invece, liberatosi da costrizioni patriarcali, non perde affatto Beatrice, ma può con lei salire, di piacere in piacere, persino oltre il terzo cielo di san Paolo (e persino oltre il Primo Mobile di Aristotele), fino alle più alte vette del Paradiso. Dove e come avviene un così drastico rovesciamento? Il 'dove' è presto detto: nel paradiso terrestre, luogo in cui Dante, ritrovata Beatrice in veste di «ammiraglio» (*Pg* XXX 58), anzi addirittura, a scanso di equivoci, «regalmente ne l'atto ancor proterva» (*Pg* XXX 70), dunque tutt'altra cosa rispetto alla figura femminile idealizzata nella didattica scolastica o universitaria come innocente fantasma 'stilnovista' (o allegorizzata, a seconda dei gusti, come espressione di una teologia dell'oppressione), è da lei liberato, una volta per tutte, da ogni struttura mentale maschilista o *frame* patriarcale. Dante va oltre l'angoscia di castrazione di fronte alla donna amata: a differenza di Orfeo, angosciato di perdere Euridice (e per questo condannato a perderla), egli si libera, con Beatrice, da quello che Lacan chiamerebbe il nome del Padre. Grazie a una donna, Dante ottiene il permesso di soggiorno

in una società anti-patriarcale (in paradiso è abolita ogni proprietà privata, feudale o borghese). Qui l'essere umano è felice: «l'uom felice» (Pg XXX 75). Per la precisione, queste sono le parole di Beatrice: «e sarai meco senza fine cive» (Pg XXXII 101). A differenza della testa recisa di Orfeo, che nel quarto libro delle *Georgiche* (vv. 525-527) invoca tre volte il nome di Euridice, il più anti-patriarcale dei poeti, cioè Dante, si libera non della donna amata, ma, restando con la testa sul collo, di un tragico padre, Virgilio, invocandone, per comico contrappasso, tre volte il nome: «Ma Virgilio n'avea lasciati scemi / di sé, Virgilio dolcissimo padre, / Virgilio a cui per mia salute die'mi» (Pg XXX 49-51). Dissolto il rapporto di subordinazione gerarchica del femminile al maschile, alla «dolce vita» (Pd IV 35; XX 48; XXV 93) Dante giunge superando ogni stereotipo di genere: in *Inferno* Virgilio si presenta «come la madre ch'a romore è desta» (XXIII 38), mentre Beatrice è «quasi ammiraglio» in *Purgatorio* (XXX 58). Congedato il «dolcissimo padre» (Pg XXX 50), si lascia guidare da una donna, da lui amata, lodata e venerata, al fine di vivere «*piacere in atto*» (Pd XVIII 21), insieme erotico e psichico, come direbbe Carol Gilligan in *The Birth of Pleasure. A new Map of Love* (2002), attraverso di lei, nella «rosa in che il verbo divino / carne si fece» (XXIII 73-74), «presso di lei e nel mondo felice» (XXV 139): «*piacer de lo spirito*» (III 53), «eterno *piacer*» (XX 77), «sommio *piacer*» (Pg XXXI 52; Pd XXXIII 33); e, finalmente, disserrata «la porta del *piacer*» (XI 60), il cui fondamento teologico è appunto chiarito da Maria Caterina Jacobelli, «*piacer degli occhi belli*» (XIV 131), «*piacer santo*» (XIV 138), «*piacere eterno*» (XVIII 16), «eterno *piacere*» (XX 77), «*piacere uman*» (XXVI 128), «*piacer divin*» (XXVII 95); insomma: «*piacer*, quanto le belle membra in ch'io / rinchiusa fui» (Pg XXXI 50-51).

Fin dal cielo iniziale, quello della luna, Beatrice chiarisce «come ogni dove / in cielo è paradiso» (Pd III 88-89), illustrandone la struttura antigerarchica (Pd. IV 22 e ss.):

Ancor di dubitar ti dà cagione
parer tornarsi l'anime alle stelle,
secondo la sentenza di Platone.

Queste son le quistion che nel tuo 'velle'
pontano igualmente; e però pria
tratterò quella che più ha di felle.

Qui si anticipano due parole-rima, *velle* e *stelle*, accompagnate dall'avverbio *igualmente*, che sigilleranno l'*explicit* del Poema (Pd XXXIII 143-145), quando, «con altra voce omai» (Pd XXV 7), chiudendo un circolo virtuoso, il linguaggio della donna amata è condiviso dall'amante: «ma già volgea il mio disio e 'l velle / si come rota che igualmente è mossa, / l'amor che muove il sole e l'altre stelle», o, in alternativa, «l'amor che muove il cielo e l'altre stelle»: il nostro cielo e quello dell'«altro polo» (If XXVI 127), cioè le stelle «non viste mai fuor che alla prima gente» (Pg I 23-24 e 29).

A differenza della canzone con cui terminano i *Renum vulgarium fragmenta*, dove, per Petrarca, Dio è «sommo Padre», manca completamente, nell'ultimo canto del Poema, ogni riferimento alla prima persona trinitaria, giacché a partire dall'allitterante perifrasi iniziale il capofamiglia è escluso: «Vergine madre figlia del tuo figlio». In questa antipatriarcale «santa orazione» (*Pd XXXII* 151), per bocca di Bernardo, Maria non è venerata come oggetto o tramite di un'azione divina, e neppure è benedetta fra le donne perché il Signore è con lei, ma è lei stessa, agente e soggetto, a benedire il frutto del suo ventre: «tu sè colei che l'umana natura / nobilitasti...» (*Pd XXXIII* 4-5). Se il poeta Dante, all'interno della preghiera, evita di pronunciare la parola «padre» (che in empireo è usata in riferimento a Bernardo, Adamo e san Pietro, mai a Dio), a sua volta Beatrice insegna, detta legge e parla, facendo l'esatto contrario di quanto san Paolo, nella prima lettera a Timoteo (2, 12), raccomanda alla donna: *mulieri docere non permitto* («non permetto alla donna di insegnare»). Per la teologia della dominazione, l'imperativo paolino coinvolge persino la Vergine, al punto che Tommaso concede alla madre di Gesù una scienza così scarsa da renderle impossibile ogni attività di docenza: pur ammettendo che Maria possieda sapienza, il dono vale, nella *Summa Theologiae* (III, q. 27 a. 5 ad 3), esclusivamente per la contemplazione, «ma non per quanto concerne l'insegnamento»: *Non autem habuit usum sapientiae quantum ad docendum*.

Nelle mani di maschi più o meno misogini, la Chiesa è pronta a dare insegnamenti sulla donna, ma non a riceverne da lei. Il teologo della conservazione, se onora e venera Maria, lo fa pensando a doveri materni, spiega Uta Ranke-Heinemann in *Eunuchen für Himmelreich* (1988), in considerazione di ruoli passivi e strumentali della donna nel piano di salvezza di un Dio maschile: sarebbe un peccato per Tommaso, onorare una donna in se stessa e per se stessa; ma questo è quanto fa Dante, poeta e teologo, nei confronti di Beatrice come nei confronti di Maria.

Il modo in cui le lettrici si confrontano con un testo letterario non è necessariamente identico, anzi può risultare diverso anche in modo significativo – e persino in modo opposto – rispetto a quello maschile (ancora oggi dominante). Anche solo per questa ragione è da denunciare l'assenza, a settecento anni e più dalla morte del Poeta, di uno studio sulla fortuna di Dante presso il pubblico femminile di ogni tempo, passato o presente. Certo non mancano lettrici che si sono accodate (e si accodano tuttora) a una norma ufficiale, quella patriarcale. Ma resta il problema di come le donne abbiano letto il Poema nel corso della storia, soprattutto se lo hanno fatto (o lo fanno) in un'ottica diversa da quella maschile dominante. Già in occasione del Centenario della Società Dantesca Italiana (1988), chi scrive denunciava la mancata traduzione italiana del capolavoro di Joan M. Ferrante, *The Political Vision of the 'Divine Comedy'* (1984), edito da Princeton University Press. Prima donna eletta a dirigere (dal 1985 al 1991) la Dante Society of America, questa studiosa, già docente alla Columbia University, è autrice fra l'altro di un saggio intitolato *Dante's Beatrice: Priest of an An-*

drogynous God (1992), in cui si illustra il carattere non paolino della teologia dantesca.

Ma, per cominciare, a Cristina da Pizzano (1365-1430 circa) va il merito di aver riconosciuto a livello europeo la superiorità della *Commedia* rispetto al *Roman de la Rose*. Occorre poi segnalare (analogamente a Dante che in empireo pone Eva accanto a Maria Vergine) che la veronese Isotta Nogarola (1418-1466), nel trattato intitolato *De pari aut impari Evae atque Adae peccato*, dimostra che il maschio è responsabile della trasgressione che alla donna viene tradizionalmente attribuita. Né si può trascurare la padovana Isabella Andreini (1562-1604), «saggia tra 'l suon, saggia tra i canti» (come la definisce Gabriello Chiabrera), non solo attrice, scrittrice e poetessa, ma autrice di dialoghi filosofici dati alla luce (dopo che morì di parto) dal marito Francesco. Nei *Fragments di alcune scritture della signora Isabella Andreini comica gelosa* (1627), almeno uno è di argomento dantesco, il *Contrasto se ogni amato convien che ami*, dove si discute il significato del verso 103 del V canto dell'*Inferno*, «amor ch'a nullo amato amar perdona», concludendo (in opposizione a Francesca da Rimini) che la reciprocità in amore è «necessità non... necessaria». A tale risultato, espresso dal personaggio di Istrina, segue la replica di Furio: «Io voglio confermar quanto Vostra Signoria dice e rallegrarmene insieme, conoscendo che l'amore (che bontà vostra mi portate) nasce non dall'obbligo, non dalla forza, ma dalla vostra volontà e dalla gentilezza a cui sarò perpetuamente obbligato»; e la donna amorosamente conclude, precisando: «Dalla mia volontà, e dal vostro merito insieme, è nato l'amor mio; e credete che questa mia nobile fiamma vivrà ancora nelle ceneri mie, poiché la bella cagione che l'accese sarà sempre l'istessa». A questo dialogare fa eco la veneziana Arcangela Tarabotti (1604-1652), monacata a forza, che, nel *Paradiso monacale*, pur cita il verso «amor ch'a nullo amato amar perdona», restituendolo finalmente a Dio (a norma della prima lettera di Giovanni, 4, 19) in un contesto erotico di squisito misticismo, e così concludendo: «Sì, sì, mio Bene, v'amerò, v'adorerò».

Oggi, in un mondo capitalisticamente globalizzato, dove dati – offerti dalla presidente del *Gender group* istituito dalla Caritas nel 1999, Anne Dickinson – le donne detengono meno dell'1% della proprietà privata del pianeta, costituendo, ogni giorno di più, la stragrande maggioranza dei poveri fra i poveri, non c'è da stupirsi di quanto ne consegue:

1) producendo i due terzi della ricchezza mondiale e svolgendo il 70% del lavoro salariato, le donne ricevono un decimo degli introiti disponibili e del reddito complessivo;

2) le retribuzioni femminili non raggiungono in media il 75% di quelle maschili;

3) date queste condizioni di ineguaglianza materiale, ogni donna si presenta idealmente, per il pensiero dominante, come «oggetto» incomprensibile: a prima vista, qualcosa di triviale, ovvio; ma, al tempo stesso, un idolo pieno di sottigliezza metafisica e capricci teologici. «Siamo così, dolcemente complicate...», cantava Fiorella Mannoia nel 1988, alla vigilia della caduta del muro di Berlino, in una

canzone non scritta da lei, ma da due uomini: Enrico Ruggeri e Luigi Schiavone. *Quello che le donne non dicono* lo sa dunque, a parole, una coppia di maschi. Nella prefazione alla più monumentale delle sue opere, *L'idiot de la famille*, Jean-Paul Sartre si chiede: «che cosa si può sapere di un uomo, oggi?». Il filosofo, dando per scontato che la stessa domanda, formulata in relazione al «secondo sesso» («che cosa si può sapere di una donna, oggi?»), sia impensabile (o comunque di nessuna importanza), pone così, al centro della propria ricerca, come «soggetto», un essere umano di sesso maschile: «che cosa sappiamo – si domanda – di Gustave Flaubert?». Ma se il pensatore affronta tale questione, perché non fare altrettanto riguardo a una donna? Che cosa sappiamo, per esempio, di Gormonda di Montpellier? Sappiamo che è una scrittrice attiva nella prima metà del Duecento, a cui si deve una poesia politica, il sirventese *Greu m'es a durar*. O che cosa sappiamo di Marguerite d'Oingt, vissuta fra il XIII e il XIV secolo? Sappiamo che scrive in latino e, nel suo libro intitolato *Pagina meditationum*, vede in Gesù la propria madre. Ormai tali notizie e testi sono reperibili sul web, ma ancora oggi, per chi volesse studiare su manuali imposti dall'alto, si troverebbe di fronte a un silenzio (imbarazzato e) imbarazzante. Si capisce: le trovatrici, per cominciare, manifestano libertà inimmaginabili in un contesto borghese. Si pensi alla canzone «Estat ai en greu cossirier», dove l'autrice, Beatrice, non quella dantesca, ma Beatritz de Dia, esprime un'autodeterminazione che, sul piano letterario come su quello erotico, una signora borghese oggi non potrebbe pubblicamente permettersi: «Bels Amics, avinens e bos, / cora ·us tenrai en mon poder, / e que iagues ab vos un ser, / e qe ·us des un bais amoros?» («O bell'amico, cortese e gentile, / quando potrò tenervi in mio potere, / e giacere con voi per una sera, / e dare a voi un amoroso bacio?»). E ancora: «sapchatz, gran talan n'auria / qe ·us tengues en luoc del marit, / ab so que m'aguessetz plevit / de far tot so qu'eu volria» («Gran desiderio sappiate che avrei / di tener voi al posto del marito / se solamente in cambio promettiate / di compier tutto quello che io vorrei»).

Morale della favola, è venuto il momento di affermare che ha poco senso occuparsi in generale di letteratura e in particolare di Dante se non si conosce l'opera demistificatrice di Carla Lonzi, per almeno due motivi: il primo, di per sé evidente, è che nessuna e nessuno può prescindere da testi come *Sputiamo su Hegel* o *Taci, anzi parla*. A chi ha scritto questi due capolavori spetta di diritto un posto di assoluto rilievo nel panorama culturale, entro e oltre i confini del Novecento. Grazie a tali opere si aprono, per il contenuto, orizzonti di pensiero inedito a cui si accompagna, sul piano formale, una scrittura senza precedenti. Nel caso, per esempio, in *Taci, anzi parla* ci si trova di fronte a una sorgente pressoché infinita di configurazioni: abbozzo, brano antologico, citazione, diario, esternazione, filosofia, gioco, improvvisazione, lacerto, minuta, novella, osservazione, prosimetro, quadro, racconto, sogno, teatro, utopia, visione, zibaldone. In breve: enciclopedia del dicibile, dove pubblico e privato convergono infrangendo, in dialettica della vita quotidiana, ogni possibile ipocrisia borghese. Il secondo motivo è l'apertura di sgarci che illuminano l'intera storia letteraria.

Così, a sorpresa, nel libro intitolato *Vai pure* non manca la più elusa delle domande: «ma perché Dante ha scritto tutto quello che ha scritto con Beatrice in testa?». Da un lato, ci si chiede in effetti perché una «donna come Beatrice», in quanto «simbolo dell'autenticità», non implichi anche «il conflitto», giacché l'autenticità vissuta nel reale «diventa un conflitto». Intesa in questo modo, Beatrice «appunto non è reale», ma, come si riconosce nel *De vulgari eloquentia*, è «fictio», cioè poesia. E va da sé che una donna reale, in quanto femminista, non possa «accettare di essere usata come creatura simbolica», anzi è giusto che si assuma «la fatica di non esserlo». Ma non basta: è consapevole persino che meriterebbe di «essere riconosciuta come una che scrive bene», cioè «una letterata», sebbene non in termini che possano interessarle, dal momento che per la Beatrice reale, in quanto «la donna è dialogo», 'Paradiso' significa «poter esercitare questo dialogo con un altro». Nasce così l'idea del 'Paradiso' come «dialogo con l'altro». Ed ecco: «La donna avverte fortissimo tutto ciò che avviene tra gli esseri, e l'esigenza di dialogo, di analisi reciproca, che è poi il rapporto, tende a metterlo in evidenza; mentre l'uomo è indotto a non soffermarsi su questi legami proprio perché ha bisogno di sentirsi unico protagonista». Allora sorge il conflitto: «Perché l'immagine che l'uomo ha di sé è fuori dal rapporto, mentre la donna vive se stessa nel rapporto». Ne consegue il maschilismo insito nel sapere borghese: «L'uomo è cosciente dello scatto culturale in avanti perché è cosciente del suo aspetto pubblico; lì essendo tutti uomini non sfugge niente, perché ognuno dice 'guarda che questo è mio, quello non è tuo, questo l'ho portato io, quello non ti spetta, io...' è un mondo articolatissimo, strutturatissimo, gerarchizzato in cui l'uomo non può comportarsi in trance, deve sempre essere sveglio, e ci pensa l'altro a tenerlo sveglio». Qui, grazie a Carla Lonzi, è finalmente colta la differenza fra 'Inferno' maschilista della concorrenza borghese e 'Paradiso' femminista di una Beatrice reale.

Infine, c'è da domandarsi se, nel celebrare i settecento anni dalla morte di Dante (1321-2021), qualcuna o qualcuno ha avuto modo di ricordarsi dell'ormai più che ottantenne Prudence Allen, suora appartenente alla congregazione della misericordia (in inglese R. S. M. cioè Religious Sisters of Mercy), nonché autrice di un'opera monumentale dal titolo *The Concept of Woman*, pubblicata una ventina di anni fa, ma (naturalmente) non ancora tradotta in italiano. Una lacuna tanto più grave in quanto la studiosa è stata chiamata da papa Francesco, nel 2014, alla Commissione Teologica Internazionale, costituita presso la Sacra Congregazione per la Dottrina della Fede. Ma, a parte ciò, insegnando al St. John Vianney Theological Seminary, suor Allen si è impegnata per almeno un quarto di secolo a riflettere sul concetto filosofico di donna in relazione a quello di uomo; e, in un tomo di 536 pagine (che costituisce la prima parte del secondo di tre grossi volumi), non mancano venti pagine di importanza fondamentale intitolate a Dante. In esse si evidenzia come, in quanto filosofo e poeta, lo scrittore fiorentino abbia contribuito all'elaborazione di un nuovo concetto di donna da più punti di vista.

Primo: ha scritto in volgare, aprendo così le porte alla cultura per coloro (donne, in particolare) a cui tale possibilità era negata.

Secondo: ha esposto concezioni filosofiche e teologiche in una forma stilistica accessibile a un pubblico femminile.

Terzo: ha dato vita a differenti esempi di ipotetico dialogo inter-genero (“imaginary intergender dialogue”).

Quarto: ha provveduto a incarnare sia nella Donna Gentile che in Beatrice caratteri di sapienza e donne virtuose.

In breve, il nostro sommo Poeta:

1) invita le donne all'interno di una nuova comunità discorsiva;

2) apre le porte allo sviluppo di una coscienza storica femminile;

3) benché fedele ad Aristotele e san Tommaso d'Aquino, elude l'orientamento gerarchico che in loro caratterizza la polarità di sesso e genere («Aristotle's sex and gender polarity orientation»). Su quest'ultimo punto, la studiosa osserva che modelli di caratteri femminili, e specialmente la figura di Beatrice, costituiscono controesempi («counterexamples») al concetto aristotelico di donna.

Non solo: al centro dell'opera di Dante è la sua stessa personalità di essere umano, in radicale contrasto, poniamo, a san Tommaso d'Aquino, nella cui opera la personalità dell'autore scompare completamente e intenzionalmente. Inoltre, mentre Agostino sviluppa la propria personalità in dialogo con Dio, e Boezio in dialogo con la Filosofia, Dante è il primo a introdurre lo sviluppo della propria personalità attraverso un dettagliato dialogo inter-genero fra un uomo e una donna («detailed intergender dialogue of a woman and a man»). Così, la parte più ampia di queste pagine di Allen è dedicata all'insegnamento che Dante riceve (rovesciando ogni stereotipo di genere), da una donna saggia e virtuosa: *Being Taught by a Wise and Virtuous Woman*.

Ed è qui che l'autrice di *The Concept of Woman* sottolinea che mentre Diotima in Platone e la Filosofia in Boezio incorporano alcune determinate caratteristiche di sapere e virtù, la Beatrice di Dante va oltre: la donna da lui amata è infatti raffigurata come un essere umano il cui corpo glorificato e la cui anima sono pienamente integrati («Beatrice is depicted as a human being whose glorified body and soul are fully integrated»). Il Paradiso, insomma, è la società in cui – abolita ogni proprietà privata – l'essere umano, uomo e donna, uomo o donna, finalmente si realizza *in toto*.

Ma, se non altro per deformazione professionale, è bene chiudere con un poscritto filologico. Aperto l'*Inferno* di Dante, ci si può trovare di fronte ai versi 59-60 del secondo canto, dove, rivolgendosi a Virgilio, Beatrice ne elogia la fama «che ancor nel mondo dura / e durerà quanto il mondo lontana». Poiché non mancano codici che recano «moto» o «motto» invece di «mondo», spetta (o spetterebbe) a filologhe e filologi stabilire la lezione giusta. Stando all'autore di un commento del 2021, Mercuri, la parola «moto», nel contesto in questione, «non sta in piedi poiché farebbe perdere la costruzione in struttura parallela» con il verso che precede. C'è però da interrogarsi se un chiasmo così perfetto per sim-

metria di termini appartenga (o meno) allo stile di Dante. Quando vi ricorre, il Poeta non manca di variare almeno un elemento: per es., a *If* III 14-15 («Qui si convien lasciar ogni sospetto; / ogni viltà convien...»), il verbo («convien») resta identico, ma mutano i sostantivi («sospetto» e «viltà»). Tornando a «moto» e «mondo», occorre riconoscere che non c'è nulla di più dantesco del loro accostamento: basti pensare a un verso come «quel *moto* che più tosto il *mondo* cigne» (*Pd* XXVIII 27). Bisogna inoltre considerare che «moto» è *lectio difficilior*, cioè meno banale, rispetto a «mondo» (oltretutto spiegabile come errore di ripetizione dal verso precedente). Del resto, già nel *Convivio* (I III 10) si legge: «Per che Virgilio dice nel quarto de lo Eneida che *Fama* vive per essere *mobile*, e acquista grandezza per andare». Più chiaro di così. Si è tuttavia obiettato che, paleograficamente, l'unico passaggio spiegabile sarebbe quello da «mondo», attraverso «modo», per giungere a «moto». Senonché ogniqualvolta a testo si ha la parola «moto», ecco che di norma almeno un copista la trasforma in «motto». Lo si può documentare in non meno di dieci occasioni: a *Pg* IV 79, XVIII 32, XXVIII 107, nonché a *Pd* II 127, X 9, XVIII 114 e 119, XXIV 132, XXVII 115, XXVIII 27. Anche a *If* II 60, guarda caso, in un manoscritto, l'Ashburnhamiano 828, si ha il passaggio da «moto» a «motto», poi variato in «moddo». E, sempre nello stesso manoscritto, a *Pg* XV 18 si ha «modo» banalizzato in «mondo». Ma non basta: i commentatori antichi, dal XIV secolo (Guido da Pisa) fino al XVIII non hanno difficoltà a leggere «moto». La preferenza per la banalizzazione «mondo» si ha, in massa, solo dopo la Rivoluzione francese: il commento di Baldassarre Lombardi (appunto favorevole a «mondo») è del 1791. Significativa è l'incertezza di Foscolo, che in un primo tempo accoglie la lezione «moto», poi opta per «mondo». Ma perché, con l'affermazione della borghesia, a parte episodiche eccezioni, si preferisce «mondo», banale chiosa che subentra a testo?

La risposta, finalmente, è offerta da un filologo dei nostri tempi, Giorgio Inglese, secondo cui «moto», essendo «sulle labbra di Beatrice, suonerebbe in questo momento come una sottigliezza scientifica fuori tono». Per la borghesia è bene che la donna, riducendosi a regina del focolare domestico, stia lontana da sottigliezze scientifiche. Sembra incredibile, ma la misoginia borghese si insinua anche in sottigliezze filologiche.

DANIELE IOZZIA

*Petrarca e Sannazaro tra i villani.
Su alcune forme della parodia nel teatro dei Rozzi di Siena*

*Petrarch and Sannazaro among the peasants. On Some Forms of
Parody in the Theatre of the Rozzi of Siena*

ABSTRACT

Dopo una sintetica panoramica dedicata alla rimodulazione della bucolica in area fiorentina, senese e napoletana da parte di rimatori quali Francesco Arzocchi, Iacopo de' Boninsegni, Giovan Francesco Suardi, Filenio Gallo e Iacopo Sannazaro, l'articolo si concentra sulle modalità parodiche di appropriazione dell'egloga da parte della Congrega dei Rozzi, fondata a Siena nell'ottobre 1531 da un gruppo di artigiani. In particolare, attraverso una lettura linguistica del *Pelagrilli* (1544) di Ascanio Cacciacconti detto Strafalcone, saranno mostrati i gradi di allontanamento progressivo dall'ipotesto tematico-stilistico di Petrarca (e del petrarchismo) e di Sannazaro. Da questo punto di vista, la spiccata novità del *Pelagrilli* consisterebbe 1) in un inedito rapporto tra gli attori: i villani diventano ora il centro propulsore delle vicende, non essendo più rappresentati esclusivamente come personaggi servili, subalterni o in modo satirico; 2) nell'adozione di un dialetto senese usato in senso espressionistico e a fini comici (la tastiera espressiva dei villani conosce tonalità triviali e oscene, così come metafore attinte dalla quotidianità della vita contadina); 3) nella cosciente differenziazione stilistica dei registri a seconda del personaggio in scena: accanto alla corposa parlata villanesca in senese rustico, la lingua del pastore Lucio e della ninfa Mamilia o quella degli dèi Mercurio e Diana recupera e parodizza gli stilemi più abusati della tradizione lirica di Petrarca e del petrarchismo.

After a brief overview dedicated to the remodulation of the bucolic in the Florentine, Siennese and Neapolitan areas by writers such as Francesco Arzocchi, Iacopo de' Boninsegni, Giovan Francesco Suardi, Filenio Gallo and Iacopo Sannazaro, the article focuses on the parodic modes of appropriation of the egloga by the Congrega dei Rozzi, founded in Siena in October 1531 by a group of artisans. Through a linguistic reading of the Pelagrilli (1544) by Ascanio Cacciacconti known as Strafalcone, the degrees of progressive departure from the thematic-stylistic subtext of Petrarch (and Petrarchism) and Sannazaro will be discussed. From this point of view, the marked novelty of Pelagrilli would consist in 1) an unusual relationship between the actors: the peasants now become the driving force behind the events, no longer being represented exclusively as servile, subordinate or satirical characters; 2) in the adoption of a Siennese dialect used in an expressionistic way and for comical purposes (the expressive keyboard of the peasants knows trivial and obscene tones, as well as metaphors drawn from the everyday life of the peasantry); 3) in the conscious stylistic differentiation of registers according to the character on stage: alongside the rich villanesque dialect in rustic Siennese, the language of the shepherd Lucio and the nymph Mamilia or that of the gods Mercury and Diana retrieves and parodies the most abused stylistic features of Petrarch's lyric tradition and Petrarchism.

*Petrarca e Sannazaro tra i villani.
Su alcune forme della parodia nel teatro dei Rozzi di Siena**

All'origine della ripresa della pastorale nella poesia del Quattrocento e del Cinquecento sta, come è noto, la preziosa mediazione della filologia umanistica. La convergenza tra l'affluente virgiliano delle *Bucoliche*, quello teocriteo degli *Idilli* (con tutta la serie dei minori, da Bione e Mosco a Claudiano e Nemesiano) e quello delle *Metamorfosi* di Ovidio fa sì che la bucolica rinascimentale si configuri per temi e stile come genere a forte impronta ibrida, in cui all'ambientazione boschereccia e all'immissione di pastori innamorati corrispondono toni tanto patetici quanto rusticali. A consacrare in senso lato la fortuna tre-quattrocentesca erano già stati gli esperimenti latini di Dante, Petrarca e Boccaccio, che dell'egloga avevano accentuato il carattere di componimento occasionale, in grado di inglobare nel tessuto espressivo un linguaggio cifrato, a perimetrare i confini di un dialogo condiviso dai pochi capaci di superare l'ostacolo dell'allegoria¹. La fortuna nella letteratura volgare prende le mosse da una data e da un'opera precise: le *Bucoliche elegantissimamente composte da Bernardo Pulci Fiorentino et da Francesco de Arsochi senese et da Hyeronimo Benivieni Fiorentino et da Jacopo Fiorino de Boninsegni senese*, stampate da Antonio Miscomini a Firenze nel febbraio 1482. L'opera, che raccoglie anche testi di parecchi anni prima, è composta da egloghe che trattano temi di natura politica, amorosa, funebre, giocosa, encomiastica, con ripresa di spunti danteschi e soprattutto petrarcheschi incastrati in quelle terzine sdruciole che sarebbero diventate una delle principali sigle formali di un genere tendenzialmente polimetrico².

* Devo suggerimenti preziosi a Fiammetta Papi, le cui attente riletture hanno permesso di rendere il testo più coeso e meno imperfetto.

1 Si segnala parallelamente certa madrigalistica di Gidino da Sommacampagna, ricca di spunti e di rielaborazioni eglogistiche virgiliane, cfr. Danzi 2018, p. 199. Il contributo è in generale interessante per una prima messa a punto degli elementi strutturali e formali propri dell'egloga volgare, al confine tra bucolica classica e poesia lirica.

2 Così Battera 1990a, pp. 184-85: «È senza dubbio significativo il fatto che i curatori dell'edizione (...) abbiano lavorato di concerto per offrire una silloge coerente e precisamente orientata sia sul piano propriamente letterario, per la mirabile ricostruzione artificiosa delle origini e degli sviluppi della bucolica volgare, sia su quello storico-politico, nella possibilità che l'intero libro, nell'interconnessione sottile creata fra elementi interni e altri apparentemente estrinseci ed occasionali come le dediche etc. delle diverse opere, offre al lettore di tracciare un quadro intenzionale e destinato

In Toscana la bucolica percorre da subito un doppio binario: mentre a Firenze, sulla scia del Poliziano e del *Corimbo* e della *Tyrsis* di Leon Battista Alberti, Lorenzo de' Medici si misurava con il *Corinto* (1464), con l'*Altercazione* (1474) e con *Apollo e Pan* (1482), pur concedendo terreno a prove più parodistiche come la *Nencia da Barberino* (1470)³, a Siena, altra grande capitale dell'egloga volgare, il panorama lasciava emergere i segni di una situazione più marezzata. Poco assimilabili alla sostanza dell'encomio laurenziano in quanto privi di specifici riferimenti politici sono i quattro testi che Francesco Arzocchi inserirà nelle *Bucoliche*. Ma se la sequenza con cui si succedono le egloghe nel libro intende rappresentare le varie tappe dello sviluppo della bucolica in volgare, è vero che ad Arzocchi spetta il primato di inventore e codificatore del rinnovato genere, «in quanto protagonista di un'operazione che da un lato salda direttamente la nuova bucolica al modello virgiliano, scavalcando in modo deciso tutta la tradizione dell'egloga latina medievale, e dall'altro recupera in maniera spregiudicata tasselli tematici, modelli culturali e forme metriche della tradizione volgare trecentesca» (Fornasiero 1995, p. vii). Attivo in città dagli anni '60 del Quattrocento è poi Iacopo de' Boninsegni, che nel 1468 invia quattro egloghe encomiastiche al duca di Calabria Alfonso d'Aragona, anch'esse confluite nelle *Bucoliche*. Le sue prove, nei fatti un «inesausto esercizio di variazione sul tema della perdita e dello strazio»⁴, mostrano comunque una forte componente teatrale incentrata su un dialogo serrato tra gli interlocutori, tanto da rendere quasi necessaria, a volte, una forma di didascalia scenica per non compromettere la comprensibilità del testo. È anche notevole, a differenza di Arzocchi, un'importante strategia di travestimento in situazioni pastorali di personaggi di rilievo e di fatti della vita culturale e letteraria senese: come ha documentato Fornasiero 1998, p. 60, i vari Bernardo Illicino, Filippo Buonaccorsi e Benedetto da Cingoli, intenti nello spazio dialogico a lamentarsi della loro sorte o delle loro avventure amorose, vengono camuffati «sotto le spoglie di Ilcino, Callimaco, Philleuro».

Un'altra voce che merita di essere nominata in campo bucolico è quella di Giovan Francesco Suardi, di origine bergamasca ma in frequente contatto con i senesi. Nel suo canzoniere *Fragmenta vulgaria*⁵ è conservata un'egloga in sdruc-cioli (fine 1458–inizi 1459) composta dall'accostamento di due blocchi in realtà indipendenti, il primo dei quali (trentanove versi) è trascritto dall'*Egloga I* di Arzocchi⁶. Fatto di non poco conto, quest'ultimo, se si tiene in debita considera-

all'esportazione della situazione diplomatica fiorentina, all'ombra delle sacre foglie del magnifico Lorenzo». Cfr. anche Battera 1990b.

3 Sulla stessa scia si muoveva anche la coeva *Beca da Dicomano* di Luigi Pulci.

4 Cfr. Fornasiero 1998, pp. 58–59.

5 Un'edizione del quale, datata e senz'altro da aggiornare, era già stata procurata da A. Cinquini, *Fragmenta vulgaria Joha. Francisci Suardi*, Roma, 1917.

6 Si deve a Franca Brambilla Ageno la dimostrazione della natura composita dell'egloga. Ai primi trentanove versi arzocchiani fa seguito una parte apocrifia di mano

zione l'avvenuta promozione dei rimanti sdrucchioli come spia identificatrice dell'epidermide formale della poesia pastorale.

Sullo scorcio del Quattrocento e in misura via via crescente nel corso del Cinquecento, in assenza di una corte, il genere assume poi una forma più schiettamente performativa destinata a un pubblico borghese costituito in larga parte da brigate artigiane. Avrebbe infatti coltivato la pastorale anche Filippo Gallo (morto nel 1503), frate dell'Ordine degli Eremiti di Sant'Agostino, autore di un canzoniere amoroso e di due egloghe in endecasillabi sdrucchioli precedute da un prologo in prosa, la *Saphyra* e la *Lylia*, firmate con lo pseudonimo di Filenio Gallo. A lui e ai suoi itinerari spirituali si deve in particolare l'esportazione dell'egloga nei circoli letterari settentrionali (Padova, Venezia) e soprattutto aragonesi (Napoli), dove un nutrito gruppo di rimatori era già pronto a integrare il nuovo modello, da Francesco Galeota, Pietro Jacopo De Gennaro, Giovan Francesco Caracciolo a Jacopo Sannazaro. È stato osservato che

il codice arcadico si ripropone con caratteristiche fisse in tutti i loro componimenti: c'è sempre uno sfondo naturalistico selvatico e pacifico, immancabilmente alternativo alla vita civile, ci sono pastori musicanti e innamorati spesso infelici; c'è in molti casi un narratore, il poeta, che fa da anello fra mondo simbolico e mondo storico, c'è una vita quotidiana scandita da piccole occupazioni descritte minuziosamente con il gusto del dettaglio realistico (...) e da più solenni eventi collettivi: le feste religiose, i sacrifici, le gare di canto e di destrezza (...) (Pieri 1994, pp. 276-77).

Il contributo sannazariano al genere bucolico fu consistente e investì il piano strutturale, quello della significazione allegorica e quello linguistico, una volta che gli ingredienti strutturali dell'egloga avevano già acquisito a Siena una forte quota normativa⁷. Innanzitutto, occorre emulsionare le due componenti del prosimetro, problema che fu superato incorporando le egloghe entro una cornice romanzesca unitaria che non squalificasse gerarchicamente la prosa rispetto al verso, secondo il recente modello di Gallo e prima ancora dell'*Ameto* boccacciano⁸; in secondo luogo, Sannazaro, che stava già lavorando alle *Rime*, aveva so-

del Suardi composta da quarantanove versi che mantengono gli stessi interlocutori della prima sezione (Tirinto e Grisaldo) rincarando la sequenza dei proparossitoni: cfr. ancora Fornasiero 1998, in part. le pp. 67-69, e F. Brambilla Ageno, *La prima ecloga di Francesco Arsochi e un'imitazione di Giovan Francesco Suardi*, «Giornale storico della letteratura italiana», XCIII (1976), pp. 523-48.

7 Alla marca metrica degli sdrucchioli e agli espedienti del camuffamento simbolico mediante un'accurata strategia di ri-nominazione di vicende e di persone andrà aggiunta la spiccata viscosità intertestuale di questi testi soprattutto in ambito senese, in grado di incamerare rivisitazioni virgiliane, ovidiane, pliniane, senecane, bibliche, dantesche, petrarchesche e boccacciane mediante un assai intricato gioco allusivo finemente analizzato da Battera 1998.

8 La dignificazione della prosa vide infatti la possibilità di convogliare nel racconto un

stituito al netto contrasto di toni in una *koinè* lardellata da napoletanismi fonomorfolo­gici e lessicali una lingua maggiormente tarata sulla compattezza del monolinguis­mo di Petrarca. L'*Arcadia* del 1504 sarebbe stata infatti una delle fon­damentali chiavi d'accesso al maturo petrarchismo stilistico. Dismesso, infine, l'allegorismo bucolico tradizionale

Arcadia instaura (...) fra storia e simbolo un rapporto completamente nuovo, (...) tra­sfigurando in chiave favolosa la contingenza del presente, è un romanzo autonomo, non più fon­dale di figurine sagomate e intercambiabili, ma palcoscenico mosso e affollato di personaggi psicologicamente variati e originali, sospesi da un linguaggio eletto in una dimensione di perfezione metastorica (Pieri 1994, p. 283).

Questo nuovo equilibrio inverte il senso di marcia e ritorna a Siena come nuovo punto di partenza per ulteriori sperimentazioni. Qui lo spettacolo dram­matico si è sempre rivolto a un'utenza cittadina ben individuata, di cui ha assunto le istanze politiche e culturali; si trattava di un teatro composito negli apporti, capace di produrre forme drammaturgiche minori di taglio egloghistico, rusticale e musicale occultate dentro testi narrativi. Oltre alla drammaturgia classicistica dell'Accademia degli Intronati, le cui commedie erudite in prosa e in cinque atti contaminavano l'eredità novellistica con quella cavalleresca, la filiera dello spettacolo senese è risultata produttiva anche in altre direzioni, a cominciare dal gruppo di attori-scrittori che durante il primo trentennio del Cinquecento ope­rarono tra la città toscana e la corte romana di papa Leone X, al seguito di Ago­stino Chigi. Individuati dalla critica come «pre-Rozzi» (la definizione è stata introdotta da Alonge 1967) o come «comici-artigiani» (così nell'ampio catalogo di Valenti 1992), questi nove autori (Niccolò Campani detto Strascino, Leonardo Maestrelli detto Mescolino, Giovanni Roncaglia, Marcello Roncaglia, Francesco Fonsi, Niccolò Alticozzi, Pierantonio Stricca Legacci, Mariano Trinci, Bastiano di Francesco) approfittarono di un terreno ancora fluido per formalizzare lin­guaggi, generi e forme di notevole apertura sperimentale. Ma le trasformazioni sostanziali e linguistiche più cospicue sarebbero provenute dal gruppo di artigiani che nell'ottobre del 1531 fondò la Congrega dei Rozzi. In accordo con l'im­postazione di Sannazaro, i Rozzi videro nella pastorale il contenitore ideale per sviluppare in più soluzioni il tema del rapporto tra città e campagna, che nella Siena dei primi decenni del Cinquecento aveva assunto ragguardevoli vette di drammaticità, in considerazione dell'inasprimento dei vecchi contrasti tra mez­zadri, padroni e contadini cominciati con la peste nera di metà Trecento. La ri­vendicazione insistita dell'indigenza quotidiana è parte fondamentale del messaggio delle opere dei Rozzi: se economicamente nulla li differenziava da molti loro concittadini, il loro pronunciato bisogno di riconoscimento li rendeva compatti da un punto di vista culturale.

intreccio meno sclerotizzato basato sulla storia politica contemporanea del contesto partenopeo.

La storia della Congrega seguì gli eventi municipali di Siena, patendo le limitazioni della libertà associativa e le censure della Chiesa e della Balìa. Per quanto attraverso i dibattiti interni i Rozzi avessero realizzato una sorta di piccola società parallela, non fu mai possibile per loro isolarsi del tutto dai tumulti politici e religiosi che sconquassarono la repubblica senese alla metà del secolo. I principali autori Rozzi sono cinque: il già citato Anton Maria di Francesco (detto «Stecchito»), Angelo Cenni (detto «Resoluto»), Ascanio Cacciaconti (detto «Strafalcione»), Salvestro cartaio (detto «Fumoso»), Giovanni Battista Binati (detto «Falotico»). Per quanto riguarda le edizioni critiche di questi testi, disponiamo innanzitutto dell'antologia di Persiani 2004, che, aggregando pre-Rozzi e Rozzi, raccoglie dieci commedie rusticali: *Strascino* e *Coltellino* di Niccolò Campani detto Strascino, *La Partigione* e *Il Targone* di Leonardo Maestrelli detto «Mescolino», l'anonima *Commedia di Pidinzuolo*, la *Contenzione di un villano e una zingara* di Bastiano di Francesco linaiuolo, il *Solfinello* di Pierantonio Stricca Legacci, il *Calindera* di Resoluto, il *Calzagallina* di Strafalcione e il *Capotondo* di Fumoso. In tempi più recenti sono da segnalare l'edizione completa delle *Rime* e dei *Testi teatrali* di Strascino (Pieri 2010), quella del *Romito negromante* di Resoluto (Trovato 2014) e le edizioni delle *Opere teatrali* del Fumoso curate da Anna Scannapieco nel 2016 (*Panechio* e *Tiranfallo*), nel 2017 (*Discordia d'amore*), nel 2018 (*Batechio*) e nel 2019 (*Capotondo*). A questa serie di testi vogliono aggiungersi le edizioni critiche annotate del *Pelagrilli* e della *Filastoppa* di Strafalcione curate da chi scrive e di prossima pubblicazione⁹.

Di questa già ampia costellazione rusticale, ciò che qui ci interessa più da vicino sono le quattro commedie pastorali rozze, *Il romito negromante* di Resoluto, il *Panechio* e il *Batechio* di Fumoso e il *Pelagrilli* di Strafalcione¹⁰, quest'ultima oggetto di analisi.

9 Infine, con tutte le cautele del caso, sarebbero da segnalare le edizioni allestite da Menotti Stanghellini, già bibliotecario dell'Accademia dei Rozzi tra anni Novanta e Duemila: lo stesso studioso, del resto, ammette il carattere scarsamente filologico dei propri lavori, fondati nella maggioranza dei casi su testi diversi dalle *principes* e spesso senza il supporto di una collazione integrale delle stampe. Si tratta della *Togna*, del *Capitolo delle Monache di San Martino* e delle *Stanze rusticali* di Resoluto, di *Il Bruscello et il Boschetto* e del *Dialogo rusticale di Pastinaca e Maca* di Giovanni Battista Binati, di *Il bruscello di Codera e Bruco* e della *Mascherata alla sposa* di Falotico (Ansano Mengari da Grosseto), di *El farfalla* di Stecchito, del *Pannechio*, delle *Stanze del Perella* e di *Alla sposa nuova padrona* di Fumoso, della *Pippa*, del *Cilombrino* e del *Don Picchione* di Pierantonio Stricca Legacci, dello *Strascino*, dell'*Egloga del danno dato per le capre al cittadino* e dell'*Egloga del porcello fatto per mana fiorenna* di Strascino. Si consultino i riferimenti in bibliografia.

10 Di Strafalcione, come del resto degli altri Rozzi, si sa poco. Incrociando i riscontri provenienti da Mazzi 1882, II, pp. 113-22, Alonge 1967, pp. 47, 54-61, 72-72, 81-85, Alonge 1972 e Bazzotti 2013, pp. 145-48 si sa che Ascanio Cacciaconti è ammesso in Congrega nel maggio 1534, che il cognome rimanda a un ramo di famiglia nobile (i Cacciaconti insieme ai Cacciaguerra erano i due rami della dinastia franco-salica

L'*editio princeps* del *Pelagrilli* risale al 25 novembre 1544. La commedia è divisa in cinque atti per un totale di 1088 versi, presenta un elevato numero di personaggi e un contesto scenico che prevede, tra le altre cose, situazioni di trasformazione e di magia. Proprio questo dettaglio lascerebbe credere che un teatro sostanzialmente povero e improvvisato come quello dei Rozzi non avrebbe potuto sostenere i costi delle attrezzature per la rappresentazione, ma che invece la pastorale fosse stata concepita e messa in scena in occasione di qualche ricorrenza privata promossa da Vincenzo Tegrini e da Lucina Castrucci, i mecenati politici lucchesi cui Cacciaconti si era legato negli anni giovanili. Questa, in sintesi, la trama del *Pelagrilli*: il pastore Lucio, figlio del dio Mercurio, è innamorato della ninfa Mamilia, la più in gamba tra le compagne di Diana, persa in pericolose cacce tra i boschi per sottrarsi al suo destino amoroso. L'amore sarebbe destinato a non concretizzarsi se non fosse per l'intraprendenza di due strambi villani, Pelagrilli e Beccafonghi, i quali aiutano Lucio nelle ricerche dell'amata dietro la promessa di una lauta ricompensa in cibarie e capi di bestiame. Nel corso dell'avventurosa *quête* intervengono le divinità: Diana, che considera un oltraggio l'allontanamento di Mamilia dal gruppo delle ninfe, decide di punire la giovane

dei Conti della Scialenga, che potevano vantare numerosi possedimenti nei territori di Asciano, di Rapolano e di Sinalunga) e che di professione era ottonaio. Nei frontespizi delle opere il suo nome è preceduto da «M.», comunemente interpretato come «Mastro», cioè artigiano, ma nel frontespizio della sua commedia *La travolta* è indicato per esteso come «Messere Ascanjo Cacciaconti», appellativo riservato a persone di alto rango. Sempre sulla scorta di osservazioni onomastiche è stato possibile individuare per Tanganelli 1968, p. 36 una sua presunta origine ascianese. Come ha mostrato Bazzotti 2013, p. 145, da una ricerca effettuata presso i registri dell'Archivio di Stato di Siena non risulta nessun atto di battesimo a nome di Ascanio Cacciaconti, né il suo nome è registrato fra gli appartenenti di famiglie nobili o importanti di Siena. Risulta poi probabile che in assenza di documenti che testimoniano o smentiscono la sua provenienza dal contado scialengo lo storico Tanganelli si sia limitato ad attingere la notizia da Cagliariano 1971-1977. Altri elementi sarebbero poi rintracciabili nei prologhi delle sue commedie. La lettera che accompagna il prologo dell'*Incognito* (ora leggibile nella recente edizione delle *Quistioni e casi di più sorte* curata da Chierichini 2019, pp. 70-76) contiene un interessante spunto biografico, nel quale Strafalcone dice di essere stato tenuto fuori da Siena al servizio di un signore e di desiderare di raggiungere Siena e gli altri congreganti il prima possibile una volta liberatosi da una malattia. Se si somma questa nota a quanto apprendiamo dalla lettera di dedica del *Pelagrilli* a «Lucina Castrucci, patrizia lucchese», si scopre come nell'età dell'adolescenza il Cacciaconti si fosse legato al marito di lei, Vincenzo Tegrini, probabilmente lo stesso signore cui si accenna nel prologo dell'*Incognito*. Questi riscontri, uniti a una valutazione complessiva dello stile particolarmente ornato e meno carico della disfemia espressiva di cui in genere sono piene le commedie degli altri congreganti, lasciano supporre che Strafalcone fosse un frequentatore piuttosto assiduo di ambienti senesi raffinati, al punto da poter essere considerato come una sorta di eccezione tra gli altri membri della Congrega, il più aristocratico tra i Rozzi.

trasformandola in una fontana incantata, capace di donare eloquenza a chiunque vi attinga. Durante le ricerche, i due villani si imbattono nella fontana; preso da un'incontenibile arsura, Beccafonghi ne beve l'acqua, iniziando per incanto a esibire una retorica tanto smagliante quanto innaturale. Intanto, ricongiuntosi a Pelagrilli e a Beccafonghi e scoperta la trasformazione, Lucio, disperato, si rivolge al padre Mercurio, il quale, per far sì che il figlio dimentichi la dolorosa trasformazione della ninfa, lo induce a bere l'acqua del fiume Lete. I due villani si incaricano personalmente di intercedere presso Diana, affinché restituisca a Mamilia sembianze umane. Il discorso di Beccafonghi risulta turgido e stucchevole, quello di Pelagrilli è schietto e va dritto al punto, non avendo attinto all'acqua magica. La dea, mossa dal buon senso di quest'ultimo, finalmente cede. Ma quando si convince a ridare alla ninfa il suo corpo, Lucio è ancora in preda agli effetti dell'incanto di Mercurio. Saranno ancora una volta i due villani a premere perché il dio rinsavisca il pastore con un filtro, così da poter celebrare l'unione in letizia.

Soffermarsi sul rovesciamento parodico operato dal *Pelagrilli* torna assai utile in considerazione del fatto che Cacciaconti, così come gli altri congreganti, aveva ben presente il ruolo modellizzante e normativo di cui già godevano la pastorale sannazariana e il petrarchismo linguistico codificato dal Bembo nelle *Prose*. Si tenga presente, infatti, che al momento di fondazione del sodalizio i Rozzi si dotarono di un regolamento espresso in diciassette capitoli. Il quinto, in particolare, recitava:

perché la nostra Congrega in vano ordinata non sia, ma, oltre i piacevoli giochi e lieti deportamenti, qualche dilettevole studio di gioconda eloquenza, in versi o prosa, nel vulgare o toscano idioma, ogni volta che ragunati saremo fra noi si tratti per esercire gl'ingegni di ciascuno; e per esser noi del cristiano gregge professori; ne pare che, almeno in nel tempo quadragesimale, in fra di noi si lega la elegante e dotta Commedia di Dante, in quella parte che al Signor Rozo parrà; (...) ma ne li altri tempi si lega o le leggiadre opare del Petrarca o le dilettevoli prose del Boccaccio o d'altri autori antichi o moderni che elegantemente abbino scritto (citato in Chierichini 2013, p. 82).

Alle letture indicate si aggiunsero ben presto quelle dell'*Arcadia* e delle *Rime* di Sannazaro, per suggerimento di Bartolomeo di Francesco pittore e di Anton Maria di Francesco cartaiolo, stando a quanto si legge nelle *Deliberazioni* del 16 marzo 1533 (cfr. Mazzi 1882, I, p. 353n). Il carattere esplicito della nota lascia bene intendere la quantità, la frequenza e la qualità delle letture dei Rozzi.

Come hanno mostrato gli studi di Gerard Genette e del post-strutturalismo francese, la parodia implica sempre un'interazione tra entità espressive di varia natura, dove il testo di partenza rappresenta *in absentia* la base trasformativa per quello di arrivo. In questo regime di doppia comunicazione, per dirla con Linda Hutcheon,

l'auteur – et par conséquent le lecteur – effectue une sorte de superposition structurelle

de textes. (...) La parodie (...) devient alors une synthèse bitextuelle (Hutcheon 1978, p. 469).

Rispetto alle altre pastorali rozze, il *Pelagrilli* di Cacciaconti rappresenta, a mio avviso, il più alto vertice parodico rispetto al modello di Sannazaro. Strutturalmente, infatti, nella commedia lo scarto parodico è ravvisabile in una modifica radicale dei rapporti di forza tra gli attanti. Ragionando in termini di sfondo e di contesto, anche nel *Pelagrilli* la linea portante dell'intreccio si dipana lungo i tentativi del pastore Lucio di fare breccia nel cuore della ninfa Mamilia, che gli sfugge in continuazione attraverso la verdeggiante macchia senese. Tuttavia, appare subito chiaro come all'interno di questo filo diegetico si inserisca una seconda e più importante azione che fa quadrato attorno ai due villani, Pelagrilli e Beccafonghi. I sei personaggi sono disposti in tre coppie: pastore e ninfa, Mercurio e Diana e i due villani. Il tipico rapporto di dipendenza dei villani dai pastori arriva gradualmente a ribaltarsi. Innanzitutto, l'atteggiamento iniziale con cui Pelagrilli si pone nei confronti di Lucio mostra una partecipazione sollecita verso le nascenti preoccupazioni sentimentali che assillano il padrone¹¹:

Pelagrilli. Chi è là? Chi chiama?

O sie la ben venuta figlia bella!

Luccio, camina, decco la tua dama.

(*rivolto alla ninfa*) Tu non sè per fuggir se tu non dichì

duo palore al padron che tanto t'ama.

(I, 32-36)

11 Il testo da cui d'ora in avanti si citerà proviene dall'edizione critica della commedia a cura di chi scrive, fondata sull'*editio princeps* del 1544 e basata su criteri conservativi in larga parte coincidenti con quelli adottati da Anna Scannapieco per le opere teatrali del Fumoso: cfr. Scannapieco 2016, pp. 59-61, Scannapieco 2017, pp. 38-40, Scannapieco 2018, pp. 39-41 e Scannapieco 2019, pp. 41-43. Per quanto riguarda i criteri grafici, sono stati ricondotti all'uso moderno l'unione o la separazione di frasi o di parole, i segni abbreviativi, l'uso di *h* (riconducendolo al suo valore diacritico), la distribuzione di *u* e *v*, il nesso *ti* seguito da vocale (trascritto come *zi*), il nesso *mph* (trascritto come *mf*), la *j* come *i*. Data poi l'estrema labilità dell'assetto interpuntivo, è stato necessario intervenire per ripristinare l'uso moderno per non compromettere in molti passi la comprensione logico-sintattica del testo. Inoltre, sono stati mantenuti tutti i polimorfismi e tutte le oscillazioni, ad esempio per quanto riguarda l'alternanza tra consonanti scempie e geminate, il mantenimento di *-ar-* protonico, intertonico e postonico (o il suo passaggio a *-er-*) o la forma declinata/indeclinata dei possessivi. Diversamente da Scannapieco, si è ritenuto opportuno indicare la seconda persona del presente di *essere* con *sè*. Quanto ai rafforzamenti fonosintattici, ci si è limitati a indicare il raddoppio consonantico nel lessema implicato, senza impiegare il punto a mezzo. Infine, nel caso di omografi, le soluzioni editoriali adottate sono le seguenti: *e'* pronomine da *e* articolo (si è fatto affidamento sul fatto che *e* congiunzione chiarisse il proprio valore di volta in volta sulla base del contesto di occorrenza); *vo'* = voglio da *vo* = vado; *so'* = sono (sia prima che sesta persona) da *so* = so.

Parallelamente all'asse Lucio-Pelagrilli agisce quello Mamilia-Beccafonghi. Quest'altro villano è legato alla ninfa da un legame amicale, cosicché assume nei suoi confronti la stessa funzione di assistenza costruttiva che ha Pelagrilli nei riguardi di Lucio:

Beccafonghi. Or dimmi un po', quando vuoi maritarti?

Vòi perder la bellezza or che gli è 'n fiore?

Mamilia. Non si piglia marito in queste parti.

Beccafonghi. Se non si piglia qui vàtone altrove, vuoi star sempre pe' boschi a sgraffiarti?

Mamilia. Non farò, se da mal mi scampi Giove!

Beccafonghi. Oh che donna 'stinata, vermocane, dimmi, du' ti riduci quando piove?

Mamilia. Per le spelonche.

Beccafonghi. Sola com'un cane?

Mamilia. C'è tante donne.

Beccafonghi. Eh, sì! Tu non vuò 'ntendere!

Vuole altro che la madia a fare il pane!

Donne con donne possan ben distendere,

che com'han fruczato e sfruczato

è come far boccata senza cennere.

Mamilia. Sarai pur sempre mai pazzo e sgraziato!

Beccafonghi. Oh, non vorrei ch'in queste patatrachie ci stesse un bel visin sì 'ngelicato!

(I, 164-180)

Nei confronti della ninfa, Beccafonghi sembra assumere toni paternalistici inizialmente sofferti da Mamilia, gelosa della propria indipendenza. Si ha già modo di cogliere qui un primo riposizionamento strutturale dei villani nei confronti dei personaggi superiori, sconosciuto alla pastorale arcadica. Dismessa la funzione di vittima marginale, la cui vicenda sembrava essere condannata a restare senza sviluppi, il villano si impone sulla scena: diventa un comprimario capace di ritagliarsi una zona franca dal destino comico cui è legato per esibire le sfaccettature della propria storia.

Proprio attorno all'idea di rifunzionalizzazione, intesa come recupero della profondità di un personaggio di fatto bidimensionale, ruota l'abbassamento parodico delle pastorali dei Rozzi rispetto all'ipotesto di Sannazaro: non più semplici guardiani del gregge o servi dei pastori esclusi dall'evolversi delle vicende sentimentali di questi, ma loro aiutanti attivi, per quanto sempre sfacciati e maldestri. Nella pastorale di Strafalcione, Pelagrilli e Beccafonghi hanno buon gioco nel mettere in risalto la loro intraprendenza di contro all'inettitudine di un pastore e di una ninfa che rimettono supinamente il proprio destino nelle mani degli dèi, che pure entrano in scena¹². L'intervento stesso delle divinità mitolo-

12 Roberto Alonge ha parlato chiaramente per questi villani di un'autentica «responsabilità dirigente» (Alonge 1967, p. 56).

giche promette anzi di complicare l'intreccio: Mercurio, che del pastore Lucio è padre, ottiene da Cupido l'innamoramento della ninfa Mamilia; Diana, furiosa per l'affronto di vedersi sottratta la compagna più capace, trasforma Mamilia in fonte. Di contro al dolore di Lucio per la perdita dell'amata tutto ciò che il messaggero alato riesce a fare è ricorrere alla prodigiosa acqua del Lete per farla bere al figlio, così da fargli dimenticare la ninfa. A convincere finalmente Diana a ridare sembianze umane a Mamilia, attraverso un particolare filtro magico, non sono né il dio né i discorsi patetici di Lucio, bensì la coordinazione tra i due villani, che con grande efficacia si contrappongono alle azioni divine. Quando Lucio attendeva ancora in modo passivo il ritorno di Mercurio dal cielo per sbrogliare la questione amorosa, Pelagrilli lasciava emergere il suo grande senso pratico:

Pelagrilli. Padrone, io ho sentito che l'offerta
vògliano e dei, e chi va a la porta
se non bussa col piè non gli è aperta.
E fanno grazia a chinche più li porta!
Benché il tuo babbo chiachiarì s'è bene,
e gli è quel dar del suo quel che più importa.
Chi chiede e non dà niente niente attiene!

Lucio. Tu dici il vero, or vanne al nostro ospizio,
ch'io vo' far tutto quel che s'appartiene.

(I, 118-126)

La pertinenza delle proposte del villano vince a mani basse la partita contro l'indolenza del pastore, ciò che sarebbe stato impensabile per la pastorale classica, dove a riempire il quadro narrativo erano soprattutto le estese campiture elegiache e gli intermezzi lacrimevoli delle ninfe e dei pastori. E sarà ancora Pelagrilli a consigliare a Lucio di rivolgersi a Mercurio quando per volere di Diana Mamilia subisce la trasformazione:

Pelagrilli. Ho inteso dir da que' che me l'han detto
che Diana è figliuola di tuo padre
e che s'è parenti ben di stretto.
Ché non va' fa' due parole leggiadre,
che ne la cavarà, s'è ver che sia
figliuola de la potta di tuo madre?

Mercurio. Guarda a che sei condotta, poesia,
ch'oggi fino i villan sanno dar conto
de la super celeste monarchia!

Lucio. Torna al ciel, Padre, poi che 'l male è gionto, (...)

(III, 636-645)

Pelagrilli non va tanto per il sottile e aggiunge anche uno sprezzante insulto a Diana. Ma è nelle parole del dio che si misura con sorpresa il riconoscimento di una sconfitta imprevedibile: Mercurio ratifica di fatto la maggiore efficacia dell'azione dei villani rispetto a quella celeste. Appare chiaro, dunque, come la

piramide dei ruoli sia ora capovolta e veda al vertice la coppia formata dai due contadini, in un sovvertimento delle gerarchie dal sapore carnealesco. Spetta sempre ai villani muoversi entro il dominio della persuasione di tutti gli altri personaggi, poco importa a questo punto se si tratti di pastori, di ninfe o di divinità. D'altronde, era stato sempre Pelagrilli a convincere Mamilia a restare, quando questa era ormai sul punto di cedere agli slanci affettuosi di Lucio, squardando l'ampio strumentario espressivo di una quotidianità gastronomica:

Pelagrilli. Baie, io vo' che tu venghi a star con noi!

Che vuoi far giù con questi fiaccacolli

u' non si trova altro che lupi e buoi?

A casa nostra mangierai de' polli:

ché star per questi botri a mangiar ghiande

che non so in che mo' diavol ti satolli?

Se tu ti avezi a le nostre vivande

ti parrà d'esser poi ravvizolata,

e n'arai un piacer maggior che grande.

O se tu vuoi pur far un'insalata,

dov'è l'aceto? Ov'è l'olio? Ov'è 'l sale?

Dov'è 'l piattello? Oh, che vita stentata!

A ffé, che del tuo ben me ne sa male,

per ch'io ti veggo star più disagiosa

che una casa che non ha privata.

(II, 353-367)

Appare evidente che senza la coppia Pelagrilli-Beccafonghi la vicenda sarebbe stata in situazione di stallo¹³. Si noti ancora come la dilatazione a cui è sottoposta la pastorale dei Rozzi riguardi anche l'emersione di una realtà socioeconomica vissuta con drammaticità dal villano. E si badi a come questa materia riguardi esclusivamente il contadino e lasci fuori gli altri personaggi: se l'acqua del Lete bevuta dal pastore è stata sufficiente per fargli dimenticare la ninfa, non è così per Beccafonghi, che risponde in questo modo a Mamilia che gli spiega a cosa è andato incontro Lucio:

Beccafonghi. Monta qui su, che no 'l crederò mai!

E 'n che mo' mi farebbe escir di mente

queste gran carestie che sono state,

ch'ho venduto ogni cosa e non ho niente?

(V, 919-922)

13 Cfr. Alonge 1967, pp. 57-58: «i villani trionfano (...) là dove lo stesso Mercurio aveva fallito, o meglio nemmeno aveva tentato di operare, limitandosi a concedere alle onde della fonte-ninfa il dono di suscitare facondia in quanti avessero bevuto. Beccafonghi, beneficiato per questa via, riuscirà così nell'impresa in cui il benefattore, il dio dell'eloquenza, non ha neppure provato a cimentarsi. Non si potrebbe sottolineare meglio lo scacco che gli dèi subiscono nel confronto con i villani».

A un amore pastorale inseguito, disatteso, poi nuovamente rinnovato nel desiderio, Beccafonghi contrappone la sua realtà economica, la ragione primordiale della sua fame, e nel farlo erode gran parte di quello spazio recitativo che normalmente avrebbe dovuto spettare al pastore. E si veda ancora questo scambio tra i due bifolchi, che, divagando in maniera disinteressata, ricostruiscono con piccole macchie di colore gli elementi di un'atmosfera contadina più intima, farcita di elementi quotidiani, di aneddoti sospesi e rievocati per comune intesa, così da delineare le tipiche dinamiche psicologiche del modo di raccontare villanesco. Il tutto è interrotto bruscamente dalla smania del pastore che preme perché ci si rimetta all'opera nella ricerca della ninfa:

Pelagrilli. Apponto

la ci venne, sta' cheto.

Beccafonghi. Io non fo motto.

Pelagrilli. Quando al mulin si rompe la steccaia.

Beccafonghi. Che era allotta vivo Mariotto?

Pelagrilli. Ombé.

Beccafonghi. O quando lui morì 'n su l'aia
non v'era?

Pelagrilli. No.

Beccafonghi. Giocarei contra cento!

Pelagrilli. Tu perdaresti!

Beccafonghi. Io vincerei!

Lucio. Che baia,

che monta poi questo disputamento?

Beccafonghi. O gli è costui.

Pelagrilli. Anco tu che t'apponti.

Lucio. Dàteli fine, torniamo al nostro intento.

(II, 514-523)

Se quello dei Rozzi si offre come il versante liberamente parodico della bucolica senese, per le altre Accademie cittadine la pastorale rimaneva uno dei generi d'elezione per l'esercizio di un certo petrarchismo¹⁴. Per i membri dell'Accademia Senese, ad esempio, la pratica poetica rappresentava il mezzo

14 Oltre a porsi come filtro giocoso in grado di assimilare pedagogicamente esperienze storiche disgreganti, come la guerra di Siena (1552-1559) e la conquista medicea da parte di Cosimo I nel 1555. Ne fa fede il *Canto di ninfe e di pastori* che chiude la prima giornata dei *Trattenimenti* di Scipione Bargagli, composti entro il 1569 ma stampati nel 1587: dei giovani simulano personaggi arcadici prendendo «alcune leggere e belle aste nella cima ferrate con nappe d'oro e di seta dintorno, sergentini, mi credo chiamate, le quali usavano in andando attorno in quel tempo di guerra di portare i nobili soldati, si può dire, sempre in mano, quasi verghe fossero di pastori» (cfr. S. Bargagli, *I trattenimenti*, a cura di L. Riccò, Roma, Salerno Editrice, 1989, I, 692, p. 252).

principale per affinare la conoscenza del volgare, tanto più in considerazione del fatto che la codifica linguistico-stilistica del Bembo consentiva di allargare sensibilmente la base degli scriventi, soprattutto non toscani, facilitati dal pratico accesso a un serbatoio espressivo condiviso¹⁵. A Siena, tuttavia, il petrarchismo condivide lo spazio letterario con altri fattori e altre pratiche di scrittura concorrenti: 1) la presenza di Pietro Aretino, che qui staziona brevemente nel 1517 e ha modo di frequentare gli accademici Intronati; 2) sulla scia aretiniana, la produzione di opere che ridicolizzano e fanno il verso alla poesia raffinata degli umanisti, spesso accompagnata da commenti eruditi. Ne fa fede, tra gli altri, il *Comento sopra la canzona «Hotti donato il cor di buona voglia»* di Bartolomeo Carli de' Piccolomini, dove viene messo alla berlina certo lessico aulico e classicheggiante¹⁶; 3) la presenza di una scuola linguistica senese orgogliosamente «toscanista» e anti-fiorentina, da Claudio Tolomei, Diomede Borghesi, Orazio Lombardelli, Belisario Bulgarini e Scipione Bargagli fino ai secentisti Celso Cittadini e Adriano Politi e ai settecentisti Uberto Benvoglianti e Girolamo Gigli¹⁷.

15 La pratica lirica e bucolica degli accademici senesi trova conferma nel manoscritto H. X. 28 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, una sorta di collettore miscelaneo che oltre a sonetti e a canzoni dei soci dell'Accademia come il Pargoletto, il Solingo, lo Scaltro e altri include anche rime di Sannazaro, di Molza e di Trissino. Ma al pallore di questi risultati andrebbero sommati il perdurare dell'eredità stilistica del Tebaldeo e del Burchiello, con il loro tipico gusto per l'ironia e la nomenclazione concreta dei *realia*, la forte escursione tonale assicurata dall'egloga (oltre al già citato Filenio Gallo, si pensi alla penna di Bartolomeo Carli de' Piccolomini e alla sua *Edera*, stampata a Venezia dallo Zoppino nel 1544) e la produzione lirica femminile (si pensi all'esperienza poetica di Virginia Martini Salvi, di Aurelia Petrucci e di Laudomia Forteguerra tra il 1530 e il 1560).

16 «Parmi oramai, secondo le mie piccole forze, aver esposta questa canzona assai a pieno, e dimostrato quanto follemente si ingannino quelli che la condannano come vile e sciocca, essendo ella veramente una canzonetta la più vaga, la più dotta del mondo, mossi da triste e volgare opinione, e da una certa folle impressione di alcuni, i quali niente bello, niente dotto reputano se non trabocchi da ogni lato “unquanchi” e di “soventi”» (citato in Belladonna 1994, p. 203).

17 «La difesa della *toscanità* riveste (...) il valore non soltanto di una differente prospettiva linguistica (premessa in qualche misura alla difesa del parlar senese), ma anche di una tenace opposizione all'imperante ingombro della conclamata e superba egemonia fiorentina» (Vitale 1994, pp. 18-19). La frizione tra le posizioni della scuola senese e il sistema del petrarchismo ha una matrice concettuale: in particolare, per Bellisario Bulgarini all'ipostasi iperscritta del secondo va contrapposta una radicale rivalutazione del parlato: «quel che più importa si è, che veramente le regole nelle lingue vive non si prendono solo dagli Scrittori, anzi più tosto pigliansi dal miglior uso di chi le favella, approvato da' giudiziosi» (citato dalle *Risposte di Bellisario Bulgarini a' ragionamenti del sig. Ieronimo Zoppio intorno alla Commedia di Dante*, del 1586, cfr. Quaglini 2011, p. 184). Le ragioni che inducono il Bulgarini a eleggere il senese (non più il «toscano», in modo generico) quale valida alternativa «ideologica» al fiorentino

Tornando ai Rozzi, il loro rifiuto del petrarchismo passa attraverso due strade: la prima è linguistica e comporta l'adozione esclusiva di un dialetto senese lumeggiato nei suoi piani diafasicamente meno controllati; la seconda è stilistica e riguarda la parodia del tema amoroso e del suo lessico. Non si esagera di certo, infatti, se si sostiene che la forma di contestazione più potente nelle loro commedie pastorali concerne il dominio dell'espressione. In uno studio sull'evoluzione cinquecentesca del senese letterario (Trovato 1994), Paolo Trovato schedava una serie di tratti costitutivi del dialetto senese fin dalle origini, valutandone assenza o presenza negli scritti di alcuni autori «nobili e qualificati» tra cui l'accademico intronato Alessandro Piccolomini. Chiarendo i criteri del lavoro, Trovato avvertiva subito che i Rozzi sarebbero stati esclusi, in quanto il dialetto dei loro testi altro non era che il risultato di un'operazione di sovraccarico «espressionistico» votato a saturare l'assetto fonomorfológico della veste linguistica; con Contini 1968, Ghinassi 1969 e Serianni 1976 Trovato giungeva poi alla conclusione secondo cui una simile compresenza di elementi non sarebbe mai esistita realmente in nessun livello diastratico e diafasico della lingua. Si sarebbe trattato, insomma, di un ulteriore passo verso quell'esasperazione di una toscanità rusticale ricostruita a tavolino e «con gusto da glottologi» di cui aveva parlato Poggi Salani 1967, pp. 285-86.

Nelle commedie dei Rozzi si ha una sorta di compensazione tra l'esiguo peso dell'azione scenica e il fitto sottobosco di espressioni idiomatiche, di proverbi e di fraseologia popolare, di deformazioni ridicole e storpiature verbali, di discorsi afferenti alla sfera di una quotidianità domestica e contadina. Un sistema inclusivo e, si vorrebbe dire, onnivoro, in opposizione frontale al rigidissimo monolinguismo di Petrarca. Proverò a darne di seguito un assaggio parziale e, per forza di cose, incompleto, limitando la campionatura al solo *Pelagrilli* di *Strafalcione*.

Vantano una buona rappresentanza gli epiteti ingiuriosi e le frasi all'insegna di un oltraggio disfemico:

Pelagrilli. Si, cacarella! (I, 29);

Pelagrilli. Che ti venga la ranca, o ttu sgraffichi! (I, 37);

Pelagrilli. Vuoi che ti dica tu sè 'l bel menzione? (I, 81);

Pelagrilli. Doh, che ti venga una doglia cosciatica! (I, 99);

sono minuziosamente vagliate nel denso studio di Margherita Quaglino, nella fattispecie nel capitolo quinto, sintomaticamente intitolato *La sanese novità*. Costituisce poi un prolungamento ideale delle ricerche sulla scuola linguistica senese in ambito sei-settecentesco il recentissimo Pistolesi 2020.

Beccafonghi. Oh che donna `stinata, vermocane (I, 170);

Pelagrilli. Cancar ti venga, a ddu si lega e buoi. (II, 195);

Pelagrilli. Cacamoro,
per me la vo' cercar per ogni canto. (II, 284-285);

Pelagrilli. O ben trovata, questa bella pincia! (II, 296);

Beccafonghi. Pareva a nno' una mezza sconciatura (II, 508);

Pelagrilli. Oh! Gitta forte, debba aver pisciato... (III, 623);

Tra le imprecazioni dei villani hanno particolare rilievo quelle costruite con 'potta + genitivo', termine di largo uso nell'Italia centro-settentrionale per indicare l'organo genitale femminile. Molte di queste ricorrono a forme eufemistiche per attenuare la carica dissacrante connessa alla sfera religiosa o a quella sessuale. Non è un caso, infatti, che nella storia della tradizione di questa commedia e in special modo nelle stampe tarde licenziate tra il 1580 e il 1630 quasi tutte queste espressioni verranno gradualmente stemperate o assorbite dal rigido lavoro censorio dei correttori tipografici:

Potta di quindavalle (I, 16); potta di zieta (I, 83); potta di mie manza (II, 209); potta di santo arrosto (II, 303); potta del Turco (II, 309); potta di ser Chimento (II, 383); potta del petriera (II, 423); potta di santa fessura (II, 506); potta di tre gatte e quattro cani (IV, 726); potta di sette nasse (IV, 738); potta di crimin (IV, 832); potta di san Ficheto (V, 1024).

Il campo fraseologicamente più produttivo da cui pescare a piene mani resta però quello delle similitudini comiche che si appoggiano su un sapere popolare ricco di accostamenti arguti e sulla quotidianità domestica delle mansioni villanesche, specie quando chiamano in causa la faticosa vita dei campi o, soprattutto, il mondo animale¹⁸. Da questo punto di vista, il *Pelagrilli* fa sfoggio di un ampio bestiario:

18 In piena affinità, tra l'altro, con gli stilemi impiegati dal facchino nella coeva letteratura "alla bergamasca". Si pensi ad esempio agli *Strambotti alla bergamasca*, conservati alla Biblioteca Apostolica Vaticana (ms. capponiano 193, cc. 120v-121r), trascritti dal genovese Niccolò Bozano nel 1504 e riscoperti da Maria Corti nel 1974 (cfr. Corti 1974, pp. 349-66). In particolare, per quanto riguarda il primo (*O vo', amag, che si chilò a senti'*), il secondo (*Tu criti ista de dam intend a me*) e il quinto (*Do, Suanina, che 'd vegna ol vermozì*), Agostini 2012, p. 29, mostra che «per esternare sentimenti e pulsioni sessuali il montanaro attinge al lessico agricolo-pastorale e gastronomico che costituisce il suo quotidiano orizzonte di vita, ma anche a *topoi* della letteratura colta (la bianca fronte petrarchesca, i dardi d'Amore, ecc.), qui riproposti con intento parodico».

Pelagrilli. (...) mangiarei
una micca maggior ch'un zappatore (I, 2-3);

Pelagrilli. To', ve' se la non par una galletta! (I, 40);

Pelagrilli. La m'aveva tarpato cogl'artigli
come tarpa una gatta uno sparbiere,
gl'ha quegli ognon che pungan come spigli. (I, 43-45);

Lucio. (...) e tal farien di tua membra gentili...

Pelagrilli. ...Quel che fanno de gl'asini e tafani! (I, 59-60);

Pelagrilli. Tu sei ben più crudel ch'un can ch'arrabbia
se non ti pieghi a sì bell'orazione,
che ciarla me' ch'una gazara in gabbia. (I, 76-78);

Pelagrilli. O la fa più merdelle ch'una moglie
quando è ricca, e 'l marito ne sta male. (I, 89-90);

Pelagrilli. (...) t'ingollerà quel diavolaccio nero
com'un lombardo un pan quand'ha zapato! (I, 101-102);

Beccafonghi. Tu sè più lodorosa che 'l mentastro,
sei fatta bella com'un diavolaccio
quando tenta un romito giovanastro (I, 154-156);

Beccafonghi. No, che tu sè di maggiore importanza
che un mezzo matton dietro al pignatto. (II, 207-208);

Beccafonghi. (...) quel viso bianco com'un colombaio! (II, 235)

Beccafonghi. (...) No 'l vedi qua rincontro a noi,
che va golando com'un lionfante? (II, 246-247);

Beccafonghi. Gl'ha ' pie' come i colombi casaiuoli. (II, 253);

Pelagrilli. Io ciarlarò me' ch'un precuratore
quando gl'infrasca un giudice ignorante. (II, 276-277);

Pelagrilli. So che di straziar Luccio ti satolli,
tu gli hai in tal modo tartassati e cuori
che par che l'abbin pizicato e polli. (II, 311-313);

Pelagrilli. cerca, e come tu l'hai tarpa
fàlli più volte delle braccia croce
ch'un calzolaio quando cuce una scarpa (II, 329-331);

Beccafonghi. (...) li dirò più scongiuri e più bugie
che non dice uno amante a la sua dama. (II, 444-445);

Pelagrilli. (...) sè da liei più bramato che la morte
d'un ricco zio da' povari nipoti. (II, 456-457);

Pelagrilli. Siamo stati tre ore a queste merie
per aspettarti, col maggior desio
ch'è debitor non aspettan le ferie. (II, 491-493);

Pelagrilli. Doh, Beccafonghi, che 'l diavol ti scerbi!
O ttu favelli me' ch'un pappagallo (IV, 781-782);

Pelagrilli. Ehi sì, non vendi a mme già queste trame,
tu sei del ponto a modo d'una lapa,
co 'l mele in bocca e le spine al forame!
Al parlar sei più dolce che la sapa
e poi hai quel risguardo ch'una mosca
quando si pone in sul mostaccio al papa. (IV, 790-795);

Pelagrilli. (...) hai fatto come fa la gatta
che manica e figliuol per tropp'amore? (IV, 821-822);

Beccafonghi. E' mi pareva dianzi da Diana
chiachiarar me' ch'una gazara in cabbia (V, 903-904);

Beccafonghi. (...) Mi piace,
verrà a coda ritta com'un gatto! (V, 909-910);

Beccafonghi. non vedi ch'una casa senza donne
pare apponto una stalla senza bestie? (V, 993-994);

Beccafonghi. Tu li fai consumar la pelle e 'l cuoio,
che restò presa dal tuo viso spanto
come un pidochio da lo strigatoio. (V, 1001-1003);

Pelagrilli. Ve' qui che gotinelle arrossicate,
se non paian le chiappe d'un cittino
quando ha avuto quattro sculacciate! (V, 1010-1012);

Pelagrilli. e' s'è fogato addosso a la smucciaccia
come fa l'avoltore a la carogna! (V, 1080-1081);

Pelagrilli. la sta più ferma ch'una cavallaccia! (V, 1084).

Fanno parte della concreta realtà dei villani le allusioni metaforiche oscene, i riferimenti goderecci all'atto sessuale e alle parti del corpo femminile, in netto contrasto con la sublimazione della donna nella poesia di Petrarca e nel petrarchismo cinquecentesco, che conta su una saturazione idealizzante dei pochi tratti fisici passibili di confluire in poesia (capelli, occhi, naso, mani):

Pelagrilli. E anch'io ti ricordo ch'io vorrei
fare il mortaio un dì nel tuo sapore. (I, 107-108);

Beccafonghi. To' che bel viso, to' là che poccioni!
Dice po' 'l prete non concupisciare,
bisognate strapparli, oh, che frosoni! (I, 142-144);

Beccafonghi. Eh, sì! Tu non vuò 'ntendere!
Vuole altro che la madia a fare il pane! (I, 173-174);

Pelagrilli. Ah, che parlar da can mastini!
Non dir così, soccorril con le tue
forme da tragittar citti piccini! (II, 317-319);

Pelagrilli. Ti trarrà de lo arrosto lo spedone
e metteratti e serpi nel pignatto,
e cavarà la paglia del saccone. (II, 347-349);

Pelagrilli. Staremo il verno quando il tempo varia
a gambe aperte a un buon focarone, (II, 377-378);

Beccafonghi. Accostati caioltre, la mie tata
vuòti asciugare, mostr'un poco a li molli!

Pelagrilli. Mostr'un po' la camicia a la bagnata.

Mamilia. Sol mi resta dal pianto gl'occhi molli

Beccafonghi. O du' diavol so' iti questi umori?
Gl'è più asciutta che non so' le molli. (V, 893-898);

Beccafonghi. Làgali dir coteste pappolate
e sta' contenta e mostrami allegrezza,
rassetta queste poppe squanconate (...) (V, 923-925);

Beccafonghi. Te la consegno, or càvati le voglie! (V, 951);

Pelagrilli. Gli è me' ch'i' m'avvii a lo stazo
e ch'i' cominci a pestare il sapore! (V, 1086-1087).

Se, con Mauriello 1994, p. 208, «il contadino che agisce sulla scena senese cinquecentesca suscita il riso in primo luogo per ciò che dice o, meglio ancora, per ciò che non riesce a dire», l'effetto comico è garantito anche dalla deformazione ottenuta modificando leggermente una parola in senso escrementizio, per simulare l'ignoranza di chi parla:

Pelagrilli. Bisogna ch'io vadi al padrone
mequà nel bosco, a portarli el capretto,
che volièn far la safrinchicazione. (II, 212-214);

Pelagrilli. E io farò con teco questo patto:
di safrinchicacarti ogni gennaio
un micio grande che parrà un gatto. (II, 230-232);

Beccafonghi. Dice po' 'l prete non concupisciare (I, 143);

Pelagrilli. du' diavolo hai scavati questi avverbi? (IV, 783)

Frequenti sono anche le battute all'insegna di un'ovvietà che rasenta il truisimo, o di una balordaggine ironica e fuori luogo tipica del modo di ragionare del villano:

Pelagrilli. (...) qui bisogna
di duo cose una, o l'una delle due. (II, 321-322);

Pelagrilli. Morto ch'uno è, poco sua vita dura. (II, 344);

Beccafonghi. Doh, se non che gl'è vecchio il far quistione
e 'n tutte le commedie stazonato,
te la tôrrei e daretì un musone!

Pelagrilli. Tu parli com'uom savio e riposato, (II, 395-398);

Pelagrilli (a Lucio) e pensa ch'i' parlai de' fatti tuoi
quanto si può parlar d'ogni forfante! (II, 462-463);

Lucio. Tanto chiederò merzé ch'i' sarò roco!

Pelagrilli. Se tu sè roco mangia un po' di mele
e quattro fichi sechi arrosti al fuoco. (II, 473-475);

Non mancano equivoci lessicali che interessano scambi di costituenti verbali
o slittamenti semantici tra due sfere sensoriali:

Pelagrilli. Che borbotti tra ' fonghi, o Beccadenti? (IV, 700);

Pelagrilli. O Beccafonghi, senti quel ch'i' miro? (IV, 718).

Entro questa cornice parodica, il petrarchismo inteso come grammatica della
poesia e serbatoio di immagini, motivi e stilemi, filtrato dai modelli delle *Rime*
di Sannazaro e, soprattutto, delle *Prose* di Bembo entra in gioco soltanto come
singolo ingrediente nel grande calderone tonale del testo. L'abilità di Cacciaconti
nel *Pelagrilli*, infatti, consiste nell'attribuire un preciso livello di lingua a ciascuno
dei personaggi sulla scena. Se, come in parte si è mostrato, la retorica comica
del villano si snoda attraverso l'apparato espressivo appena descritto, il linguaggio
delle altre due coppie di attanti è interamente modellato per contrasto sui *tòpoi*
della tradizione lirica. Si osservi:

Mamilia. Lucio, pon freno alle tue ingiuste voglie,
ch'aspettar frutto mi par cosa vana
d'arbor che pur aver non si può foglie! (I, 91-93)

Lucio. O potenza celeste, oh sacri dei,
umil vi prego reverente e grido
ch'ingrata non mi sia la morte o liei.
E tu, padre Mercurio in cui mi fido,
omai tante ore è che salisti in cielo
a suplicar per me grazie a Cupido.
Lasso, ch'io tremo e 'l cuor diventa un gelo:
forse che il prego mio grazia non merta
appresso quel bambin ch'agl'occhi ha 'l velo? (I, 109-117)

Mamilia. Lassam'ir, che Diana non m'aspetti!
O cara libertà, chi mi t'ha tolta?

Ahimè ragion, perché cedi alla forza?
 Oh fragil senso, a che fallir m'hai svolta?
 Che debbo far se 'l fuoco non si smorza?
 Che posso far s'Amor, quanto più 'l prego
 che libera mi lassi, più mi sforza?
 Perdo, vinco me stessa, or voglio, or niego,
 l'ira di Delia e 'l fallir m'è molesto,
 s'io penso a Lucio in servitù mi lego! (II, 412-421)

I tre brani citati costituiscono un sufficiente assaggio dei rimpalli amorosi tra il pastore e la ninfa. Si noti nel primo segmento la complessa architettura discorsiva increspata dal ricorso alle anastrofi e all'iperbato che spezza la coesione del sintagma *frutto (...) d'arbor*. Nello stralcio seguente, la lingua di Lucio, intrisa di echi della tradizione letteraria, mostra un alto tasso di saturazione interna, dal momento che rielabora le medesime preghiere con diverse perifrasi (di «sistema chiuso della ripetizione» aveva appunto parlato Quondam 1999 a proposito delle strutture espressive del petrarchismo). Il tono di supplica è fissato innanzitutto dai vocativi giustapposti. Il costruito 'lasso + che + proposizione' è già stilnovistico (basti pensare a uno degli incipit dei sonetti di Cino da Pistoia, *Ahi lasso, ch'io credea trovar pietate*) e petrarchesco (cfr. *Rvf*, LXX, 1, *Lasso me, ch'io non so 'n qual parte pieghi*), e rimarrà un modulo assai usato nella madrigalistica cinquecentesca¹⁹. Si badi inoltre che *E 'l cuor diventa un gelo* prolunga il gioco di eco con *per paura il cuor m'aghiaccia* del v. 52. Infine, ancora una perifrasi mitologica (*quel bambin ch'agl'occhi ha 'l velo*) a variare il già citato Cupido. La cecità attribuita alla personificazione dell'Amore ha una doppia valenza allegorica: Cupido non sa quali siano le vittime delle sue frecce, mentre queste, una volta colpite, non sono più in grado di conservare un atteggiamento razionale²⁰.

Nell'ultimo passo, Mamilia, che è tenuta in ostaggio dai due villani in attesa di essere riconsegnata a Lucio, si lamenta della sua condizione di prigionia attraverso una serie di domande che testimoniano una forte memoria letteraria da parte di Cacciagontesi: *Cara libertà* richiama il dantesco *Purgatorio*, I, vv. 71-72 «libertà va cercando, ch'è sì cara, / come sa chi per lei vita rifiuta», poi ripreso ancora nelle *Rime* di Buonaccorso da Montemagno il Giovane, XIX, vv. 12-13

19 Ancora presente nella produzione di Michelangelo Buonarroti, Torquato Tasso, Guarino Guarini, Cesare Rinaldi e Giovan Battista Strozzi il Vecchio. Per una storia tematica e formale del madrigale cinquecentesco si rimanda all'utile Ritrovato 2015.

20 Come ha mostrato il denso studio di Panofsky 1975, tale rappresentazione iconografica prende piede nel corso del XIII secolo e convive con una rappresentazione più classica, pertinente alla mitologia greco-romana, che vedrebbe Cupido come un fanciullo nudo e alato, munito esclusivamente di arco, frecce e faretra. Ma le discussioni sugli attributi di Amore sono topiche – come controcanto parodico della trattatistica seria (*Asolani*, etc.) – anche dei generi ridicoli: si veda il primo atto della *Betia* di Ruzante.

«Ahi, cara libertà, dolce mio pegno, / così mi lasci senza speme alcuna». Il sintagma *Fragil senso* arieggia un passo del fiorentino Tommaso Benci, cfr. *Poesie*, I, vv. 38-40 «se l'alma lascia il suo primo valore/ e scende nel furore/ bestiale, ove la tira il *fragil senso*». Non si ha poi difficoltà a riconoscere la matrice petrarchesca nell'anacronosi di domande seriali *Che debbo far... Che posso far*: basti pensare a *Rvf*, CCLXVIII, v.1 «Che debb'io far? che mi consigli, Amore?»; a *Rvf*, CCXCI, v. 7 «ma io che debbo far del dolce allor?» e ancora a *Rvf*, CCCLIX, vv. 34-35 «Ma io che debbo altro che pianger sempre, / misero et sol, che senza te son nulla?», sebbene possa anche reagirvi la memoria più prossima della *lamentatio* di Erostrato nei *Suppositi* di Ariosto, cfr. IV, 1 «Che debbo io fare, misero me? Che partito, che rimedio, che scusa ci posso pigliare io, per nascondere la fallacia così prospera, e senza un minimo impedimento già due anni sino a quest'ora continuata?». Il nome *Delia* ('di Delo') chiama poi in causa la mitologia greca: originariamente, infatti, esso rimandava al nome dell'isola nella quale secondo la mitologia classica Latona si rifugiò nascondendosi da Era per dare alla luce i fratelli Apollo e Diana. A saldare, infine, sintassi e semantica, è poi l'*iteratio* dell'infinito sostantivato *fallir* (v. 415 e v. 420), nonché la tessitura marcatamente antitetica del v. 419, evidenziata anche dalla partitura ritmica di un endecasillabo molto lento, a cinque accenti, con avvio trocaico e sviluppo giambico nel secondo emistichio.

Ma l'esito più radicale della parodia polifonica di questa pastorale viene raggiunto nel momento in cui Beccafonghi si trova di fronte alla fontana incantata in cui era stata trasformata la ninfa. Non appena ha bevuto, il villano fa sfoggio di un'eloquenza soprannaturale, e lo stesso Pelagrilli è preso in contropiede. La facondia investe il piano espressivo e ha a che fare con un generale innalzamento del tono sintattico e lessicale del discorso. Tramite questo espediente stilistico, Beccafonghi può superare la gretta rusticità delle parole di Pelagrilli e misurarsi ad armi pari con la dea Diana per convincerla a ridare a Mamilia sembianze umane:

Beccafonghi. Eh, diva, delli umani è 'l far errore,
 e 'l perdonar de' buoni è virtù propria;
 un mortal contr'un dio non ha valore,
 imo li dei d'Amor soggetti fèrsi,
 ch'esser di tutti vuol superiore.
 Per grazia data e non già per potersi
 tu sola il petto serbi invulnerato,
 che con altro che donne non conversi.
 E però se la giovine ha errato
 àbbisi discrezione a gl'anni acerbi,
 né gastigar sì 'n fretta il suo peccato.

(IV, 770-780)

Beccafonghi mostra come in fondo tutto sia questione di gerarchia: se gli dèi punissero gli esseri umani pensando di non avere nessuno sopra di loro sbaglierebbero, dato che essi stessi sono soggetti alla grande forza attrattiva di Amore. La comicità del passaggio emerge dal rovesciamento dei ruoli tra villano e dea, nonché dall'effetto profondamente straniante che l'impiego di una retorica tanto forbita nella bocca di un villano riesce a generare, una retorica che ora destruttura la media espressiva di Beccafonghi: si notino i latinismi lessicali (*diva, imo, serbi, invulnerato*), gli infiniti sostantivati (*'l far, 'l perdonar*) e, in generale, la preferenza dei termini astratti a quelli concreti, l'enclisi imperativa (*àbbisi*), l'*ordo verborum* artificiale assicurato da vari gradi di inversione anastrofica, la *correctio* inversa (*per ... non già per...*). L'effetto di spiazzamento per l'amico Pelagrilli è massimo, ed è tale da impedirgli di riconoscere Beccafonghi. Ironicamente e non senza una velata accusa di pedanteria, Pelagrilli rintraccia nei modi ornati di Beccafonghi un'influenza delle prescrizioni bembesche:

Beccafonghi. Poco dirò, repeterò soltanto
 ch'io prego te che la pietà t'accenda
 per colei ch'ognor versa amaro pianto.
 E perché in l'universo più s'estenda
 la tua bontà, la tua somma clemenza,
 men grave esser ti dee ch'altri t'offenda.

Pelagrilli. Non ci è per niente il Bembo, oh che sentenza! (IV, 802-808)

L'inserito metaletterario ha grande valore se si considera che qui a esprimersi tramite le parole del villano è lo stesso Ascanio Cacciaconti, che proprio nel momento in cui ratifica il petrarchismo quale codice lirico di tono alto che taglia fuori i livelli di lingua meno sorvegliati, al tempo stesso lo degrada isolandolo a momento formale definito: è infatti significativo che a convincere finalmente Diana non sia Beccafonghi ma proprio quel Pelagrilli rimasto fedele alla propria (comica) parola di villano.

Tirando le somme, il *Pelagrilli* di Strafalcione si rivela una vantaggiosa cartina di tornasole per valutare il livello di abbassamento parodico a cui sono sottoposti la pastorale sannazariana e insieme il petrarchismo di matrice bembiana alla metà del Cinquecento. A ciò deve aggiungersi la perifericità del contesto culturale e politico senese, dove l'opposizione e la teorizzazione linguistica anti-fiorentina offrono il destro per misurarsi su un terreno quanto mai scosceso: la reazione al codice della poesia lirica passa di necessità per uno scadimento comico del genere e dello stile. Se per i Rozzi distanziarsi da Sannazaro implicava comunque un attraversamento fatto di letture e discussioni sui testi che mirasse a rimpastare un universo di pastori egemoni e villani subalterni, aggirare il petrarchismo significava rifiutare di riproporre la liturgia di una lingua anemica e sempre uguale a sé stessa, cercando soluzioni più varie e «compromesse» con la realtà e facendo di un dialetto senese dalla fraseologia saporita e rusticale una più verace bandiera espressiva.

Bibliografia

- Agostini 2012: E. Agostini, *Il bergamasco in commedia. La tradizione dello Zanni nel teatro d'Antico Regime*, Bergamo, Lubrina.
- Alonge 1967: R. Alonge, *Il teatro dei Rozzi di Siena*, Firenze, Olschki.
- Alonge 1972: R. Alonge, *Ascanio Cacciacconti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XV.
- Battera 1990a: F. Battera, *L'edizione Miscomini (1482) delle Bucoliche elegantissimamente composte*, «Studi e problemi di critica testuale», XL, 40 (1990), pp. 149-85.
- Battera 1990b: F. Battera, *Le egloghe di Girolamo Benivieni*, «Interpres», X (1990), pp. 133-223.
- Battera 1998: F. Battera, “Un’ingente serqua di greggi simbolici”: la polemica contro la corruzione della chiesa nelle prime egloghe volgari, in S. Carrai (a cura di), *La poesia pastorale nel Rinascimento*, Padova, Antenore, 1998, pp. 73-107.
- Bazzotti 2013: B. Bazzotti, *Autori Rozzi: satira del villano e favola boschereccia*, in De Gregorio 2013, pp. 118-74.
- Belladonna 1994: R. Belladonna, *Petrarchismo e antipetrarchismo a Siena nei primi decenni del Cinquecento: limiti di una moda letteraria*, in *Lingua e Letteratura a Siena dal '500 al '700*. Atti del Convegno (Siena, 12-13 giugno 1991), a cura di L. Giannelli, N. Maraschio, T. Poggi Salani, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 186-204.
- Cagliaritano 1971-1977: U. Cagliaritano, *Mamma Siena. Dizionario biografico-aneddotico dei senesi*, 6 voll., Siena, Fonte Gaia.
- Chierichini 2013: C. Chierichini, *I primi Capitoli, il nome, l'impresa, il motto*, in De Gregorio 2013, pp. 64-91.
- Chierichini 2019: Congrega dei Rozzi, *Quistioni e casi di più sorte*, a cura di C. Chierichini, «Accademia dei Rozzi», XXVI/1, 50 (2019), pp. 5-85.
- Contini [1968]: G. Contini, *La poesia rusticale come caso di bilinguismo*, in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1969-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 5-21.
- Corti 1974: M. Corti, “Strambotti a la Bergamasca” inediti del secolo XV. Per una storia della codificazione rusticale del Nord, in G. Bernardoni Trezzini et alii (a cura di), *Tra latino e volgare: per Carlo Dionisotti*, Padova, Antenore, 1974, pp. 349-66.
- Danzi 2018: M. Danzi, *Tra Virgilio e Petrarca: primi elementi per una 'grammatica' dell'egloga volgare*, in M. Favaro, B. Huss (a cura di), *Interdisciplinarietà del petrarchismo. Prospettive di ricerca fra Italia e Germania*. Atti del Convegno internazionale, Berlino, Freie Universität, 27-28 ottobre 2016, Firenze, Olschki, pp. 199-219.
- De Gregorio 2013: M. De Gregorio (a cura di), *Dalla Congrega all'Accademia. I Rozzi all'ombra della suvera fra Cinque e Seicento*, Siena, Accademia dei Rozzi.
- Fornasiero 1995: Francesco Arzocchi, *Egloghe*, edizione critica e commento a cura di Serena Fornasiero, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1995.
- Fornasiero 1998: S. Fornasiero, *Presenze (e assenze) della bucolica senese*, in S. Carrai (a cura di), *La poesia pastorale nel Rinascimento*, Padova, Antenore, 1998, pp. 57-72.
- Ghinassi 1969: G. Ghinassi, *Esperimenti di linguaggio rusticale a Firenze tra Quattro e Cinquecento*, in *Atti del Convegno sul tema: “La poesia rusticana nel Rinascimento”* (Roma, 10-13 ottobre 1968), Roma, Accademia dei Lincei, pp. 57-72.
- Hutcheon 1978: L. Hutcheon, *Ironie et parodie: stratégie et structure*, «Poétique», IX, 36 (1978), pp. 467-77.
- Hutcheon 1985: L. Hutcheon, *A theory of parody. The teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York, Methuen, 1985.

- Mauriello 1994: A. Mauriello, *Modi del comico nel teatro dei Rozzi*, in *Lingua e Letteratura a Siena dal '500 al '700*, pp. 205-27.
- Mazzi 1882: C. Mazzi, *La Congrega dei Rozzi nel secolo XVI per Curzio Mazzi. Con appendice di documenti e illustrazioni concernenti quella e altre accademie e congreghe senesi*, 2 voll., Firenze, Successori Le Monnier.
- Panofsky 1975: E. Panofsky, *Cupido cieco*, Torino, Einaudi.
- Persiani 2004: B. Persiani, *Commedie rusticali senesi del Cinquecento*, Siena, Betti.
- Pieri 1983: M. Pieri, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana.
- Pieri 1994: M. Pieri, *La pastorale*, in F. Brioschi, C. Di Girolamo (a cura di), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. II, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 273-92.
- Pieri 2010: M. Pieri, *Lo Strascino da Siena e la sua opera poetica e teatrale*, Pisa, ETS.
- Pistolesi 2020: E. Pistolesi, *Dal testo al frammento e dal frammento al testo. Scritti sulla scuola senese (Celso Cittadini, Girolamo Gigli, Giulio Cesare Colombini, Giulio Piccolomini e Ubaldino Malavolti)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Poggi Salani 1967: T. Poggi Salani, *Motivi e lingua della poesia rusticale. Appunti*, «Acme», XX (1967), pp. 233-86.
- Quaglino 2011: M. Quaglino, *“Pur anco questa lingua vive, e verzica”. Bellisario Bulgarini e la questione della lingua a Siena tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento*, Firenze, Accademia della Crusca.
- Quondam 1999: A. Quondam, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Ferrara, Franco Cosimo Panini.
- Ritrovato 2015: S. Ritrovato, *Studi sul madrigale cinquecentesco*, Roma, Salerno.
- Scannapieco 2016: A. Scannapieco (a cura di), *Salvestro Cartaio detto il Fumoso, Panechio – Tiranfallo, I*, Bari, Edizioni di pagina.
- Scannapieco 2017: A. Scannapieco (a cura di), *Salvestro Cartaio detto il Fumoso, Discordia d'amore, II*, Bari, Edizioni di pagina.
- Scannapieco 2018: A. Scannapieco (a cura di), *Salvestro Cartaio detto il Fumoso, Batechio, III*, Bari, Edizioni di pagina.
- Scannapieco 2019: A. Scannapieco (a cura di), *Salvestro Cartaio detto il Fumoso, Capotondo, IV*, Bari, Edizioni di pagina.
- Serianni 1976: L. Serianni, *Introduzione, Note, Nota al testo*, in S. Bargagli, *Turamino*, Roma, Salerno.
- Stanghellini 1997: *Salvestro cartaio, Tiranfallo. Commedia nuova Carnovalesca del Fumoso de la Congrega de' Rozzi. Note e commento di Menotti Stanghellini*, Siena, Il Leccio.
- Stanghellini 1999a: *Antonio Maria da Siena, El farfalla commedia nuova de lo Stecchito de la Congrega de' Rozi da Siena. Note e commento di Menotti Stanghellini*, Siena, Accademia dei Rozzi, Il Leccio.
- Stanghellini 1999b: *Ansano Mengari, Il Bruscello di Codera e Bruco. Note e commento di M. Stanghellini*, Siena, Accademia dei Rozzi, Il Leccio.
- Stanghellini 1999c: *Salvestro Cartaio, Batechio. Commedia di maggio composta per il pellegrino ingegno del Fumoso de la Congrega de' Rozzi. Note e commento di Menotti Stanghellini*, Siena, Il Leccio.
- Stanghellini 2001: *Niccolò Campani, Strascino. Note e commento di Menotti Stanghellini*, Siena, Il Leccio.
- Stanghellini 2002: *Angiolo Cenni detto il Resoluto, Togna. Commedia o vero Tragedia Rusticale e Soldatesca e un Capitulo delle Monache di San Martino. Stanze rusticali: de' Rozzi vestiti*

- alla martorella; delle fanciulle da maritarsi; delle fantesche pregne, a cura di M. Stanghellini, Siena, Accademia dei Rozzi, Il Leccio.*
- Stanghellini 2004: G. B. Binati, *Il Bruscello et il boschetto. Dialogo di Pastinaca e Maca. Edizione critica con note e commento di M. Stanghellini, Siena, Accademia dei Rozzi, Il Leccio.*
- Tanganelli 1968: G. Tanganelli, *Asciano e le sue terre. Notizie storiche e canti della Mencia, Siena, Periccioli.*
- Trovato 1994: P. Trovato, *Sull'evoluzione del senese letterario (1502-1578). Prelievi da Alessandro Piccolomini e da altri autori "nobili e qualificati", in Lingua e letteratura a Siena dal '500 al '700, pp. 41-115.*
- Trovato 2014: R. Trovato, *Una poco nota pièce del Rinascimento italiano*, «Revista de la Sociedad Española de Italianistas», 10 (2014), pp. 139-200.
- Valenti 1992: C. Valenti, *Comici artigiani. Mestiere e forme dello spettacolo a Siena nella prima metà del Cinquecento*, Ferrara, Franco Cosimo Panini.
- Vitale 1994: M. Vitale, *La scuola "senese" nelle questioni linguistiche fra Cinque e Settecento*, in *Lingua e Letteratura a Siena dal '500 al '700. Atti del Convegno (Siena, 12-13 giugno 1991)*, a cura di L. Giannelli, N. Maraschio, T. Poggi Salani, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 1-40.

CARLO SERAFINI

Scritture 'in articulo mortis': Dante, Testori, i Tre Lai

Writings 'in articulo mortis': Dante, Testori, the Tre Lai

ABSTRACT

Il contributo si propone di indagare i *Tre Lai* di Giovanni Testori, opera teatrale del 1992 strutturata in tre monologhi che il drammaturgo di Novate compose nella stanza dell'ospedale negli ultimi momenti della sua vita. Si tratta di un percorso, di un iter che porta dalla perdizione alla salvezza attraverso l'attesa e la speranza. I tre monologhi sono affidati a tre personaggi storici esemplari, Cleopatra, Erodiade e la Vergine Maria, e sono tre lamenti di morte: Cleopatra per Antonio, Erodiade per Giovanni Battista, la Vergine per il figlio crocifisso. L'ambientazione è nella Valsassina, regione amata dallo scrittore, nonché luogo della sua infanzia, e della stessa Valsassina è anche la lingua: i tre monologhi sono scritti in dialetto, per la sentita esigenza di Testori, negli ultimi anni della sua vita, di ritornare alle origini, alla autenticità di quei luoghi e del loro dire.

L'opera è una sorta di testamento spirituale di Testori, scritto *in articulo mortis*, un iter di salvezza sulla struttura dell'opera di Dante. Un "Divina commedia lombarda", come è stata definita, che sintetizza in chiave di speranza l'opera omnia di Testori dai periodi della perdizione alla luce finale.

The contribution aims to investigate Giovanni Testori's *Tre Lai*, a theatrical work of 1992 structured in three monologues that the playwright from Novate composed in the hospital room in the last moments of his life. It is a path, a process that leads from perdition to salvation through waiting and hope. The three monologues are entrusted to three exemplary historical characters Cleopatra, Herodias and the Virgin Mary, and are three death laments: Cleopatra for Antony, Herodias for John the Baptist, the Virgin for the crucified son. The setting is in Valsassina, a region loved by the writer, as well as the place of his childhood, and the language of Valsassina itself is also: the three monologues are written in dialect, due to Testori's heartfelt need, in the last years of his life, to go back to the origins, to the authenticity of those places and their words.

The work is a sort of spiritual testament of Testori, written *in articulo mortis*, a process of salvation on the structure of Dante's work. A "Lombard Divine Comedy", as it has been defined, which summarizes Testori's opera omnia from the periods of perdition to the final light in a key of hope.

Scritture 'in articulo mortis': Dante, Testori, i Tre Lai

L'orizzonte di ricerca, la continua domanda sul senso della vita, della nascita e della morte che ha sempre caratterizzato l'opera di Giovanni Testori vede un compimento, un punto d'arrivo nei *Tre Lai*, opera teatrale del 1992 strutturata in tre monologhi che il drammaturgo di Novate compose nella stanza dell'ospedale nella quale era da tempo ricoverato per una grave malattia che lo ha tormentato negli ultimi anni della vita. Si tratta di un percorso, di un iter che porta dalla perdizione alla salvezza attraverso l'attesa e la speranza.

Partendo dal titolo. *Tre Lai*. Nota Cascetta come:

Lai [sia] un termine che viene da lontano. Allude a una breve forma lirico-narrativa, a radice melodica, della letteratura cortese romanza, resa celebre da uno dei più amati autori del medioevo, Maria di Francia, la cui raccolta centrata su amori difficili e tragici, (...) non è escluso sia capitata nelle mani di Testori. Ma è termine che allude anche al lamento, al grido di dolore e, come tale, ricorre nella poesia più frequentata da Testori, da Tasso a Della Valle e soprattutto a Dante, che connota così la voce dei due amanti colpevoli e infelici¹.

Siamo nel V canto dell'*Inferno* (vv. 46-47) «E come i gru van cantando lor lai / facendo in aere di sé lunga riga».

I tre monologhi sono affidati a tre personaggi storici esemplari, Cleopatra, Erodiade e la Vergine Maria, e sono tre lamenti di morte: Cleopatra per Antonio, Erodiade per Giovanni Battista, la Vergine per il figlio crocifisso. L'ambientazione si sposta nella Valsassina, regione amata dallo scrittore, nonché luogo della sua infanzia, richiamata anche da diversi riferimenti toponomastici sparsi lungo il testo. E della stessa Valsassina è anche la lingua: i tre monologhi sono scritti in dialetto, per la sentita esigenza di Testori, negli ultimi anni della sua vita, di ritornare alle origini, alla autenticità di quei luoghi e del loro dire. Testori confesserà a Luca Doninelli: «Ormai i soli luoghi che riesco a scrivere senza essere sopraffatto da un'idea di falsità, sono i nomi dei luoghi d'origine della mia famiglia: Lasnigo, Sormano... Perché sento il bisogno sempre più impellente di radunare – sì, proprio radunare – i nomi della mia infanzia»².

Cleopatra, Cleopatràs nell'opera, è nella dimensione tragica della perdizione,

1 A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, Milano, Mursia, 1995, pp. 102-3.

2 L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, Milano, Guanda, 1993, pp. 26-27.

della disperazione, dell'essere contro. Al centro della scena solo un trono di stile egiziano canturese, a lato un fantoccio in lamiera di un giovane pastore con in mano la fischiaia dell'aspide. Cleopatràs rievoca la grandezza del suo potere, la forza della passione, il suo dominio erotico, ma ormai tutto è perduto, Antonio morto, e a lei non resta altro che il veleno del serpente. Non ci sono strade che portano né alla speranza, né al perdono, né all'accettazione e la sua maledizione alla vita si conclude con la bestemmia, con la massima imprecazione contro la vita e contro quel Dio che nella stessa vita l'ha portata. In chiusura di monologo Cleopatràs cade morta invocando l'Inferno, dopo aver rievocato nel corso del lamento il suo amore con esplicito riferimento dantesco «amor che a nullo orato / orrar perdona»³, e dopo aver compreso, forse, il senso del suo errore, della sua colpa, quando anticipa il terzo Lai:

L'è nanammò 'rivata, / o mio Tugnàs, / la vergin strangosciata; / et ista, / ista, / est la fregata: / che per terzia in solamente / ella s'è / in questa recita fissata. / Senza la sua reincarnazion, / anca se balla è forse / e senza forse / ariamo un bel vosare, / siam sol i in solamente, / per dirla ciara e net, / un alitar de brina...⁴.

Nel secondo Lai, Erodiàs è collocata su un trono più basso, tempestato di grandi patacche brillanti e di lampadine che si accendono e spengono ad intermittenza. Accanto a lei il bacile con la testa del Battista decollato. Il lamento di Erodiade è anch'esso nella disperazione, ma è lei stessa ad ammettere «Più non riesso, / ecco, / a stragediare;»⁵ e a chiedere al narratore «Darmi te sai, / o narrator / che per segunda volta, / o forse tria, / in delle mani m'hai predata, / serrata / e poi poetigata, / darmi te sai / i verbi e le parole / del de qui e 'desso?»⁶. Testori richiama all'interno dell'opera il suo precedente testo (la prima *Erodiade* di Testori è del 1969, poi rivisitata nel 1984), ma invoca per lei nuove parole, non più chiuse nel solo limite della tragedia e della disperazione, parole che arriveranno in finale di monologo e che apriranno infatti un orizzonte di attesa e quindi di speranza. Erodiade non ha la forza per uccidersi, perché una forza maggiore inizia ad agire dentro di lei. Chiede di poter fare anche lei come la Cleopatràs del primo atto, chiede di poter uscire di scena «si ch'el terzo laiar, de dopo l'intervallo, se poda finalmente cominciare!»⁷. Erodiade ha voluto la decollazione del Battista per accelerare il suo incontro con Dio, quel Dio per il quale il Battista ha sacrificato l'intera sua esistenza, e per il quale non ha voluto corrispondere la passione terrena che lei offriva. Un Dio che vuole la mortificazione della carne e che il Battista scoprirà essere solo una grande illusione, un grande nulla dopo la morte. Ma è il dubbio a frenare la mano di Erodiade e a

3 G. Testori, *Tre Lai*, Milano, Longanesi, 1994, p. 30.

4 Testori, *Tre Lai* cit., pp. 60-61.

5 Testori, *Tre Lai* cit., p. 77.

6 Testori, *Tre Lai* cit., p. 76.

7 Testori, *Tre Lai* cit., p. 120.

porre la domanda su quale sarà il futuro dopo la morte, quale la religione vera: «... quella de me, / e incioè: / post de la morte, / nient; / o quella del de te, / incioè: / post de la mort, / el tut, / el paradiso per paradisare, / el purgatorio per purgare / e l'inferna / per nell'eternità soffrare, penare / e blasfemare»⁸. Ma con quale gesto, chiede ancora Erodiade alla testa del Battista decollato, potrà mai porre fine al suo laiare, vuole forse obbligarla il Battista a fare una fine diversa della regina che l'ha preceduta nel parlare? Il Battista darà la risposta, le sue labbra fino a questo momento morte prenderanno parola per indicare ad Erodiade la via della speranza. Attendere. Cosa? Il lamento della *Mater Strangosciàs*, il senso della vita e dell'esistenza dell'uomo. Questo il grandissimo passo avanti dell'*Erodiàs* dei *Tre Lai* rispetto alla precedente *Erodiade* del 1969 ancora tutta chiusa nell'orizzonte della tragedia.

E siamo così al terzo Lai, nel quale sparisce il trono per lasciare spazio ad una sola sedia da cucina, ai piedi della quale si trova un sudario macchiato di sangue. Non è più presente alcuna forma di tragedia, il lamento è nell'ottica della piena accettazione e quella stessa vita che era stata bestemmiata nel primo Lai ora viene lodata e amata. È il trionfo della giustizia, del senso della vita attraverso il dolore e il sacrificio di un giusto che ha portato la salvezza.

Evidente l'impianto dantesco, per un percorso che parte dalla più sfrenata ambizione materiale, dalla volontà di possesso e di dominio, alla accettazione, all'obbedienza e all'umiltà.

La lingua, come si è detto, è il dialetto brianzolo, misto di latinismi e di elementi della modernità. Ne risulta una lingua che resta un tentativo di ricerca più che un approdo ad un sicuro recupero delle origini. Per Testori è essenziale recuperare autenticità espressiva, forza della parola, impensabile nella lingua appiattita e omologata della contemporaneità, e ancora meno nel perfezionismo formale del classicismo. Si tratta di trovare una espressione in grado di fornire corpo e sostanza alla parola, di entrare nella natura delle cose, fino a diventare espressione incontaminata, istintiva, prima, quasi fosse uno stato aurorale del linguaggio. Il rapporto diretto, istintivo con la lingua è dimostrato anche dal diverso registro usato in ciascuno dei tre Lai, dall'iniziale limitato controllo sintattico e logico del primo lamento, tutto centrato nel magma del peccato, con forte accumulo aggettivale e frequenti ripetizioni di parole, alla semplice limpidezza della preghiera dell'ultimo Lai illuminato dalla serenità della grazia.

A tal proposito afferma Sandro Lombardi:

Mentre *Cleopatràs* trova una cifra comica inaudita e irripetibile, schiantandosi quasi, come in un urlo muto di Bacon o nel balbettamento afasico dell'ultimo Beckett, schiantandosi (...) nell'icona straziata della bestemmia che anela ma non riesce a farsi preghiera, Erodiàs attesta in una situazione di magma che tende a sciogliersi dalle sue stesse spire, risolgen-

8 Testori, *Tre Lai* cit., p. 121.

dosi in una intonazione meno urlata e più trasognata (...) *Mater Strangosciàs*, infine, spinge ad una semplificazione linguistica estrema, attingendo il sublime per via di umiltà⁹.

Testori scrisse i *Tre Lai* per Adriana Innocenti, e a lei li consegnò poco prima di morire chiedendole di farli vivere. Farli vivere in scena, secondo la perfetta simmetria di vita e parola che Testori trovava nel teatro. Il teatro è parola e la parola deve essere detta perché sia viva, questo il notevole compito affidato da Testori alla grande attrice sentendo le proprie forze venir meno.

Come detto i *Tre Lai* sono l'ultima cosa che Testori scrive prima di morire e, per quanto credo risulti sempre arbitrario etichettare le ultime opere degli artisti come una sorta di testamento, ci sono alcuni elementi del testo che offrono per lo meno la possibilità di una rilettura generale del percorso artistico di Testori, nonché di motivare la palese scelta della architettura dantesca. Occorre quindi fare un passo indietro per ripercorrere su grandi linee e su una visione di insieme l'esperienza artistica del drammaturgo di Novate e capire se i *Tre Lai* possano costituire un punto di approdo finale. Se, ad esempio, la fine e l'inizio dell'arte di Testori si possano inquadrare nel tema del figlio morto posto di fronte alla madre, nel dialogo cioè e nella dialettica del rapporto vita morte, con la figura del Cristo e della *Mater Strangosciàs* dei *Tre Lai* in diretto rapporto con la madre che prega e il figlio che muore de *La Morte*, esordio in atto unico del Testori drammaturgo nel 1943. Cinquanta anni di arte separano la stessa scena di vita e morte, segno di un problema connaturato allo scrittore, costantemente riproposto secondo declinazioni molto differenti, certamente legate a doppio filo con la modernità, ma interne alla natura dell'uomo, quali problemi basilari della comprensione della nostra vita e del senso che quest'ultima sembra nascondere. «Una mamma che prega e un figlio che muore»¹⁰ segnano quindi l'inizio dell'arte di Testori e una Madre che parla di vita e di salvezza ad un figlio appena ucciso dagli uomini segna il punto di arrivo. È chiaro quindi che l'arte di Testori ha a che fare con una dimensione che valica di molto l'aspetto mondano del teatro e che si inquadra, anche nelle successive opere di narrativa degli anni Cinquanta, in un orizzonte fortemente problematico e di costante domanda. Il ciclo dei segreti di Milano è il primo segnale di una richiesta di senso che appare immediatamente come urlo straziante. Testori si cala nella realtà fisica della vita, in questo caso la realtà della periferia milanese, ma la sua incursione deformante non è nell'orizzonte della rappresentazione come fine, bensì della comprensione. E parte dall'esperienza prima dell'uomo che ha a che fare con la materialità, con il corpo, costantemente sotto l'analisi dello scrittore, sul quale e nel quale Testori intuisce e lascia esprimere il tragico di una vita priva di speranza, che riflette appunto sul

9 S. Lombardi, *Dialetti dell'anima*, in *Due Lai*, Brescia, Edizioni L'Obliquo, pp. 37-38.

10 G. Testori, *La Morte*, in Id., *Opere 1943-1961*, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 1996, pp. 9-10.

corpo esasperato in ogni sua manifestazione (dalla forza, al sangue, all'erotismo, al sesso, alla malattia, alla morte) il limite della natura umana, la sua bassa ricerca di forza quale illusione di sconfiggere il vuoto esistenziale nel quale è calato. I personaggi dei segreti di Milano agiscono in un orizzonte di disperazione illuso solo momentaneamente da espedienti sterili, incapaci di portare sollievo o luce nella angoscia esistenziale che li governa. La sottomissione, il disagio dell'essere sopraffatti dalla vita si risolve – in questa prima fase – nel riscatto del corpo e della materialità che offre un successo che svanisce però nel momento stesso del suo compiersi. Il linguaggio, elemento di grande interesse di questa prima fase, è magmatico, variegato, in divenire, corrispettivo espressivo di una realtà che assume forme diverse (cromatiche, olfattive, materiali) ma che non si struttura mai in una forma, in una certezza di senso. Testori pone quindi in termini artistici il problema dell'uomo nell'età dell'esplosione della modernità, in un orizzonte di esterioresità vincente rispetto ad una interiorità repressa e umiliata che non trova una via di espressione e quindi di senso. Anche lì dove le due opere teatrali del ciclo dei misteri (la *Maria Brasca* e l'*Arialda*) sembrano lasciar intravedere una speranza, una velata forma di ottimismo espressa dal desiderio e dalla determinazione nel raggiungerlo, arriva la forza della realtà materiale a respingere il sogno al mittente. Più evidente nell'*Arialda*, dove il tema dell'amore tradito si risolve in una invocazione alla morte, tema che sarà poi ulteriormente sviluppato nella successiva fase della poesia, che vede Testori attivo per circa un decennio prima di approdare alla forma piena della tragedia nella prima trilogia. La ricerca del senso attraverso l'amore domina questa fase poetica, che si apre con *I Trionfi* del 1965, dove pur nella materialità del detto, inizia ad emergere con forza la figura del Cristo quale modello di amore, ma l'esito dell'indagine sull'uomo approda ancora ad una illusione, ad un fallimento, ad un continuo emergere di domande alle quali non si trova risposta soddisfacente. Nell'Inno IV viene detto «quel Dio che non esiste più per reggere la vita, / ma turbarla / di domande senza pace». Il tema si radicalizza e si rafforza (anche nel linguaggio che appare più violento sul piano verbale) nel successivo *Crocifissione* e torna sulla tragicità dell'abbandono dell'uomo illuso dall'amore nelle due raccolte *L'amore* e *Per sempre*, per arrivare infine ad un confronto diretto Dio / Uomo in *Nel tuo sangue* del 1973. Qui Testori afferma di aver cercato Dio attraverso una ricerca d'amore furiosa, che viola, che sconfigge, che bestemmia, fino ad affermare: «Tutto puoi dire di me / tranne che t'ho evitato». A tal proposito Cascetta scrive che:

Se l'amore era sembrato promettere, nei *Trionfi* e nelle opere successive, un riscatto possibile alla miseria della creta di cui è fatto l'uomo, l'inganno, la debolezza, la morte scritti nell'amore hanno annullato quell'illusione, l'illusione che ha nutrito anche, originariamente, il mitico messaggero e mediatore di quest'amore: il Cristo¹¹.

11 A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, Milano, Mursia, 1983, p. 81.

L'amore pertanto non è una via oggi percorribile nell'opera di ricerca di senso in Testori e il tema trova a questo punto la strada della tragedia vera, autentica in termini teatrali della prima trilogia.

Né un approdo al senso lo offrono le due opere teatrali cronologicamente poste a cavallo tra la fase poetica e la prima trilogia, ossia *La Monaca di Monza* e *l'Erodiade*, nelle quali Testori trasferisce la domanda sul piano della esemplarità storica. Ciò che preme sottolineare nelle due opere è il conflitto interiore dei due personaggi. La Monaca di Monza è combattuta tra la legge del corpo e la legge degli uomini che a loro volta interpretano, attuandola, la legge di Dio. O è invece la legge di Dio ad essere inattuabile per l'uomo? Resta aperta la domanda e la ricerca che ha sempre come oggetto e perno dell'esistenza il tema dell'amore. Erodiade ha voluto la morte del Battista perché sia così costretto a trovarsi di fronte alla falsità della promessa d'amore. Siamo ancora una volta di fronte alla sfida, alla bestemmia, allo scandalo, al voler smascherare l'insidia di un senso posto in un'altra vita i cui effetti in questa terrena sono la mortificazione della carne e il dolore dell'esistenza.

Non ci si sofferma in questa sede sulla trilogia (*Ambleto*, *Machbetto*, *Edipus*), tappa fondamentale nello studio di Testori e del teatro del Novecento, né sulle più o meno contemporanee altre due prove narrative, *La cattedrale* del 1974 e *Passio Laetitiae et Felicitatis* del 1975, dove lo sperimentalismo di Testori calca fortemente la mano in due opere che non approdano comunque ad un orizzonte di senso. Ma nell'economia del nostro obiettivo occorre invece notare la svolta, l'inversione di marcia nella disperazione dell'uomo di Testori che si attua con la seconda trilogia, dove il continuo no, il continuo sfociare nel nulla, la rabbiosa lotta contro il vuoto della vita arriva ad una risposta nella direzione del senso. Di questo ne è profondamente consapevole l'autore stesso, che infatti dichiara:

Con la precedente trilogia avevo toccato come l'intoccabile, avevo messo le mani nel fondo del pantano della vita. Avevo toccato il fondo a furia di contestare l'accettazione della nascita, della vita, della morte. Poi, finalmente, cominciai a dire sì, e il muro di ribellione e di negazione si scioglieva man mano che accettavo la misura quotidiana della sofferenza e della mia indegnità che veniva abbracciata e accolta, per quella che era, dalla Volontà e dal Senso di tutto ciò che da sempre cercavo, l'amore, la luce, la coscienza, la ragione, la passione dell'esistere. Tutto questo nell'accettazione della nascita e quindi della vita, rientrava in me (...). Il filo che lega i testi di questa seconda trilogia è lo stesso che legava le opere della trilogia precedente, è lo stesso tema, il medesimo problema, quello del senso della vita e della nascita, considerato però da un opposto punto di vista¹².

Nella prima opera della seconda trilogia, *Conversazione con la morte* del 1978, assistiamo ad un vero e proprio ribaltamento del tema della morte, che se prima

12 G. Testori, *Trilogia degli oratori*, Prefazione di D. Rondoni, Saggi introduttivi di C. Bo, Milano, Rizzoli, 2010, pp. 5-6. La nota di Testori, pubblicata nelle pagine 5-8 è del 1981.

era vista sì come un qualcosa di inevitabile, ma da esorcizzare e respingere con la costruzione di un sé trionfante, sprezzante e arrogante, ma disperato, oggi la morte acquista il senso della completezza dell'esistenza, l'ottica del conferire la giusta dimensione e il giusto equilibrio. Non ci troviamo più di fronte all'urlo disperato della tragedia che trascina l'uomo verso il nulla, ma abbiamo una parola che espressa in teatro, diventa vita e prospettiva di senso. È una trasformazione totale, che acquista anche in teatro, sulle assi del palcoscenico, una dimensione diversa: Testori è lettore di sé stesso, diventa quasi 'officiante' della sua missione, con un pubblico che inizia a diventare sempre più giovane, sempre più partecipe, sempre più attento, sempre più coinvolto. E lo stesso discorso vale per *Interrogatorio a Maria* del 1979, dove il tema si sposta dalla morte alla nascita, alla semplicità e alla serenità della accettazione del mistero dell'incarnazione, con una Maria resa estremamente umana, terrena, fragile e potentissima in ragione di un accostamento di termini quotidiani (povera, terrena, farina, quercia, spiga, uva) a citazioni di grande spessore e carisma, e tra queste proprio Dante, dal momento che ritroviamo la preghiera di San Bernardo alla Vergine nel XXXI canto del Paradiso, o, anche il *Pianto della Madonna* di Jacopone da Todi. Il nulla, il niente al quale approdano i testi della prima trilogia è ora un orizzonte superato, l'uomo ha trovato la via per poter guardare oltre. Proprio sul paragone dantesco, torna Cascetta quando scrive:

Il "niente", come porto d'annullamento in cui ogni esistenza annega, se era una parola chiave nella precedente produzione, risulta ora bandito dal linguaggio testoriano, sostituito dall'insistenza sull'essere che si dispiega, dantescamente, in una molteplicità di enti la cui miseria si riscatta nella scelta che Dio ha individualmente fatto di ciascuno¹³.

Un ulteriore passo avanti è nel successivo monologo del 1981, il *Factum est*, dove con un linguaggio estremamente semplificato, fatto di metafore, versi brevi, rime semplici, il tema della accettazione della vita viene proiettato su dimensione universale a sancire senza riserve la sacralità della nascita e del diritto alla nascita, come sacralità della vita stessa.

Nota giustamente Pierangeli: «Con la riscoperta personale della fede, Testori torna progressivamente a sentire anche nelle opere l'urgenza di un compito sociale ora ispirato dalla visuale cristiana della vita»¹⁴. Da qui in poi la produzione di Testori ha una dimensione diversa; non esiterà a scendere nel magma della vita, ma ridimensiona quel magma nel verso della costruzione, dell'attesa e della speranza. In questa ottica vanno letti sia il *Post-Hamlet* (1983) che *I Promessi sposi alla prova* dell'anno successivo. Amleto è nella dimensione del post, non rinnega

13 Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori* cit., pp. 143-44.

14 F. Pierangeli, *Un'insanabile contraddizione bisognosa solo di carità*, in F. Pierangeli - D. Dall'Ombra, *Giovanni Testori. Biografia per immagini*, Cavallermaggiore, Gribaudo, 2000, p. 182.

la dimensione dell'interrogazione del precedente Ambleto, ma la costruisce in un orizzonte di senso che esclude il nulla di un tempo per approdare ad una risposta. L'eroe tragico diventa martire cristiano, il testo è latore di speranza. Nella successiva prova manzoniana, Testori inverte il percorso di Manzoni dal tragico al romanzo, proponendo un iter meta teatrale dal romanzo al tragico, dove i personaggi si dibattono tra il male e il bene, tra il nulla della negatività pura e il senso della appartenenza alla storia e alla vita. Testori non approda comunque ancora ad una parola definitiva, la sua opera è sempre e comunque ricerca, come lo sono gli affascinanti, allucinati e complessi percorsi delle due Branciatrilogie. Siamo ormai nella seconda metà degli anni Ottanta. Testori dopo la speranza manzoniana torna nella disperazione dell'abisso, ma risale verso la luce dopo un iter che, al pari di una Via crucis, si lascia alle spalle il tormento dell'assenza per approdare alla certezza di una speranza. L'apparente ossimoro del percorso (speranza/certezza) trascina il lettore e l'opera stessa in una dimensione di inevitabilità della domanda, impossibilità di indifferenza rispetto agli immensi panorami interrogativi che Testori apre. Un autore rispetto al quale non possiamo, non riusciamo a non farci domande, a non sentire noi stessi su di noi, sulla nostra natura di uomini consapevoli dei propri limiti, la necessità di darci delle risposte. Si concorda pienamente con Rondoni quando afferma:

Ma insomma, ben oltre le nominazioni, cosa ne facciamo di questa pietra lucente e ancora scandalosa, inciampo per ogni tranquillo discorso sulla letteratura, sulla poesia, sullo stile a cui critici e lettori sono sempre tentati di ridurre l'emergere della poesia, della letteratura e anche dello stile? (...) Ah, sì Testori, diremo, attaccandoci a uno dei tanti ossimori, a una delle definizioni piene di termini in contrasto che lo hanno seguito nella sua prova? Il blasfemo cristiano. Il deformato amante della forma. L'innovatore conservatore. L'omosessuale papalino. Il cattolico che perverte ogni forma comprese quelle di un cristianesimo che ha ridotto Gesù a macchietta, a signor Buon Senso¹⁵?

La discesa agli inferi di *Confiteor*, testo tremendo, violentissimo nella sua sostanza tematica, come la perdizione di *In Exitu*, approdano infine ad un orizzonte di pietà e di redenzione che vede in Cristo il grande lume, la grande figura di salvezza, il senso delle cose, il percorso che dal dolore supremo porta alla luce della speranza; e su questo filo è anche la confessione del *Verbò*, di fronte a Rimbaud e Verlaine che fusi insieme danno il titolo, che più che gioco linguistico è appunto esito finale del percorso: il Verbo, cioè la parola, cioè la vita. Testori avverte qui però anche il limite della parola stessa, la necessità di affidarsi a qualcosa che diventa tanto pressante quanto presente quanto innominabile, perché le parole dell'uomo non hanno la forza necessaria per poter arrivare a dir la parola di Dio, cioè il Verbo. All'uomo non resta altro che il silenzio, quale luogo di ma-

15 D. Rondoni, Introduzione a Testori, *Trilogia degli oratori* cit., p. II.

nifestazione sì della propria impotenza, ma anche della piena affermazione di un qualcosa di inarrivabile. Non è vuoto il silenzio finale del *Verbò*, è semmai la piena affermazione e presa di coscienza della necessità di affidarsi a un senso, quindi ad una parola, che travalica i confini del terreno.

Nei successivi *Sfaus* e *SdisOrè* è la “s” iniziale a porre in dubbio il mito, ma ancora una volta in un orizzonte costruttivo. È il tema del perdono ad essere protagonista dell’aggiornamento in chiave moderna e costruttiva del mito stesso, che sebbene violentato e reso quindi meno credibile sul piano storico tragico, garantisce all’opera la piena coerenza con la visione finale della vita di un Testori che ormai malato sente la morte e la accetta come un evento della vita, come una garanzia di salvezza.

E siamo così di nuovo ai *Tre Lai*. E da qui ci avviamo alle conclusioni del nostro percorso e all’ipotesi interpretativa della scelta della struttura del poema dantesco per questa ultima opera di Testori. La lunga digressione sulla sua esperienza artistica offre la possibilità di prendere atto dell’esistenza di un percorso che dal fondo della disperazione porta, attraverso il dolore e la ricerca, attraverso il perdono e l’attesa, alla luce della speranza, alla serenità della dimensione creativa rispetto alla disperazione della negazione e della bestemmia.

Dante è il padre artistico di questo percorso che è percorso dell’uomo, della natura dell’uomo posto di fronte alla grande domanda del senso della vita. Sentendo la forza vitale venir meno, giunto ad una maturità artistica completa, giunto ad una consapevolezza del proprio stato di uomo di fronte alla maestosità del mistero della nascita, della vita e della morte, Testori compone una opera summa, che non a caso è stata definita una «Divina Commedia lombarda»¹⁶ che accoglie, nell’autenticità del linguaggio puro, naturale e primo dello scrittore, il suo intero percorso artistico ed esistenziale. Dante è il garante della forza dell’arte quale unico mezzo di cui dispone l’uomo per arrivare a Dio. Non ha altri mezzi se non la parola, espressione e materia dell’idea, parola che deve essere detta se vuol essere vita (ricordiamo il compito che Testori affida alla Innocenti: fai vivere questo testo). Perché l’arte per Testori è unico modo di arrivare a Dio? Perché l’arte ha a che fare con due dimensioni superiori all’uomo che sono la creazione e l’eternità. L’arte crea il senso poetico delle cose, e quindi il suo senso spirituale, e l’arte è in grado di superare la vita umana e agire ed essere viva oltre la dimensione temporale. A 700 anni di distanza, siamo qui nell’eternità della creazione di Dante a riflettere sul senso della vita nel vortice di pensieri nel quale ci costringe la lettura di Testori. L’uomo per sua natura cerca Dio per la necessità di non vivere l’infelicità del finito, del limite, questa la condizione base di gran parte dell’umanità e anche di chi si professa ateo, che può negare l’esistenza di Dio, ma non la domanda sul senso della vita e sul poi. A tal proposito di grande spessore è la testimonianza di Testori relativa ad un dialogo con Longhi, quando

16 Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori. L’ultima stagione (1982-1993)* cit., p. 104.

il grande critico, ateo, sentendosi venir meno chiede aiuto a Testori tempestandolo di domande sul poi... «E lo faceva (racconta Testori) perché sapeva bene che io, sia pure in modo demenziale, ero cristiano»¹⁷. L'artista sente la necessità, nel momento del suo contatto con la fine, quindi con la morte, di resistere alla morte attraverso l'arte, che è processo creativo. Non esiste possibilità di una spiegazione razionale dell'esistenza di Dio, unico strumento che ci può aiutare a comprendere Dio, quindi il mistero, quindi la vita è l'arte perché, come detto, esprime i due principali concetti con cui si misura l'esistenza di Dio, cioè la creazione e l'eternità. L'arte è una ulteriore espressione di creazione dopo quella di Dio. Ma Testori ha un qualcosa di particolare in questo processo creativo, non cerca Dio in cielo, lo cerca in terra, nella materialità delle cose, nella espressione del corpo. Vive nello spostamento della parola, che è arte del corpo che la pronuncia, verso la vita che gli viene data dal palcoscenico dove diventa immortale. E lì l'opera diventa concetto, tema enorme, vivo, che si agita e si struttura in risposta sul mistero del mondo, partendo dalla più concreta materialità e dal più concreto realismo. E questo deriva a Testori dall'essere profondamente calato nel realismo lombardo, che vede altri due grandi punti di riferimento per il drammaturgo di Novate: Caravaggio e Manzoni. Caravaggio è nel reale, anche nella sua visione di Dio; l'arte prima di Caravaggio immaginava che Dio fosse sopra gli uomini, Caravaggio invece vede Dio nella natura, nelle bettole, nei bari, nelle prostitute, negli zingari che affollano i suoi quadri. E da lì è possibile tracciare un iter che porta fino ad un altro modello per Testori che si è visto essere Manzoni, che ambienta i *Promessi Sposi* proprio nell'epoca (pochi anni dopo 1610-1628) in cui Caravaggio dipinge. Percorso di una esperienza letteraria e artistica che nell'aria lombarda trova il dato della concretezza, due modelli entrambi maestri nella capacità di costruire il vero fisico e psicologico dei propri personaggi, non più personaggi ma persone, vive, vere nella loro materialità e spiritualità. Testori è stato uno dei principali studiosi del realismo lombardo (massimamente del '600), di quella corrente che affonda le sue radici in almeno due secoli prima e che ha visto tra i suoi massimi cantori proprio Roberto Longhi, al quale si deve anche il rilancio di Caravaggio dopo un lungo oblio con la mostra del 1951 a palazzo Reale a Milano, dove il grande critico e Testori hanno il loro primo incontro. E proprio su «Paragone» Testori pubblicherà il suo primo saggio su Francesco del Cairo, autore di ben tre versioni dell'Erodiade, dimostrando subito cosa sia per lui l'arte e il rapporto assoluto, 'di vita o di morte' che il critico è chiamato ad affrontare rispetto all'opera.

Testori nel saggio affianca ad una critica di stampo classico, basata sulla formazione dell'artista, la storia, le influenze, le caratteristiche, una personale visione che affonda le radici chiaramente nella psicanalisi e nell'interpretazione del profondo. Testori colloca il pittore nel filone dei cosiddetti 'pestanti', i pittori lombardi

17 Doninelli, *Conversazioni con Testori* cit., p. 108.

e piemontesi attivi tra la fine del Cinquecento e le prime decadi del Seicento, al tempo della peste appunto, e coglie nelle tele del Cairo i segni della colpa. Il suo disegno interpretativo è all'insegna di una calata nei meandri della psiche dell'artista e nella putredine del corpo corroso dalla peste. È quindi Francesco del Cairo a dare a Testori il "la" per l'interpretazione del rapporto tra Erodiade e la testa mozzata del Battista. Non ci si sofferma oltre, se non per ricordare che numerosissime furono negli anni Cinquanta e Sessanta le mostre sulla pittura lombarda e piemontese del Sei e Settecento, legate a grandi pittori come Moretto, Moroni, Savoldo, Cifrondi, Ceruti, Guala, Moncalvo, Francesco del Cairo. Ai quali vanno aggiunti i citati 'pestanti', ossia Pier Francesco Mazzucchelli (detto il Morazzone), Giulio Cesare Procaccini, Giovan Battista Crespi (detto il Cerano) e Daniele Crespi. E infine Tanzio da Varallo e Gaudenzio Ferrari, ai quali Testori dedica un fondamentale studio nel volume *Il gran teatro montano* del 1965, che vede motore di arte e teatro il Sacro Monte di Varallo. Qui, nella Cappella della Strage, appare l'iscrizione Strangosciata, addoloratissima, riferito alla Vergine Maria.

Questo il senso del congedo letterario di Testori che, come sostiene De Matteis:

riunisce tre personaggi regali in un itinerario figurale che attraversa romanità, ebraismo e cristianesimo impegnando l'interprete in un percorso iniziatico dalla dannazione infernale all'attesa purgatoriale, fino a raggiungere l'estasi paradisiaca (...) un'adeguata conclusione dell'indagine scenica dello scrittore lombardo abituato a trasfigurare il potere terreno e i sentimenti umani nella loro prospettiva soprannaturale¹⁸.

Il tutto calato nella necessità dell'artista di riportare i temi nell'ambiente della terra materna, delle prime origini, della certezza della autenticità affettiva e naturale.

Le parole della *Mater strangosciàs* rappresentano da un lato la conclusione dell'arte di Testori, dall'altro l'espressione di un percorso di salvezza che, lontano dal negare la tragedia della vita terrena, la inserisce in una dimensione della certezza di un giudizio finale all'insegna della resurrezione. L'uomo è così in grado di trasformare la negazione in accettazione, annullando il nulla quale esito certo delle azioni delle prime due protagoniste dei *Tre Lai*. Viene così portato in scena il percorso dell'uomo, il dolore terreno che si viene a edificare in un orizzonte di speranza e di senso, secondo il modello reso immortale dall'opera di Dante.

18 T. De Matteis, *La tragedia contemporanea*, Introduzione di F. Angelini, Ponte Sisto, Roma 2005, p. 237.

SCUOLA E UNIVERSITÀ

MARIANNA MARRUCCI, VALENTINA BIANCHI

*Inclusione e chiavi di accesso al testo letterario.
Proposte di metodo¹*

*Inclusion and Access Ways to the Literary Text.
Methodological proposals*

ABSTRACT

In questo studio presentiamo alcune riflessioni sull'interazione tra educazione letteraria e educazione linguistica, a partire da una prima indagine esplorativa condotta con un gruppo di 60 studenti del primo biennio della scuola secondaria di secondo grado e incentrata sulla lettura di un testo della letteratura italiana dell'estremo contemporaneo. L'obiettivo è quello di raccogliere indizi utili per la progettazione, in un'ottica inclusiva, di una didattica articolata in azioni flessibili e modulabili, capace di guidare, senza ingabbiare in rigidi modelli, studenti e docenti nell'esperienza dell'incontro col testo letterario.

Drawing from an exploratory survey, which focuses on the reading of a Contemporary Italian Literature text and conducted among a group of 60 students in their first two years of high school, in this study, we present some reflections on the interaction between literary education and language education. Our goal is to collect useful data to design a teaching methodology articulated into flexible and modular actions to guide students and instructors in their reading of the literary text. With an inclusive perspective, our teaching methodology will allow participants to freely engage with the literary text without feeling stuck within rigid, pre-constructed guidelines.

- 1 Questo lavoro è frutto della stretta collaborazione tra le due autrici, che lo hanno pensato e rivisto in modo congiunto. Tuttavia, ai fini della stesura finale del testo, i §§ 1, 5, 6, 7 e 8 sono da attribuire a Valentina Bianchi, mentre i §§ 2, 3, 4, 9 e 10 a Marianna Marrucci. Ringraziamo Beatrice Pacini per aver collaborato nella sperimentazione che ha reso possibile questa ricerca.

*Inclusione e chiavi di accesso al testo letterario.
Proposte di metodo*

1. *Educazione letteraria e educazione linguistica: alcune note per un'ottica inclusiva*

All'opportunità di tenere ben saldo, nella pratica didattica, il nesso tra educazione letteraria e educazione linguistica – un dato evidente se solo si pensa alla «materialità fatta di lingua»² delle opere letterarie – fanno ormai riferimento anche i documenti ministeriali relativi ai diversi ordini scolastici, nell'ottica della costituzione di un curriculum verticale e di una prospettiva didattica trasversale alle singole discipline. Vi si ribadisce, per esempio, che, da un lato, «la trasversalità dell'insegnamento della lingua italiana impone che la collaborazione con le altre discipline sia effettiva e programmata», dall'altro, «la lettura di testi di valore letterario consente allo studente un arricchimento anche linguistico»³. Le relazioni tra i due oggetti di insegnamento, lingua e letteratura, sono argomento di riflessione e dibattito da almeno mezzo secolo. La prospettiva oggi condivisa e condivisibile è quella di considerarli «due ambiti di lavoro distinti e, tuttavia, complementari e integrati»⁴. Ma sui modi concreti in cui articolare le interazioni, senza confondere o gerarchizzare i due ambiti, è ancora molto il lavoro da fare.

Nelle pagine che seguono si dà conto di un'indagine che tenta di inquadrare il campo della didattica della letteratura in una prospettiva inclusiva, da un lato ponendosi alcune domande relative all'accessibilità linguistica dei testi, dall'altro mirando a valorizzare le potenzialità del testo letterario nella costruzione delle soggettività degli apprendenti, nella stimolazione di capacità relazionali e sociali e nella guida alla scoperta della complessità del reale. Si tratta di una ricerca che è nata e si sviluppa attraverso il dialogo tra due tavoli di lavoro: la didattica della

2 C. Lavinio, *Testi a scuola. Tra lingua e letteratura*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2021, p. 12.

3 *Indicazioni nazionali riguardanti gli obiettivi specifici di apprendimento concernenti le attività e gli insegnamenti compresi nei piani degli studi previsti per i percorsi liceali*, MIUR, 2010, p. 12.

4 S. Giusti, *Per una didattica della letteratura*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2014, p. 31. Per una ricostruzione del dibattito relativo alle specificità, ai confini e alle interazioni tra educazione linguistica e educazione letteraria si rimanda a S. Giusti, *Per una didattica della letteratura* cit.; E. Ardissino, *Insegnare italiano nella scuola secondaria*, Milano, Mondadori Education, 2018; C. Lavinio *Testi a scuola. Tra lingua e letteratura* cit.

letteratura e le questioni legate all'accessibilità e all'inclusione, l'educazione letteraria e l'educazione linguistica, con l'obiettivo di stabilire una sinergia capace di rispondere ad alcune delle grandi emergenze del mondo della scuola di questi anni, tra cui le carenze mostrate dagli studenti (e lamentate sempre di più dai docenti) nella comprensione e nella produzione di testi.

Tra l'altro, a questo proposito, nelle *Indicazioni nazionali*⁵ citate, tra gli *Obiettivi specifici di apprendimento del primo biennio* (questo è, come vedremo meglio a seguire, il target cui indirizziamo la nostra proposta), si legge che lo studente, durante il primo biennio della scuola secondaria di secondo grado, ha a che fare con attività che mirano a sviluppare la propria «competenza testuale sia nella comprensione (individuare dati e informazioni, fare inferenze, comprendere le relazioni logiche interne) sia nella produzione (curare la dimensione testuale, ideativa e linguistica)», manipolando i testi a cui è esposto, in modo da capirne la multiformità che manifesta la varietà di punti di vista contenuti. In questa direzione, l'itinerario didattico che stiamo progettando intende partire dal testo per poi tornare al testo (con un «biglietto di andata e ritorno»⁶, sfruttando le potenzialità (linguistiche, e non solo) che ci offre nello specifico quello letterario, «sia stabilendo dunque un legame stretto tra le attività di comprensione e analisi e quelle di produzione sia stimolando attività di scrittura a partire da un testo dato e attività di riscrittura», con operazioni continue di «smontaggio» e «rimontaggio» del testo stesso⁷.

L'esperienza di attraversamento e appropriazione del testo e della sua lingua (esperienza favorita, come vedremo meglio più avanti, da operazioni di riscrittura) può diventare una chiave di accesso al testo stesso e ai suoi meccanismi compositivi: è proprio tramite la lingua, osservata con i mezzi e i metodi propri della «linguistica del testo»⁸, e sperimentata in una presa di parola con gli strumenti stessi della creazione letteraria, che si apre la porta del laboratorio sperimentale del testo.

La nostra ricerca, in questa fase iniziale, si è quindi concretizzata nell'elaborazione di una serie di attività-campione su un testo letterario del Duemila, l'in-

5 *Indicazioni nazionali riguardanti gli obiettivi specifici di apprendimento concernenti le attività e gli insegnamenti compresi nei piani degli studi previsti per i percorsi liceali* cit., p. 12.

6 C. Lavinio, *Biglietto di andata e ritorno tra lingua e letteratura*, in *Per una didattica della parola. Ascoltare, parlare, leggere e scrivere nella scuola primaria*, a cura di R. Setti, C. De Santis e R. Cella, Firenze, Franco Cesati editore, 2021, pp. 23-40.

7 M. Palermo, *Il (difficile) dialogo tra grammatica e testo*, in *Fuori e dentro il libro di italiano*, a cura di E. De Roberto, Firenze, Franco Cesati Editore, 2020, p. 23.

8 M. Palermo, *Le regole della grammatica e le regole del testo. Riflessioni in chiave didattica*, «Italiano a scuola», 3 (2021), p. 194: <https://doi.org/10.6092/issn.2704-8128/12993>. Per maggiori ragguagli sui metodi della 'linguistica del testo' adottati nell'analisi di testi letterari, si rimanda ad una recentissima raccolta di saggi: si tratta di S. Frigerio (a cura di), *Linguistica e testi letterari. Modelli, strumenti e analisi*, Roma, Carocci, 2022.

cipit del romanzo di Niccolò Ammaniti *Io non ho paura* (2001). Le attività sono state concepite per adolescenti che frequentano il primo biennio della scuola secondaria di secondo grado e sono state già proposte a un piccolo ma eterogeneo campione di 60 studentesse e studenti⁹. Questa prima indagine pilota rappresenta soltanto l'avvio di una sperimentazione più ampia prevista in un momento successivo e che sarà ripensata proprio alla luce di questi primi e interessanti risultati.

Dunque, in queste pagine, muovendo dai motivi che ci hanno spinte alla scelta del destinatario delle proposte didattiche, ci avvieremo a presentare il nodo focale intorno al quale ruota il progetto, ovvero il testo, con le specificità che emergono mettendo in dialogo elementi linguistici e aspetti letterari, e la serie di attività proposte al nostro campione di studenti, basate su compiti di comprensione, analisi formale e produzione del testo, sull'operazione di riscrittura e sull'assunzione alternata di diversi punti di vista.

Crediamo che l'indagine esplorativa condotta possa fornire indizi utili per la progettazione di un percorso didattico unitario, fatto di fasi che possono essere rimodulate e riproposte con modalità e ordine diversi, anche grazie all'integrazione costante di operazioni basate su compiti di comprensione e produzione, favorita da un procedere all'unisono di educazione linguistica e educazione letteraria nei percorsi di apprendimento, che guida lo studente (supportando il docente) nei processi di ermeneutica del testo.

2. *L'ora di italiano nel primo biennio della scuola secondaria di secondo grado*

Il primo biennio della scuola secondaria di secondo grado corrisponde a un cruciale momento di passaggio. Sul piano anagrafico tra i 14 e i 16 anni avviene il pieno ingresso nell'adolescenza e il congedo dall'infanzia. Nel percorso scolastico si tratta dell'ultimo segmento di fatto obbligatorio, secondo la normativa vigente in Italia.¹⁰ Nello specifico dell'ora di italiano, corrisponde a una fase di transizione: prolungamento della separazione tra educazione linguistica ed educazione letteraria, già avviata nel triennio precedente e sancita dalla manualistica¹¹, per un verso, e preparazione alla lettura dei classici della letteratura italiana,

9 Si tratta, in particolare, di due classi, una prima e una seconda, dell'Istituto tecnico tecnologico e del Liceo scientifico delle scienze applicate «Tito Sarracchi» di Siena.

10 La Legge n. 296 del 27 dicembre 2006 stabilisce che l'istruzione obbligatoria venga impartita per almeno 10 anni e la Circolare Ministeriale n. 101 del 30 dicembre 2010 dispone l'obbligo scolastico per la fascia d'età 6-16 anni.

11 Le adozioni dei libri di testo nei cinque anni che comprendono il triennio del primo grado e il primo biennio del secondo grado corrono su due binari paralleli: da un lato il manuale di grammatica, dall'altro l'antologia di testi, svincolati l'uno dall'altra e spesso, nell'organizzazione didattica, usati separatamente, in una gestione 'schizo-

momento ultimo di riflessione metalinguistica e consolidamento di competenze testuali da mettere a frutto negli anni successivi, per un altro. Il primo biennio della secondaria di secondo grado presenta anche, solitamente, l'ultima occasione di accertamento e certificazione di disturbi dell'apprendimento. Ma, al di là di specifici casi di difficoltà di apprendimento, l'attuale quadro generale è preoccupante. Come dimostrano anche i risultati delle rilevazioni Ocse-Pisa¹², infatti, è diffusamente riscontrabile tra gli studenti di questa fascia d'età una mancata (o molto scarsa) acquisizione di competenze testuali, metalinguistiche e letterarie, se queste ultime si misurano nella capacità di comprendere e interpretare un testo letterario, cioè un testo costitutivamente complesso.

Non è da sottovalutare, a questo proposito, il fatto che siamo in un «momento di transizione epocale e la scuola deve accettare la sfida imposta dall'avvento del digitale e delle sue conseguenze sul modo di leggere e di scrivere testi», diventando un po' «santuario (nel senso di luogo di tutela e conservazione) delle capacità di comprendere e produrre testi lunghi, continui, semanticamente densi e sintatticamente complessi»¹³. Partiamo proprio da qui: analizzare l'«intreccio profondo tra ricezione e produzione di testi»¹⁴, attraverso l'«osservazione sistematica delle strutture linguistiche» (come si legge nelle *Indicazioni nazionali*¹⁵), cercando di capire come avviene l'«assemblaggio» dei «pezzi»¹⁶ e come si sviluppano i processi di formalizzazione.

frenica' della disciplina. Per un bilancio recente sulla manualistica e sull'insegnamento della letteratura nella secondaria di primo grado e nel primo biennio del secondo grado si veda il volume a cura di E. Zinato *Insegnare letteratura. Teorie e pratiche per una didattica indocile*, Bari-Roma, Laterza, 2022, in particolare i capp. 1.2, 2.1 e 2.2.

- 12 Pisa (Programme for International Student Assessment) è un'indagine internazionale periodica (ogni tre anni, dal 2000) promossa dall'Ocse (Organizzazione per la cooperazione e lo sviluppo economico) con l'obiettivo di accertare le competenze degli studenti quindicenni, alle soglie del completamento dell'obbligo scolastico, dei Paesi aderenti. L'attenzione si concentra sulle competenze nella lettura, nella matematica e nelle scienze. I risultati dell'ultima rilevazione (2018) attestano un calo delle competenze nella lettura tra i quindicenni italiani. La media italiana è inferiore alla media Ocse, con differenze tra aree geografiche e tra i generi; il 23% dei quindicenni che hanno partecipato all'indagine non raggiunge i livelli minimi di competenza nella comprensione di un testo scritto. Cfr. <https://www.invalsiopen.it/risultati-ocse-pisa-2018/>.
- 13 M. Palermo, *Le competenze di italiano: il ruolo della scuola e dell'università*, in «Le parole e le cose2. Letteratura e realtà», 28 (2017): <http://www.leparoleelecose.it/?p=26455>, p. 2.
- 14 C. Lavinio *Testi a scuola. Tra lingua e letteratura* cit., p. 26.
- 15 *Indicazioni nazionali riguardanti gli obiettivi specifici di apprendimento concernenti le attività e gli insegnamenti compresi nei piani degli studi previsti per i percorsi liceali* cit., p. 103.
- 16 M.L. Altieri Biagi, *Creatività, parola ambigua*, in *Educazione linguistica e educazione letteraria. Intersezioni e interazioni*, a cura di C. Lavinio, Milano, FrancoAngeli, 2005, p. 69.

3. *L'esperienza della letteratura: risorse e ostacoli*

L'incontro con un testo letterario è un'esperienza emotiva e cognitiva molto intensa che, come stanno dimostrando anche alcune ricerche nel campo delle scienze cognitive e delle neuroscienze, si realizza fisicamente, provocando cioè delle reazioni a livello fisico e stimolando l'attivazione di determinati circuiti neurali che sono a loro volta collegati a funzioni come l'empatia e la memoria; funzioni che stanno alla base delle interazioni sociali, delle relazioni umane e dell'apprendimento. L'esperienza della lettura di opere letterarie permette di «allargare in forma virtuale, per via di simulazione e di immedesimazione, il campo della nostra esperienza, e quindi di arricchire la nostra cassetta degli attrezzi di altri strumenti mentali, di nuovi modelli di condotta e/o di interpretazione dei fatti: nuove tracce per imbastire reazioni e risposte, nuove coordinate per dare senso a ciò che accade»¹⁷.

Ciò è possibile perché la letteratura allestisce microcosmi, mettendo in forma, nella propria tessitura linguistico-retorica, la complessità, indicibile in maniera diretta, delle emozioni e dei pensieri umani; e lo fa con un unico strumento creativo e comunicativo: la lingua. Così un testo letterario presenta, da un lato, una straordinaria potenzialità come attivatore di processi empatici e cognitivi e, dall'altro lato, un livello massimo di formalizzazione linguistica. I due lati intrattengono tra loro una relazione di necessità: il secondo è strettamente funzionale al primo, che non si dà senza l'altro. Ma questi due tratti costitutivi possono entrare in conflitto: accade quando la forma, anziché accenderlo, ostacola il funzionamento del testo come congegno empatico-cognitivo. E accade, per esempio, ad apprendenti con italiano L2 o con difficoltà di linguaggio e di apprendimento, ma anche, più in generale, a tutti coloro che, benché parlanti nativi, non hanno acquisito una padronanza della lingua scritta e una competenza testuale sufficienti per accedere a un testo complesso – condizione, questa, sempre più diffusa tra i quindicenni italiani.

Anche di fronte a un testo della letteratura italiana dell'estremo contemporaneo¹⁸ si può innescare questo tipo di conflitto. Il testo sarà, all'apparenza, meno respingente rispetto a una novella di Boccaccio o a una pagina del *Principe* di Machiavelli, ma anche rispetto a opere del secolo scorso, perché è fatto con l'ita-

17 M. Barenghi, *Poetici primati. Saggio su letteratura e evoluzione*, Macerata, Quodlibet, 2020, p. 119. Per ulteriori approfondimenti su questo filone di studi si rinvia, tra gli altri, a M. Wolf, *La lettura profonda*, in Ead., *Lettore vieni a casa. Il cervello che legge in un mondo digitale* (2018) e, in una prospettiva didattica, a S. Giusti e N. Tonelli, *Comunità di pratiche letterarie. Il valore d'uso della letteratura e il suo insegnamento*, Torino, Loescher, 2020.

18 Con la formula 'letteratura dell'estremo contemporaneo' si indica la letteratura del Duemila. Si veda, su questo, *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, a cura di E. Zinato, Roma, Treccani, 2020.

liano contemporaneo, lo stesso che i lettori usano quotidianamente. Non per questo, però, è pienamente accessibile, proprio perché, in quanto testo letterario, presenta un alto grado di formalizzazione e non è codificato secondo un insieme fisso e riconoscibile di convenzioni, anche se sembra scritto nella stessa lingua che gli studenti usano nella comunicazione ordinaria. Il problema è che l'allestimento di microcosmi tridimensionali avviene attraverso una serie di dispositivi retorico-linguistici e una tessitura testuale che richiedono, perché il congegno funzioni, un'attenzione prolungata e l'esercizio di un pensiero critico-analitico di cui gli adolescenti (ma anche molti adulti) sono sempre meno capaci¹⁹. E, sotto questo profilo, la prosa può nascondere, a livello di testualità, insidie anche più significative della poesia, perché si presenta, tendenzialmente, sotto forma di testo lineare e piuttosto esteso: un muro testuale da scalare (spesso) con un'attrezzatura troppo scarsa.

4. *Il caso del romanzo di Niccolò Ammaniti Io non ho paura*

Io non ho paura viene pubblicato proprio all'inizio del secolo, nel 2001; dopo l'esordio sotto il segno dell'antologia *Gioventù cannibale* (1996), con questo romanzo Ammaniti trova una maturità espressiva che lo colloca oltre quella prima esperienza giovanile e in una posizione di originalità nel panorama della narrativa italiana del nuovo secolo. Nel 2003 Gabriele Salvatores lo porta al cinema, curando la regia di un film alla cui sceneggiatura collabora lo stesso Ammaniti. Negli anni successivi il libro comincia a entrare nella rosa delle letture scolastiche. Opera della consacrazione di Niccolò Ammaniti e, tra i romanzi del nostro secolo, uno dei più presenti nelle aule scolastiche, oggi possiamo considerare *Io non ho paura* un piccolo classico della letteratura italiana dell'estremo contemporaneo.

Come è noto, il protagonista è un bambino, il quale, in un'estate della fine degli anni Settanta, in un piccolo paese del Sud Italia, fa una scoperta traumatica, che di fatto segna la fine della sua infanzia. Ecco una delle ragioni per cui questo testo è entrato facilmente nella scuola, tra le letture consigliate nel passaggio tra la scuola media e il primo biennio delle superiori: apre uno spaccato profondo sia su un passaggio decisivo della vita, che gli studenti stanno attraversando, sia su squilibri e conflitti cruciali della realtà sociale italiana recente.

Il titolo, *Io non ho paura*, contiene un riferimento diretto a un'emozione primaria, cioè, secondo le note tesi di Paul Ekman, universale, comune a tutte le culture²⁰. L'emozione in questione corrisponde alla paura di affacciarsi sull'abisso

19 Si veda, su questo, A. Nardi, *Il lettore distratto. Leggere e comprendere nell'epoca degli schermi digitali*, Firenze University Press, 2022.

20 Sulle potenzialità dell'educazione letteraria per lo sviluppo di competenze affettive,

dell'orrore, alla paura di crescere e di entrare in un mondo, quello degli adulti, che si presenta tutt'altro che rassicurante e accogliente. La vicenda del protagonista può essere letta come storia della costruzione di una soggettività, cioè di un'identità, che procede per negazioni, schermi e dislocazioni. E questo procedere 'obliquo' offre suggerimenti interessanti a chi insegna lingua e letteratura italiana a gruppi di adolescenti. Può essere letta, anche, come storia dalla portata semantica universale, cioè trasversale alle culture, e, insieme, culturalmente connotata e radicata nella storia d'Italia.

Per questo insieme di motivi ci siamo orientate sul romanzo di Ammaniti. E abbiamo selezionato, in particolare, la scena d'apertura, soprattutto per come vi prende avvio l'allestimento narrativo. Leggiamo e analizziamo il testo.

Stavo per superare Salvatore quando ho sentito mia sorella che urlava. Mi sono girato e l'ho vista sparire inghiottita dal grano che copriva la collina. Non dovevo portarmela dietro, mamma me l'avrebbe fatta pagare cara. Mi sono fermato. Ero sudato. Ho preso fiato e l'ho chiamata. – Maria? Maria? Mi ha risposto una vocina sofferente. – Michele! – Ti sei fatta male? – Sì, vieni. – Dove ti sei fatta male? – Alla gamba. Faceva finta, era stanca. Vado avanti, mi sono detto. E se si era fatta male davvero? Dov'erano gli altri? Vedevo le loro scie nel grano. Salivano piano, in file parallele, come le dita di una mano, verso la cima della collina, lasciandosi dietro una coda di steli abbattuti. Quell'anno il grano era alto. A fine primavera aveva piovuto tanto, e a metà giugno le piante erano più rigogliose che mai. Crescevano fitte, cariche di spighe, pronte per essere raccolte. Ogni cosa era coperta di grano. Le colline, basse, si susseguivano come onde di un oceano dorato. Fino in fondo all'orizzonte grano, cielo, grilli, sole e caldo. Non avevo idea di quanto faceva caldo, uno a nove anni, di gradi centigradi se ne intende poco, ma sapevo che non era normale. Quella maledetta estate del 1978 è rimasta famosa come una delle più calde del secolo. Il calore entrava nelle pietre, sbriciolava la terra, bruciava le piante e uccideva le bestie, infuocava le case. Quando prendevi i pomodori nell'orto, erano senza succo e le zucchine piccole e dure. Il sole ti levava il respiro, la forza, la voglia di giocare, tutto. E la notte si schiattava uguale. Ad Acqua Traversa gli adulti non uscivano di casa prima delle sei di sera. Si tappavano dentro, con le persiane chiuse. Solo noi ci avventuravamo nella campagna rovente e abbandonata. Mia sorella Maria aveva cinque anni e mi seguiva con l'ostinazione di un bastardino tirato fuori da un canile. "Voglio fare quello che fai tu" diceva sempre. Mamma le dava ragione. "Sei o non sei il fratello maggiore?" E non c'erano santi, mi

anche in relazione con la prospettiva del cosiddetto "curricolo emotivo" per educare alla gestione delle emozioni i bambini e gli adolescenti, si vedano le stimolanti riflessioni di Matteo Giancotti nel recente *Educare al testo letterario. Appunti e spunti per la scuola primaria*, Milano, Mondadori, 2022, in particolare il cap. *Letteratura come educazione* (pp. 23-33).

toccava portarmela dietro. Nessuno si era fermato ad aiutarla.
Normale, era una gara.

L'incipit denuncia subito che la narrazione è condotta alla prima persona («Stavo per superare Salvatore»). Chi parla in questa pagina? Chi racconta la storia? Da quale prospettiva vengono osservati i fatti? Rispetto alla storia che racconta che cosa sa e vede il narratore? Il narratore vede esattamente quello che vede uno dei personaggi, il protagonista: il punto di vista da cui si racconta coincide con quello del protagonista. Volendo ricorrere alle categorie classiche di Gérard Genette entrate ormai stabilmente nella manualistica scolastica, possiamo dire che la narrazione è a focalizzazione interna: il narratore è un personaggio che prende parte alla vicenda (ne è, anzi, il protagonista); dunque il punto di vista da cui viene condotta la narrazione è interno alla storia. Possiamo definire il narratore intradiegetico (è interno alla storia) e omodiegetico (coincide con il protagonista). Il narratore, dunque, coincide sempre con il protagonista, ma – è importante notarlo – il suo punto di vista entra ed esce dalla storia; nel testo si alternano, cioè, uno sguardo in presa diretta e uno sguardo a distanza dai fatti narrati. A leggere con attenzione, infatti, in questa pagina si percepiscono due punti di vista distinti: quello di un io narrato (il narratore-protagonista dentro la storia, all'epoca dei fatti) e quello di un io narrante (il narratore-protagonista dopo la storia, a distanza di tempo). L'io narrato è un bambino di nove anni. L'io narrante è quel bambino cresciuto, diventato un adulto, che ha più informazioni del bambino e le mette in ordine secondo una logica diversa. Perciò possiamo dire che la focalizzazione interna si intreccia alla focalizzazione zero, quella dei casi in cui il narratore è onnisciente, è cioè in possesso di informazioni che i personaggi non hanno: può guardare la vicenda dall'alto e averne una visione d'insieme offerta dalla lontananza. Infatti in questo caso l'io narrante, che guarda la storia da una certa distanza temporale, sa molte cose in più rispetto ai personaggi: sa, per esempio, che l'estate del 1978 «è rimasta famosa come una delle più calde del secolo»; conosce i gradi centigradi, a differenza di quando era bambino («Non avevo idea di quanto faceva caldo, uno a nove anni, di gradi centigradi se ne intende poco, ma sapevo che non era normale»). È grazie alla voce dell'io narrante che il lettore individua le coordinate esatte dell'ambientazione: Acqua Traverse nell'estate del 1978. È dalla voce dell'io narrante che il lettore apprende l'età dell'io narrato-protagonista: nove anni.

Tanto l'io narrato quanto l'io narrante si esprimono in uno stile paratattico e colloquiale, che riproduce aspetti dell'italiano parlato. Dopo un inizio al passato prossimo, prevale l'uso dell'imperfetto, con una funzione descrittiva e iterativa²¹.

21 Tra le attività elaborate finora ne abbiamo inserite due sulla categoria di 'tempo' su cui, tuttavia, non ci soffermeremo in questa sede, in quanto sarebbe necessaria una riflessione a parte: e ulteriori ricerche empiriche.

L'imperfetto è anche il tempo tipico del racconto e del gioco infantile (si parla, infatti, di 'imperfetto ludico') e la sua prevalenza conferisce a questa prima scena un alone leggendario e fantastico.

Sul piano retorico, si può notare la presenza di due similitudini che attingono al plausibile sapere di un ragazzino di nove anni (le dita di una mano e un cagnolino uscito da un canile) e di una similitudine un po' più colta e raffinata (onde di un oceano dorato), presente nella parte centrale, in cui il punto di vista è quello dell'io narrante.

I personaggi compaiono in scena senza essere presentati. Prendiamo la prima sequenza («Stavo... abbattuti»): chi è Salvatore? Chi sono gli altri? Perché non si fermano ad aspettare il protagonista e sua sorella? Che cosa stanno facendo? Solo più avanti il lettore saprà che cosa stanno facendo e perché non si fermano: «Normale, era una gara» – spiega e commenta il narratore alla fine di questa pagina, chiudendo il cerchio. La presentazione dei personaggi è indiretta e *in medias res*, con un procedimento di disseminazione di spie, così come accade per l'ambientazione: il lettore scopre gradualmente, un pezzo alla volta, le informazioni, che è chiamato a ricomporre. Ma per farlo deve sapersi muovere nel testo. È una strategia di scrittura che presuppone una precisa strategia di lettura: attiva, collaborativa, interpretativa. Il sistema dei personaggi, come la gestione del punto di vista, è organizzato su due poli: da un lato 'noi' (i bambini); dall'altro 'gli adulti' (loro):

Ad Acqua Traverse gli adulti non uscivano di casa prima delle sei di sera. Si tappavano dentro, con le persiane chiuse. Solo noi ci avventuravamo nella campagna rovente e abbandonata.

Agli altri, gli adulti, corrispondono spazi chiusi e oscurità («si tappavano dentro, con le persiane chiuse»), mentre i bambini attraversano spazi aperti e assolati («campagna rovente e assolata»). Un elemento decisivo è quello della luce, contrapposta all'ombra: la percezione visiva è prevalente sugli altri sensi, che tende ad assimilare: «fino in fondo all'orizzonte grano, cielo, grilli, sole e caldo». E si alternano primi piani e campi lunghi, così come si alternano un'ottica narrativa in presa diretta e un'ottica a distanza. Si delinea, dunque, in questa pagina, un sistema di opposizioni: esterno/interno, luce/ombra, vicino/distante, bambini/adulti.

5. *Nell'officina del testo: sulla categoria di persona come funzione testuale*

Addentrandoci dunque nei meccanismi e nei processi alla base della costruzione del testo, e osservandolo nel proprio farsi attraverso le strategie linguistiche utilizzate, già dal titolo è possibile intuire il motivo del nostro interesse per il romanzo scelto: si assiste immediatamente, in apertura, a una dichiarazione di 'appropriazione diretta' della lingua, attraverso l'affermarsi del pronome di prima persona singolare, io. E si introducono così le prime questioni linguistiche rile-

vanti per le nostre proposte didattiche e per la prospettiva assunta: il focus è sulla categoria dei pronomi che verranno trattati, nell'ottica di Émile Benveniste²², innanzitutto, e lo vedremo a seguire, come «istanze di discorso», ovvero indicatori di atti di *parole* ogni volta unici, resi tali dal parlante. Più avanti ci si occuperà, inoltre, delle caratteristiche legate alla loro 'sintassi', e dunque, alle modalità di combinazione con gli altri elementi all'interno del discorso.

Entro il quadro proposto da Benveniste, che qui prendiamo a prestito almeno in relazione ai principi teorico-metodologici adottati, ci dedichiamo dunque alla nozione di persona, rappresentata dalla funzione 'io' e, nella fattispecie, dal pronome personale di prima persona singolare che la manifesta: si ha a che fare con un elemento cui non corrisponde di fatto una classe di referenza specifica, oggettiva, e ben individuabile (come nel caso dei nomi). Io, ogni volta unico, può essere definito solo entro la realtà di discorso in cui viene pronunciato.

Alla luce di queste considerazioni, e mirando a riconoscere la funzione e le caratteristiche dell'io all'interno del testo, (punto di partenza e) prima domanda da porsi come input iniziale per un primo contatto è dunque *chi dice 'io'?* Qual è, in questo caso, la sua classe di referenza nel mondo extratestuale?

Sin dal titolo, la sua presenza chiama inevitabilmente in causa un tu, l'interlocutore, il lettore stesso, che si sente immediatamente catapultato nel testo: si istituisce così, da subito, la prima relazione testuale, utile da indagare ai fini interpretativi.

Tramite l'osservazione di certe categorie deittiche, come quella dei pronomi (personali), di cui discuteremo ancora nel corso del lavoro, a più riprese e da varie prospettive, si prendono dunque in esame i frammenti testuali in cui «il dominio testuale» e quello «contestuale»²³ si fondono, necessitando di informazioni aggiuntive, da reperire, appunto, dalla situazione di contesto. Su questa linea, proponiamo dunque percorsi di accompagnamento nel laboratorio del testo e di esercitazione all'appropriazione della lingua e degli strumenti di cui dispone il testo stesso nel proprio manifestarsi.

6. Prime proposte e prime risposte

Alla luce di queste riflessioni abbiamo quindi elaborato una combinazione di attività didattiche da portare direttamente in aula con l'obiettivo di sottoporre a verifica le ipotesi di partenza, nonché di ottenere dati concreti su cui poggiare la linea del nostro ragionamento e rimodulare il progetto per una futura più ampia sperimentazione.

L'ordine sequenziale con cui abbiamo proposto le attività realizzate non è

22 E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 251.

23 A. Ferrari, *Linguistica del testo. Principi, fenomeni, strutture*, Roma, Carocci, 2014, p. 35.

dirimente: con la progressiva estensione del campione, e i relativi dati ottenuti, cerchiamo infatti di indagare le diverse possibilità di combinare le attività elaborate in modo che il docente possa scegliere liberamente, e in base alle esigenze della classe, le questioni su cui soffermarsi e quelle da trascurare, attraverso un percorso didattico parzialmente rimodulabile benché tracciato nei suoi nodi fondamentali per evitare tanto la strada di facili impressionismi quanto quella di sterili tecnicismi.

In questo senso, diventano sempre più necessarie un'intima interazione tra i processi, le forme e le funzioni della dimensione linguistica e le categorie interpretative e i metodi propri della dimensione letteraria nonché, probabilmente, un ripensamento verso cui, di fatto, tende anche la struttura del nuovo esame di Stato, secondo quanto dichiara la normativa di orientamento alla preparazione delle prove²⁴, anche della tradizionale (e talora eccessivamente netta, almeno per quanto riguarda le attività presenti nella manualistica) separazione tra lo sviluppo delle abilità di comprensione e quelle di produzione. L'idea è quella di abituare lo studente nella pratica della fusione tra punto di vista dell'emittente e del ricevente, per una gestione globale dei testi: in questa direzione va ancora una volta la normativa nazionale per la realizzazione delle prove finali (sia del primo sia del secondo ciclo), proponendo, ad esempio, possibili percorsi didattici che facciano leva su operazioni di riscrittura e di riformulazione²⁵.

7. *Verso la scoperta del testo: valorizzazione del precontatto e primi momenti di riflessione metalinguistica*

Per cercare una prima porta di accesso all'interpretazione del testo, si prova a proporre, in apertura di un ipotetico itinerario didattico, l'analisi del paratesto. Si comincia quindi dal titolo e da alcune parole-chiave che chiediamo di scegliere direttamente agli studenti, in modo da formulare ipotesi anche prima della lettura del testo, e in modo da suscitare interesse, provando ad accendere fin da subito immaginazione e creatività.

In un'attività di pre-contatto con il testo, allo studente si richiede di provare a immaginare *chi non ha paura; di cosa non ha paura; perché non ha paura*. Nello spe-

24 Cfr. Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, *Documento di orientamento per la redazione della prova d'italiano nell'esame di stato conclusivo del primo ciclo*: <https://www.miur.gov.it/documents/20182/0/Documento+orientamento+prova+italiano+esame+di+stato+primo+ciclo/82e41006-0ccb-499f-8c9a-ca0eb5619b-9c?version=1.0>; Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, *Documento di lavoro per la preparazione delle tracce della prima prova scritta dell'Esame di Stato conclusivo del secondo ciclo di istruzione*: <https://www.miur.gov.it/documents/20182/0/documento+di+lavoro.pdf/051e56ce-1e57-471d-8c9f-9175e43b8c0c>.

25 Es. il riassunto: cfr., tra gli altri, L. Serianni, *Italiani scritti*, Bologna, il Mulino, 2012; M. Palermo, *Le regole della grammatica e le regole del testo. Riflessioni in chiave didattica* cit.

cifico, si chiede di scegliere tre parole-chiave che possano rispondere al meglio alle domande ‘chi?’, ‘cosa?’ e ‘perché?’, operazione molto utile per coloro che presentano difficoltà di apprendimento, ma che risulta senz’altro di supporto anche a chi non ha nessuna difficoltà, almeno nell’avvio del percorso di avvicinamento al testo. E proprio in prospettiva inclusiva, l’attività costituisce, inoltre, un importante momento di supporto anche per il docente, poiché può fornire, come vedremo di seguito con alcuni esempi, importanti indizi sul tipo di approccio alla testualità e, più in generale, sullo stile cognitivo dei singoli studenti.

Nelle prime risposte ottenute dal nostro campione di studenti si rileva un’estrema varietà nelle modalità di categorizzazione impiegate: in alcuni casi, l’attività riesce anche ad attivare le conoscenze pregresse, fatto che conferma l’importanza di simili tipologie di compiti in un percorso di guida all’interpretazione di un testo (specialmente letterario). Solo per fare qualche esempio significativo (almeno per questa fase del nostro studio), si assiste, da un lato, a ‘meri’ tentativi di risposta alle domande (es. *chi non ha paura? – il protagonista; di cosa non ha paura? – l’ambiente che lo circonda; perché non ha paura? – perché è coraggioso*), che ‘trascurano’ la richiesta di individuazione di una parola-chiave, operazione su cui il docente può decidere di lavorare anche in una seconda fase, magari durante uno dei momenti dedicati alla riflessione metalinguistica analitica, che dovrebbero condurre in un percorso di maggiore consapevolezza linguistico-testuale a tutti i livelli. Dall’altro lato, si osservano, invece, tentativi di individuazione di concetti chiave, talora rappresentati da nomi nudi, non determinati, concreti (es. *chi non ha paura? – ragazzo*) o astratti (es. *perché non ha paura? – coraggioso*), talora da nomi propri (es. *chi non ha paura? – Michele*), talora da nomi introdotti da articoli determinativi (es. *chi non ha paura? – il protagonista; perché non ha paura? – l’amicizia*), che mirano a formulare ipotesi sui possibili scenari interpretativi di apertura del romanzo, restituendo, in un certo senso, un quadro unitario utile, appunto, per un primo accostamento al testo.

E in una didattica che fa perno sulla dimensione testuale, scavando più a fondo, ed entrando nel vivo del testo, si propongono attività con focus sulle strutture linguistiche che forniscono importanti informazioni sull’architettura testuale e dunque sul testo inteso «come unità grammaticale» prima che «unità di senso»²⁶: si tratta delle reti di relazioni su cui si erge l’impalcatura testuale, ovvero quegli strumenti che guidano il destinatario nella lettura del testo, in quanto contribuiscono alla progressione tematica, all’osservazione della struttura dell’informazione e della sua distribuzione.

Si veda, in proposito, l’attività 1, riportata a seguire:

Attività n. 1

Alla fine della riga 1 è presente un pronome contratto «l'»: a chi/cosa si riferisce questo pronome?

Anche alla riga 3 trovi la stessa forma pronominale «l'», nella frase *mamma me l'avrebbe fatta pagare*: i due pronomi si riferiscono allo stesso elemento?

Se non è così, specifica quale parte di testo sostituisce il pronome presente alla riga 3. Indica, infine, se i due pronomi sostituiscono un nome, un verbo o una frase intera.

Nel percorso di scoperta del testo, sfruttando momenti di riflessione meta-linguistica, si è deciso di muovere dall'analisi delle (micro)strutture linguistiche (sempre a partire dalla loro realtà contestuale), focalizzandoci, innanzitutto, sull'uso dei pronomi clitici, in particolare quelli di terza persona singolare con funzione accusativa. Si tratta di elementi che, per essere compresi, rinviano necessariamente a altro materiale testuale, non avendo un significato autonomo, instaurando di conseguenza relazioni all'interno del testo, su cui si reputa utile operare ai fini di una corretta interpretazione dell'intelaiatura su cui poggia il testo. Ci riferiamo qui alle relazioni di «rinvio», ovvero di «rimando tra due elementi dello stesso testo»²⁷. Tra l'altro, tra i pronomi, quelli clitici di terza persona singolare con funzione di oggetto diretto rappresentano la categoria che, in caso di difficoltà nei processi di acquisizione linguistica, risulta selettivamente danneggiata (non a caso, infatti, sono considerati specifici indicatori, o *marker*, clinici del disturbo del linguaggio). Sono infatti elementi fonologicamente deboli, nonostante la complessità delle operazioni morfosintattiche che implicano e il forte carico di informazioni morfosintattiche che veicolano, a maggior ragione nel caso della terza persona, in cui convergono indicazioni di genere, numero e caso²⁸. La 'terza persona', inoltre, non è deitticamente vincolata come le persone vere e proprie e la sua decodifica è spesso legata all'individuazione di una catena anaforica.

Ed è al riconoscimento del processo di rinvio anaforico e del referente testuale (l'antecedente, detto anche 'punto di attacco') che mirano attività di questo tipo, permettendo la ripresa di certe categorie grammaticali, tra cui quella dei pronomi, attraverso l'osservazione dei processi di attivazione dei referenti che vengono così resi accessibili e disponibili per essere utilizzati e poi richiamati da specifiche forme di rinvio: si cerca così di riflettere, a più ampio spettro, su quei

27 M. Palermo, *Linguistica testuale dell'italiano* cit., p. 77.

28 A. Cardinaletti, E. Casani, *Pragmatica nell'uso dei pronomi clitici diretti di terza persona singolare in bambini dislessici con e senza disturbo specifico del linguaggio*, in *Lingua in contesto. La prospettiva pragmatica*, a cura di E. Nuzzo e I. Vedder, Milano, AltLA - Associazione Italiana di Linguistica Applicata, pp. 9-27.

meccanismi linguistici che fungono da «segnali stradali»²⁹ per chi si trova a percorrere le strade interpretative proposte dal testo. In questo senso, si diceva, nell'attività in questione, si va a indagare il rapporto tra antecedente e forma di rinvio, per comprendere i principi e gli usi della lingua che garantiscono la progressione e la continuità tematica: l'analisi della relazione tra questi due elementi introduce così alla trattazione di contesti più complessi come, per esempio, la catena anaforica, costituendone il primo anello promotore.

Le prime risposte ottenute dagli studenti danno prova della complessità interpretativa anche dal punto di vista concettuale, oltre che sintattico-testuale, delle espressioni pronominali considerate (poiché si richiede una certa capacità di astrazione e di consapevolezza dei meccanismi testuali di rinvio). In altre parole, spesso gli studenti tendono a pensare che l'antecedente, e dunque il punto d'attacco a cui rinvia la forma pronominale analizzata, sia sempre un nome, anche nel caso in cui, in realtà, si tratta di una frase intera, come nell'esempio *mamma me l'avrebbe fatta pagare*, su cui si chiede appunto di riflettere nelle istruzioni. Tra i dati raccolti, inoltre, si assiste a una tendenza da parte di circa un terzo degli studenti che hanno partecipato a questa prima sperimentazione, a far interferire e sovrapporre il sistema linguistico e il mondo extralinguistico: le risposte si fermano infatti alla ricerca del referente extralinguistico (per es. *la sorella di Michele, Maria*, senza richiamare specificamente, letteralmente, la parte di testo sostituita pronominalmente, *mia sorella*), non sempre individuato correttamente (per es. *Michele, il protagonista*), dimostrando una generale mancanza di percezione dei diversi piani di osservazione con cui si osserva un testo (per es. si fa riferimento a chi parla, l'io narrante, il protagonista), o omettendo l'esplicitazione della categoria linguistica con cui l'elemento viene rappresentato nel testo, nonostante sia richiesto nelle istruzioni. Questa sovrapposizione di prospettive di analisi potrebbe effettivamente essere gestita e probabilmente risolta con una maggiore esposizione alla realtà (con)testuale (e una conseguente maggiore esercitazione alla sua interpretazione) in cui gli elementi linguistici si combinano dinamicamente, superando i confini della frase, e chiarendo così la distinzione tra i diversi piani di analisi (che lo studente deve, tuttavia, saper fare dialogare, consapevole delle singole specificità), ovvero tra come gli elementi appaiono nella dimensione extralinguistica e extratestuale, come poi vengono rappresentati formalmente nel testo e infine definiti nei paradigmi grammaticali.

8. Sull'appropriazione della lingua: punti di vista nel testo

Per orientare gli studenti a imparare a muoversi nel testo, attraverso l'analisi delle strategie utilizzate dall'autore, considerato che, come già detto, in questo seg-

29 M. Prandi, *Le regole e le scelte. Grammatica italiana*, 2a ed., UTET, Torino, 2020, p. 172.

mento di apertura del romanzo il lettore si trova catapultato in uno scenario popolato da personaggi che compaiono d'improvviso, senza nessuna descrizione introduttiva, e che si alternano continuamente, si propone di riflettere ancora sull'«identità della persona, dallo specifico punto di vista che ne offre la lingua tramite la strutturazione della persona grammaticale»³⁰.

Si descrive infatti il mondo degli adulti, 'di loro', che si contrappone al mondo dei bambini, il mondo in cui appare per la prima volta la prima persona plurale 'noi' (cfr. in proposito l'attività 6 che riportiamo anche a seguire):

Attività n. 6

Leggi di nuovo queste frasi:

Si tappavano dentro, con le persiane chiuse. Solo noi ci avventuravamo nella campagna rovente e abbandonata.

A chi si riferisce il narratore con questo pronome personale di prima persona plurale ("noi")?

E a chi corrisponde il soggetto non espresso (cioè sottinteso) della prima frase?

Nell'uso del noi l'io è certamente incluso a pieno titolo: tuttavia, sulla scia di quanto dichiara Silvia Pieroni³¹ richiamando i termini di Harald Weinrich³², è l'atteggiamento comunicativo dello scrivente che cambia, e che manifesta, di conseguenza, un cambiamento nella funzione testuale: si tratta infatti di una porzione di testo in cui a prevalere è la funzione narrativa (rispetto a quella 'commentativa', utilizzando la terminologia di Weinrich, in cui è l'io che prevale). Il punto di vista cambia: si prendono le distanze dal passato e lo si descrive con gli occhi dell'io-adulto. Io lascia spazio a noi.

Di fatto, tale passaggio risulta marcato da indicatori testuali specifici. La varietà degli usi pronominali funge dunque da viatico per comprendere le variazioni funzionali che caratterizzano i testi e il loro dispiegarsi: si tratta di importanti spie linguistiche da valutare anche in prospettiva didattica, considerandole in rapporto ai movimenti testuali.

Con questa attività si cerca inoltre di riflettere ancora su forme di rinvio testuale, ovvero sulla ripresa anaforica con valore di soggetto e, nello specifico, sui casi di 'ellissi del soggetto'³³, partendo da una delle caratteristiche fondamentali

30 S. Pieroni, *Varietà testuali dell'io*, in *Identità / diversità*. Atti del III Convegno dipartimentale dell'Università per Stranieri di Siena (Siena, 4-5 dicembre 2012), a cura di T. de Rogatis, G. Marrani, A. Patat, V. Russi, Pisa, Pacini, 2013, p. 185.

31 S. Pieroni, *Varietà testuali dell'io* cit., p. 187.

32 H. Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, Kohlhammer, 1964.

33 Per la terminologia utilizzata, si veda, tra gli altri, M. Palermo, *Linguistica testuale dell'italiano* cit., p. 83.

dell'italiano, quella di essere tra le lingue a espressione non obbligatoria del soggetto. Come nell'attività 1, sebbene in relazione a elementi e co(n)testi diversi, si cerca di abituare lo studente a operare su piani di analisi diversi: da una parte, riconoscimento del referente nella realtà extralinguistica, dall'altra, individuazione della specifica porzione di testo, richiamata tramite rinvii di tipo anaforico «privi di corpo fonico»³⁴. Si tratta dunque di reperire informazioni sulla relazione grammaticale soggetto entro i confini della frase, indirizzati dalla sua proprietà principale, quella di concordare con verbi di forma finita, spostando poi il focus oltre il contesto frasale, per il recupero del soggetto attraverso l'osservazione del funzionamento del processo di rinvio anaforico. E che ci sia un bisogno effettivo di sensibilizzare gli studenti a osservare i fenomeni da punti di vista diversi ma dialoganti, in contesti più o meno ampi, è evidente sin dai primi dati ottenuti in questa fase della ricerca, che riportano l'omissione della risposta sull'individuazione del soggetto non espresso da parte di un cospicuo gruppo di studenti (più di un terzo della totalità).

È di fatto un esempio piuttosto lampante di grammatica che dialoga e interagisce col farsi testuale e che, se osservata con la 'giusta lente', restituisce informazioni fondamentali per la decodifica del testo e, come approfondiremo anche a seguire, fornisce allo stesso tempo gli strumenti necessari alla codifica. Si lascia che, ancora una volta, l'osservazione della combinazione degli elementi linguistici (che nella performance letteraria risulta per natura marcata) possa costituire il filo conduttore per una didattica basata sui testi, che preveda operazioni integrate di comprensione e produzione.

9. *L'appropriazione e il riconoscimento nell'incontro con il testo letterario*

Abbiamo visto come questo breve estratto del romanzo costituisca già di per sé un congegno complesso: è un allestimento narrativo in prima persona dove chi parla assume contorni mutevoli e si situa all'interno di una dialettica tra distanza e prossimità, tra esterno e interno, tra luce e ombra, cioè tra la voce di un bambino (proveniente da un passato filtrato dal presente) e la voce dell'adulto che quel bambino è diventato nel tempo. Proprio su questa polarizzazione del discorso vertono due attività didattiche che, nel toccare le specificità letterarie del testo, mobilitano tanto la lettura quanto la scrittura, tanto la comprensione quanto la produzione, tanto l'analisi quanto l'interpretazione. Una delle due implica il riconoscimento delle due voci narranti attraverso un'analisi puntuale:

34 M. Palermo, *Linguistica testuale dell'italiano* cit., p. 83.

Attività n. 4

Il romanzo è scritto alla prima persona: la storia viene raccontata direttamente dal suo protagonista. Ma nel racconto si alternano due punti di vista: corrispondono alla voce di un “io-bambino di nove anni” (il protagonista all’epoca dei fatti raccontati) e a quella del suo “io-adulto”, che ricorda e racconta la storia a distanza di tempo. Individua e trascrivi le parti del testo in cui parla il bambino e le parti in cui parla l’adulto.

Parla il bambino:

Parla l’adulto:

L’altra stimola processi di ‘appropriazione’ dell’episodio narrato nella pagina, attraverso la sua riscrittura dal punto di vista di un altro tra i personaggi che vi compaiono:

Attività n. 7

E se il narratore fosse un altro personaggio? Immagina come potrebbe raccontare l’episodio della gara la sorellina Maria, o come potrebbe descrivere i comportamenti del protagonista e della sorella la loro madre, che appare nella parte finale del testo.

Scegli uno dei due personaggi: la sorellina Maria o la madre. Raccogli nel testo tutti gli indizi che possono aiutarti a tracciare l’identikit della sua personalità e del suo punto di vista. Mettiti nei panni del personaggio che hai scelto e riscrivi l’inizio del romanzo con la sua voce (tra 100 e 150 parole circa).

Entrambe le attività riguardano la funzione del narratore e le categorie del punto di vista e della voce narrante. Entrambe stimolano l’attenzione verso questi aspetti del testo e inducono a compiere un’analisi narratologica, ma lo fanno

usando strumenti che implicano operazioni diverse e tuttavia complementari: la lettura e la scrittura, la comprensione e la produzione, ma anche l'analisi e l'interpretazione. Nella prima delle due attività l'apprendente è chiamato a leggere e classificare: deve saper riconoscere la presenza, nella concretezza testuale, di categorie astratte distinguendo i diversi casi, cioè deve saper analizzare, un'operazione che implica e, insieme, stimola la comprensione; un'operazione, soprattutto, non banale per adolescenti in difficoltà nei processi di astrazione e, in generale, non orientati a un abito cognitivo di tipo critico-analitico.

La seconda attività verte sulla produzione, ma stimola anche, indirettamente, i processi di comprensione e di analisi. Poiché consiste in una 'riscrittura a vincolo', non può essere realizzata in assenza di una comprensione globale dei contenuti del testo e senza aver tentato una pur superficiale analisi: il vincolo sollecita implicitamente l'apprendente a portare l'attenzione su determinati tratti, specificamente letterari, del testo. In questo caso il vincolo riguarda il punto di vista narrativo: per svolgere l'attività è necessario rilevare quale sia la prospettiva da cui è narrato l'episodio e quali altre possibilità si diano, occorre cioè farsi un'idea di ciascuno degli altri personaggi coinvolti nella storia e della postura che potrebbero adottare nel raccontarla. Un compito di questo tipo stimola, nella lettura del testo, l'attivazione di processi cognitivi, immaginativi ed empatici profondi, a partire da due condizioni fondamentali: la collocazione del focus dell'attività didattica sulla produzione anziché sulla comprensione e sull'analisi; la possibilità per l'apprendente di sperimentare, dall'interno, il multiprospettivismo che caratterizza l'opera letteraria, muovendosi tra diverse prospettive, compresa quella dell'autore (dal momento che è chiamato a riscrivere una pagina del romanzo). La riscrittura a vincolo coincide allora con una vera e propria 'appropriazione' dell'opera letteraria e dei suoi meccanismi complessi.

L'indicazione più importante che possiamo ricavare dalla sperimentazione di queste due attività didattiche riguarda la loro possibile relazione di necessità. Le due attività sono state ordinate, sulla carta, secondo uno schema che prevede prima il riconoscimento e solo dopo, come momento conclusivo, la riscrittura a vincolo. L'ordine rispetta quello convenzionale proposto ancora, in prevalenza, dalla manualistica scolastica, ovvero comprensione/analisi/produzione (legata all'interpretazione nel caso del testo letterario). Se osserviamo le risposte date dagli adolescenti partecipanti a questa prima indagine, notiamo che la maggior parte ha reagito con risultati migliori alla riscrittura del testo, cioè alla sua 'appropriazione dall'interno', rispetto all'attività di 'riconoscimento dall'esterno'. Questi primi dati ci inducono a formulare l'ipotesi che le attività di appropriazione della storia e degli strumenti linguistico-letterari attraverso la riscrittura a vincolo possano fare da viatico tanto per una più profonda riflessione metalinguistica e metaletteraria quanto per un più significativo dispiegamento delle potenzialità emotivo-cognitive del testo letterario. Il principale punto di forza ascrivibile a questo tipo di attività didattiche, in un'ottica inclusiva, è la potenzialità di esposizione dell'apprendente ai dispositivi linguistici, retorici e narrativi

in maniera indiretta e mediata. L'apprendente, cioè, non sente di dover compiere delle astrazioni, di dover dare delle risposte relative alla forma e alla grammatica, di essere chiamato ad applicare regole e categorie astratte; lavora, invece, per un obiettivo concreto: dare voce a un personaggio, dargli la parola e, nella finzione della scrittura letteraria, prendere egli stesso la parola immedesimandosi nell'altro. Un'appropriazione così concepita (e così posizionata rispetto al riconoscimento), che tiene ben stretti i nodi lettura/scrittura, comprensione/produzione e analisi/interpretazione in un movimento a spirale, può allora diventare il fulcro di un paradigma didattico a vocazione doppiamente inclusiva, che punti cioè a includere, all'interno di ogni proposta didattica, l'educazione linguistica e quella letteraria da un lato, il rispetto per stili cognitivi divergenti ed eterogenei dall'altro. Appropriazione e riconoscimento possono essere intesi come due pedali da spingere alternativamente per facilitare l'accesso al testo letterario, fermo restando che la mèta del percorso didattico non deve consistere nell'appropriazione né nel riconoscimento *tout court*, bensì, piuttosto, in un loro combinato disposto che stimoli un percorso verso la riappropriazione del testo, nel senso in cui la categoria di riappropriazione è stata intesa, sulla scorta delle tesi di Romano Lupertini, all'interno del progetto *Compità*³⁵, che descrive la competenza letteraria «quale sintesi di conoscenza, comprensione, riappropriazione e valutazione di un testo da parte dello studente/lettore», quattro aspetti che «si alimentano e si perfezionano nella reciprocità di apporti continui»:

Nello specifico, è però la riappropriazione a connotare la competenza letteraria in senso propriamente ermeneutico, sollecitando lo studente a dare al testo un'interpretazione plausibile per sé. A questo scopo concorre ogni forma di riscrittura (dalla creativa alla parodistica, dalla rielaborazione multimediale alla trasposizione intersemiotica)³⁶.

Riappropriazione e valutazione rappresentano, in questo modello, il momento della formulazione di ipotesi sui significati del testo, in relazione al lettore, e il momento del giudizio di valore, quello cioè in cui il testo viene collocato in una cornice storico-letteraria e messo in prospettiva, sempre, naturalmente, a partire dallo sguardo del lettore/apprendente³⁷.

35 *Compità, le competenze dell'italiano* è un progetto pilota di sperimentazione triennale che ha coinvolto dodici università e quarantacinque scuole secondarie del territorio nazionale. Per approfondimenti sui presupposti e sui risultati si vedano, oltre al sito web <http://www.compita.it/>, i contributi raccolti nel volume *Per una letteratura delle competenze*, a cura di N. Tonelli, Torino, Loescher, QdR 6, 2013.

36 C. Sclarandis, C. Spingola, *La ricerca di un nuovo paradigma: l'insegnamento della letteratura nella scuola delle competenze*, in *La letteratura delle competenze*, a cura di N. Tonelli, cit., p. 37.

37 Sull'importanza di questi due momenti, concepiti in chiave dialettica, tra contestua-

10. Per concludere

Per concludere, le attività di riconoscimento e di appropriazione, che si muovono tra attraversamento del testo e sua osservazione a distanza, possono rappresentare strumenti utili in una prospettiva didattica inclusiva, che punti cioè al raggiungimento di traguardi linguistici e letterari in una stretta sinergia e nel rispetto dei diversi stili cognitivi delle persone che compongono il gruppo classe. I due strumenti dovranno essere combinati in maniera da stimolare processi che muovano dall'appropriazione verso il riconoscimento, dall'interno verso l'esterno, dalla presa di parola dell'apprendente come soggetto dentro il testo alla riflessione sulla tessitura testuale e retorico-letteraria dello stesso testo restituito alla sua complessità e riconosciuto nella sua alterità. Il nodo costituito da questo rapporto di consequenzialità tra le due operazioni non va però inteso come una gabbia universalmente valida, uno schema a cui ricondurre a tutti i costi l'azione didattica, ma come un perno su cui poggiare architetture flessibili e modulabili, secondo gli obiettivi e i bisogni formativi cui il docente dovrà, di volta in volta, far fronte.

lizzazione e attualizzazione, si veda R. Luperini, *Insegnare letteratura oggi*, Lecce, Manni 2013. Sulla funzione delle riscritture creative nella didattica della letteratura si rinvia a L. Armellini, *La letteratura in classe. L'educazione letteraria e il mestiere dell'insegnante*, Milano, Unicopli 2008 e M. Marrucci V. Tinacci, *Scrivere per leggere. La scrittura creativa e la didattica*, Zona, Arezzo 2011.

CRONACHE

* Dante Alighieri, *Divina comedia. Edición anotada bilingüe*, a cura di Rossend Arqués Corominas, Chiara Cappuccio, Carlota Cattermole Ordóñez, Raffaele Pinto, Juan Varela-Portas de Orduña e Eduard Vilella Morató, traduzione di Raffaele Pinto, Madrid, Ediciones Akal, 2021.

A coronamento dell'anno dantesco appena trascorso, la monumentale edizione spagnola della *Commedia*, pubblicata nei canonici tre volumi per i tipi di Akal, sancisce definitivamente, rinnovandoli, il fenomeno ed il principio di un dantismo globalizzato e felicemente periferico, rivaleggiando da una posizione di tutto rispetto anche con i più recenti commenti nostrani. Se infatti il glorioso anniversario del 1965 veniva celebrato con la pubblicazione dei primi due volumi dell'edizione critica de *La Commedia secondo l'antica vulgata*, curata da Giorgio Petrocchi nell'ambito dell'Edizione Nazionale delle Opere di Dante, non sarebbe certo imprudente, con tutte le dovute proporzioni, tentare di stabilire una qualche forma, anche remota, di parallelismo semantico fra le due operazioni editoriali. Frutto di una vera e propria impresa di dedizione esegetica, che il proliferare indistinto e indiscriminato, nel corso degli ultimi anni, di edizioni, commenti, revisioni del testo, vite e biografie non mette certo in secondo piano, la *Divina comedia*, così nel titolo spagnolo, presta il fianco alle più svariate considerazioni di ordine tecnico, tematico, storico, materiale, grafico e linguistico: segnale appariscente e luminoso della bontà di una iniziativa tutt'altro che ordinaria.

Seguendo le orme tracciate dall'alto magistero di Carlos López Cortezo, l'*équipe* formata dai sei curatori, già attiva attorno alla rivista *Tenzone* e impegnata nell'Asociación Complutense de Dantología che nel 2000 ha dato i natali al periodico, porta a compimento il percorso di quella che a pieno diritto può guadagnarsi l'appellativo di Scuola, trovando il proprio culmine nella maestosa nuova edizione del Poema. Un contributo di notevole importanza agli studi danteschi, dunque, sembra oggi provenire, con forza centrifuga a partire dalla tradizione filologica italiana, da quel fenomeno che ho chiamato "dantismo periferico globalizzato", in una felice diffusione e contaminazione di saperi e culture tra guardati da prospettive affatto differenti e, perciò, fra loro interdipendenti. Al pari, per citare solo qualche fortunato esempio, dell'imprescindibile esperienza di studioso del Singleton, in terra anglofona, o di quella di André Pézard, per quanto riguarda il versante francofono del dantismo, la Scuola spagnola che si riconosce nel commento della *Divina comedia* abbraccia, non solo metafori-

camente, il concetto di «funzionalismo globale» teorizzato a suo tempo da Ovidio Capitani, secondo il quale l'orizzonte universalistico e sincretico dell'Alighieri riposa sulla parte che *liberamente soggiace* al tutto, senza alcun tipo di subordinazione o conflitto; tanto più che le barriere linguistiche rappresentate dai diversi usi idiomatici vengono superate con destrezza dalla capacità degli interpreti di farsi latori di una parola universalmente valida, per cui certo il pubblico a cui mira quest'ultima fatica editoriale ed esegetica non è da circoscriversi entro i confini nazionali, all'interno di una specifica comunità di parlanti, ma piuttosto può essere ricercato fra tutti coloro i quali, a prescindere dalla lingua d'uso, abbiano a cuore il progresso della ricerca intorno alla figura del Poeta e alla sua opera.

Come già si avrà avuto modo di osservare, tratto distintivo e peculiare di questa edizione è il carattere collettivo che presiede alla realizzazione del suo ampio e articolato commento, vale a dire un principio metodologico non privo di conseguenze sul piano delle scelte interpretative. Tale principio, già adottato e sperimentato in seno all'edizione del *Libro de las canciones*, pubblicato nel 2014 sempre per Akal, si segnala oramai come vero e proprio marchio di fabbrica della compagine di dantisti iberica, poiché, improntato su irrinunciabili criteri collaborativi, ne determina le caratteristiche precipue e dunque la qualità del lavoro. Inoltre, mi sarà permesso notare come questa scelta di metodo, derogando del tutto alla prescrizione di autorialità inerente al nome di un singolo curatore o commentatore, rappresenti quasi una novità nel campo degli studi danteschi e non solo: un approccio al testo di tipo corale che garantisce di scandagliarne le verità nascoste da più e diverse angolature e che pertanto ci auguriamo possa conoscere maggior fortuna anche in Italia. A tale proposito, Raffaele Pinto, che ringrazio sinceramente per il proficuo scambio di idee, in un suo contributo di prossima pubblicazione in merito alla traduzione spagnola del Poema, della quale è responsabile ultimo, scrive le seguenti parole con le quali ci sentiamo di concordare: «Sono fermamente convinto che il metodo collaborativo presenti notevoli vantaggi rispetto a quello del traduttore che lavora in individuale isolamento, poiché il testo originale viene affrontato a partire da una competenza linguistica molteplice, sia relativamente alla sua comprensione che relativamente alla sua resa nella lingua d'arrivo (...) Credo quindi che la nostra proposta di metodo (una traduzione di gruppo e collaborativa) sia, oltre che abbastanza innovativa, poiché smentisce il principio per il quale un poeta può essere ben tradotto solo da un altro poeta, anche più efficace, sul piano dei risultati». È tuttavia innegabile che un siffatto programma di lavoro incontri, in sede di commento, alcuni ostacoli di ordine ideologico-ermeneutico, ma su questo punto come pure sulla trasposizione linguistica torneremo meglio più avanti.

Si diceva, dunque, del carattere collettivo conferito all'operazione esegetica della *Divina comedia*, prova tangibile ne è l'organizzazione critica delle tre cantiche prima e dei singoli canti poi; vale allora la pena riportare, anche solo sommariamente, la distribuzione delle voci interpretative all'interno del testo, a dar

conto della ricchezza polifonica che percorre tutto l'arco del viaggio ultraterreno dantesco, attraverso una lunga serie di passaggi di testimone ritmata e repentina, scandita da una sinergia di competenze davvero vertiginosa. Per cominciare, il cappello introduttivo all'*Inferno*, di una decina di pagine all'incirca, è curato da Carlota Cattermole Ordóñez, che si occupa inoltre di trattare gli ultimi cinque canti, sempre della prima cantica, e i suoi canti centrali XV, XVI, XVII, XXIV e XXV; i primi undici canti vengono analizzati da Raffaele Pinto, assieme al famigerato canto di Ulisse, il XXVI, e a quello successivo in cui compare Guido da Montefeltro; Juan Varela-Portas de Orduña si incarica del commento ai canti XXI, XXII e XXIII, oltre che di quello al canto XXVIII, destinato alla figura di Bertran de Born, e al XXIX; non si dimentichino i preziosi contributi di Eduard Vilella Morató, fra i quali segnaliamo la trattazione dei fondamentali canti XIX, nel quale assistiamo, come si saprà, alla propagginazione dei papi simoniaci, e XX, luogo di pena riservato agli indovini. Per ciò che riguarda il *Purgatorio*, la sua introduzione tocca stavolta a Raffaele Pinto, ma la principale novità della seconda cantica, più frammentata e ripartita in brevi nuclei di pochi canti per ciascuno degli interpreti, rispetto alla prima, suddivisa in blocchi omogenei e lineari, consiste nel coinvolgimento di altri due sapienti commentatori, vale a dire Rossend Arqués Corominas e Chiara Cappuccio, quest'ultima, in particolare, responsabile del commento ai canti centrali del Paradiso Terrestre, ove si consuma tutta la vicenda storica dell'amore di Dante per Beatrice, nonché ai primi quattro canti e al cruciale ventisettesimo, mentre il primo dei due studiosi è titolare, in special modo, di quella zona della cantica densamente dottrinale in cui sono presenti il discorso di Marco Lombardo sul libero arbitrio e quello virgiliano sull'amore; degno di nota è altresì il contributo di Juan Varela-Portas de Orduña per quanto concerne il canto XXVIII, dedicato al mito di Matelda, e quello successivo che mette in scena la sfilata della mistica processione scritturale. Infine, introduce il *Paradiso* sempre Juan Varela-Portas, che troviamo particolarmente impegnato nel lavoro esegetico intorno alla terza cantica, suoi sono infatti i puntuali affondi nella materia che coinvolge tanto i primi sei canti quanto gli ultimi sette; il Cielo del Sole è invece minuziosamente trattato da Raffaele Pinto, che immediatamente precede e poi segue e quindi di nuovo precede la partecipazione al commento di Rossend Arqués Corominas, il quale si concentra ad analizzare i canti riservati alla figura dell'avo Cacciaguada.

Abbiamo visto in che consiste il cosiddetto metodo collaborativo e in che modo viene dispiegato in sede ermeneutica, ma la presente edizione, oltre che per ragioni che afferiscono direttamente al suo commento, si impone all'occhio del lettore e dello studioso anche e soprattutto per aspetti di carattere materiale. Infatti, i tre volumi di grosso formato da una parte contengono, rispetto alle più convenzionali edizioni annotate a piè di pagina, note ai margini di colore rosso a imitazione delle antiche glosse medievali, dall'altra impreziosiscono il proprio apparato con l'inserzione di un corredo illustrativo davvero impareggiabile: non solo Botticelli, Gustave Doré, William Blake e John Flaxman, ma anche, forse in

omaggio alla cultura spagnola, il meno comune Salvador Dalí, che tuttavia non stona affatto accanto alle più classiche raffigurazioni del Poema; senza tacere poi delle immagini, di straordinaria bellezza e rilevanza, tratte dai codici manoscritti della *Commedia*. La veste grafica, pertanto, gioca un ruolo di primaria importanza nell'esposizione argomentativa, acquisendo una dignità pari a quella riservata al piano discorsivo dell'opera e conferendo al commento un taglio e un messaggio del tutto particolari, rappresentando dunque un ingrediente irrinunciabile ai fini della comprensione del testo stesso. Basti pensare, oltre alle riproduzioni dal Ms. Egerton 943 della British Library, al Ms. Urbinate 365 conservato alla Biblioteca Vaticana, in cui compaiono, per quanto riguarda l'apparato illustrativo riferito a *Purgatorio XXVII*, le teste dei poeti Dante, Virgilio e Stazio affioranti dal Muro di fuoco che racchiude il giardino dell'Eden e lo separa dalla cornice dei lussuosi, a sottolineare anche visivamente la sicura importanza di quel passaggio narrativo di transizione nell'economia del viaggio dantesco.

Un altro dato su cui ritengo di dovermi soffermare interessa la natura e l'articolazione interna dell'introduzione generale alle tre cantiche, poiché pensata, ancora una volta, in modo innovativo e distintivo. Organizzata secondo diciotto voci, ordinate alfabeticamente alla maniera enciclopedica, e occupando uno spazio notevole del primo volume (pp. XV-CCXLIV), essa svolge un compito di guida imprescindibile e allo stesso tempo individua, definisce e connota ideologicamente quelli che sono i temi-chiave di questa operazione esegetica tutta spagnola. A beneficio di chi legge, riporto per intero e in lingua originale i titoli delle voci che compongono l'introduzione con i loro relativi curatori: 1. *Alegoría* (Juan Varela-Portas de Orduña); 2. *Amor / Deseo* (Raffaele Pinto); 3. *Arte* (Rossend Arqués Corominas); 4. *Beatriz / Antibeatriz* (Raffaele Pinto); 5. "*Divina comedia*" en España (Rossend Arqués Corominas); 6. *Economía* (Raffaele Pinto e Juan Varela-Portas de Orduña); 7. *Filosofía / Teología* (Juan Varela-Portas de Orduña); 8. *Génesis y primera difusión* (Raffaele Pinto); 9. *Lengua / Estilo* (Rossend Arqués Corominas); 10. *Música* (Chiara Cappuccio); 11. *Narratología* (Juan Varela-Portas de Orduña); 12. *Otras obras* (Rossend Arqués Corominas); 13. *Personajes* (Rossend Arqués Corominas); 14. *Poética* (Chiara Cappuccio); 15. *Política* (Raffaele Pinto); 16. *Tradición clásica* (Eduard Vilella Morató); 17. *Tradición románica* (Eduard Vilella Morató); 18. *Vida de Dante* (Rossend Arqués Corominas). Completano l'opera una bibliografia generale ed un'altra più specifica dedicata, ognuna in coda al suo volume di pertinenza, a ciascuna delle tre cantiche.

Come si è accennato in precedenza, non è senza alcuna difficoltà di ordine esegetico che tale proposta di lavoro ha potuto dare i suoi frutti. Infatti, trovandoci di fronte ad un commento che mette insieme le traiettorie critiche e personali di sei curatori diversi, provenienti per giunta da due ambienti accademici non riducibili l'uno all'altro, quelli di Madrid e Barcellona, il rischio calcolato che si è voluto correre consiste nella possibilità di contraddizione tra le voci che attraversano il Poema. Eppure, la quadratura del cerchio trae origine proprio dalla scelta di voler tradurre in una forma armonica punti di vista affatto diffe-

renti fra loro, evitando però di esporsi a delle incompatibilità di fondo troppo evidenti. Dunque, se traguardato da questa prospettiva, l'ostacolo si trasforma in un arricchimento inedito, secondo il quale ciascuno dei curatori mantiene intatto e ben saldo il proprio apporto senza invadere tuttavia il campo dell'altro, in una sintesi di intenti che può prendere opportunamente il nome di Scuola. Pertanto, giusto per citare qualche esempio, si osserverà come l'*Inferno*, avvalendosi in special modo dei contributi di Carlota Cattermole Ordóñez e di Raffaele Pinto, goda di un taglio interpretativo specifico, il quale tende, come nelle altre due cantiche, a risaltare la dimensione romanzesca del dettato poetico, rispettandone cioè gli effetti sorpresa, senza tuttavia rinunciare ad una componente del discorso propriamente politica, che risponde dunque a una precisa volontà di spiegazione del testo in chiave "autoctona"; d'altro canto, la materia più eminentemente teologica dei canti del *Paradiso* vede impegnato, più che su altri fronti, l'ingegno critico di Juan Varela-Portas de Orduña, il quale ci offre un saggio del suo acume interpretativo nella sequenza finale di canti in cui prendono forma l'Empireo, la candida rosa dei beati, la visione ultima di Dio e, quindi, «ciò che per l'universo si squaderna». Ma, per render conto di alcuni snodi tematici particolari, abbiamo ascoltato Raffaele Pinto che, nell'introduzione alla sua edizione italiana della *Commedia*, della quale è appena stato pubblicato l'*Inferno*, mette a fuoco gli aspetti preminenti che sorgono dalla sua lettura, valida, in questo caso, anche per la nostra edizione spagnola.

Volendo allora riassumere in poche righe le coordinate principali di questa focalizzazione del commento, che pure rappresenta una costante di non poco valore nell'economia della *Divina comedia*, prenderemo le mosse dalla pronuncia stessa dell'interprete: «Come dimostra la proliferazione di centri di studio danteschi in ogni parte del mondo, il suo messaggio, plasmato nella *Commedia*, fa vibrare la mente ed il cuore dei lettori non italiani esattamente come quelli degli Italiani. Prossimo nel tempo, Dante è quindi prossimo anche nello spazio, nel senso che in ogni parte del mondo la sua parola poetica risuona con uguale intensità. Proprio per tale entusiastica ricezione fuori dai nostri confini, si può ragionevolmente affermare che Dante è proiettato utopicamente verso il futuro più di quanto non sia nostalgicamente ancorato al passato». Oltre che risultare particolarmente calzanti per un commento prodotto al di là delle nostre frontiere linguistiche, da queste parole traspare tutto il peso che il commentatore intende conferire alla modernità del Poeta, riconsegnandocelo quale patrimonio universale. E s'aggiunga pure che tale modernità risulta essere indissolubilmente legata con il concetto di femminilità, poiché si definisce moderno «solo ciò che si esprime in una lingua materna e non artificiale», vale a dire il tanto caro volgare così sapientemente adoperato dall'Alighieri; pertanto, se al consorzio maschile pertiene l'uso della grammatica, cioè il latino, sarà solamente la donna a farsi garante e custode dei valori propri di una lingua biologicamente naturale.

Da una posizione tutta orientata verso l'orizzonte dell'attualità, Pinto concentra i propri sforzi sugli elementi più tipicamente politici ed economici del

discorso dantesco, intuendo brillantemente il discrimine rappresentato, all'interno dello stesso, da una accezione squisitamente monetaria, avendo per giunta alle spalle, non si può non ricordarlo, l'importante saggio di Umberto Carpi del 2014 dal titolo *La realtà del danaro e il modello dell'Impero*, che pone in evidenza temi e problemi ancor troppo trascurati dai dantisti. Ed in effetti, alla teoria politica del Poeta, che faceva tutt'uno con la reprimenda di un certo tipo di economia monetaria, contribuì senza dubbio la vocazione pauperistica degli ordini mendicanti, in ispecie quello francescano, i quali erano pronti a dirimere qualunque contesa di carattere temporale a partire dalla dottrina dell'originaria povertà degli apostoli e di Cristo, come bene saprà argomentare Michele da Cesena. Conseguenza diretta di questo ragionamento è l'idea, lo aveva già notato Justin Steinberg nel suo *Dante e i confini del diritto* (2016), votata a concepire tutta la *Commedia* come grande metafora di un tribunale di giustizia: «Tocchiamo qui una delle ragioni profonde del Poema, forse la sua ispirazione primaria, giacché la *Commedia* viene pensata da Dante come una romanzesca corte di giustizia, cioè un tribunale, in cui l'innocenza e la colpevolezza degli essere umani saranno sanzionate in modo definitivo e inappellabile. L'al di là che il testo descrive, nel suo insieme, è metafora di una giustizia che svolge sul piano della finzione letteraria il compito che la politica non è più in grado di svolgere sul piano del reale». Del resto, per dirla molto alla grossa, davvero il Poema doveva rappresentare l'inoppugnabile prova di innocenza del suo autore prima che del suo personaggio, giacché non ci sarebbe *Commedia* senza esilio.

A questo punto, non possiamo congedarci dalla nostra recensione alla *Divina comedia* senza prima aver speso qualche parola sulla straordinaria traduzione in lingua spagnola. Bisogna anzitutto premettere che il testo utilizzato come originale è quello stabilito da Giorgio Petrocchi, benché, avvertono i curatori, si sia tenuto conto localmente anche delle revisioni più recenti. Nonostante sia Dante stesso, osserva opportunamente Pinto, a sottolineare, in un passo celebre del primo trattato del *Convivio*, che in realtà ogni traduzione poetica è attività vana e impraticabile, quella che è stata approntata per la presente edizione, all'insegna della libertà sul piano delle scelte lessicali, orfana della terza rima ma non dell'endecasillabo, svolge egregiamente la sua funzione "di servizio" e «ciò vuol dire che, rinunciando alla rima, tutto ciò che si guadagna in fedeltà concettuale o di pensiero, lo si perde in densità di associazioni semantiche, la cui ricostruzione, per il lettore, è affidata all'apparato (...) Un apparato che, per altro, in rapporto alle traduzioni spagnole già realizzate, è estremamente articolato e ricco». Altro aspetto interessante messo in rilievo da questa operazione di riscrittura linguistica riguarda la presa di coscienza circa l'ineluttabile bipartizione e quindi sovrapposizione, nel dettato dantesco, di elemento lirico e struttura romanzesca, là dove nel primo caso ci riferiamo al frammento, carico di valenze fonosimboliche e metaforiche, che corrisponde al verso, mentre nel secondo facciamo appello all'unità sintattica della terzina, incaricata di svolgere, attraverso l'incatenamento della rima e lo slancio dell'enjambement, la narrazione degli

eventi. Dal momento che tradurre significa anche, inevitabilmente, tradire, la riproduzione fedele di un tale fenomeno di intersezioni e corrispondenze, in una lingua d'arrivo diversa da quella originale, è negata alla radice; tuttavia, le ristrettezze programmatiche, in cui si trova a dover sopravvivere il traduttore, lo costringono a elaborare sistemi di compensazione in grado di conferire al testo una dignità, se non pari a quella che l'autore ha attribuito alla sua opera, quanto meno esclusiva, per mezzo di un processo che può ricordare lo svezzamento del bambino dal seno della madre. È quanto qui non ci peritiamo di osservare intorno alla traduzione scrupolosamente condotta nelle pagine della *Divina commedia*.

Volendo adesso riannodare le fila del discorso e passare in rassegna tutti gli elementi sin qui toccati, per un'ultima ed esaustiva ricognizione che possa sinteticamente ricapitolarne i tratti salienti, aggiungeremo di straforo soltanto qualche minuta annotazione sinora taciuta, non per questo, tuttavia, meno pregnante. Il metodo collaborativo messo a punto per l'edizione spagnola porta certamente allo scoperto alcune fisiologiche differenze in sede di commento che, senza forzature, riescono però a convivere all'interno di uno stesso spirito di gruppo, mirato ad esaltare, una volta di più e attraverso quelle che crediamo siano acquisizioni di non scarsa rilevanza per gli studi danteschi, la parola dell'autore della *Commedia*, riecheggiata dalla cassa di risonanza di un'operazione innovativa, coraggiosa e unica nel suo genere: per questo ed altri motivi, paghiamo volentieri lo scotto di un'impostazione esegetica forse non troppo omogenea, se in cambio il lettore può tuttavia ritrovarsi tra le mani un oggetto di simile pregio. Da una parte, si dispiega la volontà di portare anche in Spagna, mutuandoli e facendoli propri, idee e concetti che derivano da un orientamento ermeneutico più tradizionale e dominante in Italia, allo scopo di rivolgersi, col piglio del divulgatore, ad un pubblico meno accorto; dall'altra, invece, è innegabile la vocazione di alcuni dei commentatori, i quali hanno cercato di battere una strada differente, tentando di dialogare, anche in senso polemico e, a mio modo di vedere, non senza successo, con le edizioni e le interpretazioni già affermate, da una posizione di pari dignità e, dunque, ben lungi dal provare alcuna forma di timore reverenziale. Tuttavia, ciò non toglie che le due impostazioni possano ritrovarsi bene appaiate sulla pagina, dandosi via via il cambio in una brillante e vorticoso sintesi di intenti.

Pure si è già detto della lettura romanzesca data al Poema, la quale si rende esplicita e s'ottiene tramite un sapiente uso del dispositivo della *suspense*, senza cioè disvelare in anticipo al lettore, che non conosce a priori la fabula del viaggio ultraterreno dantesco, l'identità di taluni personaggi che popolano la narrazione degli eventi: emblematici, in questo senso, sono i casi di Brunetto Latini e di Matelda. Crediamo, a questo proposito, che la scelta di voler mantenere e rispettare l'impianto narrativo dell'opera, che pure nelle intenzioni dell'autore doveva essere ben presente e che noi posteri oggi, affogati in una quantità di informazioni collaterali, tendiamo colpevolmente a dimenticare, contribuisca

con efficacia a restituire la reale natura di un testo di finzione scritto, in primo luogo, per essere letto, nudo e crudo come la pagina ce lo presenta, e che pertanto non consentirebbe in nessun modo di sfuggire alle norme inderogabili che governano la nostra letteratura. Certo, un testo di finzione straordinariamente riuscito, che s'approssima ora alla scrittura enciclopedica e scientifica ora al misticismo devozionale e profetico, ma pur sempre letteratura. Altri elementi degni di nota, validi cioè a contrassegnare un taglio espositivo peculiare, riguardano senz'altro una certa attenzione conferita all'uso delle similitudini, veri e propri strumenti di senso all'interno della *Commedia*, lo studio del rapporto della parola poetica con le arti figurative intese come fonte di significato e, non da ultimo, un'indagine accurata, grazie soprattutto al prezioso contributo di Chiara Cappuccio, intorno alla dimensione acustica del Poema, la quale rende espliciti ed espressivamente intenzionali i suoi paesaggi sonori.

Insomma, vista nel suo insieme, l'edizione curata dal sodalizio spagnolo ci appare come il risultato di un'esperienza di condivisione dal portato critico e intellettuale di non comune impegno, nella quale esperienza è possibile rintracciare la singolarità delle voci così come la loro tenace armonia. Il fatto poi che un contributo di tale importanza, che crediamo cioè sia destinato ad acquistare fortuna negli anni a venire e ad incidere significativamente nel proprio ambito, provenga, per una volta, da un'area geografica e culturale non dominante, per quel che riguarda gli studi sull'Alighieri, è segnale di una maturità di competenze, di un rispetto reciproco tra gli attori in campo e di un arricchimento di prospettive che lasciano ben sperare per il futuro. Considerazioni di ordine materiale (veste grafica, apparato illustrativo, formato e impaginazione), insieme ad una speciale attenzione alla resa linguistica, devono convivere, in un giudizio che voglia essere chiaro e pertinente, con le caratteristiche più propriamente esegetiche di un'opera commentata, poiché è indubbio che, trovandoci di fronte a un'edizione siffatta del Poema dantesco, le categorie con le quali si usa solitamente valutare un testo di tal genere non sembrano essere sufficienti, debbono altresì retrocedere e, semmai, nella tensione del lettore avido e smaliziato, accompagnare una riflessione il più possibile ispirata, che sappia rievocare fedelmente le bellezze intessute dal Poeta nella trama fitta della *Divina comedia*.

[Simone Genghini]

* Dante Alighieri, *Monarchia* [sobre la monarquía universal], a cura di Raffaele Pinto, Madrid, Catedra Letras Universales, 2021.

La traduzione spagnola della *Monarchia* curata, insieme a un commento organizzato in puntuali note al testo, da Raffaele Pinto, si presenta accompagnata da un corredo assai ricco di apparati. Allargando l'orizzonte del proprio interesse di studi danteschi – in altri suoi lavori, spesso rivolto all'analisi delle dinamiche del desiderio erotico sottese alla produzione lirica del poeta –, in questa sede lo studioso mette a frutto i risultati raccolti in un ulteriore campo di indagine dedicato al pensiero politico-economico elaborato da Dante nel corso della sua biografia intellettuale; area di interesse, quest'ultima, recentemente fatta oggetto di un rinnovato fervore di studi, tra i quali hanno avuto importanza primaria lavori dello stesso Pinto, e dei quali si offre un disegno ben ragionato nell'esautiva *Bibliografía* qui radunata alle pp. 69–80. Muovendo da premesse metodologiche rese ben chiare nell'ampia *Introducción* (pp. 9–68), che fornisce al lettore le chiavi necessarie per accedere alla lettura del trattato con occhi attenti a collocarlo nella sua posizione estremamente significativa sia all'interno della biografia letteraria di Dante Alighieri, sia nel corso della storia del pensiero politico occidentale osservato secondo una prospettiva di lunga durata, il lavoro esegetico di Pinto non vuole limitarsi alla ricerca delle fonti puntuali del testo, né alla definizione di altrettanto puntuali nodi di aggancio tra l'opera e le contingenze, quasi cronachistiche, dei fatti politici che la influenzarono. Quanto interessa allo studioso è, piuttosto, di illuminare «la extraordinaria profundidad y originalidad del pensamiento de Dante, tan vivo y actual como su poesía, y proyectado como esta, en la larga duración de la modernidad europea» (cit. da p. 31). Preparando, dunque, il piano di appoggio che farà da sostegno alla sua interpretazione dell'opera, poi distesa nell'apparato delle *Notas* poste in calce al testo (pp. 285–385), nella sua introduzione Pinto tratteggia un quadro estremamente elaborato – e al contempo chiaro – delle tappe della biografia politica ed intellettuale dell'autore che furono decisive per la formazione del sistema di pensiero confluito nella stesura della *Monarchia*.

L'idea di Dante che emerge da queste dense pagine introduttive è quella di un autore caratterizzato da un vero e proprio «entusiasmo speculativo» (cfr. p. 9), da una straordinaria capacità di reagire sul piano della rielaborazione intellettuale ai mutamenti interni al suo sistema di relazioni con i vari organi di potere che agivano – via via che il poeta attraversava le fasi del suo impegno civile fiorentino e poi del suo esilio – sulla scena del comune, delle corti dei signori feudali dell'appenino tosco-romagnolo e della pianura padana o nel teatro europeo dello scontro tra gli interessi della monarchia francese e del papato con le riaccese aspirazioni imperiali di Enrico VII. Con un'acutissima capacità di sintesi, nonché di dar forma quasi plastica allo sviluppo di un pensiero caratterizzato spesso da ricalibrature delle proprie posizioni, lo studioso colloca la stesura del trattato al culmine della storia tracciata da quella particolare sezione della pro-

duzione dantesca centrata sui problemi etici e politici più urgenti nei vari contesti all'interno dei quali il poeta si trovò ad operare nelle diverse fasi della sua vita. Radunando, forse per la prima volta nella sede del commento ad un'opera, acquisizioni offerte da una ricca stagione di studi sull'evoluzione del pensiero politico di Dante (tra i quali per l'impostazione qui data alla questione è doveroso il rimando almeno ai lavori di Umberto Carpi), Pinto ricostruisce le varie tappe attraverso cui si snoda questa storia: dal suo avviarsi, conclusa la fase della *Vita Nuova*, con il discorso critico portato avanti dal poeta contro alle degenerazioni ideologiche e comportamentali degli appartenenti alle classi nobiliari del comune all'altezza delle canzoni politico-dottrinali *Le dolci rime* e *Poscia ch'amor del tutto m'ha lasciato*; per arrivare fino al trattato giuridico-politico in latino, scritto a difesa della tesi della «legittimidad ontologica» (p. 41) dell'istituzione laica dell'impero universale, nonché della sua necessità storica per la realizzazione della vocazione alla felicità terrena connaturata all'*universitas hominum*. Nel trattato – ci invita a notare il commentatore, estremamente acuto nell'individuare le linee di sviluppo e i nodi di tensioni interne del sistema di pensiero dantesco – alcuni degli stessi problemi affrontati in chiave assolutamente anti-feudale durante la prima fase dell'impegno fiorentino saranno adesso traggurati da una prospettiva significativamente mutata: ora orientata verso la riabilitazione di determinati assunti dell'ideologia imperiale e anti-municipale, tra i quali l'idea di una nobiltà che può legittimarsi anche per motivi genealogici e di sangue.

Quanto Pinto invita a scorgere nella distanza che intercorre tra le canzoni politico-dottrinali rivolte ad un pubblico comunale e l'imperiale *Monarchia* è un capovolgimento quasi radicale nelle concezioni antropologiche di Dante: se all'altezza delle canzoni, ma poi anche del *Convivio* e poi su su fino al XVI del *Purgatorio*, il poeta trovava il fondamento dei valori civilizzatori nelle virtù personali e nel corretto utilizzo del libero arbitrio; all'altezza del trattato e della cantica del *Paradiso* (opere che per il commentatore occuparono in parallelo lo scrittoio del poeta) un diverso modo di intendere il rapporto tra l'uomo e la storia muove Dante a spostare il fuoco della sua riflessione dal valore dell'etica individuale a quello dell'organizzazione politica nella quale l'individuo si trova ad agire (per tutto questo discorso si rimanda almeno alla nota *ad locum* per *Monarchia* II III 3, di p. 336).

Per Pinto, inoltre, con l'occasione della discesa italiana di Enrico VII (1308-1310), che comportò per Dante una trasformazione della sua visione dell'impero da «abstracta utopia» a «concretissima possibilitad de intervencion en el presente» (cit. da p. 25), oltre alle prospettive politiche – rese significativamente più ampie nella stesura degli ultimi canti del *Purgatorio* e di tutto il *Paradiso* rispetto ad un *Inferno* ancora ben radicato su problematiche di respiro municipale – mutano nell'autore anche alcuni dei riferimenti filosofici fondamentali per la sua concezione del libero arbitrio e del rapporto tra soggetto individuale a attività razionale. Riabilitando alcuni punti della linea lettura che fu portata avanti da Bruno Nardi (cfr. p. 41), per lo studioso attivo a Barcellona, l'autore,

nel suo muoversi in parallelo sui cantieri del trattato e dell'ultima cantica, avrebbe radicalmente mutato le sue concezioni sulla natura dell'intelletto possibile, avvicinandosi maggiormente alle tesi averroiste e dell'aristotelismo radicale rispetto alle convinzioni tomistiche, di segno più ortodosso, sottese alla sua produzione precedente. Su questa questione, probabilmente, molti vorranno continuare a muoversi con una prudenza maggiore rispetto a Pinto: potrebbe non bastare a tutti l'argomento della controversa beatitudine di Sigieri di Brabante per convincersi ad abbracciare la tesi di una conversione intellettuale all'averroismo da parte di un Dante a quest'altezza teorico dell'idea laica della separazione tra potere religioso e potere secolare e poeta del *Paradiso* (si rimanda almeno al capitolo *El Averroismo* alle pp. 41-56 dell'*Introduccion*); cantica dove, tra l'altro, è ancora evidentemente centrale il motivo narrativo dell'incontro tra l'*agens* e le anime individuali dei beati – ancora coerentemente, quindi, con la tesi, assolutamente anti-averroista, dell'eternità dell'anima individuale. Apparirà, invece, difficilmente ridimensionabile la portata del ripensamento profondo messo in luce dallo studioso che, all'altezza della *Monarchia*, conduce Dante a modificare la propria prospettiva di analisi su questioni che erano state centrali per la sua opera almeno sin dalle sopracitate canzoni fiorentine a vocazione dottrinale; questioni che abbracciano un vasto nucleo di temi etici, politici e filosofici: dalle degenerazioni civili provocate dalle storture di determinate pratiche economiche (che Pinto non esita a definire di matrice proto-capitalista), alla legittimità dell'istituzione imperiale col senso della sua storia, per arrivare fino al problema delle possibilità della conoscenza e del fine ultimo, quindi della felicità, dell'uomo. La prospettiva critica sottesa all'ultima opera dell'impegno teorico-politico di Dante si impernia sul concetto, qui sì di chiara matrice averroista, dell'intelletto possibile; concetto che nella *Monarchia* sembrerebbe in realtà inteso come la funzione razionale-conoscitiva dell'uomo che può realizzarsi a pieno solo attraverso l'attività congiunta dei membri una comunità politica universale (non quindi all'interno della razionalità di ogni singolo individuo isolato, come avrebbe voluto la tesi più ortodossa di San Tommaso d'Aquino, né limitandosi alla solo comunità scientifica dei filosofi, come volevano dal canto loro i rappresentanti dell'aristotelismo più radicale, cfr. il commento a *Monarchia* I III 7-8, pp. 296-97). Estremamente significativo è dunque lo spostamento, sul quale questo nuovo commento insiste in maniera molto innovativa e convincente, dell'angolo di osservazione da cui Dante dà forma alla sua teoria politica. Senza che la ridefinizione del rapporto tra i termini di una riflessione sviluppata dall'autore nel corso di quasi tutta la sua opera debba indurci per forza a tratteggiarci sopra le linee di una vera e propria conversione intellettuale da parte di Dante (ci pare questo uno dei pochi punti del brillante e rigoroso disegno ermeneutico offerto da Pinto dove i tratti potrebbero rischiare di apparire eccessivamente netti e marcati) la stesura della *Monarchia* comporta, soprattutto rispetto a quanto effettivamente scritto nel *Convivio* e ai canti centrali del *Purgatorio* sul tema del libero arbitrio, un vero e proprio capovolgimento

dell'ordine tra i vari livelli in cui si organizza la visione dantesca di determinati problemi riguardanti l'etica, la politica e la conoscenza.

Già messa in evidenza la portata innovativa propria della definizione del soggetto conoscitivo come entità collettiva e non più come singolo individuo isolato, anche la subordinazione dell'attività filosofica alla dimensione politica della storia e poi del valore dell'azione etica dell'individuo a quello dell'organizzazione comunitaria in cui questo agisce, implicano una notevole revisione da parte di Dante di alcuni dei principi teorici sottesi alla riflessione politico-dottrinali che trovarono forma nel trattato del *Convivio* o nel discorso di Marco Lombardo, all'altezza del XVI del *Purgatorio*.

Al lettore di questa nuova guida al trattato è offerta così l'occasione di penetrare nelle dinamiche interne al processo di riorganizzazione degli elementi cardinali del proprio pensiero condotto dal poeta all'altezza della *Monarchia*, nonché di scorgere le linee che hanno orientato la rielaborazione di una determinata serie di strumenti teorici messi a punto dalla tradizione di pensiero metafisico e teologico, o dalla riflessione giuridica romana e poi medievale (citando solo alcuni degli strati che compongono il vastissimo retroterra culturale dell'opera), ora da Dante genialmente rifunzionalizzati al servizio del suo progetto ideologico. È, infatti, rifunzionalizzando il metodo di lettura "semiotico" e "teologico" della storia approntato dall'Agostino del *De Civitate Dei* che l'autore del trattato re-intreccia le trame della storia evangelica con quelle della storia romana per leggerci, in chiave assolutamente anti-agostiniana e rivoluzionaria, una linea del tempo intrinsecamente orientata verso la felicità terrena (cfr. l'ampia nota di commento a *Mn* I II 2, pp. 289-90); mentre, sempre seguendo la guida esegetica di Pinto nel suo gettare luce sulla profonda originalità di pensiero con la quale Dante fa uso dei concetti elaborati dalla vastissima tradizione filosofica con cui dialoga, si può notare come la *Monarchia* imprima una «torsión politica» (cit. da p.286) a problemi che erano stati originariamente impostati in termini metafisici da Aristotele e dal seguito dei suoi studiosi e commentatori medievali.

Nel trattato si compone, in questo modo, un vero e proprio «programa político» (cit. da p. 297) costruito su una serie di tessere concettuali offerte dalla tradizione del pensiero metafisico (tale spostamento di piani attirò, tra l'altro, le prime critiche dei suoi lettori contemporanei, come ci informa la stessa nota di commento citata sopra): il disegno gerarchico dell'utopia dantesca trasporta la visione emanatista dell'universo dipinta dalla metafisica di matrice platonico-aristotelica sul piano della teoria politica militante attraverso la teorizzazione dell'istituzione della monarchia universale nella quale si condensano, secondo un complesso processo di sintesi che Pinto pone gran cura a valorizzare, argomenti di ordine giuridico con argomenti di ordine economico. Al vertice della gerarchia, come ben si sa, si colloca la figura dell'imperatore, il quale, avendo la giurisdizione su tutto il *genus humanum* e su tutta la terra ed essendo quindi libero da ogni forma di cupidigia, è chiamato a disinnescare dall'alto i conflitti generati dagli sfrenati desideri di potere e possesso che muovono gli uomini e

le diverse comunità locali a contrastarsi tra di loro. Solo l'istituzione dell'impero universale può generare, così, le condizioni di pace necessarie all'umanità per il perseguimento del fine della felicità cui è naturalmente ordinata.

Se il lavoro esegetico di Pinto risulta estremante illuminante – come si è cercato qui di suggerire ripercorrendo in maniera cursoria solo alcune delle sue molteplici linee – per quanto riguarda la dimensione originale del pensiero politico dantesco, che viene osservato in tutta la sua complessità e messo in risonanza, con una coscienza storica magistralmente lucida, con le urgenze giuridiche, politiche ed economiche che agitavano il suo contesto storico; il lettore di questa nuova edizione tradotta e commentata della *Monarchia* potrebbe incontrare, invece, alcune piccole ragioni di criticità in quei luoghi del suo commento in cui lo studioso, tralasciando, a volte anche programmaticamente, l'indagine sulle fonti puntuali del testo, rischia di marcare eccessivamente i tratti innovativi del profilo del Dante pensatore politico. Chi scrive, a dire il vero, troverebbe il motivo per un'osservazione di tal genere soltanto nel punto – nota di commento a *Mn* I XII 11-12, p. 318 – che vede nell'idea della natura ministeriale del potere («Non enim cives propter cosules, nec gens propter regem, sed e converso cosules propter cives et rex propter gentem») un ulteriore elemento, «tan subversivo!» (cit. p. 318), di profonda originalità innovativa della teoria politica elaborata da Dante. Il motivo poteva già trovarsi, in realtà, nella tradizione dei trattati politici elaborati dalla corrente culturale della predicazione clericale (su tutti il *De eruditione principum* di Guglielmo Peraldo, autore ben noto a Dante) e avrà eco lunga almeno fino al *De Casibus* boccacciano. Ciò che però segna indiscutibilmente la novità della prospettiva politica elaborata da Dante – qui indagata da Pinto a un livello tale di profondità da dover far passare in secondo piano eventuali lacune su questioni inesauribili come quelle delle fonti – è il suo orientamento assolutamente laico. Dovendo dunque in fondo riaccordarci con il commento che vi legge i segni della portata innovativa, è in senso laico che nella *Monarchia* dantesca vengono sempre declinati argomenti anche di origine clericale e predicatoria come quello menzionato sopra, secondo un orientamento filosofico e militante che fa di questa opera – opera che il brillante commento di Pinto invita a rileggere con occhi freschi e rinnovati – uno dei testi fondamentali del pensiero politico moderno.

[Tommaso Lombardi]

* Dino Frescobaldi, *Rime*, a cura di Gabriele Baldassari, Milano, Mimesis, 2021.

Nell'edizione delle *Rime* di Dino Frescobaldi curata da Gabriele Baldassari è innanzitutto da riscontrare un interessante tentativo di riorganizzazione e commento del *corpus* rimico di questo esponente della poetica stilnovista. Il poeta è difatti cronologicamente collocato sulla linea temporale che precede e si interseca all'esperienza dantesca e a quella di Cino da Pistoia.

Il volume è aperto da un'agile introduzione nella quale il curatore si premura di enunciare i criteri che hanno guidato l'analisi e il commento, ed espone alcuni nodi critici. Uno dei principali trattati è la *quaestio* dell'ordinamento.

Baldassari sceglie di disporre le singole liriche operando alcuni mutamenti rispetto alla precedente proposta ordinativa avanzata da Brugnolo (cit. dall'introduzione in D. Frescobaldi, *Canzoni e sonetti*, a cura di F. Brugnolo, Torino, Einaudi, 1984). Se confrontata alla precedente edizione si nota, infatti, la modifica dell'ubicazione della tenzone, che risulta inglobata all'interno della sequenza dei sonetti. Dunque, per rendere più evidente la propria linea interpretativa, Baldassari privilegia per il dittico un posizionamento congiunto ai sonetti non canonici.

Il mutamento dislocativo può essere accostato a un analogo *modus operandi* già impiegato da altri studiosi, per quanto concerne la rimeria dello stilnovo, come si può evincere in alcuni casi: per le quindici canzoni distese di Dante a opera di Domenico De Robertis; per il riconoscimento di una sequenza unitaria di sonetti in Cavalcanti; o per l'organizzazione delle *Rime* di Lapo Gianni. Si tratta di vicende ordinative ricordate dallo studioso medesimo.

In una connessione più serrata con il modello De Robertis, si nota come l'assetto che si intende ricostituire e presentare al lettore segua le ragioni della filologia. In particolare, la propria *origo* è da riconoscere nelle concordanze dei due principali esemplari manoscritti, nei quali la trama delle rime di Frescobaldi è tradita: il Chigiano LVIII 305 (recante anche la tradizione delle quindici distese e le rime minori di Dante) e il Trivulziano 1058.

Un altro elemento di congiunzione e di continuità rispetto a questo *exemplum* consiste nella scelta di presentare *in incipit* la serie delle cinque canzoni attribuite a Dino Frescobaldi (mediante la riproposizione della configurazione tipica di un canzoniere del tempo); mentre, solo in una seconda sezione, viene collocata la restante rimeria minore (si tratta di un manipolo di sedici sonetti e due sonetti rinterzati).

Si persegue tendenzialmente, dunque, la via derobertisiana già tracciata per il caso del *corpus* lirico dantesco.

Nonostante le connessioni che si possono rintracciare con la proposta dantesca di De Robertis, un elemento di originalità nel caso di Frescobaldi consiste nel fatto che Baldassari individui delle vere e proprie microsequenze poetiche interne alle rime. Si tratta di un elemento riconosciuto, in generale, come ri-

corrente nella produzione tardo duecentesca: era stato Marrani ad aver notato come, anche per un autore di rilevanza come Cino da Pistoia, «si fosse finito per trascurare l'interpretazione organica e coerente dei singoli testi del pistoiese, preferendo l'estrazione di singoli luoghi e tessere da utilizzare a vantaggio di più vasti profili critici di storia letteraria due-trecentesca» (G. Marrani, *Cino da Pistoia: profilo di un lussurioso*, «Per leggere», IX, 17 (2009), pp. 33-53). Lo studioso propone una interessante lettura congiunta di due sonetti del *corpus* ciniano, la medesima linea viene riproposta fruttuosamente anche per il caso di Frescobaldi.

I sonetti, difatti, vengono ripartiti in quattro raggruppamenti formati da tre componimenti ciascuno. Le singole strutture della rimeria minore trattano con *variatio* la tematica amorosa, sulla quale si impernia la raccolta e l'ispirazione poetica dell'autore. Il *τόπος* tradizionale viene reso mediante una continua oscillazione tra euforia e disforia.

Nella parte introduttiva alle sequenze individuate da Baldassari, egli indugia nel ricercare e nel tratteggiare le linee di tangenza formali, metriche e tematiche, per avvalorare la tesi della ricostruzione di una effettiva configurazione strutturale che proceda per triadi.

Una simile struttura permetterebbe al lettore di «avvertire un reticolo di connessioni, rispondenze e richiami tra i componimenti che aggiungono spessore al corpus di Frescobaldi» (p. xx), il quale, in quanto personalità poetica, non sarebbe riducibile a mero epigono della linea poetica prima guinizzelliana e poi dantesca. La figura di Dino Frescobaldi, in questo modo, emergerebbe in quanto dotata di una propria pregnante individualità.

La modalità di presentazione e organizzazione del *corpus* proposta dal critico permetterebbe poi di contemplare la possibilità, soltanto prospettata ma non avallata, di un apporto autoriale nella strutturazione della serie rime. Questa volontà poetica di Frescobaldi si paleserebbe non solo nella creazione, ma anche nell'ordinamento medesimo dei frammenti poetici: entrambi i fenomeni seguirebbero una *ratio* specifica, volta a una forma di teleologia espressiva (analoga a quella proposta per il caso di Dante).

Le linee di tendenza esplorate per l'analisi e i riscontri dei modelli si imperniano sulla riflessione intorno all'apporto dantesco che si può riconoscere e cogliere nella produzione di Frescobaldi: «la poesia di Dino Frescobaldi nasce fondamentalmente dalla convergenza e, credo, dall'idea di una continuità tra lo stilnovismo di marca cavalcantiana e il Dante "petroso". (...) appare chiaro che Dino opera una scelta di campo, che lo pone da un lato oltre la *Vita nova*, entro la nuova esperienza delle "petrose", e dall'altro al di qua di *Donne ch'avete*, con tutto ciò che questo comporta ritornando sul problema di cosa sia lo "stil novo"» (p. XIX).

L'accostamento a Dante è ripercorso nel proprio essere *in fieri*, con un'attenzione specifica declinata su più fasi della produzione dantesca: quella comprendente la *Vita nova* (e il processo di selezione e ricomposizione dei materiali

poetici); la raccolta delle *Rime*; e con un accostamento fino alla *Commedia* medesima.

Il poema dantesco viene richiamato per quanto concerne, in particolare, i primi sette canti infernali; a tale riferimento ha contribuito la mediazione della fonte boccaccesca del *Trattatello*, secondo la quale Dino avrebbe avuto modo di leggere parte della cantica e poi di presentare un commento a una delle canzoni, la III, *Voi che piangete nello stato amaro*. L'episodio assume una notevole importanza per una ricostruzione tangibile della personalità storica di Frescobaldi.

Baldassari intende anche esplorare quest'ultima prospettiva in un contesto sociale, culturale e cittadino duttile e denso di sommovimenti più o meno carsici, che si esplica in una produzione caratterizzata da una spiccata fiorentinità. È su questa marcata dimensione urbana che si costruisce il concetto stesso di *stilnovo* (ancora privo di una definizione univoca in quanto caratterizzato da numerosi punti oscuri) e le sue declinazioni.

Per quanto concerne il *corpus*, viene ricostituito un insieme di XXI liriche attribuite con certezza e una canzone dubbia, alla quale tuttavia si dedica una sezione separata e ampio spazio (con un'analisi simile a quella proposta da De Robertis per il manipolo delle 19 rime non certe collocate nell'edizione del 2005).

Nell'introduzione a quest'ultima lirica viene riepilogata in maniera esaustiva la *quaestio* attributiva: si tratta, difatti, di una rima contesa tra Frescobaldi e Cino da Pistoia.

La scelta di pubblicare e di analizzare anche il caso adespoto rappresenta un'ulteriore innovazione rispetto alla precedente decisione di Brugnolo. Egli aveva evitato di affrontare il caso problematico che, tuttavia, dona alla discussione intorno al *corpus* di Frescobaldi una notevole plasticità e contribuisce a segnare le linee di tangenza prospettate ed evidenziate con autori a lui prossimi.

Un ulteriore elemento che arricchisce la rete di connessioni che interessa l'autore è il caso della tenzone. La coppia di sonetti che la costituisce mostra, come accade nel caso di Dante e dei destinatari attivi del dialogo lirico (la tenzone con Forese, i sonetti di corrispondenza con Cino da Pistoia o con Cecco Angiolieri), tutta una élite culturale che viene evocata e presentata nella propria dinamicità.

Per quanto concerne l'organizzazione dell'edizione, tutti i componimenti di Frescobaldi, considerati nella loro precipua individualità, presentano un cappello introduttivo diviso in due sezioni: nella prima vengono fornite informazioni di *summa*, concernenti i *τόποι* e le isotopie esistenti in relazione a testi coevi (mediante riprese puntuali dal testo medesimo); successivamente viene analizzata la componente metrico-prosodica con un approfondimento sulle peculiarità formali.

La scelta di Baldassari di predisporre un'introduzione singola per ogni componimento, assente nell'edizione di Brugnolo, ha il pregio di permettere un più agevole orientamento e una trattazione più specifica dei vari tratti caratteristici che ogni lirica analizzata presenta.

Viene poi fornito il testo (i criteri di resa sono esplicitati in una concisa ma esaustiva nota al testo), corredato da un ricco apparato di note.

Il critico si serve di questa sezione, collocata dopo il testo, per richiamare il processo ragionato che lo conduce a discostarsi o accettare le proposte della precedente edizione delle rime di Brugnolo, instaurando un fruttuoso dialogo critico tra le due scelte di resa interpretativa del medesimo manipolo poetico.

Una simile attitudine consente di ripercorrere continuamente la trama del dibattito e dei singoli contributi, e si offre al lettore del *corpus* una prospettiva sulle vicende critiche quanto più ampia possibile.

Le note contengono anche i riferimenti più puntuali alla tradizione e ai *loci similes* che congiungono l'opera di Frescobaldi alle altre liriche (sia di autori anteriori o contemporanei sia posteriori; numerosi sono, difatti, i riferimenti alla produzione petrarchesca).

Ciò mostra l'apporto che la poesia di Dino ha avuto nella dimensione poetica coeva e il ruolo che il poeta esercitò per le successive generazioni.

È segno di notevole completezza che i richiami testuali alle fonti siano sempre riportati distesamente. In questo modo viene agevolato il confronto tra passi e brani citati, dal momento che viene addotta l'analisi di una produzione eterogenea (lirica e prosastica), con continui e intessuti rimandi reciproci.

Dai riscontri presentati si nota l'intento di ricostruire le tangenze che connettono la poetica di Frescobaldi, secondo traiettorie privilegiate, principalmente a quella dantesca. Dalla trattazione di queste tendenze si può evincere come persistano «l'attenzione continua e costante di Dino per la poesia di Dante (...) e il rapporto sottilmente dialettico» (p. 25). Anche se questi rilievi sono riferiti nello specifico alla canzone III, il *modus operandi* può essere traslato ed esteso all'intero *corpus* di *Rime* di Frescobaldi.

Dall'indagine inaugurata da Baldassari si diramano alcuni percorsi esplorabili: si tratta dunque di una ricerca avviata su una situazione lirica magmatica, portatrice delle possibilità di uno sviluppo ancora *in fieri*.

Si potrebbe, in questo senso, estendere la comparazione dei componimenti danteschi in maniera più pervasiva anche all'insieme dei sonetti esterni alla *Vita Nuova* o a una visione della produzione delle canzoni distese considerata nella sua completezza. Si può notare come per la canzone V, *Morte avversara, poi ch'io son contento*, vi siano numerosi riferimenti, puntualmente segnalati, a Dante autore di *Rime* (soprattutto delle petrose e della canzone *E' m' incresce di me*). A questi si potrebbero accostare anche delle intersezioni riscontrabili con la canzone *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*: si tratta di riprese tematiche (l'imperversare della morte; la sua serena accettazione da parte dell'amante, e quasi la sua invocazione; la consapevolezza e il dolore per la distruzione della capacità ragionativa; la spietatezza della donna e la sua crudeltà) e lessicali come si evince dal confronto tra i due passi: *Morte avversara, poi ch'io son contento/di tua venuta, vieni* (V, 1-2) e *Tu vo' ch'io muoia, e io ne son contento* (15, 7). Vi sono anche riprese desinenziali o di parola in sede di rima (la più interessante è l'identità di parola rima *morto-torto* in V, 69-70 e 15, 40-5).

Si riscontra poi il continuo indugio sulle questioni formali, relative in maniera precipua alla prosodia delle singole unità versali, per le quali viene perseguito il tentativo di declinare un'esegesi stilistica dei singoli componimenti. Vengono sempre segnalate le configurazioni anomale o con *ictus* marcati dell'endecasillabo, come il *pattern* di 4-7, o peculiari combinazioni di accenti ribattuti.

Nelle note trova spazio anche la discussione di alcune cardinali *quaestiones* filologiche, in una sintesi nella quale si contemperano, in maniera equilibrata, dissertazioni sulla forma e sulla semantica della singola unità lirica.

Il contributo di Baldassari si dimostra sostanziale nell'intessere una trama di riferimenti eterogenei, volti a conferire un'idea complessiva e completa della rimeria di Frescobaldi e rappresenta, in relazione anche a questi aspetti evidenziati, una guida chiara ed esaustiva.

[Sara Eretta]

* Elisabetta Menetti, *Gianni Celati e i classici italiani. Narrazioni e riscritture*, Premessa di Giancarlo Alfano, Milano, Franco Angeli, 2020.

I confini della letteratura e i suoi stessi capolavori sono in continuo movimento, soggetti a fecondi processi di ibridazione e di trasformazione ai quali contribuisce il lavoro di riscrittura a cui vengono sottoposti i classici di ogni tempo. È proprio grazie all'opera di mediazione svolta dai tanti autori e autrici di riscritture che – come sostiene il teorico della letteratura André Lefevere (*Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, trad. di Silvia Campanini, Torino, UTET, 1998, ed. or. 1992) – sono assicurati la ricezione e il successo delle opere letterarie presso i lettori non specialisti, i quali nella globalità della nostra cultura costituiscono la grande maggioranza dei fruitori. Tuttavia, ancora oggi, nonostante il rinnovato interesse per le traduzioni endolinguistiche delle opere della letteratura manifestato dagli studi comparatistici (per una sintesi si rinvia a Irene Fantappiè, *Riscritture*, in *Letterature comparate*, a cura di Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, 2021) e dagli studi pedagogici (Lorenzo Cantatore, *Le riscritture dei classici nella letteratura per l'infanzia*, in *Letteratura per l'infanzia. Forme, temi e simboli del contemporaneo*, a cura di Susanna Barsotti e Lorenzo Cantatore, Roma, Carocci, 2019, pp. 247-65), le riscritture sono spesso considerate prodotti editoriali deteriori e la riscrittura una pratica poco dignitosa, che di rado merita l'attenzione di studiosi e studiose.

A questo libro di Elisabetta Menetti, interamente dedicato allo studio della poetica del narratore Celati e all'interpretazione di alcune sue fondamentali riscritture, ritengo opportuno riconoscere, insieme all'originalità e alla profondità di analisi, un valore generativo, in quanto capace di suscitare nuove ipotesi di lavoro negli ambiti della didattica, della critica e della teoria della letteratura.

Il volume, articolato in quattro parti, si apre con una premessa di Giancarlo Alfano, il quale mette subito in evidenza come l'autrice, volendo indagare il rapporto di Celati con i classici italiani, abbia opportunamente scelto di circoscriverlo intorno ai due grandi poli del cavalleresco e della novella, «perché per Celati questi sembrano gli assi che strutturano la tradizione narrativa 'italiana' al di là del suo costituirsi come 'letteratura', ossia come patrimonio scritto (per *litteras*)» (p. 9). E infatti il concetto di *fantasticazione*, un neologismo celatiano alla cui analisi Menetti dedica la prima sezione del volume, ci porta subito nel dominio dell'oralità, in uno spazio relazionale che nasce e si alimenta attraverso la condivisione di storie. La parola, che lo stesso autore fa derivare dal concetto di *phantasia* così come è proposto da Aristotele nel *De anima*, si riferisce a un'azione o un agire fantasticante, fondato sulla fantasia, ovvero su un processo che tiene insieme la percezione sensoriale, la memoria in quanto immaginario individuale e collettivo, e quelle operazioni immaginative e intellettive che producono – se stimolate da un pubblico, da un uditorio – nuove storie (fabulazioni), dando vita a quella che Menetti definisce, sulla scorta delle riflessioni di Celati, «una comunità fantasticante, formata da chi racconta e chi ascolta» (p.

26). Ecco dunque spiegato, con le parole dello stesso autore, il motivo per cui si rivolge proprio alla tradizione cavalleresca: «La letteratura stessa a me sembra non un prodotto di autori separati ma di popolazioni, di bande di sognatori, tra cui avviene quell'ascolto e quella visitazione fantastica che hai detto. Per questo la letteratura cavalleresca è la tradizione narrativa italiana che più mi attira e che bisognerebbe rimettersi a studiare. Perché non si parla di individui separati nella loro cosiddetta psicologia, non parla dell'individuo moderno chiuso nel proprio guscio, ma sempre della vita come un fenomeno vegetativo generale, dove tutto è collegato e tutto è animato. E parla di popolazioni di sognatori passionali e sbandati, puramente esposti alla fatalità del destino, come Don Chisciotte» (da un'intervista citata da Menetti alle pp. 23-24). Scrivere dunque, come narrare o leggere ad alta voce, è un lavoro comunitario, poiché, afferma Menetti, «lo scrittore va in cerca di una popolazione a cui associarsi "fantasticamente"» (p. 23) e ancora, più avanti, a sottolineare la dimensione relazionale della narrazione, «Se la fantasticazione consiste nella ricerca e nella raccolta delle visioni, la fabulazione è la resa verbale di queste immagini con cui un narratore deve essere capace di fare immaginare a chi ascolta, anche solo "barbagli di immagini"» (p. 35). La tradizione narrativa antica, la novellistica (in prosa) e la letteratura cavalleresca (in versi), dunque, «non resta nella sua memoria [di Celati] come un reperto archeologico inerte ma attiva una nuova energia interiore alla ricerca di una intelligenza collettiva che si crea e si ricrea tramite il raccontare» (p. 24).

La novella, dunque, è intesa da Celati non come un resoconto di fatti veri o realistici, ma come azione narrativa, la condivisione di determinati fatti, con l'accento messo sull'atto del novellare – il conversare, il raccontar novelle, l'affabulare – anziché sulle caratteristiche testuali del genere in questione. La novella antica, in particolare, fornirebbe un modello di comportamento, uno stile di vita basato sulla condivisione di storie, sull'immaginare insieme. E mentre con il romanzo realista (*novel*) le storie tendono a chiudersi «entro i margini del testo» – metafora usata da Celati e citata da Menetti a p. 31, – e quindi sarebbero non riscrivibili, le novelle antiche sembrerebbero chiedere o reclamare la riscrittura, il rimaneggiamento, il riuso. Tutte pratiche che vedono l'autore/riscrittore in un ruolo apparentemente diminuito o, meglio, dissolto o disciolto nella comunità che, mettendosi in ascolto, è parte integrante del processo creativo.

Difficile sintetizzare il lavoro di ricostruzione del panorama culturale degli anni Settanta, dominato dalla figura e dalla poetica di Calvino – messe puntualmente a confronto con l'opera critica e letteraria di Celati – e caratterizzato da un grande interesse per il fantastico, per l'immaginazione e per quei processi creativi che, come testimoniato dalla *Grammatica della fantasia* di Gianni Rodari, possono avvalersi delle nuove scoperte della critica e della teoria letteraria, così come delle risorse culturali messe a disposizione dalla tradizione letteraria. Dopo aver evidenziato il ruolo di *Anatomia della critica* di Frye e dei lavori di Caillois, Propp, Jauss, Le Goff, Eco, Rodari, Munari e soprattutto di Calvino, nella seconda parte del volume Menetti contestualizza la poetica fantasticante di Celati e la

sua pratica riscrittoria nel quadro della più generale rivalutazione e “rimediazione” della letteratura cavalleresca tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento, che dà origine a «un genere neo-cavalleresco medievale/rinascimentale che prende diverse strade ma che incontra il favore del pubblico italiano popolare e d'élite» (p. 55). L'accostamento, tra le altre, a opere come *L'armata Brancaleone* (1966), il film di Mario Monicelli scritto da Agenore Incrocci e Furio Scarpelli e *l'Orlando furioso* di Luca Ronconi ed Edoardo Sanguineti messo in scena a Spoleto nel 1969 e portato in televisione nel 1975, contribuisce a ricostruire il clima in cui Celati – e prima di lui almeno Calvino, Manganeli, Giuliani – ha sviluppato la sua personale poetica di riscrittore/traduttore, e dà occasione a Menetti di individuare la peculiarità delle scelte del suo autore, connotate da una predilezione per i “classici bizzarri” (il *Morgante* di Pulci, sintetizzato e letto per la radio da Manganeli, il *Baldus* di Teofilo Folengo, parzialmente riscritto dallo stesso Celati), per i volgari padani, e in particolare per la lingua (e i paesaggi) d'origine, e per i personaggi stralunati.

La terza parte del libro è interamente dedicata alla descrizione e all'interpretazione di *L'Orlando innamorato raccontato in prosa*, presentato da Menetti come un ibrido, che «si può definire, in modo generico, una riscrittura ma è anche una traduzione dalla lingua ‘emiliana’ del Quattrocento all'italiano contemporaneo e un adattamento da un sistema letterario antico, influenzato dalla tradizione canterina e dal romanzo in ottava rima, a un sistema letterario contemporaneo, dominato dal romanzo in prosa e dalla ibridazione dei generi narrativi tra romanzo, racconto, novella» (pp. 81-82). Il contrappunto di analisi micro e macrotestuale e il confronto tra riflessioni sulla riscrittura e sulla traduzione mettono in luce la ricchezza, la profondità e la coerenza delle soluzioni individuate da Celati, che meriterebbero di essere approfondite anche in sede di critica e teoria della traduzione.

Si legge nella quarta e ultima parte del libro, intitolata *Lo spirito della novella*, che «due sono le caratteristiche del novellare antico che Celati lega ad un suo progetto di scrittura sociale e naturale: lo stile conversativo e la dimensione collettiva del racconto» (p. 124). Le riscritture di alcune novelle, tra cui *Ser Ciappelletto*, accompagnate da un'interpretazione delle ultime opere dell'autore, rappresentano l'occasione per tirare le fila su quest'idea socievole e tutt'altro che accondiscendente di letteratura che sembra caratterizzare la produzione narrativa di Celati per il quale, sono ancora parole di Menetti, «Riscrivere una storia già conosciuta o scritta da qualcun altro è una sorta di antidoto contro l'autoreferenzialità, contro il falso sentimentalismo e contro ogni pretesa di rappresentare la verità del mondo» (124).

[Simone Giusti]

INDICE DEI NOMI

a cura di Simonetta Teucci

- Abraham P. 26
Adamo 65
Agostini E. 86n, 94
Agostino, santo 69, 144
Alberti G.B. 73
Alcini G. 19n, 20n
Alfano G. 20n, 151
Alfonso d'Aragona, duca di Calabria 73
Alighieri D. vd. Dante Alighieri
Allen P. 59, 68
Alonge R. 75, 76n, 80n, 82n, 94
Alticozzi N. 75
Altieri Biagi M.L. 115n
Ambrogini A. vd. Poliziano A.
Amigoni F. 20n
Ammaniti N. 114, 117, 118
Andreini F. 66
Andreini I. 66
Angelini F. 108n
Angiolieri C. 148
Annibale 32, 52
Anton Maria di Francesco cartaiò, detto Stecchi-
to 76n, 78
Ardissino E. 112n
Aretino P. 84
Ariosto L. 92
Aristofane 33
Aristotele 63, 69, 144, 151
Armellini L. 131n
Arqués Corominas R. 133, 135, 136
Arzocchi F. 71, 73
Asdrubale 32
Augusto Ottaviano, imperatore 52
- Baccelli A. 38
Bacchelli R. 23, 25, 26, 50
Badoglio P. 36
Balbo I. 35
Baldassarri G. 146-50
Baldi V. 11n, 20n
Balzac H. 26
Barbieri O. 42, 53
Barengi M. 116n
Baretti G. 30
Bargagli S. 83n, 84
Barsotti S. 151
- Bartolomeo di Francesco, pittore 78
Bastiano di Francesco 75, 76
Battaglia S. 19
Battera F. 72n, 73n, 74n, 94
Bazzotti B. 76n, 77n, 94
Belladonna R. 84n, 94
Belli G.G. 41, 43
Bellini B. 19
Bembo P. 78, 90
Benci T. 92
Benedetto da Cingoli 73
Beneviste É. 121 e n
Benvoglianti U. 84
Beolco A. 91n
Bernardo, santo 65, 104, 106
Bernardoni Trezzini G. 94
Bertoldo M. 54
Bertone M. 9n, 54
Bertran de Born 135
Bettinelli S. 45
Bezzola G. 52, 53
Bianchi V. 111-31
Binati G.B., detto Falotico 76 e n
Bione 72
Blake W. 135
Bo C. 103n
Boccaccio G. 72, 116, 145
Boezio S. 69
Bonaparte N. 21
Bono S. 53
Bonvicino A., detto il Moretto 108
Borali A. 10n, 20n
Borghesi D. 84
Borgia C., detto il Valentino 52
Botticelli S. 135
Bozano N. 86n
Brambilla Ageno F. 73n, 74n
Brecht B. 24, 53
Briand A. 34
Brioschi F. 95
Brugnolo F. 146, 148, 149
Brunetto Latini 139
Bulgarini B. 84 e n
Buonaccorsi F. 73
Buonaccorso da Montemagno il Giovane 91
Buonafede P.A. 30

- Buonarroti M. 91n
 Burchiello vd. Domenico di Giovanni 84n

 Caccia G., detto il Moncalvo 108
 Cacciacconti A., detto Strafalcione 71, 76 e n, 77
 e n, 78-80, 85, 90, 91, 93
 Cacciacconti, famiglia 76n
 Cacciaguerra, famiglia 76n
 Cacciaguida 135
 Cagliariitano U. 77n, 94
 Caillois R. 152
 Calvino I. 152, 153
 Campani N., detto Strascino 75, 76
 Campanini S. 151
 Cantatore L. 153
 Cantù C. 50
 Capitani O. 134
 Cappuccio C. 133, 135, 136, 140
 Caraccioli G.F. 74
 Caravaggio vd. Merisi M.
 Cardillo M. 35, 53
 Cardinaletti A. 124n
 Carena C. 55
 Carli de' Piccolomini B. 84 e n
 Carpi U. 138, 142
 Carrai S. 20n, 94
 Casaccia G. 40, 54
 Casadei A. 54
 Casani E. 124n
 Cascetta A. 98 en, 102 e n, 104 e n, 106n
 Castrucci L. 77
 Cattermole Ordóñez C. 133, 135, 137
 Cavalcanti G. 146
 Celani S. 13n, 54
 Celati G. 151, 152, 153
 Cella R. 113n
 Cenni A., detto Resoluto 76 e n
 Cerano vd. Crespi G.B.
 Ceruti G. 108
 Cesare Caio Giulio 52
 Chiabrera G. 66
 Chiavacci Leonardi A.M. 53
 Chierichini C. 77n, 94
 Chigi A. 75
 Ciano G. 34
 Cibele, dea 48
 Cifrondi A. 108
 Cino da Pistoia 91
 Cinquini A. 73n
 Citati P. 8n, 12
 Cittadini C. 84
 Claudiano Claudio 72
 Cleopatra 97, 98

 Conti della Scialenga 77n
 Contini G. 51, 54, 85, 94
 Correnti C. 29, 54
 Cortellessa A. 19n
 Corti M. 86n, 94
 Cosimo I de' Medici 83n
 Crespi D. 108
 Crespi G.B., detto il Cerano 108
 Cristina da Pizzano 66
 Curiazi, fratelli 47

 D'Annunzio G. 40, 46, 50
 Dalí S. 136
 Dall'Ombra D. 104n
 Dante Alighieri 53, 59-70, 72, 97-104, 133-40,
 141-45
 Danzi M. 72n, 94
 de Cristofaro F. 151
 De Felice R. 27, 54
 De Gennaro P.J. 74
 De Gregorio M. 94
 De Matteis T. 108 e n
 De Mauro T. 19, 46, 54
 De Robertis D. 146, 148
 De Roberto E. 113n
 de Rogatis T. 126n
 De Sanctis F. 62
 De Santis C. 113n
 De Simoni A. 50, 54
 Del Boca A. 23, 25, 54
 Di Girolamo C. 95
 Dickinson A. 66
 Dombroski R. 9n
 Domenico di Giovanni 84n
 Donati Forese 148
 Doninelli L. 98 e n, 107n
 Donnarumma R. 9n
 Doré G. 135
 Duca Valentino vd. Borgia C.
 Durante M. 55

 Ekman P. 117
 Enrico VII, imperatore 141, 142
 Eretta S. 146-50
 Erodiade 97, 98, 108

 Faggiuoli G.B. 23
 Falotico vd. Binati G.B.
 Falqui E. 8n, 12
 Fanfani P. 19
 Fantappiè I. 151
 Favaro M. 94
 Ferrante J.M. 59, 65

- Ferrari A. 121n
 Ferrari G. 108
 Ferrio L. 19 e n, 26, 27, 29, 30, 43, 54
 Flaxman J. 135
 Folena G. 54
 Folengo T. 153
 Fonzi F. 75
 Fornasiero S. 73 e n, 74n, 94
 Fornasini A. 47
 Forteguerra L. 84n
 Foscolo U. 37, 41, 51, 54, 70
 Fouque A. 62
 Francesco da Buti 63
 Francesco del Cairo 107, 108
 Francesco, papa 68
 Frescobaldi D. 146-50
 Freud S. 9n, 20 e n, 28
 Frigerio S. 113n
 Frosini G. 62
 Frye N. 152
 Führer vd. Hitler A.
 Fumoso, vd. Salvestro cartaiolo
- Gadda C.E. 7-50
 Gadda C., 47
 Gadda E., 42
 Galeota F. 74
 Gall F.J. 26
 Gallo F. 71, 74, 84n
 Genette G. 78, 119
 Genghini S. 133-40
 Gervasi P. 10n, 26, 54
 Ghinassi G. 85, 94
 Giancotti M. 118n
 Giannelli L. 94, 96
 Gidino da Sommacampagna 72n
 Gigli G. 64
 Gilligan C. 64, 59
 Giovanni, evangelista, santo 66
 Giovanni Battista, santo 97, 98, 108
 Giuffrida M. 7-50
 Giuliani G. 153
 Giusti G. 23, 24
 Giusti S. 112n, 116n, 151-53
 Gormonda di Montpellier 67
 Guala P.F. 108
 Guarini G. 91n
 Guido da Montefeltro 135
 Guido da Pisa 70
- Hainsworth P. 9n
 Hemingway E. 33, 54
 Hitler A. 24, 42
- Huss B. 94
 Hutcheon L. 78, 79, 94
- Iacopo de' Boninsegni 71, 73
 Ilicino B. 73
 Incrossi A. 153
 Inglese G. 55n, 70
 Innocenti A. 101, 106
 Iozzia D. 71-96
 Isella D. 53, 54
 Italia P. 7, 8n, 9n, 13 e n, 14n, 18, 19 e n, 21, 25, 30-33, 45, 46, 54, 56
- Jacobelli M.C. 59, 63, 64
 Jacopone da Todì 104
 Jankélévitch S. 20n
 Jauss H.R. 152
 Jung C.G. 10n, 20, 22, 26, 44, 54
- La Penna A. 37, 55
 Lacan J. 62
 Lane F.C. 22, 55
 Lapo Gianni 146
 Lavater J.K. 26
 Lavinio C. 112n, 113n, 115n
 Le Goff J. 152
 Leibnitz G.W. 39
 Leone X, papa 75
 Leopardi G. 44, 55
 Lefevère A. 151
 Livio Tito 47
 Lombardelli O. 84
 Lombardi B. 70
 Lombardi S. 100, 101n
 Lombardi T. 141-45
 Longhi R. 36, 55, 106, 107
 Lonzi C. 59, 67, 68
 López Cortezo C. 133
 Lorenzo de' Medici 73
 Lucchini G. 20n
 Luigi XIV, re di Francia 31
 Luperini R. 130, 131n
 Luzzatto S. 9n
- Machiavelli N. 8 e n, 21, 28, 31, 32, 52, 55, 116
 Maestrelli L., detto Mescolino 75, 76
 Mainardi A., ingegnere 37
 Manganelli G. 153
 Mannoia F. 66
 Manzini G. 12
 Manzoni A. 31, 47, 55, 105, 107
 Manzotti E. 21, 46, 55
 Maraschio N. 94, 96

- Marco Antonio 97
 Marco Lombardo 135, 144
 Marguerite d'Oingt 67
 Marrani G. 126n, 147
 Marrucci M. 111-31
 Martelli M. 55
 Martignoni C. 20n
 Martini Salvi V. 84n
 Mastropasqua A. 8n
 Matt L. 12n, 19 e n, 22, 24, 25, 28-30, 32 e n, 33, 39, 45, 50, 55
 Mauriello A. 89, 95
 Mazzi C. 76n, 78, 95
 Mazzucchelli P.F., detto il Morazzone 108
 Menetti E. 151-53
 Mèngari A. da Grosseto 76n
 Mercuri R. 69
 Merisi M. 107
 Mescolino vd. Maestelli L.
 Michele da Cesena 138
 Michelotto o Michelozzo 52
 Miria di san Servolo vd. Petacci M.
 Molza F.M. 84n
 Monelli P. 34, 50, 55
 Monicelli M. 153
 Montanelli I. 62
 Montgomery B.L. 35
 Moravia A. 51
 Morazzone vd. Mazzucchelli P.F.
 Moretto vd. Bonvicino A.
 Moroni G.B., pittore 108
 Mosco 72
 Munari B. 152
 Mussolini B. 9, 10, 11, 21, 22, 26, 27-39, 42, 45, 50
 Mussolini E. 34

 Napoleone vd. Bonaparte N.
 Nardi A. 117n
 Nardi B. 142
 Nemesiano Marco Aurelio Olimpio 72
 Nerone Gaio Claudio, imperatore 31, 32
 Nogarola I. 66
 Nuzzo E. 124n

 O'Brien P. 27, 55
 Oniga R. 55
 Orazi, fratelli 47
 Orazio Quinto Flacco 37, 52
 Ottaviano, vinattiere 52
 Ovidio Publio Nasone 72

 Pacini B. 111n
 Pagliai F. 54
 Palermo M. 113n, 115n, 122n, 123n, 124n, 126n, 127n
 Panofsky E. 91n, 95
 Panzeri F. 101n
 Panzini A. 33, 55
 Paolo, santo 63, 65
 Papi F. 72n
 Pargoletto, socio dei Rozzi 84n
 Pasolini P.P. 13n, 25
 Patat A. 126n
 Patrizi G. 19n
 Peraldo G. 145
 Persiani B. 76, 95
 Pestarino R. 20n
 Petacci C. 36
 Petacci M. 36, 37
 Petrarca F. 65, 71-96
 Petrocchi G. 133, 138
 Petrucci A. 84n
 Pèzard A. 133
 Piccolomini A. 85
 Pierangeli F. 104 e n
 Pieri M. 74-76, 95
 Pieroni S. 126 e n
 Pietro, santo 65
 Pinotti G. 7, 8n, 12n, 13 e n, 18 e n, 21, 30, 45, 54-56
 Pinto R. 133-38, 141-45
 Pistolesi E. 85, 95
 Planck M. 47
 Platone 40
 Poggi Salani T. 85, 94-96
 Politi A. 84
 Poliziano A. 73
 Porta C. 46
 Prandi M. 125n
 Procaccini G.C. 108
 Propp V. 152
 Pulci L. 52, 73n, 153

 Quaglino M. 84n, 85, 95
 Quondam A. 91, 95

 Ranke-Heinemann U. 59, 65
 Resoluto vd. Cenni A.
 Riccò L. 83n
 Rimbaud A. 105
 Rinaldi C. 91n
 Ritrovato S. 91n, 95
 Romano S. 36, 55
 Rommel E. 35

- Roncaglia G. 75
 Roncaglia M. 75
 Ronconi L. 153
 Rondoni D. 103n, 105 e n
 Rosa S. 42
 Roscioni G.C. 42, 55
 Ruggeri E. 67
 Russi V. 126n
 Rutelli R. 55
 Ruzante vd. Beolco A.
- Saint-Simon Louis de Rouvroy de 31
 Sallustio Gaio Crispo 8, 33n
 Salvatore G. 117
 Salvestro cartaio, detto Fumoso 76 e n, 79
 Salvia L. 37, 55
 Sanguineti E. 153
 Sanguineti F. 59-70
 Sannazaro I. 71-96
 Sarfatti M. 27
 Sartre J.-P. 67
 Savettieri C. 9n
 Savinio A. 28
 Savoldo G.G. 108
 Scaltro, socio dei Rozzi 84n
 Scannapieco A. 76, 79n, 95
 Scarpelli F. 153
 Schiavone L. 67
 Scipione Publio Cornelio Africano 24
 Sclarandis C. 130n
 Scotti M. 54
 Serafini C. 97-108
 Serianni L. 85, 95, 122n
 Setti R. 113n
 Shakespeare W. 41, 55
 Sica B. 29, 55
 Siciliano E. 8, 18
 Sighele S. 28
 Sigieri di Brabante 143
 Silla Lucio Cornelio 33
 Singleton Ch. 133
 Soffici A. 52
 Solingo, socio dei Rozzi 84n
 Sorge P. 50n, 55
 Spingola C. 130n
 Stanghellini M. 76n, 95
 Stazio Papinio 136
 Stecchito vd. Anton Maria di Francesco
 Steinberg J. 138
 Stellardi G. 9n
 Stoppelli P. 53
 Stracuzzi R. 20n
 Strafalcino vd. Cacciaconti A.
- Strascino vd. Campani N.
 Stricca Legacci P. 75, 76 e n
 Strozzi G.B. il Vecchio 91n
 Suardi G.F. 71, 73, 74n
 Svetonio Gaio Tranquillo 31
- Tacito Publio Cornelio 8, 21, 29, 31, 33, 55
 Tanganelli G. 77n, 96
 Tarabotti A. 66
 Tasso T. 91n
 Tebaldeo A. 84n
 Tecchi B. 26
 Tegrini V. 77 e n
 Testori G. 97-108
 Tiberio, imperatore 31, 32
 Tinacci V. 131n
 Tiziano da Varallo 108
 Tolomei C. 84n
 Tommaseo N. 19
 Tommaso d'Aquino 65, 69, 143
 Tonelli N. 116n, 130n
 Trinci M. 75
 Trissino G.G. 84n
 Trovato P. 76, 85, 96
 Trovato R. 96
- Ungarelli G. 54
- Valenti C. 75, 96
 Varela-Portas de Orduña J. 133, 135-37
 Vedder I. 124n
 Vela C. 8n, 13n, 21, 22, 55
 Verga G. 50
 Verlaine P. 105
 Vico G.B. 39
 Vilella Morató E. 133, 135, 136
 Virgilio Publio Marone 37, 55, 64, 69, 72, 136
 Vitale M. 84n, 96
 Vittorio Emanuele III, re d'Italia 27
- Weinberg G.L. 23, 55
 Weinrich H. 126 e n
 Wolf M. 116n
 Wolf N. 59, 62
- Zanardo M. 14n
 Zinato E. 115n, 116n
 Zublena P. 39, 55

INDICE DEI MANOSCRITTI

a cura di Simonetta Teucci

CITTÀ DEL VATICANO
Biblioteca Apostolica Vaticana
Capponi 193: 86n
Chigiano LVIII 305: 146
Urbinate lat. 366: 62, 63
Urbinate lat. 365: 63, 136

FIRENZE
Gabinetto G.P.Vieusesux
Archivio Bonsanti
Fondo Siciliano: Bz 56, Bz* 45, 56

LONDON
British Library
Egerton 943: 136

MILANO
Biblioteca Trivulziana
1058: 146
Fondo Garzanti D¹: 56

MODENA
Biblioteca Estense
Ital. 474, α.R.4.8: 63

SIENA
Biblioteca Comunale degli Intronati
Ms H.X.28: 84n

UDINE
Biblioteca Florio
Ms 1 (Codice Florio): 63

VILLAFRANCA (VERONA)
Archivio Gadda-Liberati
A: 13, 14, 17, 34, 44, 55
A¹: 14, 44, 45, 55, 56n
Ab: 14, 16
Ab¹: 14
Al: 14, 15, 16, 17
Al¹: 4, 15, 16, 17
D: 14, 17, 56
D¹: 14, 17, 45

Quaderni «Per leggere»

Volumi pubblicati:

Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres.
Atti del Convegno di Milano, 26, 27 febbraio e 1 marzo 2003
a cura di Edoardo Esposito

Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres.
Studi e spogli
a cura di Edoardo Esposito

Paolo Zoboli
La rinascita della tragedia.
Le versioni dei tragici greci da D'Annunzio a Pasolini
«Nuovo giornale letterario d'Italia» (1788-1789)
antologia a cura di Elena Parrini Cantini

L'antologia, forma letteraria del Novecento
a cura di Paolo Giovannetti e Sergio Pautasso

Marco Gaetani
Lo sguardo di Giano.
Il tempo e le opere di Carlo Emilio Gadda

Dante Alighieri
Le Quindici Canzoni. Lette da diversi I, 1-7
L'entusiasmo delle opere.
Studi in memoria di Domenico De Robertis
a cura di Isabella Becherucci, Simone Giusti, Natascia Tonelli

Dante Alighieri
Le Quindici Canzoni. Lette da diversi II, 8-15 con appendice di 16 e 18
L'esperienza letteraria di Arrigo Bugiani dal 1930 al 1958.
Documenti e studi
a cura di Simone Giusti

Isabella Becherucci
L'alterno canto del Sannazaro.
Primi studi sull'Arcadia

Maksim Il'ič Šapir
Universum Versus. Saggi di teoria del verso e di teoria della letteratura
a cura di Cinzia Cadamagnani, Guido Carpi, Giuseppina Larocca

Paolino Pieri

Croniche della Città di Firenze

a cura di Chiara Coluccia

Ricordo di Domenico De Robertis.

Atti delle giornate in memoria

Firenze, Aula Magna del Rettorato, 9-10 febbraio 2012

a cura di Carla Molinari, Giuliano Tanturli

Simone Giusti

Per una didattica della letteratura

Milo De Angelis

«Intervallo e fine».

Commento a una sezione di Somiglianze (1976)

a cura di Fabio Jermini

La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme - vol. I

a cura di Sabrina Stroppa

La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme - vol. II

a cura di Sabrina Stroppa

Per Giuliano Tanturli. Storia, tradizione e critica dei testi - vol. I

a cura di Isabella Becherucci, Concetta Bianca

Rosangela Fanara

Le rime del Sannazaro. Indagini fra filologia e critica

La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme - vol. III

a cura di Sabrina Stroppa

Legato con amore in un volume. Forme del desiderio in Dante

a cura di Carmelo Tramontana

Lettere D'Ansaldo Cebà scritte a Sarra Copia e dedicate a Marc'Antonio Doria

a cura di Francesca Favaro

Giovanni Fontana

“Non capisci che tutto quanto è avvenuto aveva un fine?”

Scene di incontro in Menzogna e sortilegio di Elsa Morante

La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme - vol. IV

a cura di Sabrina Stroppa

Francesco Ottonello

Franco Buffoni un classico contemporaneo. Eros, scientia e traduzione

Abbonamento annuale a partire dal 2021

Italia € 50,00

estero € 65,00

Numeri arretrati € 30,00

Volumi, dattiloscritti, files sono da inviare a

Natascia Tonelli

Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne

Via Roma 56

53100 Siena

natascia.tonelli@unisi.it

Per scambio riviste rivolgersi a

Redazione «Per leggere» Scuola e Università

c/o A.I.S.E.

Via Alfieri 11

58100 Grosseto

s.giusti@lalcittait

Promozione, distribuzione, abbonamenti

abbonamenti@edipressrl.it

ESPERIENZE LETTERARIE

presenta

ITALINEMO

Sito di riviste di italianistica nel mondo

fondato dal Prof. Marco Santoro

<http://www.italinemo.it>

Che cosa è Italinemo?

Analisi, schedatura, indicizzazione delle riviste di italianistica pubblicate nel mondo a partire dal 2000. Abstract per ogni articolo. Ricerca incrociata per autori e titoli, per parole chiave, per nomi delle testate, per collaboratori.

Profili biografici dei periodici e descrizione analitica di ciascun fascicolo.

Nelle pagine "Notizie", informazioni su novità editoriali ed iniziative varie (borse di studio, convegni e congressi, dottorati, master, premi letterari, presentazioni di volumi, seminari e conferenze).

La consultazione del sito è gratuita

Direzione

Gianfranco Crupi

Università di Roma "La Sapienza"
Piazzale A. Moro, 5 00185 Roma
Tel. e fax +39 06 49913267
direttore@italinemo.it

Segreteria

segreteria@italinemo.it

Dibattiti e discussioni

forum@italinemo.it

Iniziative e progetti in corso

notizie@italinemo.it