

per Leggere

I generi della lettura

XXI
2021

41

per Leggere

PER LEGGERE

I GENERI DELLA LETTURA

ANNO XXI, NUMERO 41, AUTUNNO 2021



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

Realizzata in collaborazione con l'associazione *L'altra Città*
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 2021

Finito di stampare
nel mese di ottobre 2021

Comitato scientifico

ROBERTO ANTONELLI (Università degli Studi di Roma “La Sapienza”), JOHANNES BARTUSCHAT (Università di Zurigo), FRANCESCO BAUSI (Università della Calabria), 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

Per i numeri 40 e 41 sono stati revisori, secondo la formula del ‘doppio cieco’, Andrea Afribo, Benedetta Aldinucci, Erminia Ardissino, Anna Baldini, Laura Banella, Giovanni Barberi Squarotti, Stefano Carrai, Riccardo Castellana, Michel Cattaneo, Carla Chiummo, Alessio Decaria, Luca D’Onghia, Irene Falini, Sabrina Ferrara, Maria Cristina Figorilli, Pasquale Guaragnella, Luca Lenzi, Nicolò Maldina, Enrico Mattioda, Andrea Mazzucchi, Fiammetta Papi, Michele Piciocco, Carlo Enrico Roggia, Luca Carlo Rossi, Niccolò Scafai, Luigi Spagnolo, Lucinda Spera, Paolo Squillacioti, Maria Rita Traina, Carlo Varotti, Fabio Zinelli, Rodolfo Zucco, Luca Zuliani.

SOMMARIO

- 7 ELENA STEFANELLI
Storia di un sonetto da sottrarre al Burchiello
History of a sonnet no longer attributable to Burchiello
- 35 DANIELE IOZZIA
«Pochi fatti et assai parole». Lingua e stile di due lettere di Anton Francesco Doni
«Pochi fatti et assai parole». Language and style in two of Anton Francesco Doni's letters
- 53 CRISTINA ACUCELLA
Il poema-mondo di Stigliani: edizione e commento di un sonetto inedito di Orazio Persio
Stigliani's world-poem: edition and commentary on an unpublished sonnet by Orazio Persio
- 75 NADIA EBANI
Il brivido nell'officina dei metri brevi
Il brivido in the short metres workshop
- 85 AGNESE PIERI
Cimitero delle fanciulle di Luzi: una lettura
A reading of Mario Luzi's Cimitero delle fanciulle

DIALOGHI

- 107 FEDERICO RUGGIERO
A proposito di Cino 'detrattore' di Dante
On Cino as Dante's detractor

- 135 DAVIDE BELGRADI
«e ancora:» l'eredità dei trovatori in Entrebescar di Roberto Rossi Precerutti (1982)
Troubadour legacy in Roberto Rossi Precerutti's Entrebescar (1982)

CRONACHE

- 157 ISABELLA BECHERUCCI
Per più di un anniversario nel nome delle Rime
- 164 Roberto Rea, *Dante: guida alla Vita Nuova*, Roma, Carocci, 2021 (T. Lombardi); Dante Alighieri, *Rime della Vita Nuova e altre Rime del tempo della Vita Nuova*, a cura di Marco Grimaldi, in Id., *Le Opere*, vol. 1, tomo 1, *Vita Nuova; Rime*, a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, introduzione di E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 2015; Dante Alighieri, *Le Rime della Maturità e dell'esilio*, a cura di Marco Grimaldi in Id., *Le Opere*, vol. 1, tomo 2, *Vita Nuova; Rime*, a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, introduzione di E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 2019 (T. Lombardi); Dante Alighieri, *Inferno*, a cura di Roberto Mercuri, Torino, Einaudi, 2021; Id., *Purgatorio*, a cura di Roberto Mercuri, Torino, Einaudi, 2021; Id., *Paradiso*, a cura di Roberto Mercuri, Torino, Einaudi, 2021 (T. Lombardi); Bernardino Daniello, *Dante con l'espositione*, a cura di Calogero Giorgio Priolo, Roma, Salerno Editrice, 2020 (G. Sabella); Patrizia Gabrielli, *Se verrà la guerra chi ci salverà? Lo sguardo dei bambini sulla guerra totale*, Bologna, il Mulino, 2021 (C. Spaziani)
- 181 *Indice dei nomi*
- 187 *Indice dei manoscritti*

ELENA STEFANELLI

Storia di un sonetto da sottrarre al Burchiello

History of a sonnet no longer attributable to Burchiello

ABSTRACT

Il presente contributo ha come oggetto l'edizione critica del fortunatissimo sonetto misogino contro il prender moglie, *Santo Bernardo Cristo ha dimandato*, attestato anche con un altro incipit, *Dice Bernardo a Cristo: "E' c'è arrivato*, così come si legge nella *vulgata* quattrocentesca dei sonetti del Burchiello. Contrariamente a quanto affermato fino ad oggi, però, i due attacchi non introducono, rispettivamente, una proposta e la sua risposta, ma aprono il medesimo testo. Attraverso le più antiche testimonianze del sonetto, ascrivibili alla fine del XIV secolo, è stato dunque possibile sottrarre il sonetto alla mano del Burchiello; inoltre sono stati individuati i principali cambiamenti nei secoli XIV-XVIII, durante i quali si sono generati attacchi e chiuse concorrenti, si è aggregato un altro testo – *Amico mio, per non esser dannato* – e si sono susseguite traduzioni dall'italiano allo spagnolo e, di ritorno, dallo spagnolo all'italiano.

This essay examines the critical edition of *Santo Bernardo Cristo ha dimandato*, the widely-read misogynist sonnet against marriage known also by the incipit, *Dice Bernardo a Cristo: "E' c'è arrivato*, as it is appears in the fifteenth-century vulgate of Burchiello's sonnets. Contrary to what has been asserted so far, the two incipits do not introduce, respectively, a proposition and its response, but open the same text. By analyzing the oldest accounts of the sonnet's readership from the 14th century, it is possible to retract its attribution to Burchiello. Moreover, its principal modifications throughout the 14th-18th centuries are identifiable. During this time, different incipits and explicits were generated, another text – *Amico mio, per non esser dannato* – was added, and translations from Italian to Spanish and back from Spanish to Italian were made.

*Storia di un sonetto da sottrarre al Burchiello**

In due manoscritti databili ancora dentro il Trecento – Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urbinate Lat. 697¹ e Paris, Bibliothèque Nationale de France, Nouvelles Acquisitions Latines, 1745² – compare adespoto il fortunatissimo sonetto misogino *Santo Bernardo Cristo ha dimandato*. Il componimento, caratterizzato da un andamento iperbolico, presenta una struttura dialogata e perfettamente bipartita: l’ottetto è affidato alla voce di san Bernardo, che intercede in favore di un pluri-peccatore – ladro, avaro, omicida, sacrilego, bestemmiatore e uomo incestuoso – presso Cristo, il quale interviene nel sestetto promettendo la salvezza dell’uomo, a patto che prenda moglie.

Il componimento non differisce, se non vistosamente per l’*incipit* e la chiusa, dal sonetto *Dice Bernardo a Cristo: ‘E’ c’è arrivato*, che si legge nella *vulgata* quattrocentesca dei sonetti del Burchiello³. A differenza di quanto è stato più volte affermato, infatti, sulla scia delle indicazioni delle carte Bilancioni (CB), i due *incipit* *Santo Bernardo Cristo ha dimandato* e *Dice Bernardo a Cristo: ‘E’ c’è arrivato* non introducono due sonetti diversi, consistenti in una proposta e in una rispo-

* Ringrazio Lino Leonardi per le osservazioni e i suggerimenti, Vittoria Brancato, Davide Checchi e Irene Tani per aver discusso con me alcuni luoghi di queste pagine, ed il personale della Biblioteca Marciana, della Biblioteca Marucelliana, della Biblioteca Medicea Laurenziana, della Biblioteca Comunale Vincenzo Joppi di Udine e della Biblioteca del Museo Correr di Venezia.

1 Giovanni Quirini, *Rime*, edizione critica con commento a cura di E. M. Duso, Roma-Padova, Antenore, 2002, pp. xxx-xxxI; *I poeti della scuola siciliana*, edizione critica con commento diretta da C. Di Girolamo, Milano, Mondadori, 2008, vol. II. *Poeti della corte di Federico II*, p. cix; Fazio degli Uberti, *Rime*, edizione critica e commento a cura di C. Lorenzi, Pisa, Edizioni ETS, 2013, p. 118.

2 Su questo manoscritto cfr. Dante Alighieri, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002, vol. I**, pp. 576-77; E. Stefanelli, *Un canzoniere di frammenti: il ms. N.A.Lat. 1745 della Bibliothèque nationale de France*, «Studi di Filologia Italiana», LXXV (2017), pp. 215-56.

3 Per cui cfr. *I sonetti del Burchiello. Edizione critica della ‘vulgata’ quattrocentesca*, a cura di M. Zaccarello, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2000, p. 174 e l’edizione commentata *I sonetti del Burchiello*, a cura di M. Zaccarello, Torino, Einaudi, 2004, pp. 253-54.

sta, ma aprono uno stesso componimento dallo svolgimento sostanzialmente invariato⁴.

Correttamente, invece, il repertorio *CB* avverte dell'esistenza di un altro sonetto legato al nostro, rimasto fino ad oggi inedito, *Amico mio, per non esser dannato*, che condivide con il primo i rimanti e alcune parole-rima⁵. Il carattere internamente dialogato e lo svolgimento in sé concluso del sonetto *Santo Bernardo Cristo ha dimandato* invita a leggere *Amico mio, per non esser dannato* non come una vera e propria risposta quanto piuttosto come un *sequel* della vicenda, probabilmente sopraggiunto in un secondo momento (a differenza del primo, è attestato solo a partire dal Quattrocento): qui a parlare è il diretto interessato che, dopo essersi sposato, suggerisce ad un anonimo interlocutore di non prender moglie.

La presenza del sonetto misogino nei due testimoni trecenteschi porta a sottrarre con certezza l'attribuzione al Burchiello, sulla cui genuinità Michelangelo Zaccarello aveva già espresso dubbi⁶. Nei manoscritti che recano il sonetto secondo l'incipit trecentesco, il testo è generalmente anonimo, ma fa eccezione il codice senese C.VI.23, che lo assegna a Niccolò Cieco⁷. L'attribuzione sarebbe da «mettere in conto»⁸ per Giuseppina Brunetti, Bruno Bentivogli⁹ e Antonio

4 C. e L. Frati, *Indice delle carte di Pietro Bilancioni. Contributo alla bibliografia delle rime volgari dei primi tre secoli*, «Il Propugnatore», n.s., II (1889) parte II, pp. 271-355 (a p. 322 n° 75 e n. 1; alle pp. 341-42, n° 276 e n. 2). Cfr. inoltre H. Vaganay, *Sei secoli di corrispondenza poetica. Sonetti di proposta e risposta. Saggio di bibliografia*, «Romanische Forschungen», XV (1904), pp. 150-203, a p. 168; *I sonetti del Burchiello* (ed. critica) cit., p. CXXIV n. 13; M. Zaccarello, *Rettifiche, aggiunte e supplemento bibliografico al «Censimento» dei testimoni contenenti rime del Burchiello*, «Studi e problemi di critica testuale», 62 (2001), pp. 85-117, alle pp. 99-100, ma cfr. anche p. 91; G. Brunetti, *Per il «Romanzo d'Alessandro» in Italia. Due poesie in un manoscritto dell'«Historia de preliis» (Leipzig, Universitätsbibliothek, Rep. II. 4° 143)*, «Quaderni di filologia romanza», 15, 2001, pp. 379-90, a p. 386; Domenico di Giovanni detto Il Burchiello, *Le poesie autentiche*, a cura di A. Lanza, Roma, Aracne, 2010, p. LI.

5 Frati, *Indice* cit., p. 322 n. 2. Cfr. inoltre Vaganay, *Sei Secoli* cit., p. 168; Zaccarello, *Rettifiche, aggiunte* cit., p. 100 n. 8; *I sonetti del Burchiello* (ed. critica) cit., p. CXXIV n. 13.

6 Il gruppo di testi al quale appartiene il sonetto CLXXX («secondo l'ipotesi basata sullo studio delle sequenze) rappresenta un fascicolo originariamente collocato fra CXXXI e CXXXII e successivamente spostato e trascritto a fine silloge in ordine diverso (la seriazione 'regolare' che passa in *FD*). È possibile che alla base dello spostamento ci fosse anche la consapevolezza della non genuinità di molti di questi testi», *I sonetti del Burchiello* (ed. critica) cit., p. CXXIV.

7 E il codice Strozzi 178, la cui attribuzione è stata però apposta da una mano posteriore, per cui cfr. *infra*.

8 Brunetti, *Per il «Romanzo d'Alessandro»* cit., p. 386.

9 B. Bentivogli, *Note su una raccoltina quattrocentesca di rime morali adespote (ms. Marciano it. IX 204)*, in *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio*

Lanza, che esclude il sonetto dall'edizione delle rime del Burchiello da lui curata¹⁰; tuttavia, la datazione dei codici più antichi che lo trasmettono rende poco plausibile l'attribuzione del testo anche al canterino¹¹.

Nelle pagine seguenti, analizzeremo le più antiche testimonianze del sonetto, estravaganti rispetto al *corpus* della *vulgata*, cercheremo di individuarne il nucleo originale e di seguirne il percorso nei secoli XIV e XV, durante i quali si sono generati i due *incipit*, fino a giungere al XVIII secolo, ancora testimone della fortuna di questo componimento.

Zaccarello ha allestito l'edizione critica dei sonetti del Burchiello a partire dalla *vulgata*, scegliendo come punto cardine della tradizione – intesa al contempo come trasmissione e ricezione – la stampa fiorentina del 1481 (siglata *FD*)¹², che trova corrispondenza nelle sillogi manoscritte dello stesso periodo. I testimoni menzionati nell'edizione critica del sonetto, che figura sotto il numero CLXXX, oltre che naturalmente alla stampa *FD*, sono i seguenti¹³:

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, XL 47
 Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, XL 48
 Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, XC inf. 34
 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl.VII 1167
 Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 73 J 51
 Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 698¹⁴

Pasquini, a cura di G. M. Anselmi, B. Bentivogli, A. Cottignoli, F. Marri, V. Roda, G. Ruozi, P. Vecchi Galli, Bologna, Gedit edizioni, 2005, pp. 287-306, a p. 299.

- 10 «Dice Bernardo a Cristo: "E' c'è arrivato (CLXXX) forse di Niccolò Cieco, con la risposta Santo Bernardo Cristo ha domandato», Domenico di Giovanni detto Il Burchiello, *Le poesie autentiche* cit., p. LI.
- 11 Per la scheda biografica cfr. la voce curata da I. Tani per il *Dizionario biografico degli italiani* (2013).
- 12 Firenze, Francesco di Dino cartolaio, 24.XI.1481; *I sonetti del Burchiello* (ed. critica) cit., p. 174.
- 13 «*FD* potrà essere posta a fondamento di un'ipotesi ecdotica per quanto concerne il canone e l'ordinamento, ma a testo dovrà figurare quanto risulta dalla *recensio*, e l'apparato dovrà accogliere, come retaggio di storia della tradizione, anche gli errori e le varianti dei gruppi minoritari, purché siano riconducibili a una pur frammentaria sistemazione redazionale, si presentino cioè come consapevoli innovazioni nei confronti del testo tràdito. In prima istanza, tuttavia, una certa fedeltà a *FD* sarà riservata nella *facies* linguistica», *I sonetti del Burchiello* (ed. critica) cit., p. XXIX.
- 14 In sede di analisi della tradizione quattrocentesca, Zaccarello (ivi, p. XLV sgg.) segnala inoltre la presenza del sonetto in: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, XC sup. 103; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl.VII 1171; Firenze, Biblioteca Riccardiana, Riccardiano 1109; Milano, Biblioteca Trivulziana, 975; Milano, Bi-

Riperkorrendo le indicazioni di *CB* e correggendo le indicazioni inesatte attraverso una ricognizione diretta dei testimoni, si elencano di seguito i manoscritti che tramandano il sonetto secondo l'*incipit* *Santo Bernardo Cristo ha dimandato* (inc.1) e *Dice Bernardo a Cristo: "E' c'è arrivato* (inc.2)¹⁵:

inc.1 = *Santo Bernardo Cristo ha dimandato*

L122 = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Conventi soppr. 122.
Cart., ff. III + 266 + III', sec. XV in.

Miscellanea di prosa e versi dei secc. XIII-XV in. Al f. 117v si legge il sonetto adespoto (rubrica: «Sonecto fecie») con inc.1, «SANTO bernardo chr(ist)o a dim(...)» (mancano le sillabe finali per asportazione di una parte del foglio); è stato vergato dalla mano principale *a*, ma si segnala anche l'intervento di un'altra mano seriore (*b*), che ha aggiunto in un secondo momento la coda del sonetto fuori dallo specchio di scrittura¹⁶.

LS178 = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzii 178.

Membr., ff. I + 137 + I': sezione I (ff. 1-89), del sec. XV in., con aggiunte più tarde; sezione II (ff. 90-137), del terzo quarto del sec. XV.

Il codice comprende rime di Petrarca, testi in prosa e altri testi in versi. Per la scrittura, intervengono due mani principali: «mano *a*, bastarda su base cancelleresca (sez. I, ff. 1r-1v^(l.6), 2r-3r, 4r-43v^(l.11), 49r-69r^(l.9), 69v-70r, 71r-84r), responsabile anche delle frequenti postille; mano *b*, umanistica semicorsiva (sez. II, ff. 90r-137v)»¹⁷. Il testo in questione compare due volte nella sez. I, trascritto da due mani diverse: «Santo Bernardo chr(ist)o adima(n)dato» (ff. 84v-85r), vergato da una mano del XVI sec. (LS178²), su rasura; «Santo Bernardo chr(ist)o a demandato» (f. 85r), trascritto da una mano «bastarda di base notabile», più antica (LS178¹). L'attribuzione al Burchiello che si legge al f. 84v («Del Burchiello») è di mano seriore.

biblioteca Trivulziana, 976; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberiniano lat. 3917; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossiano 985.

15 Per i manoscritti si utilizzano le sigle adottate in *LIO*, *Lirica Italiana delle Origini. Repertorio della tradizione poetica italiana dai Siciliani a Petrarca*, diretto da L. Leonardi, coordinato da A. Decaria, il cui database è consultabile al sito <<http://www.mirabileweb.it>>. L'edizione critica delle rime di Dante è alla base del siglario *LIO* (si assegna una sigla ai mss. che non sono presenti nel database o nell'edizione delle rime di Dante). Alle schede *LIO*, cui si fa riferimento per la descrizione dei codici, è affidata anche la bibliografia pregressa sui testimoni citati.

16 Il codice è stato vergato da una mano principale, *a*, riconoscibile ai ff. 1-265v; sono stati registrati sporadici interventi di altre mani, tra cui quelli della mano *b*, responsabile della trascrizione dei ff. 265v-266v e anche dell'intervento che si registra al f. 117v, dove ha aggiunto la coda al sonetto. La mano *a* è senese, la mano *b* settentrionale. Cfr. la descrizione del ms. in Dante Alighieri, *Rime* cit., vol. I*, pp. 161-65 e la scheda in *LIO* curata da M. C. Camboni.

17 Si cita dalla scheda *LIO-RDP* (*Rime disperse di Petrarca*) curata da T. Salvatore.

Naz19 = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.IV.250.

Cart., ff. VI + 213 + II', ante 1473¹⁸.

Il ms. contiene rime di vari autori dei secc. XIV-XV, tra cui il sonetto aperto dalla rubrica: «S(onetto) non so l'avtore» al f. 152v, con incipit: «San bernardo chr(ist)o adoma(n)dato».

R2816 = Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2816.

Cart. (composito), ff. IV + 189 + III', metà del sec. XV-XVI in. (formato da tre sezioni diverse)¹⁹.

Contiene sacre rappresentazioni e testi in rima. Con inc.1 «Santo bernardo cristo adomandato», il son. si legge adespoto (rubrica: «Sonetto») al f. 94r.

Si23 = Siena, Biblioteca Comunale Intronati, C.VI.23.

Cart., ff. 213, sec. XV²⁰.

Miscellanea di testi latini e volgari, in prosa e versi, contiene il sonetto con inc.1 («Santo bernardo cristo adomandato») al f. 190v; dopo l'explicit segue: «finito q(u)esto sonetto fatto p(er) m(esser) nicholo ciecho»; il sonetto «Amicho mio p(er) noness(er) da(n)nato» è trascritto al f. 191r, aperto dalla rubrica: «Finis (et) Risponso»²¹; i due testi sono intervallati dal sonetto «Adan p(er) femina ruino i(n) p(ro)fondo».

inc.2 = *Dice Bernardo a Cristo: "E' c'è arrivato*

R735 = Firenze, Biblioteca Riccardiana, Riccardiano 2735.

Cart. (composito), ff. I + 52 + I', metà ca. del sec. XV²².

Miscellanea di testi principalmente in versi dei secc. XIII-XV, ma anche sentenze, *excerpta*, detti, brevi narrazioni e il *Trattato della moglie e della concordia*, che prosegue nel Riccardiano 2734; contiene il sonetto adespoto con inc.2: «Disse bernardo a chr(ist)o eme arriuato», trascritto da Giovanni di Matteo di Meglio al f. 34va, cui segue la «Risposta p(er) le rime»: «Amicho mio p(er) non esser dan(n)ato»²³.

Pr1 = Parma, Biblioteca Palatina, 1081.

Cart., ff. VI + 119 + XX' + 4, sec. XV²⁴.

18 Cfr. la descrizione di De Robertis in Dante Alighieri, *Rime* cit., vol. I*, pp. 217-18 e la scheda di A. Decaria e I. Tani in *LIO*.

19 Cfr. Lucrezia Tornabuoni, *I poemetti religiosi*, a cura di F. Pezzarossa, Firenze, Olschki, 1978, pp. 116-24; *I manoscritti datati della biblioteca riccardiana di Firenze IV*, Firenze, a cura di T. De Robertis e R. Miriello, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2013, pp. 36-37.

20 Cfr. *La sconfitta di Monte Aperto. Una cronaca e un cantare trecenteschi*, a cura di L. Spagnolo, 2004, Siena, Betti, pp. L-LI.

21 Cfr. *infra* per la *recensio* completa di questo sonetto.

22 I dati sono desunti dalla descrizione del codice di De Robertis in Dante Alighieri, *Rime* cit., vol. I*, pp. 413-16 e I. Tani in *LIO*.

23 Non segnalato in *CB*, ma in Giovan Matteo di Meglio, *Rime*, a cura di J. M. Brincat, Firenze, Olschki, 1977, p. 41 è ricordata la presenza del sonetto 'responsivo' (cfr. *infra* per la *recensio* completa) e così nella tavola di *LIO*.

24 Per la descrizione del codice, cfr. la scheda di A. Pancheri in *LIO*.

Contiene i *Rerum vulgarium fragmenta* e rime del XIII, XIV e XV secolo, tra cui adespoto (rubrica: «Sonetto»), al f. 35v nel margine sinistro, il sonetto: «Disse san b(er)nardo achr(ist)o e cie arriuated».

In *CB* si trova inoltre segnalata anche la cinquecentina:

Si1546 = *Della Vecchiezza a Papa Pavolo III da un vecchio Sanese di età di circa 86 anni. Et due Sonetti morali: nel uno si contiene come perdonato ogni Peccato a chi in pace vuol sopportare la moglie. Et l'altro della Povertà. Opere nuove e nuovamente stampate*, in Siena, presso a S. Vigilio, 1546. Il nostro sonetto si legge al f. 4r (i fogli non sono numerati), aperto dalla rubrica «Sonetto Morale | Nel quale si contiene come è perdonato | ogni Peccato a chi in pace vuol sop|portare la Moglie», con inc. 2 «Disse san Bernardo a Christo, ece arriuated».

A questo testimoniale si possono aggiungere i seguenti manoscritti:

inc.1 = *Santo Bernardo Cristo ha dimandato*

Mr265 = Firenze, Biblioteca Marucelliana, C 265.

Cart., ff. I + 168 + r', sec. XV²⁵.

Miscellanea di rime dei secoli XIV e XV; al f. 152v, adespoto («Sonetto»), si legge «Sanb(er)nardo a (Christ)o a adjmandato»²⁶.

Mg14 = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl.VII 25.

Cart., ff. I + 134 + r', sec. XV ex²⁷.

Contiene rime dei secoli XIII-XV, tra cui, ai ff. 130v-131r, il sonetto adespoto con inc.1: «San Bernardo chr(ist)o ha dimandato».

Mg1125 = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl.VII 1125.

Cart., ff. II + 73 + r', secc. XV-XVI²⁸.

Miscellanea di rime; al f. 22r compare adespoto il sonetto con inc.1: «San bernardo chr(ist)o adimandato»; subito sopra si leggono cassati sei versi dello stesso testo²⁹.

25 Antonio Pucci, *Cantari di Apollonio di Tiro*, edizione critica a cura di R. Rabboni, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1996, p. xvi.

26 Segnalato in Zaccarello, *Rettifiche, aggiunte* cit., p. 91.

27 Segnalato in Lucrezia Tornabuoni, *I poemetti religiosi* cit., p. 119 n. 7; cfr. la descrizione di A. M. Bettarini Bruni in *LIO*.

28 Descrizione desunta da *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'Umanesimo. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 2 novembre 2008-30 gennaio 2009*, a cura di T. De Robertis, G. Tanturli, S. Zamponi, Firenze, Mandragora, 2008, p. 98.

29 Segnalato in Lucrezia Tornabuoni, *I poemetti religiosi* cit., p. 119 n. 7. Il testo espunto recita: <San bernardo chr(ist)o adimandato | eme uenuto un peccator chotale | auaro e(m)micidiale esempre stato | amazzo unprete elgiorno dinatale | Rubato a chiexe earse uno spedale | Sforço suo madre efatto a ognj male | p>.

Par5 = Paris, Bibliothèque Nationale de France, Nouvelles Acquisitions Latines, 1745.

Cart. (composito), ff. IV + 99 + IV', sec. XIV seconda metà-XIV ex³⁰.

Contiene epistole e altri testi in latino, componimenti in versi dei secc. XIII-XIV (sez. I), l'*Historia destructionis Troiae, excerpta* (sez. II). Al f. 15ra, adespoto, è trasmesso il sonetto con inc.1: «San bernardo chr(ist)o adomandato».

Ott3322 = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottoboniano Lat. 3322.

Cart., II + 84 + I, sec. XV (a. 1435)³¹.

Contiene testi in prosa e versi, tra cui al f. 82r il son. con inc.1 «Sam be(r)nardo ebbe Chri(st)o adoma(n)dato».

U697 = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urbinate Lat. 697.

Cart., ff. I + 110, sec. XIV seconda metà³².

Contiene l'*Acerba*, testi in versi dei secc. XIII-XIV, sentenze, orazioni, laude; al f. 65r si legge il son. con inc.1: «SANbernardo achr(ist)o adima(n)dato», trascritto con i versi accoppiati in colonna³³.

U3 = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urbinate Lat. 1439.

Cart., f. I + 171 + I, del sec. XV seconda metà³⁴.

Contiene testi in latino e volgare, tra cui il sonetto adespoto (rubrica: «Sonetus») con inc.1: «Sancto b(er)nardo a chr(ist)o ha doma(n)dato» al f. 139r³⁵.

Mc4 = Venezia, Biblioteca Marciana, It. IX 204.

Cart., ff. I + 205 + I, sec. XV seconda metà³⁶.

Miscellanea di rime e prose, trascritto da più mani; nella sezione vergata dal copista (ff. 78r-89v) con inc.1 (rubrica: «De eodem», ossia: «De no(n) capiendo uxorem») si legge «Sancto Bernardo (Cristo) ha doma(n)dato» (Mc4¹) e, inter-

30 Cfr. Stefanelli, *Un canzoniere di frammenti* cit.

31 Segnalato in Brunetti, *Per il 'Romanzo d'Alessandro'* cit., p. 386; è ugualmente menzionato in A. Andreose, *Censimento dei testimoni della 'Lamentatio beate Virginis' di Enselmino da Montebelluna*, II, «Quaderni Veneti», 47-48 (2009), pp. 9-98, alle pp. 26-28, da cui si desume la descrizione.

32 Per la descrizione cfr. Fazio degli Uberti, *Rime* cit., p. 118 e *supra* nota 1. Segnalato in Lucrezia Tornabuoni, *I poemetti religiosi* cit., p. 119 n. 7.

33 Ricordato *ibidem* e in Brunetti, *Per il 'Romanzo d'Alessandro'* cit., p. 386.

34 Cfr. la scheda in *LIO* curata da B. Aldinucci e M. Minucci.

35 Segnalato in Lucrezia Tornabuoni, *I poemetti religiosi* cit., p. 119 n. 7 e Brunetti, *Per il 'Romanzo d'Alessandro'* cit., p. 386.

36 Per la descrizione, cfr. Dante Alighieri, *Rime* cit., vol. I**, pp. 800-1; la nuova testimonianza si desume da Bentivogli, *Note su una raccolta* cit., a p. 293.

vallato da «Adam p(er) femina ruino i(n) p(ro)fondo», il sonetto «Amico mio peresser dan(n)ato». Trascritto da un'altra mano compare al f. 91v il sonetto adespoto con inc.2: «Disse San Bernardo a Christo El ce a(r)riuato» (Mc4²), per cui cfr. *infra*.

inc.2 = *Dice Bernardo a Cristo: "E' c'è arrivato*

NS6 = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conventi soppressi (Badia fiorentina) B.7.2889.

Cart., f. I + 112, del sec. XV ex. o XVI in³⁷.

Contiene poesie e prose, al f. 103v: «Dice b(er)nardo chr(ist)o ece arriuato», aperto dalla rubrica: «S(onetto) di B(urchiello)».

Lp1 = Leipzig, Universitätsbibliothek, Rep. II. 4°. 143.

Membr., ff. 115, sec. XIII.

Contiene l'*Historia de preliis*; al f. 115v, una mano seriore (metà del sec. XV) ha trascritto due poesie, la prima delle quali riporta l'inc.2: «San Bernardo disse a Cristo»³⁸.

Mc4 = Venezia, Biblioteca Marciana, It. IX 204.

Al f. 91v è trascritto il son. adespoto con inc.2 (Mc4²).

Per concludere la *recensio*, l'epilogo del componimento, rappresentato dal sonetto *Amico mio, per non esser dannato*, è trasmesso complessivamente dai seguenti manoscritti:

As1378 = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 1378.

Cart., ff. I + 98 + I', metà del XV sec. (a. 1458)³⁹.

Contiene rime dei secc. XIV-XV. Al f. 80v si legge: «Amico mio per non essere da(n)pnato» senza la 'proposta'.

R735 = Firenze, Biblioteca Riccardiana, Riccardiano 2735.

Al f. 34v si legge il sonetto adespoto, aperto dalla rubrica «Risposta p(er) lerime» al sonetto con inc.2.

Si23 = Siena, Biblioteca Comunale Intronati, C.VI.23.

Il sonetto si legge al f. 191r, insieme alla 'proposta' con inc.1.

37 M. Messina, *Una raccolta di curiosità letterarie del tempo di Lorenzo il Magnifico: il codice B.7.2889 del Fondo Conventi (Badia Fiorentina) della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, «Aevum», XXV (1968), pp. 68-78 (p. XIV, c. 103v); si desume la descrizione da Dante Alighieri, *Rime cit.*, vol. I*, pp. 275-76.

38 «La copia avventizia è opera di una mano cancelleresca riconducibile alla metà (o a ridosso della metà) del XV secolo (...); la stilizzazione grafica complessiva sembrerebbe da collocare in area padano-veneta», Brunetti, *Per il 'Romanzo d'Alessandro'* cit., p. 383. Per la descrizione, cfr. *ibidem*.

39 Per la descrizione, cfr. la scheda a cura di A. B. Bettarini e I. Tani in *LIO. L'informazione si desume da Bentivogli, Note su una raccoltina cit.*, p. 300.

Vc1955 = Venezia, Biblioteca Correr, Cicogna 1955.

Cart., II + 32 + I, terzo quarto del sec. XV⁴⁰.

Contiene il *Corbaccio*, il *Trattato sul prender moglie* e sonetti. Il componimento si legge senza la 'proposta', al f. 32ra (adespoto).

Mc4 = Venezia, Biblioteca Marciana, It. IX 204.

Al f. 86v risponde al sonetto con inc.1 (Mc4¹).

Il sonetto compare nella *vulgata* del Burchiello con la seguente veste testuale⁴¹:

CLXXX

Dice Bernardo a Cristo: "E' c'è arrivato, Signor mie caro, un peccator cotale: arso egli ha chiese e rubato spedale, uom <u>o</u> micidiale egli è sempre stato;	4
e tutto il tempo suo t'ha bestemmiato, sforzò la madre e fatto ha ogni male, uccise un prete la notte di Natale. Potrebbe purgare il suo peccato?"	8
A San Bernardo rispondeva Cristo: "Non per viaggi né per digiunare, né per orare o piangere o star tristo: ma digli che se moglie vuol pigliare il porrò allato a Giovanni Battisto, se questa pena in pace vuol portare.	11
Bernardo non pensare, ch'a sofferir la moglie ell'è gran doglia, perché ella stessi non sa che si voglia".	14
	17

Confrontando la lezione del testo con quella relata dai manoscritti con inc.1, è possibile individuare le seguenti lezioni caratterizzanti:

40 G. E. Ferrari, *Notizie di manoscritti e frammenti a penna d'interesse boccacciano nella raccolta Cicogna a Venezia*, «Studi sul Boccaccio», XIII (1981-1982), pp. 11-19, a p. 12. Per la descrizione del ms., si cita da B. Vanin, *I manoscritti medievali in lingua volgare della Biblioteca del Museo Correr*, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2013, alle pp. 165-66.

41 Si cita il testo da *I sonetti del Burchiello* (ed. critica) cit., p. 174.

Lezioni caratterizzanti del son. secondo inc.1 vs quelle della *vulgata* secondo inc.2

	L122 LS178 ¹ LS178 ² Naz19 Mc4 ¹ Mg14 Mg1125 Mr265 Ott3322 Par5 R2816 Si23 U3 U697	<i>vulgata</i> burchiellesca
v.1	Santo ⁴² Bernardo Cristo ha dimandato ⁴³	Dice Bernardo a Cristo: "E c'è arrivato"
v. 2	Or ecco L122 Par5 U697 Egl'è al mondo Mr265 Naz19 Egli è a la porta LS178 ¹ LS178 ² Ott3322; A la porta è Mc4 ¹ Si23; Il gio a la porta U3 I' ho alle mani Mg14 E ⁴⁴ m'è venuto Mg1125 R2816	Signor mie caro
v. 3	rubato ha chiese ed arso ⁴⁵ uno ⁴⁶ spedale ⁴⁷	arso egli ha chiese e rubato spedale
v. 4	avaro ⁴⁸ e ⁴⁹ micidiale ⁵⁰	uomo micidiale egli è
vv. 6-7	uccise un prete il ⁵¹ giorno ⁵² di Natale, sforzò ⁵³ la madre e ha fatto ⁵⁴ ogni male ⁵⁵	sforzò la madre e fatto ha ogni male, uccise un prete <i>la notte</i> di Natale.
v. 9	A san Bernardo si ⁵⁶ rispouse Cristo L122 U697 Naz19 Cosi rispuse a San Bernardo C. Par5 A san Bernardo allor rispouse C. Mg14 A san Bernardo rispouse Yh(es)u(s) C. Mr265 A santo Bernardo gli rispouse C. R2816 <i>A san⁵⁷ Bernardo rispoudeva C. Si23 LS178¹ LS178² Ott3322 Mc4¹ U3</i>	<i>A San Bernardo rispoudeva Cristo</i>
v. 12	ma di' chosì L122 U697 ma ddice si Par5 digli così Naz19 ma digli si Mr265 <i>ma digli che⁵⁸</i> LS178 ¹ LS178 ² Mg14 U3 R2816 Ott3322 ma dagli Mg1125 dimandal pur Mc4 ¹ Si23	<i>ma digli che</i>
v. 13	Vangelisto ⁵⁹	Giovanni Battisto

42 San Par5 U697 Naz19 Mg14 Mg1125 Ott3322 Mr265.

43 dim(...) L122; a C. ha d. U697 Mr265 U3; ebbe C. adomandato Ott3322.

44 ché R2816.

45 e arsi L122; ed arse ha LS178¹; e arse Mg1125 (per l'ordine dei versi 3, 6 e 7 in Mg1125 cfr. l'apparato); arso egli ha Mr265.

46 un Par5 U697; *om.* L122 LS178¹ LS178² Mr265.

47 ospital(...) L122; ospitale LS178¹ LS178²; arso da ciesa, rubato da spedale R2816.

48 avale (*sic*) R2816.

49 e *om.* Mg14 Si23.

50 micidaro LS178¹; omicida LS178² Mc4¹; omicidal' e avaro L122; un ladro micidiale U697; U3 qui legge il v. 5.

51 un LS178¹ Si23.

52 di L122 U697 Naz19; *la notte* Par5 Mc4¹ Mr265.

53 forzò L122; e s. U697; batté Mc4¹ Si23 U3; amazò R2816.

54 e (*om.* Par5) fatto ha Par5 U697 LS178¹ LS178² Mg14 Mg1125 (*ma v. 6*); e fatto U3 (*ma v. 6*) R2816.

55 ma(...) L122; U3 porta invertiti i vv. 6-7; per l'ordine dei versi in Mg1125 cfr. l'apparato.

56 chosì U697.

57 santo Si23.

58 che *om.* U3 R2816.

59 Vangelista Pr5 Mc4¹ Mg14 R2816; *om.* U3.

coda	<p><i>om.</i> L122 (<i>aggiunta poi da altra mano</i>)⁶⁰ Naz19</p> <p>non è maggior penna ch'aver moglier ve dico / Dio ne diliberi ogni nostro amico U697 ché non c'è maggior penenza dico / che Dio ne liberi ogni nostro amico Par5 ché non c'è maior pena e ciò ti dico / libera, Dio, Iohan, ser Lodovico⁶¹ LS178¹ ché non c'è maggior pena, ciò vi dico, / Iddio ne guardi ogni nostro amico Ott3322</p> <p>Bernardo tu dèi⁶² pensare / ch'a sostenere⁶³ lo moglie è⁶⁴ grave⁶⁵ doglia / perch'ella stessa non sa che si voglia L122⁶⁶ Mg1125</p> <p>Bernardo tu de' pensare / ch'el sufrire de la molgie / sanò si aspre dolgie / Ché non san che fare / perché elle istesse non san che se volgie U3</p> <p><i>Bernardo non pensare / ch'a contentar la donna è sì gran doglia / Perché ella stesso non sa che si voglia Mg14</i></p> <p><i>Bernardo non pensare / che ssofferire la donna ell'è gran doglia / perch'ella stessa non sa che ssi voglia Mr265</i></p> <p><i>Bernardo non pensare / ch'a soferire la moglie ell'è gran doglia / perch'ela stesi non sa che si voglia R2816</i></p> <p>farò nel domandare / non già ch'io creda però che la voglia / ché sopportar la moglie è mortal doglia Mc4¹ Si23</p> <p>perché al mondo non è maggior doglia / ch'ella stessa non sa che si voglia LS178²</p>	<p><i>Bernardo non pensare, ch'a sofferir la moglie ell'è gran doglia, perché ella stessi non sa che si voglia</i></p>
------	---	--

Al v. 6 i mss. U697 L122 Naz19 leggono la lezione *dì di Natale* (forse per antipico)⁶⁷, che rende il verso ipometro (l'errore è congiuntivo ma non separativo); al contrario Par5 Mc4¹ e Mr265 riportano *la notte*, sfociando in un verso iper-

60 Cfr. *infra*.

61 L'augurio è rivolto ad un certo Ludovico di Stronccone (nel margine è aggiunto: «de Stro(n)cono»).

62 ben *agg.* Mg1125.

63 che a sostener Mg1125.

64 e' sia Mg1125.

65 gran Mg1125.

66 Giunta di mano più tarda.

67 Si discutono qui di seguito lezioni che solo in parte sono da ricercare nella tavola che precede; per il resto si rinvia agli apparati.

metro, alla stregua di quello che si legge nella *vulgata* burchiellesca; gli altri codici, recando la lezione *il giorno* (*un giorno*, banalizzazione di LS178¹ e Si23), offrono un verso plausibile sul piano del significato e metricamente accettabile. I manoscritti più antichi, Par5 e U697, sono accomunati dalla stessa ipometria al v. 3 (*un spedale*), ma potenzialmente poligenetica e, come vedremo, dalla stessa coda distica, forse spuria.

Risulta difficile individuare raggruppamenti stabili tra i manoscritti, tuttavia l'intero gruppo latore del testo secondo l'inc.1 è interessato da una diffrazione, riscontrata all'inizio del v. 2: *Or ecco* L122 Par5 U697; *Egl'è al mondo* Mr265 Naz19; *Egli è a la porta* LS178¹ LS178² Ott3322; *A la porta* è Mc4¹ Si23; *Il giò a la porta* U3; *I' ho alle mani* Mg14; *E' (ché) m'è venuto* Mg1125 R2816. La diffrazione potrebbe essere stata innescata da uno stesso problema, riconducibile a un capostipite comune. Sembrerebbe trattarsi però di un caso di diffrazione in presenza, se è possibile riconoscere nella lezione dei manoscritti più antichi quella genuina: *Or ecco*, infatti, è un sintagma che funge da 'presa di turno' di parola, qui usata in coincidenza con l'inizio dell'enunciato di San Bernardo, che si accinge a presentare a Cristo il peccatore per il quale intercede⁶⁸.

Alle reazioni della tradizione, timidamente congiuntive, si aggiunga che i mss. LS178¹ LS178² Ott3322 Mc4¹ Si23 U3 sono caratterizzati dalla stessa lezione al v. 5 *sempre alla vita sua/in vita sua sempre*, con possibile innovazione per ripetizione dell'avverbio del verso precedente, e che Mc4¹ Si23 condividono alcune probabili innovazioni (v. 2 *carnale*, v. 11 *limosine*, v. 12 *dimandal pur*): sono difatti stretti collaterali anche per la serie dei testi traditi, ai quali sembra affiancarsi U3 (cfr. le lezioni caratterizzanti dei tre codici al v. 5 *v'ha*, v. 7 *batté* e v. 8 *suo gran*).

Nei mss. Mg1125 R2816 leggiamo, all'inizio del v. 2, *E'/ché m'è venuto*, sintagma da mettere in relazione a un'altra variante dell'*incipit* trasmesso dalla tradizione della *vulgata* burchiellesca: *Disse Bernardo a Cristo: «E' m'è venuto*, testimoniata, stando all'apparato di Zaccarello, dal Laurenziano XL 47 e dal Marciano It. IX 698⁶⁹.

In merito ai mss. LS178¹ e LS178², è probabile che il secondo sia *descriptus* del primo, del quale condivide tutte le banalizzazioni (vv. 2, 5); LS178² presenta inoltre un'innovazione propria al v. 14 (*et* in luogo di *se*), ma corregge una minima trivializzazione di LS178¹ al v. 6 (*un/lo giorno*); in più LS178² non deriva

68 Cfr. C. Bazzanella, *I segnali discorsivi*, in *Grammatica dell'italiano antico*, a cura di G. Salvi e L. Renzi, 2 voll. Bologna, il Mulino, 2010, vol. II, pp. 1339-67, alle pp. 1342-43.

69 Questo stadio del testo è senz'altro corrotto, come si desume dall'apparato dell'edizione Zaccarello: l'infrazione della rima A nella prima quartina dei due testimoni (*venuto: suto* vv. 1 e 4) è smascherata dalla seconda, in cui abbiamo quella della tradizione in *-ato*. Con questo *incipit* compare tra le rime del Burchiello nel Riccardiano 1109, che però lascia isolata la rima del verso incipitario.

da LS178¹ la coda, che il copista più tardo potrebbe aver aggiunto a memoria – dato l'andamento proverbiale della chiosa e l'ipometria di entrambi i versi del distico con *doglia: voglia* – o utilizzando un'altra fonte.

Proprio in merito alla coda, semplificando⁷⁰, i manoscritti offrono due tipologie diverse: un distico a rima baciata in *-ico* (E E) e una coda di tre versi (settenario ed endecasillabi) con rima *-are* (d) e *-oglia* (E E). Non tutti però recano la chiosa: in Naz19 e in L122 il sonetto misura 14 versi (in L122 la coda è stata apposta da una mano seriore). Entrambe le code potrebbero essere state aggiunte in un secondo momento: la prima, testimoniata dai codici trecenteschi Par5 U697 ma attestata anche in due manoscritti quattrocenteschi LS178² Ott3322, chiosa il testo augurando ad ogni *amico* dei due dialoganti di non sposarsi; la seconda gioca sulla rima, cara alla tradizione, *doglia: voglia* per evocare il motivo misogino della volubilità della donna.

Veniamo dunque ai rapporti con la *vulgata*, a partire da questa chiosa. Se già nel Trecento il sonetto circolava provvisto di coda distica, è solo nel Quattrocento che i manoscritti attestano la variante tristica, che collima – in particolare quella dei codici Mr265 Mg14 R2816 – con la chiosa che si legge nel testo della *vulgata*⁷¹.

Ancora un confronto tra le lezioni dei manoscritti con inc.1 ed il testo della *vulgata* permette di avanzare alcune considerazioni aggiuntive. Nella tradizione con inc.1 si rilevano le varianti dei vv. 9 e 12 (*A San Bernardo rispondeva; ma digli che*), mentre ai vv. 3 e 6-7 sembrano rivelarsi alcune innovazioni a carico della *vulgata*, dalle quali sarebbero immuni (con eccezioni)⁷² i mss. con inc.1. In particolare, al v. 3 *arso egli ha chiese e rubato spedale* (lezione della *vulgata*) potrebbe essere un'inversione a partire dalla lezione dei mss. di inc.1⁷³; risulta senz'altro peggiorativo lo scambio dei vv. 6-7 della *vulgata*: *ha fatto ogni male* ricapitola quanto elenca san Bernardo nei versi precedenti ed è pertanto probabile che la sua collocazione originaria fosse in chiosa alla serie dei peccati al v. 7, così come si legge nei testimoni con inc.1, e non al v. 6. Il passaggio *ha fatto ogni male* chiude così la «cruda *climax*»⁷⁴ che porta all'apice del «raccapricciante *curriculum vitae*»⁷⁵ del peccatore; a questo fa da contraltare l'enumerazione delle vie di redenzione

70 Fanno eccezione LS178² appena descritto e la versione di U3.

71 Si noti che, come il primo, reca la lezione *notte* al v. 6.

72 Nell'apparato critico, per il v. 3 cfr. la lezione di R2816; per l'alterazione dell'ordine dei vv., la lezione dei mss. Mg1125 e U3.

73 Nel contesto di concretezza del sonetto, sembrerebbe più perspicua l'associazione tra il rubare e la chiesa (con l'aggravante di appropriarsi indebitamente di oggetti sacri) rispetto a quella del furto presso un ospedale; ma a tal proposito ricorda Zaccarello che è «topica l'infamante accusa di lucro alle spese degli istituti di carità», *I sonetti del Burchiello* (ed. commentata) cit., p. 159.

74 Ivi, p. 253.

75 *Ibidem*.

ricordate da Cristo (vv. 10-11), che finiscono – con un effetto straniante, amplificato dall'iperbole e dalla *retardatio* – al v. 12 attraverso la sferzata misogina dell'enunciazione della pena.

Apparentemente alcune lezioni della *vulgata* potrebbero anche celare un intervento rielaborativo, di un anonimo rimaneggiatore o dello stesso Burchiello, la cui mano, «solo di rado (...) si distingue per la drasticità degli interventi: più spesso gli bastano minimi ritocchi per fare suo un esemplare»⁷⁶. La tipologia delle lezioni non aiuta a dirimere la questione: si veda ad esempio la variante al v. 2 *Signor mie caro*, che ricorre nell'*incipit* di *Signor mie caro, se tu hai la scesa* (LXXXVII)⁷⁷, ma l'apostrofe è formulare e ampiamente attestata nella poesia medievale⁷⁸; così anche per la variante al v. 13 *Giovanni Battisto* (lezione della *vulgata*) contro *Vangelisto* (lez. dei mss. inc.1), che potrebbe essere imputata ad un volontario rimaneggiamento volto ad amplificare il messaggio misogino del testo: il peccatore si siederà proprio accanto al Battista, ucciso per volontà di una donna, Erodiade⁷⁹; tuttavia, anche per questa lezione, potrebbe darsi il caso di una semplice oscillazione (per associazione) incentivata dalla rima (Vangelisto > Giovanni evangelista? > Giovanni Battista). Uno sguardo alla tradizione manoscritta (e a Si1546) che non attribuisce al Burchiello il testo secondo l'inc.2 invita ancora alla prudenza:

v. 2

o car signor Mc4²

caro signore Pr1

signor mio caro R735

76 E. Pasquini, *Il «secolo senza poesia» e il crocevia di Burchiello*, in Id., *Le botteghe della poesia. Studi sul Tre-Quattrocento italiano*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 25-86, a p. 67. Per i testi che porterebbero traccia della mano burchiellesca, cfr. *La femena ch'è del tempo pupilla* (di Nicolò de' Rossi), il sonetto di Cecco Angiolieri *I son sì magro che quasi traluco*, già rimaneggiato da Meo de' Tolomei, mentre per *Molti poeti han già descritto amore* cfr., oltre a Pasquini, *Il «secolo senza poesia» cit.*, pp. 67-68, anche *I sonetti del Burchiello* (ed. commentata) cit., p. 269, con rinvio a M. Zaccarello, *Morfologia e patologia della trasmissione nei «Sonetti» di Burchiello*, «Studi di Filologia Italiana», LVII (2009), 257-76.

77 *I sonetti del Burchiello* (ed. commentata) cit., p. 253.

78 Potrebbe essere anche una tessera minima generatasi per la diffrazione descritta sopra in inc.1.

79 Erodiade, stando ai vangeli, incitò sua figlia Salomè a chiedere a Erode la testa del Battista; cfr. i *Proverbia que dicuntur*, 133-135: «Ancor d'Erodiana audito avé contare: / *Ioanes lo Batista* ela fe' decollare. / Nui' omo se devria en femena enfiare». Per Zaccarello, si avrebbe un «beffardo riferimento» al Vangelo di Matteo (11, 11): «In verità vi dico: tra i nati di donna non è sorto uno più grande di Giovanni il Battista; tuttavia, il più piccolo nel regno dei cieli è più grande di lui», *I sonetti del Burchiello* (ed. commentata) cit., p. 253.

signor mio caro Lp1⁸⁰
 signor mio caro Si1546

v. 3

assai ha chiese e brusciati hospitale Mc4²
 che arso ha chiese e rubbato spedale Pr1
 arse egl'ha chiese e rubato spedale R735
 rubato ha chiese e fatto ogni male Lp1
 rubato ha chiese & arso un hospedale Si1546

vv. 6-7

inversione *vulgata* Mc4²
 vv. 6-7 = mss. inc.1 Pr1
 inversione *vulgata* R735
 ordine dei vv. e dei membri alterato Lp1
 vv. 6-7 = mss. inc.1

v. 13

Vangelisto Mc4²
 Vangelisto Pr1
 Giovanni Batisto R735
 Johane Batisto Lp1
 Vangelisto Si1546

coda

Bernardo non pensare / che a sostener la moglie è sì gran doglia / perch'ella stessa non sa che si voglia Mc4²
 Bernardo non pe(n)sare / che a soferire la mogli' è sì gran doglia / perché ella stesse non sa che si voglia Pr1
 Bernardo non pensare / che accontentar la moglie ell'è gran doglia / perch'ella stessa non sa che ssi voglia R735
 Bernardo no pensare / ch'a soferir la moglie a (?) l'è gran doglia / perché ella stessa non sa che se voglia Lp1
 Bernardo non pensare / che sopportar la moglie é sì gran doglia / perch'ella stessa non sa che si voglia Si1546

Come si evince dalla serie delle varianti, i manoscritti latori del testo secondo l'inc.2, ma anonimi, conservano sia lezioni proprie dei manoscritti con inc.1 sia lezioni caratteristiche della *vulgata*. È possibile, dunque, che già circolasse, prima della cristallizzazione sotto l'egida burchiellesca, un testo latore delle varianti peculiari di inc.2. Per contro, se i manoscritti più antichi con inc.1 assicurano la precedenza cronologica di alcune lezioni probabilmente genuine, per quelle tra-

80 Si cita dalla trascrizione offerta da Brunetti, *Per il «Romanzo d'Alessandro»* cit., p. 383, normalizzando la grafia secondo i criteri esposti *infra*.

smesse dai manoscritti più tardi dello stesso gruppo e coincidenti con il testo della *vulgata* secondo inc.2 non possiamo escludere possibili innesti a partire da un testo del tipo inc.2⁸¹. Questa dinamica ‘contaminatoria’ è ben esplicitata dal sonetto ‘responsivo’.

Il componimento *Amico mio, per non esser dannato* è circolato insieme alla ‘proposta’ in Si23, Mc4 e R735, nei quali risponde a entrambi gli *incipit*: a inc.1, in Si23 e Mc4; a inc.2 in R735. In Vc1955, invece, il testo compare senza la ‘proposta’, trascritto nel fascicolo finale, al f. 32r, insieme ad altri due sonetti aspramente misogini; questo fascicolo, un bifolio (i fascicoli precedenti sono dei quinioni), comprende anche il *Trattato sul prender moglie secondo Silvio filosofo*⁸², che si interrompe al f. 31v, per lacuna⁸³. Non possiamo pertanto sapere se il manoscritto contenesse nei fogli mancanti anche la ‘proposta’. Si noti ancora che Vc1955 porta i tre sonetti misogini in coda al *Corbaccio* e al *Trattato sul prender moglie*, testi relati anche da Si23, che li trasmette, alla stregua di Vc1955, insieme ad una serie di sonetti misogini (però non sovrapponibili). Anche in Mc4 leggiamo il *Trattato sul prender moglie* trasmesso da Vc1955 e Si23, e la stessa serie dei sonetti misogini di Si23. Mc4, miscellanea di rime e di prose in cui agiscono più mani, conserva sia il testo secondo inc.1 (con annessa ‘risposta’) sia il sonetto con inc.2, trascritto da un’altra mano, ad apertura del *Trattato sul prender moglie*. Seguono in sinossi le serie appena descritte:

- 81 Alcuni dei mss. latori del sonetto secondo inc.1 trasmettono anche sonetti attribuiti al Burchiello o anonimi ma di sua mano (si veda ad es. Mrc265 e Naz19), per cui cfr. M. Messina, *Per l’edizione delle «Rime» del Burchiello*. I. *Censimento dei manoscritti e delle stampe*, «Filologia e critica», 3 (1978), pp. 196-296.
- 82 A. C. Enrini, *Trattato sul prender moglie secondo Silvio filosofo*, «Carte romanze», serie I, a cura di A. D’Agostino, Cisalpino, Milano, 1995, pp. 89-124 (l’edizione non prende in considerazione Si23 e Vc1955).
- 83 Se si trattasse, come sembra, di una lacuna meccanica, sarebbe sopravvissuto solo il bifolio esterno del fascicolo. Dalla descrizione più recente, Vanin, *I manoscritti medievali* cit., p. 166, avverte che «il testo termina più o meno nello stesso punto del Magl.VII 1023», ossia l’attuale: Biblioteca Nazionale centrale, II IV 251, che si interrompe a «immagine del diavolo, tempesta infernale (...)» (Enrini, *Trattato* cit., p. 109). La coincidenza dell’interruzione tra i due manoscritti, dunque, sembra fortuita: si noti inoltre che il testo del manoscritto della biblioteca Nazionale e quello di Vc1955 non sono sovrapponibili.

Vc1955 ⁸⁴	Mc4	Si23
Giovanni Boccaccio, <i>Il Corbaccio</i> , ff. 1ra-28rb		Giovanni Boccaccio, <i>Il Corbaccio</i> , ff. 130r-187r
<i>Trattato sul prender moglie</i> , ff. 29r-31v Inc. «Silvo philosopho fo domandato quale era la raxon che non prendeva dona». Expl. «consumamento di homo, chapra in orto, anzolo per via, iudizio (...)». [il testo termina mutilo]	Sonetto anonimo, «Contra mulieres», f. 85v Inc. «Femina fu p(ri)ncipio di peccato». Expl. «mo(r)to e dis(er)to e i(n) tutto chilli crede». Sonetto anonimo, «P(ro) feminis», f. 85v Inc. «La femina fe lom ess(er) (con)tento». Expl. «Difenderolle appiedi (et) ad cauallo».	<i>Trattato sul prender moglie</i> , ff. 187r-190r Inc. «Qui seguano cierti consiglj co(n)facienti alle i(n)frascritte cose passate (...) Articulo dunfilosafu elq(u)ale essendo a domandato dauno suo amicho. seeglj ilconsegliava che tollesse moglie.o(n)no el filosofu rispose allamico suo chosi: “Sellafemina cheatte uiene alle manj (...)». Expl. «(et)fare stento addio (et) al mondo E.p(er)o nollatorre Finito saussimo dal filosofu dato consiglio».
Sonetto anonimo, f. 32ra Inc. «Amico mio per non esser dannato». Expl. «Beato colluy che mai non si moya».	Sonetto anonimo, «De no(n) capiando vxorem», f. 86r Inc. «In questa breue vita nessun passo». Expl. «pouero (et) vecchio s(er)raj i(n) diciotto an(n)i».	Sonetto anonimo, f. 190r Inc. «In q(u)esta breue vita nissun passo». Expl. «pouaro (et) uechio saraj i(n) diciotto annj» ⁸⁵ .
Sonetto anonimo, f. 32ra Inc. «o femine radice de ogni male». Expl. «Con el diauolo ligare i(n) chatena».	Sonetto anonimo, «De eodem», f. 86r Inc. «Sancto Bernardo C(hrist)o ha domandato» (inc.1). Expl. «Che sopportar la moglie e mo(r)tal doglia» (Mc4 ¹).	Sonetto attribuito a Niccolò Cieco (inc.1), f. 190v Inc. «Santo Bernardo cristo adomandato». Expl. «chessopportar la moglie (et) mo(r)tal doglia»
Sonetto anonimo, f. 32rb Inc. «O femina nenicha dogni fede». Expl. «L resto el resto sia impichate p(er)Lagola».	Sonetto anonimo, f. 86v Inc. «Adam p(er) femina ruino i(n) p(ro)fono». Expl. «Poj ch(e) p(er) lej tanto mal se (con)siglia».	«Sonetti contra femina», ff. 190v-191r Inc.: «Adan p(er)femina ruino i(n) p(ro)fono». Expl. «poj chep(er)lej tanto malsconsiglia».

84 Seguo Vanin, *I manoscritti medievali* cit., per il contenuto e la trascrizione, salvo per i sonetti al f. 32ra, dei quali fornisco la trascrizione diplomatica dalla riproduzione della carta.

85 Il sonetto è inedito, tratta della stessa materia degli altri contigui.

	Sonetto anonimo, f. 86v Inc. «Amico mio per esser da(n)nato». Expl. «Qualunq(ue) a moglie (et) figli a nutrire».	Sonetto anonimo, «Finis (et) Risponsio», f. 191r Inc. «Amicho mio p(er) noness(er) da(n)nato». Expl. «dunq(ue) <e> beato q(u)ello cheno(n) samoglia».
	Sonetto anonimo, f. 91v Inc. «Disse San Bernardo a Christo El ce a(r)riuato» (inc.2). Expl. «p(er)ch(e)lla stessa no(n) sa ch(e) si uoglia» (Mc4 ²). <i>Trattato sul prender moglie</i> , ff. 92r-98v «Consiglio di non pigliar moglie». Inc. «Questo fue vn trattato facto p(er) Silvio ph(ilosof)o el quale fu domandato p(er)ch(e) no(n) toglieua moglie». Expl. «non ne aresti una bona per denaio» ⁸⁶ .	

Dalla tavola si può notare che Si23 e Mc4 conservano la ‘proposta’ e la ‘risposta’ in maniera discontinua, intervallata dal sonetto *Adam per Eva ruinò in profundo*⁸⁷. Se per Vc1955 resta dubbio il carattere estravagante della sua testimonianza, in As1378, invece, troviamo il sonetto aggregato ad *Amico mio, da po’ che per tuo aconcio* «di identica apostrofe iniziale»⁸⁸, senza la ‘proposta’, a garantire anche una sua circolazione autonoma.

In merito alla classificazione dei testimoni, Mc4 e Si23 sono uniti da una banalizzazione che interessa i vv. 7-8, forse dovuta al fraintendimento dell’avverbio *’gual/’quale*, preceduto da una nota tironiana (così in Si23), che rende il passo poco perspicuo:

86 Il trattato si conclude qui con un sonetto: *E tu lettore, che vuoi pigliare consiglio*.

87 *Femina* in entrambi i mss.; è stato pubblicato da G. Contini, *Un manoscritto ferrarese quattrocentesco di scritture popolaraggianti*, «Archivum Romanicum», 22 (1938), pp. 281-319, a p. 293.

88 A. Bettarini Bruni, *Studio sul Quadernuccio di rime antiche nel Magl. VII. 1034*, «Bollettino dell’Opera del vocabolario italiano», 7 (2002), pp. 253-372, a p. 364.

	R735 As1378 Vc1955	Mc4 Si23
vv. 7-8	per penitenza, e io mi truovo 'quale ⁸⁹ l'anima e 'l corpo per lei ⁹⁰ consumato.	per penitentia che mi trova <i>et</i> <i>quale/(et)quale</i> per lei el corpo e l'anima ho dannato ⁹¹

Inoltre, è possibile che i due codici leggano in rima ai vv. 12 e 13 delle innovazioni, contro la tradizione, che invece conserva due parole-rima della 'proposta' (al v. 12 con ripresa del sintagma «*pena in pace può portare*»):

	R735 As1378 Vc1955	Mc4 Si23
v. 12 v. 13	ogni pena portare ⁹² tristo	ogni pena provare misto

Mc4 e Si23 conservano inoltre una coda E E con rima -*oglia* (entrambi ipermetri), mentre il resto della tradizione risponde per le rime ad un sonetto con coda d E E, conforme dunque alla struttura quattrocentesca.

Non si rilevano altri apparentamenti stabili. R735 sembra innovare al v. 3 *a·dDio celestiale* contro *a·rRe celestiale* della tradizione (ad eccezione di Mc4 che legge *Vero*), e alcune lezioni, apparentemente *difficiliores*, potrebbero essere il frutto di un rimaneggiamento autoriale⁹³. Dal canto suo Vc1955 è latore di banalizzazioni e *lectiones singulares* (*tornicato* v. 5, *don* v. 10, *or pensa s'i' posso star presso el Bastito* v. 11), così come As1378 (si veda ad es. *prisi* v. 4, *prima* ai vv. 12 e 15).

Tutta la tradizione è in disaccordo in corrispondenza del primo emistichio del v. 5; al v. 13, mentre sembra poco accettabile la lezione di Si23 e Mc4 per l'infrazione della parola-rima, non si trovano argomenti decisivi per eleggere o la lezione di As1378 e Vc1955, *cor tristo*⁹⁴, o quella di R735: più piana la prima, *difficilior* quella di R735.

Infine, al v. 11, dove tutti i manoscritti conservano la parola-rima *Vangelisto*, che permetterebbe di definire una derivazione da un testo con lezioni caratterizzanti di inc.1, Vc1955 legge la variante *Bastito* (con metatesi), rilevata come caratteristica dei manoscritti con inc.2.

89 unde per lei me trovo guale Vc1955.

90 per ella Vc1955.

91 dannata Si23.

92 portar Vc1955.

93 Per il copista, Giovan Matteo di Meglio, rimatore appartenente alla cerchia dei poeti fiorentini della metà del Quattrocento, cfr. Giovan Matteo di Meglio, *Rime*, a cura di G. Brincat, Firenze, Olschki, 1977.

94 Nella lezione di Lp1 *stare col cor tristo* al v. 9.



Come messo in evidenza in questa complessa disamina, l'invettiva misogina ha assicurato al sonetto lunga fortuna. Attestato già nel Trecento con inc.1 e corredato di una coda sentenziosa e augurale, probabilmente spuria, viene fornito nel Quattrocento di una diversa coda tristica che riverbera il motivo tipico della volubilità della donna, struttura alla quale risponde per le rime l'anonimo *Amico mio, per non esser dannato*. E proprio in questa epoca, in cui i manoscritti attestano, anonimo, il sonetto con un *incipit* concorrenziale, entra nella *vulgata* delle rime del Burchiello.

Dal confronto della lezione trasmessa dalla tradizione precedente e coeva, minimi risultano essere i margini per valutare apporti e rielaborazioni al testo trecentesco, eventualmente anche autoriali; i cambiamenti sono in parte spiegabili come innovazioni banalizzanti rispetto alla veste più antica, accidenti che si osservano nella tradizione manoscritta anche in forma poligenetica, come le inversioni di membri e versi. Tuttavia, le ragioni dell'attrazione del sonetto verso l'orbita del *corpus* burchiellesco paiono risiedere sia nell'andamento e nella struttura del testo, caratterizzata da una «sintassi modulare, costituita da *cola* facilmente svincolabili dal contesto e intercambiabili fra loro»⁹⁵ e dalla «sovrapposizione delle pause metriche»⁹⁶ con quelle sintattiche, sia dall'oggetto del *vituperium*, declinato sotto varie forme, caro alla poesia 'comico-realistica', e per questo non estraneo al *corpus* del poeta, benché non predominante⁹⁷.

Il percorso del sonetto non si arresta con la sua cristallizzazione nel *corpus*

95 M. Zaccarello, *Burchiello e i burchielleschi. Appunti sulla codificazione e sulla fortuna del sonetto "alla burchia"*, in *Gli irregolari nella letteratura*. Atti del Convegno di Catania, 31 ottobre-2 novembre 2005, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 117-43, a p. 120.

96 *Ibidem*.

97 «Nella produzione burchiellesca le composizioni apertamente misogine non sono molte, e quelle che si ritrovano mostrano maggiore intelligenza e alle volte un ammiccare che manca nella produzione più becera», D. Zancani, *Burchiello e la tradizione misogina*, in *La fantasia fuor de' confini: Burchiello e dintorni a 550 anni dalla morte (1449-1999)*. Atti del convegno, Firenze, 26 novembre 1999, a cura di M. Zaccarello, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2001, pp. 115-25, a p. 124. A tal proposito si vedano: *Sozze tromberte, giovine sfacciate* (LXXX), *Ardati il fuoco, vecchia puzolente* (CLXXVIII), *La donna mia comincia a 'rritrosire* (CC), «d'ispirazione misogina, ma lontano dai toni del *vituperium*», *I sonetti del Burchiello* (ed. commentata) cit., p. 278, *Non ti fidar di femina ch'è usa* (CCI), *La femina, che del tempo è pupilla* (CCXVIII).

del Burchiello, ma è letto e tradotto nella Spagna barocca⁹⁸, dove ha circolato in una rielaborazione in lingua castigliana⁹⁹:

Dixo un portero al Papa: «Aquí ha llegado, señor, un hombre de peruersa uida, traidor, ladrón, pirata y homicida, que de su hermana y madre mal ha usado;	4
el Santo Sacramento ha profanado y a dos obispos les quitó la uida, a dos Papas ueneno en la comida por pocos intereses les ha dado;	8
ha echado las reliquias en el fuego, haze burla de todo lo inuisible. ¿Podráse perdonar tanta insolencia?».	11
Respondió el Papa: «Sí, con tal que luego se case, que es la cosa más terrible que se puede dar en penitencia».	14

L'attacco del sonetto spagnolo, con il verbo in posizione iniziale, ricalca il sonetto-fonte con inc.2: *Dixo un portero al Papa: «Aquí ha llegado*. Se qui dialogano personaggi diversi, un portiere ed il Papa (forse per attenuare l'irriverenza nei confronti del santo e di Cristo)¹⁰⁰, identica rimane però la struttura ed il tema¹⁰¹. Si assiste inoltre ad un incremento qualitativo e quantitativo nella descrizione dei peccati dell'uomo, che interessa i vv. 2-10, dilatando maggiormente il momento in cui la battuta del Papa scioglie l'intento misogino del sonetto.

Con l'ennesimo cambio di veste, troviamo ancora il sonetto relato da tre codici settecenteschi, secondo la versione spagnola tradotta nuovamente in ita-

98 «Por lo que concierne la paternidad del texto español no tenemos elementos concretos para identificar al traductor pero los muchos ejemplos de la tradición literaria castellana nos hacen pensar que sea un ilustre poeta del Barroco español que debió de apreciar los juegos verbales, la ironía misógina y la gracia de un poeta italiano del siglo XV», F. De Santis, *Burchiello fuente de un soneto castellano anónimo del s. XVII*. Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005, editores A. López Castro, M. Luzdivina Cuesta Torre, 2 voll., León, Universidad de León, Secretariado de publicaciones, 2007, vol. 2, pp. 1021-27, a p. 1026.

99 Cfr. inoltre Joseph G. Fucilla, *Variations of a Spanish adaptation of a Burchiello Sonnet*, «Romance Notes», 1, 2 (1960), pp. 146-50. Si cita il testo da De Santis, *Burchiello fuente de un soneto* cit., p. 1021.

100 De Santis, *Burchiello fuente de un soneto* cit., p. 1025.

101 Ma lo schema rimico del sonetto è A B B A A B B A C D E C D E, e non è corredato di coda.

liano (segue la versione del codice Udine, Biblioteca Comunale Zoppi, fondo principale 44)¹⁰²:

Disse un portiere al Papa: «È qui arrivato un uom di mala vita e condizione, eretico, omicida, empio, ladrone, con la madre e sorelle ha fornicato.	4
L'ingresso di più chiese ha profanato, tre vescovi egli uccise a tradigione, suo padre attossicò con un boccone, e la fede e la patria ha rinnegato.	8
Le più sante reliquie diede al fuoco, e sempre in bestemmiar saziò sue voglie: potria, Padre, costui trovar clemenza?».	11
Sì disse il Papa: «Venga in questo luoco, chieda perdon e poscia prenda moglie: tal via de' falli sun la penitenza».	14

La fortuna del sonetto sembra dunque trovare la sua ragione ultima nella connessione tra intenti 'comico-realistici', tema misogino e personaggi religiosi¹⁰³: minimi o più rilevanti cambiamenti, aggregazioni e amplificazioni, rispondenti al gusto delle varie epoche, hanno reso possibile al testo di attraversare cinque secoli.

Si pubblica qui il sonetto secondo la lezione tràdita dai codici con inc.1. Per la veste formale, si è scelto un codice toscano, perché in questa area si registra un'ampia diffusione del testo: si è dunque eletto L122, appartenente ai testimoni più antichi secondo inc.1, ascrivibile all'inizio del XV secolo, senese, latore di un testo senza coda (le poche sillabe finali illeggibili per l'asportazione di parte del foglio sono facilmente sanabili). Si è invece rinunciato a utilizzare la veste grafica dei mss. più antichi, Par5 e U697, in quanto il primo, di area mediana, conserva un testo in parte rimaneggiato, mentre il secondo si caratterizza per una patina settentrionale. In merito alla 'risposta' si è utilizzato il testimone trascritto da Giovan Matteo di Meglio, R735. Per entrambi i testi, nell'incertezza

102 Il sonetto si legge anche nel ms. 329 dello stesso fondo, al f. 21r. Non è stato possibile prendere visione del manoscritto Venezia, Biblioteca Correr, Morosini-Grimani 65, che dovrebbe conservarlo al f. 34. Oltre alla trafila descritta, è anche possibile ipotizzare che il testo spagnolo e quello italiano derivino in maniera indipendente da una stessa riscrittura italiana, non attestata.

103 Il binomio viene da lontano: «Prima di accedere al cosiddetto Medioevo bisogna tener conto sia dell'esempio fornito da Giovenale, nella satira sesta, sia della forte misoginia dei padri della Chiesa, S. Girolamo in testa», Zancani, *Burchiello e la tradizione* cit., p. 116.

circa la classificazione dei testimoni, sono stati seguiti i manoscritti di *surface* per le varianti formali e sostanziali ma adiafore. L'apparato accoglie solo lezioni di carattere sostanziale.

In merito agli interventi di adattamento grafico, che interessano il testo critico e l'apparato, oltre allo scioglimento delle abbreviazioni e all'inserimento delle maiuscole, dei segni diacritici e della punteggiatura moderna; si normalizza *ç* con *z*, *ch/gh* rispettivamente con *c/g*, *-qq-* con *-cq-*; si normalizza l'uso diacritico di *i* in *-cie* con *-ce*, *-go* con *-gio*, *-gle* con *-glie*, etc.; *-ngn-* con *-gn-*; il trigramma *Xpo* è stato sciolto con *Cristo*; sono distinti i grafemi *u/v*, mentre *j/y* sono conguagliati a *i*; il nesso *-ct-* è stato reso con *-tt-*, le forme del verbo *avere* sono rese secondo la grafia moderna.

È infine fornito un commento-parafrasi che guida ad una retta intelligenza dei testi.

L122 LS178¹ LS178² Naz19 Mc4¹ Mg14 Mg1125 Mr265 Ott3322 Par5
R2816 Si23 U3 U697

Santo Bernardo Cristo ha dimandato:

«Or ecco, i' ho un peccator cotale:

rubato ha chiese e arso uno spedale,

avaro e micidiale senpre è stato, 4

e tutto il tempo suo t'ha biastimato,

uccise un prete il giorno di Natale,

sforzò la madre e ha fatto ogni male:

potrebesi purgar il suo peccato?». 8

A san Bernardo sì rispuose Cristo:

«Non per viaggio né per digiunare,

né per orare, pianger né star tristo, 11

ma di' così, se moglie vuol pigliare,

ch'io 'l porrò a lato al Vangelisto,

se quella pena in pace può portare». 14

Rubrica: Sonetto fece L122; Sonetto, non so l'autore Naz19; Finito questo sonetto fatto per messer Nicolò Cieco Si23; Del Burchiello (*di mano seriore*) LS178²; De eodem Mc4¹; Sonetto Mr265 R2816; Sonetus U3. **1.** Santo L122 LS178¹ LS178² Mc4¹ Si23 U3 R2816] San Par5 U697 Naz19 Mr265 Mg14 Mg1125 Ott3322 ♦ Cristo ha L122 Par5 Naz19 LS178¹ LS178² Mg14 Mg1125 R2816 Mc4¹ Si23] a C. ha U697 Mr265 U3; ebbe C. Ott3322 ♦ dimandato (dim(...)) L122] adomandato Ott3322. **2.** Or ecco, i' ho (O. e. ch'io aggio Par5; i' ho *om.* L122) L122 Par5 U697] Egli è a la porta LS178¹ LS178² Ott3322; A la porta è Mc4¹ Si23; Il gio a la porta U3; I' ho alle mani Mg14; E' (ché R2816) m'è venuto Mg1125 R2816; Egl'è al mondo Mr265 Naz19 ♦ cotale (cotal(...)) L122] L122 Par5 U697 LS178¹ LS178² Mr265 Naz19 Ott3322 Mg14 Mg1125 R2816] carnale Mc4¹ Si23; mortalle U3. **3.** rubbato ... spedale] Mg1125 *conserva un ordine alterato dei vv. 3, 6 e 7: porta il v. 6 al posto del v. 3, il v. 7 al posto del v. 6, il v. 3 al posto del v. 7* arso da ciesa, rubato da spedale R2816 ♦ rubbato] rubbate Ott3322 ♦ e arso Par5 U697 Naz19 LS178² Mg14 Si23 Mc4¹ U3 Ott3322] e arsi L122; ed arse ha LS178¹; e arse Mg1125 (*ma v. 7*); arso egli ha Mr265 ♦ uno Naz19 Mc4¹ Si23 U3 Mg14 Mg1125 (*ma v. 7*) Ott3322] un Par5 U697; *om.* L122

LS178¹ LS178² Mr265 ♦ ospedale Par5 U697 Mr265 Naz19 Mc4¹ Si23 Mg14 U3 Mg1125 (*ma v. 7*) Ott3322] ospital(...) L122; ospitale LS178¹ LS178² 4. avaro e micidiale sempre è stato] U3 *anticipa al posto del v. 4 il v. 5 e riscrive il v. 5 (cfr. ad locum)* ♦ avaro e (e om. Mg14 Si23) micidiale (micidaro LS178¹; omicida LS178² Mc4¹) Par5 Naz19 LS178¹ LS178² Mc4¹ Si23 Mg14 Mg1125] omicidial' e a. L122; un ladro m. U697; avale (*sic*) e m. R2816 ♦ sempre è (sempr'è LS178¹) stato (sta(...) L122) L122 Par5 U697 LS178¹ LS178²] è sempre s. Naz19 Mc4¹ Si23 Mg14 Mg1125 R2816 Ott3322; senpr'egli è s. Mr265 5. e tutto il tempo suo t'ha biastimato] vent'anni o più che non s'è confessato Mg1125; *anticipato al v. 4 in U3, che qui legge*: ne l'altro mondo e s' stà scomunicato ♦ e (om. L122 Par5 U697 R2816) tutto il tempo suo (el suo tempo Par5 R2816) L122 Par5 U697 Naz19 Mr265 Mg14 R2816] sempre alla vita sua LS178¹ LS178² Ott3322 U3 (*ma v. 4*); in vita sua sempre Mc4¹ Si23 ♦ t'ha biastimato (biastima(...) L122) L122 U697 LS178¹ LS178² Mg14 Mr265] altre ha b. Par5; ha b. Naz19 Ott3322; v'ha b. Mc4¹ Si23 U3 (*ma v. 4*); che m'ha b. R2816 6. uccise un prete il giorno di Natale] *in Mg1125 al posto del v. 6 si legge il v. 7; inversione dei vv. 6-7 in U3* ♦ uccise un prete L122 Par5 LS178¹ LS178² Mr265 Mc4¹ Si23 U3 (*ma v. 7*) Ott3322] un prete ucise U697 Naz19 R2816; ucciso un p. Mg14; amazzò un p. Mg1125 (*ma v. 3*) ♦ il (un LS178¹ Si23) giorno LS178¹ LS178² Si23 U3 (*ma v. 7*) Mg14 Mg1125 (*ma v. 3*) R2816 Ott3322] il di L122 U697 Naz19; la notte Par5 Mc4¹ Mr265 7. sforzò ... male] *in Mg1125 al posto del v. 7 si legge il v. 3; inversione dei vv. 6-7 in U3* ♦ sforzò Par5 Naz19 Mr265 LS178¹ LS178² Mg14 Ott3322] forzò L122; e s. U697; batté (batù U3 *ma v. 6*) Mc4¹ Si23 U3; amazò R2816 ♦ la] suo Mg1125 (*ma v. 6*) ♦ e ha fatto L122 Naz19 Mr265 Si23 Mc4¹ Ott3322] e (om. Par5) fatto ha Par5 U697 LS178¹ LS178² Mg14 Mg1125 (*ma v. 6*); e fatto U3 (*ma v. 6*) R2816 ♦ male] ma(...) L122 8. potrebesi ... peccato?] *om. l'intero v. R2816* ♦ potrebesi purgar L122 U697 LS178¹ LS178² Mc4¹ Si23 Mg14 Ott3322] p. mai p. Par5; potrebbe essere dimesso Naz19; p. amendar (amendare U3) Mg1125 U3; debbesi punire Mr265 ♦ il suo peccato (pecca(...) L122) L122 Naz19 Mg14] questo p. Par5 U697 LS178¹ LS178² Mr265 Ott3322; cotal Mg1125; suo gran p. Mc4¹ Si23 U3 9. A san Bernardo sì (così U697; allor Mg14; gli r. R2816) rispuose (Così r. a s. B. Par5; A s. B. r. Yh(es)u(s) Mr265) L122 Par5 U697 Naz19 Mg14 Mg1125 Mr265 R2816] Ad s. (santo Si23) B. respondeva LS178¹ LS178² Si23; A s. B. respondea Mc4¹ Ott3322 U3 10. Non ... digiunare] Digli di sì, ma non per adorare Mr265 ♦ viaggio L122 Par5 LS178¹ LS178² Ott3322 U3] viagi U697 Naz19 Mc4¹ Si23 Mg1125; vigilie Mg14; digiunare R2816 ♦ né per L122 LS178² Mg14 R2816 Ott3322] non per Par5 U697 Naz19 Mc4¹ Si23 U3 Mg1125; e non LS178¹ ♦ digiunare] penitenza R2816 11. non ... tristo] e non per istare in penitenza d'essere tristo Mr265; absolvere non si potrebe il so delitto U3 ♦ né per L122 LS178¹ LS178² Mg14] non per Par5 U697 Naz19 Si23 Mc4¹; ancor per Mg1125; né sempre Ott3322; om. R2816 ♦ orare, pianger né (o Mg14) star tristo L122 U697 Mg14] orare, non per s. t. Par5; p. non (né LS178¹ LS178² Ott3322) per s. t. Naz19 LS178 Ott3322; limosine, non per istar (star Si23) Mc4¹ Si23; piangere ovvero s. t. Mg1125; né per istare tristo R2816 12. ma di' così (ma ddicesi Par5; digli così Naz19; ma digli sì Mr265) L122 Par5 U697 Naz19 Mr265] ma dilli che (che om. R2816 U3) LS178¹ LS178² Mg14 Ott3322 R2816 U3; dimandal pur Mc4¹ Si23; ma dagli Mg1125 ♦ se moglie vuol pigliare L122 Par5 U697 Naz19 Mr265 LS178¹ LS178² Mg14 Ott3322 R2816] se 'l (se Si23 U3) vuol moglie p. Mc4¹ Si23 U3; se la v. p. Mg1125 13. ch'ïo ... Vangelisto] *om. l'intero v. U3, anticipa al posto del v. 13 il v. 14 e riscrive il v. 14* ♦ ch'ïo L122 U697 Mc4¹ Si23 Mg14 Mg1125 Ott3322 R2816] io (i' Mr265) Par5 Naz19 LS178¹ LS178² Mr265 ♦ 'l L122 (il U697 Mc4¹ Si23 Mr265 Mg14 Ott3322)] lo Naz19 LS178¹ LS178² Mg1125 R2816; li Par5 ♦ porrò L122 Par5 Naz19 Mg14 Mg1125 Mc4¹ Si23 Mr265 R2816] meterò U697 Mr265; porragio LS178¹ LS178² ♦ a lato] a' pie' Mg14 ♦ al Vangelisto L122 U697 Naz19 LS178¹ 178² Si23 Mg1125 Mr265 Ott3322] il Vagnelista Par5; del Vangelista Mg14; al Vangelista Mc4¹ R2816 14. se quella pena in pace può portare] *om. l'intero v. R2816; anticipato al v. 13 in U3, che qui legge*: col parero a lo alto Evangelisto (*sic*) ♦ se] e LS178² ♦ quella L122 U697 Naz19 LS178] questa Par5 U3 (*ma v. 13*) Mc4¹ Mr265 Ott3322; quelle Mg14; colta Mg1125; queste Si23 ♦ pena L122 Par5 U697 Naz19 LS178¹ LS178² Mc4¹ Mg1125 Ott3322 U3 (*ma v. 13*)] pene Mg14 Si23 ♦ può L122 Par5 U697 LS178¹ LS178² Mc4¹ Si23 Mg1125 Ott3322] *om. Naz19 U3 (ma v. 13)*; vuol p. Mg14 Mr265; portare L122 Par5 Naz19

LS178¹ LS178² Mc4¹ Si23 Mg14 Mg1125 Mr265 Ott3322] portar U697; sopportare U3 (*ma v. 13*); *la tradizione, ad eccezione di Naz19, conserva una coda*; L122, *che inizialmente ne era sprovvista, ne è stata dotata da una mano seriore*: non è magior penna ch'aver molgier ve dico / Dio ne diliberi ogni nostro amico U697; ché non c'è magior penenza dico / che Dio ne liberi ogni nostro amico Par5; ché non c'è maior pena e ciò ti dico / libera, Dio, Iohan, ser Lodovico LS178¹; ché non c'è magior pena, ciò vi dico / Iddio ne guardi ogni nostro amico Ott3322; Bernardo tu dèi (ben *agg.* Mg1125) pensare / ch'a sostenere (che a sostener Mg1125) lo moglie è (e' sia Mg1125) grave (gran Mg1125) doglia / perch'ella stessa non sa che si voglia L122 (*di mano seriore*) Mg1125; Bernardo tu de' pensare / ch'el suffrire de la molgie / sanò si aspre dolgie / Ché non san che fare / perché elle istesse non san che se volgie U3; Bernardo non pensare / ch'a contentar (che sofferire Mr265 ch'a soferire R2816) la donna (la moglie R2816) è sì (ell'è Mr265 R2816) gran doglia / Perché ella stesso non sa che si voglia Mg14 Mr265 R2816; farò nel domandare / non già ch'io creda (che *agg.* Si23) però che (che *om.* Si23) la voglia / ché sopportar la moglie è mortal doglia Mc4¹ Si23; perché al mondo non è maggior doglia / ch'ella stessa non sa che si voglia LS178².

Sonetto con schema A B B A A B B A C D C D C D, che la tradizione fornisce di due code, 'contro il prender moglie' **1.** *Bernardo*: San Bernardo da Chiaravalle, intercede presso Cristo, ruolo che solitamente ricopre con la Vergine; «qui guardiano del Paradiso (...) sostituisce Pietro probabilmente come massimo esponente del culto mariano, spesso associato alla retorica misogina», *I sonetti del Burchiello* (ed. commentata) cit., p. 253; *Cristo ha dimandato*: 'ha interrogato Cristo', *dimandare* vale 'interrogare, rivolgere la parola (con l'oggetto della persona)' *GDLI* s.v. **2.** *Or ecco*: introduce l'enunciato; *i' ho*: l'omissione di L122 potrebbe essere dovuta ad aplografia su *o* (*ecco, i' ho*) **3.** *spedale*: forma aferetica di *ospedale* (il peccatore oltraggia i luoghi di culto e di ricovero) **4.** *avaro*: 'colui che pecca d'avarizia', vizio capitale; *micidiale*: s. m. 'omicida' **5.** *tutto il tempo suo*: 'durante tutta la sua vita, sempre'; *biastimato*: 'bestemmiato' **7.** *sforzò la madre*: 'violentò la madre' **8.** *potrebesi purgar*: enclisi pronominale (legge Tobler-Mussafia), *purgar* vale 'espiare' **10.** *Non per viaggio né per digiunare*: 'non attraverso un pellegrinaggio né attraverso il digiuno' **11.** *né per orare, pianger né star tristo*: 'non con la preghiera né con l'essere contristato' (la *contritio cordis* è uno dei tre momenti della confessione secondo la teologia scolastica) **12.** *molgie vuol pigliare*: 'vuole sposarsi' **13.** *ch'io 'l porrò a lato al Vangelisto*: 'lo metterò accanto all'Evangelista' (dunque in Paradiso), con riferimento ad uno dei quattro autori dei vangeli canonici **14.** *se quella pena in pace può portare*: 'se può vivere serenamente il castigo del matrimonio'.

R735 As1378 Mc4 Si23 Vc1955

Amico mio, per non esser dannato
 pe' miei peccati alle pene etternale,
 sì come piacque a rRe celestiale,
 io tolsi moglie ed holl'ancora allato.
 Ben credev'io ch'un anno tormentato
 bastar dovessi a ogni micidiale

per penitenza, e io mi truovo 'quale l'anima e 'l corpo per lei consumato.	8
E ogni dì per lei peccati acquisto, non mi do pace né potrei mai dare, – pensa com'i' starei col Vangelisto! –	11
e voglio 'nanzi ogni pena portare e nello 'nferno andar com'un reo tristo, con ogn'affanno che'ssi può contare, che avere a'rregnare	14
sempre co'llei che d'ogni ben mi spoglia: dunque è beato quel che non s'ammoglia.	17

Rubrica Risposta per le rime R735; finis e Risponsio Si23 1. non esser] e. Mc4 2. pe' miei (per li p. Vc1955) R735 Vc1955] de' miei Mc4 Si23 As1378 ♦ alle (nelle Mc4) pene] a la pena Si23 ♦ etternale R735 Si23] etternali Mc4; infernale Vc1955 As1378 3. a-rRe Si23 As1378 Vc1955] Vero Mc4; a-dDio R735 4. tolsi] prisi As1378 ♦ moglie] dona Vc1955 ♦ allato] dallato As1378 5. Ben credev'io R735] Credendome As1378; Ma io credeva Mc4 Si23; Aria creduto Vc1955 ♦ anno] un(n)o t. R735 ♦ tormentato] tornicato Vc1955 6. a ogni micidiale (omicidiale Si23) R735 Si23 Vc1955] a un omicidiale As1378; ad ogni hom mecidiale Mc4 7. per penitenza, e io mi truovo 'quale (*lettura incerta di R735; eguale As1378*) R735 As1378] per p. che mi trova et quale ((et)guale Si23) Mc4 Si23; unde per lei me trovo 'guale Vc1955 8. l'anima e 'l corpo per lei (per ella Vc1955) consumato R735 As1378 Vc1955] per lei el corpo e l'anima ho dannato (dannata Si23) Mc4 Si23 9. per lei peccati (peccato R735) acquisto R735 Mc4 Si23] peccati per lei As1378; p. l. peccato a Cristo Vc1955 10. do] don Vc1955 ♦ né potrei (porria ma' Vc1955) mai R735 Vc1955] né non porrò mai As1378; né potrò mai Si23; né possomi Mc4. 11. pensa com'i' starei (come sarò Mc4 Si23; come starò As1378) col Vangelisto] or pensa s'i' posso star presso el Bastito (*sic*) Vc1955 12. e voglio 'nanzi ogni pena portare R735] che vorria 'nanzi (ch'en vorrei inanzi Si23) ogni p. provare Mc4 Si23; prima vorrei ogni p. p. As1378; ch'i' voria inanzi (.ogni p. portar (*segue forse un'abrasione*) Vc1955 13. e nello 'nferno andar com'un reo tristo R735] e nell'i. avere il corpo misto Mc4 Si23; dentro a l'i. e avere il cor tristo As1378; e ne l'i. e (...)a gel cor tristo Vc1955 14. con ogn'affanno (con ogni dolore As1378) che'ssi (che sapesse As1378) può contare R735 As1378] d'ogni tristitia che'ssi può trovare Mc4 Si23; a ogni pena che si puol nominare Vc1955 15. che avere a'rregnare R735 Vc1955] prima che r. As1378; om. Mc4 Si23 16. sempre co'llei (con questa Vc1955) R735 Vc1955] che esser con quella Mc4 Si23; con costei As1378 17. dunque è beato quel che R735] dunque beato è quello che Mc4 Si23; beato adunque colui che As1378; beato collui che mai Vc1955 ♦ s'ammoglia R735 Si23 Vc1955] ha moglie As1378; credo ben che in soglia / possa ben dire continuamente stare / qualunque ha moglie e figli a nutricare *agg.* Mc4.

Sonetto sulle stesse rime del precedente, A B B A A B B A C D C D C D, e con coda d E E (per cui cfr. *supra* e apparato vv. 14 sgg.); dell'altro sonetto riprende anche le parole-rima ai vv. 11 (*Vangelisto* v. 13), 12 (*portare* v. 14), 13 (*tristo* v. 11) 1. *Amico mio*: formula allocutoria; il dannato si rivolge ad un potenziale auditore per metterlo in guardia dal matrimonio 2. *alle pene etternale*: 'pene eterne, infernali, al supplizio eterno'; per la forma del plurale in -e al posto di -i, cfr. G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, vol. II. *Morfologia*, Torino, Einaudi, 1966, § 397 3. *a-rRe*: si corregge R735 rendendo

il raddoppiamento fonosintattico (la forma è quella di Si23, riscontrata anche in R735 al v.15) **4.** *tolsi moglie*: ‘mi sposai’; *holl’ancora*: ‘l’ho ancora’, con enclisi del pronome **6.** *dovessi*: ‘dovesse’, per cui cfr. Rohlfs, *Grammatica* cit., § 560 **7.-8.** *per penitenza ... consumato*: ‘mi trovo allo stesso modo consumato il corpo e l’anima’; *e*: cong. con valore avversativo **9.** *E ogni*: dialefe **10.** *pace*: risponde all’impossibilità di *portare* quanto proposto da Cristo *in pace* nel sonetto precedente al v. 14 **12.** *e voglio ’nanzi*: ‘preferirei’ **13.** *reo tristo*: (*reo* sost.) ‘dannato contristato’, di dantesca memoria (*Inf.* 27, v. 127 e *Purg.* 8, v. 54); indicibile se As1768 e Vc1955 rechino la lezione originaria o si tratti di una banalizzazione che li unisce **14.** *affanno*: ‘travaglio, dolore’; *contare*: ‘narrare’ **15.** *che avere a-rregnare*: ‘che dover vivere’ (con dialefe *che avere*) **16.** *d’ogni ben mi spoglia*: ‘mi priva di ogni bene, spirituale e materiale al tempo stesso’ (come al v. 8); nella letteratura misogina è proverbiale l’avarizia delle donne **17.** *beato*: gioco tra la beatitudine promessa da Cristo nel sonetto precedente (relig. ‘colui che è ammesso alla felicità del Paradiso’) e l’invito a cercare la vera beatitudine in terra, evitando il matrimonio (‘colui che è pienamente felice’, cfr. *TLIO* s.v.).

DANIELE IOZZIA

«*Pochi fatti et assai parole*».

Lingua e stile di due lettere di Anton Francesco Doni *

«*Pochi fatti et assai parole*».

Language and style in two of Anton Francesco Doni's letters

ABSTRACT

Dopo una breve panoramica sul genere dell'epistolografia comica nel Cinquecento, il saggio si concentra sulla scrittura del poligrafo fiorentino Anton Francesco Doni. In particolare, dai *Tre libri di lettere del Doni e i termini della lingua toscana* (1552) saranno analizzate due lettere di diversa tonalità, allo scopo di sondare la doppia natura doniana di moralista e di buffone. A osservazioni di carattere fonomorfológico, sintattico e stilistico segue un ricco glossario dei termini e delle espressioni popolari e oscene.

After a short overview on sixteenth-century Italian comic epistolography, this essay focuses on the writing of the Florentine polygraph Anton Francesco Doni. Particularly, two tonally divergent letters from the *Tre libri di lettere del Doni e i termini della lingua toscana* (1552) take focus in terms of their phonetic, morphological, syntactic and stylistic elements in order to highlight the author's dual nature as both moralist and humorist. A glossary of popular and obscene expressions follows each text.

- * Per i preziosi e acuti suggerimenti desidero ringraziare Luca D'Onghia e Giovanna Rizzarelli, che hanno visto crescere questo lavoro discutendone con me una prima versione. Molta riconoscenza va poi a Natascia Tonelli e a Francesca Latini, per il confronto interpretativo su alcuni passi e su alcune fonti, nonché per lo stimolo a migliorare ulteriormente il testo.

«*Pochi fatti et assai parole*».
Lingua e stile di due lettere di Anton Francesco Doni

A partire dalla metà del Cinquecento una tendenza importante e, se si vuole, tutta letteraria dell'epistolografia volgare è quella di affrancarsi progressivamente dalla semplice istanza comunicativa. Il libro di lettere viene concepito come macrotesto che inquadra i singoli pezzi sottomettendoli alla restituzione di un'immagine conveniente del loro autore, a maggior ragione dopo che le possibilità di accesso alla lettura offerte dalla stampa ne consentivano la trasmissione presso ampie fette di pubblico. Come mostrato da Quondam 1981, a partire dagli anni '40 e '50 del XVI secolo lo spazio della scrittura epistolare inizia a coprirsi di sotto-tipologie della cosiddetta lettera "familiare" (per questa cfr. Magro 2014, pp. 101-57), forme che affondano le loro radici in tradizioni di più o meno lunga durata ma che nel loro emergere in forma di libro pongono problemi che vanno dal loro statuto testuale ai legami mantenuti con un presunto codice comunicativo, reale o fittizio che sia. In particolare, la tipologia della lettera faceta, nella versione del fiorentino Anton Francesco Doni (1513-1574) offre il destro per uno sconfinamento nel campo del comico. In un saggio illuminante sui rapporti tra epistolografia volgare e comico, Adriana De Nichilo ha tracciato chiaramente le coordinate di questo tipo di scrittura:

Quali sono dunque i temi e gli artifici retorici propri della lettera comica? È una lettera familiare e di un genere retorico umile innanzi tutto: da una parte essa ricorre a troppi volutamente discorsivi, esemplificativi, amplificatori, ripetitivi, elencativi, reticenti, dall'altra attinge al patrimonio linguistico marginale: dialettale, latino o poliglotta. Limitato anche il ventaglio di tematiche: "humor culinaire", piaceri domestici, battute su amici comuni, polemica antipetrarchesca, satira contro pedanti, medici e avvocati, misoginia, erotismo, esotismo e "fantastico": in una parola tutti i temi tradizionalmente bassi¹.

Obbligato punto di partenza del sottogenere faceto, per quanto naturalmente i suoi sei libri di *Lettere* non siano per intero ascrivibili a esso, è Pietro Aretino. A partire dal suo modello archetipico fino a quello di autori come Niccolò Franco, Niccolò Martelli, Cesare Rao e Andrea Calmo, le facete acquisiranno tratti tipologici stabili: 1) i contorni che separano realtà e finzione sfumano: chi scrive è consapevole dell'ampio margine concesso a lettere i cui destinatari possono essere uomini illustri del passato, entità astratte personificate, oggetti ina-

1 Cfr. De Nichilo 1981, p. 217.

nimati; 2) l'attenzione ricade più sul singolo pezzo che sulla totalità della raccolta, per cui ciascuna lettera acquista un grado maggiore di autonomia letteraria, con il corollario che l'insieme dei dati di realtà riferiti a mittenti o a destinatari comincia a sbiadire; 3) l'elemento del comico perde gradualmente il suo carattere di registro (per cui ci si rivolgeva a un destinatario con il quale, tra le altre cose, era lecito anche scherzare) per farsi sempre più ingrediente compositivo capace di saturare per intero lo spazio di una lettera. Da questo punto di vista l'esperienza epistolografica di Anton Francesco Doni è notevole.

Autore dal ritmo di produzione quasi industriale, per il biennio 1546-1547 stampatore in proprio, il poligrafo fiorentino si accredita come successore di Aretino in quanto personaggio di punta dell'editoria veneziana del Marcolini tra il 1551 e il 1552, anni in cui vedranno la luce opere fondamentali quali i *Marmi*, i *Mondi* e gli *Inferni*. L'attività di epistografo corre di pari passo a quella di antologista o pseudo-curatore di raccolte di altri (si pensi alle *Prose antiche di Dante, Petrarca, et Boccaccio, e di molti altri nobili e virtuosi ingegni*, del 1547). Il *Primo libro delle Lettere d'Antonfrancesco Doni* fu stampato a Venezia da Girolamo Scotto nel 1544, e fu poi riedito a Firenze nel 1546 dall'autore stesso, che con questa ristampa inaugurava appunto la propria attività di stampatore. Da questa riedizione emerge il modo con cui Doni concepiva la pratica dello scrivere lettere: l'insieme dei pezzi, prima in ordine rigorosamente cronologico, subisce molti rimaneggiamenti, nonché sistematiche soppressioni di brani ritenuti particolarmente licenziosi. Nel passaggio alla forma-libro si ha, per dirla con Giorgio Masi, un effettivo «svincolo di questi brani dalla loro specificità corresponsiva»². Nel 1547 vide la luce, sempre per le cure doniane, il secondo libro delle *Lettere*. L'approdo definitivo si ebbe in seguito al fortunato sodalizio veneziano con Francesco Marcolini nel 1552, i *Tre libri di lettere del Doni e i termini della lingua toscana*. Si tratta del coronamento del progetto doniano di libro mescolato, un libro dall'architettura assai complessa che, oltre alle lettere, contiene infatti 49 imprese «schizzate in parole» al Marcolini perché le realizzi figurativamente³, una sezione di *Rime* e una dettagliata grammatica della lingua toscana. Anche nell'edizione del 1552 molte lettere vengono candeggiate e spogliate in parte delle massime blasfeme e delle invettive contro i religiosi, senza però porre troppi freni a una libertà che si attesta su punte espressive importanti. Libro mescolato è innanzitutto libro ibrido, costituito cioè da brani che possono essere letti in questa e nelle precedenti raccolte e che possono essere rifunzionalizzati in quanto forme brevi di narrazione che farciscono la struttura di altre opere⁴. Di questa ibridazione fa

2 Cfr. Masi 1988, p. 30.

3 Non si insisterà mai abbastanza sul rapporto simbiotico tra testi e immagini in Doni e la bibliografia, d'altronde, è già ricchissima: raccoglie l'insieme dei rinvii Masi 2013, pp. 71-98.

4 Così accade, ad esempio, nei *Marmi*: cfr. Urbaniak 2012, pp. 107-30; Pellizzari 2012, pp. 131-49; Genovese 2012, pp. 151-67.

fedes soprattutto il *Sommario* delle *Lettere* del Doni, posto in apertura, che trasforma ciascuna delle lettere in qualcos'altro, affidando al rapporto tra testo e paratesto il compito di orientare i gusti e le attese dei fruitori. Molti di questi micro-testi sono rubricati con un codice che marca l'appartenenza a un genere (*Apologo, Discorso, Favola, Novella, Parabola, Predica, Aviso*); in altre occasioni Doni lascia affiorare lo scopo comunicativo che intende perseguire, all'interno di quella dialettica da lui stesso promossa di «parlar da dovero» e «parlar per burla»⁵: accanto a lettere compendiate come *Amonitione ottima, Riprensione, Avvertimento* convivono altre lettere etichettate come *Baie, Burle, Scherzamenti*. Come ha mostrato a più riprese Gianluca Genovese⁶, il riposizionamento assai calcolato di ciascuna lettera nella definitiva edizione del 1552, tutto sbilanciato sul versante della ricezione, mira a soddisfare il gusto di un pubblico assuefatto alla piacevolezza, oltre a promuovere aretinianamente un'immagine di sé degna, vincente e ben strutturata nella sfera pubblica. Va da sé, dunque, che ogni dato emergente dalle lettere doniane va maneggiato con molta cautela, inclusi quelli apparentemente inerti come i nomi dei destinatari, i nomi citati in ciascuna lettera, le date e i luoghi di composizione, ciò che rende l'uso documentario di questi materiali per la ricostruzione di un ambiente socio-culturale o per la ricostruzione di tappe biografiche del fiorentino se non improponibile quantomeno assai rischioso.

Le lettere di Doni sono tramandate soltanto da stampe, mentre rimangono escluse dal contenitore-libro pochissime lettere manoscritte⁷ indirizzate a potenti del tempo, da Cosimo I al Cardinale Farnese a Ferrante Gonzaga ad Alfonso II d'Este. Per quanto auspicata da molti e in più occasioni, manca ad oggi un'edizione critica annotata dei libri di lettere doniani.

Ho scelto di commentare due lettere tratte dai *Tre libri di lettere del Doni. E i termini della lingua toscana* (1552). L'esemplare della *princeps* consultato proviene dalla Bayerische Staatsbibliothek di Monaco (Identificativo CNCE 17696) ed è disponibile in versione digitalizzata. Per farsi una prima idea sulla lingua comica di Doni epistolografo ho sondato due direzioni, selezionando testi di diversa tonalità, così da avere un assaggio tanto del moralista quanto del buffone. Riporto di seguito i due testi, avvertendo che i criteri di trascrizione sono stati massimamente conservativi, essendo stati limitati a interventi su una punteggiatura a volte sovrabbondante a volte inesistente:

A Bindo Fenestella da Fighine F(urfante) singlarissimo

Se si ammontassero tutte le lingue delle bugie, se s'allungassero tutti i frappatori, se si

5 La stessa dialettica sarà ripresa da Attilio Momigliano in un articolo scritto nel 1932 sul *Corriere della Sera*, poi in Momigliano 1938, nei termini di un Doni abile camuffatore del suo «volto di moralista» dietro una «maschera di buffone».

6 Cfr. Genovese 2002, pp. 206-57; Genovese 2009, pp. 190-221; Genovese 2016, pp. 179-91.

7 Secondo Re Fiorentin 2000, pp. 65-95, ammonterebbero a una decina.

scrivessero tutte le parole false, se si pingessero tutti i minchioni, se si legassero tutti i pazzi, voi terreste il perno, sareste guida e manterreste il capo delle bugie, de' frappatori, de' falsi, de' minchioni e de' pazzi che si potessero ammontare, allungare, scrivere, dipingere e legare. Rallegrinsi i popoli che praticano simili bestie, tengansi buoni queglii homini che mettono in ufficio simili asini, godano le genti che sono custodite da tali spirti maligni. O povero pane, da chi ti lasci tu scuffiare! O virtuosi, correte a vedere un bue di panno essaltato per pecora. Come è egli possibile, villano rifatto, che 'l collegio de' prelati si servisse di voi, la qual cosa non credo, sendo Re de' bugiardi, Imperator de' buoi e Papa de' pazzi? Non vi vergognate voi che sète furfante in cremesi alto e basso, a pigliare un tale officio? Non vi stava egli meglio in mano la zappa, eh, cera di facchino? Eclisse fa festa del tuo spara pane, il quale sopravanza a tutte le glorie antiche de' galeotti. Te ne bisognerebbe dar tante busse che ti venisse la morte, a lasciare andare attorno un pazzo sciolto, come se tu non havessi infinite catene da legarlo poi che le funi non reggono più. E se verrà mai tempo che i vantatori e ciurmatori regnassero, tu saresti gloriosa, che tal pecora sarebbe Rex regum. Fagli dunque honore, scrivi i suoi gesti, segna le sue vittorie, canta le sue lode e consacra i suoi trophèi, che non si spegnesse il moccio del nome suo. Vedete o pazzo mio dal dì delle feste s'io vi fo honore a scrivervi, s'io vi sublimo con la patria vostra. E per questo vi prego quando sète in quel furore leggiate questa lettera, la quale fa riverenza al vostro vagliato e immortal cervello; e honora l'arbore della incorrotta pazzia, il quale voi abbracciate e tenete stretto, onde tutti i pazzi del mondo si lamentano che toglieste per forza la parte loro e vi si raccomandano. Di Piacenza alli XXVII d'Ottobre MDXLIII.

Il Doni

A Messer Domenico Barlacchi dicitor famoso

Dal Corrier del Carafulla habbiamo inteso l'opinione di Monna Lucca di Balucca, moglie del Signor Assiderato, Capitano de gli Arpioni, il quale ha mandato a dire che tutto l'essercito della Città di Baldracca è in ordine con le trabacche e beltresche per difendere l'honore delle povere Muse, e scrive al maestro di tutto il lavoro che gli va, che venga affermandomi anchora le Busse donzelle di Madonna Barlume hanno lavorato a telaio senza menare calcole le cortine di bucherame, che gli vanno. E per dirvi il tutto, il Bazzica comincia a cinguettare disordinatamente de' fatti suoi e bucinasene per tutto, e fassi tanto calpestio di lui che s'egli havesse avuto il farsetto a campanile o levato tutti i cocchiumi alle botti di M(esser) Tempiale di Camaldoli, e' si disdirebbe per mandare in lungo la cosa del lavoro, e dicemi da sezzo o venire o non venire la signora Biliorsa non ne darebbe un fuscello. Ma e' mi sa peggio che 'l Zacchera, il quale fa i grembiuli al Sorgozzone Rigattier de' topi, se ne gongola. E dicemi che non valicherà troppo tempo, lo Sconcio tenderà le vangaiuole per fargli stizza insieme col Mestola, e gli torranno tutto il guadagno; in tal maniera non gli varrà la valuta d'un pugno di noccioli, protestando non se ne voler pigliare impaccio e che gne ne garrisco per questa volta, acciò questo fracidume non gli tocchi il cervello; né gli dia la volta alla coccola, perché gli potrebbe far poi lima lima, ma gli verrà il gavocciolo al fastidioso, più che non è un baco sullo stomaco. Di Piacenza alli IIII di Maggio MDXLIII.

Il Doni

Per quanto riguarda la prima lettera, ci si trova di fronte a un violento attacco *ad personam* all'insegna dell'oltranza e dell'ingiuria. Il testo è indirizzato a un personaggio-maschera fittizio dietro il quale potrebbe celarsi uno dei tanti rivali del Doni, un non meglio specificato Bindo Fenestella da Fighine, ossia Figline Valdarno, ora frazione di Firenze. Si noti nella forma l'esito velare del gruppo *-gl-*, normale sviluppo fiorentino del nesso, di diretta derivazione dall'etimologia del toponimo (< *FIG(U)LINAE*, cfr. *Dizionario di toponomastica*, p. 273)⁸. Per quanto riguarda gli usi grafico-fonetici, alla scrizione geminata *-ss-* < *-X-* latino («esempio»), al raddoppio di *-f-* in «buffalo» e a quella del nesso latineggiante *-ph-* per la fricativa («trophei») si aggiunge un impiego frequente dell'*h-* etimologica in forme come «homini», «havessi», «honore», «honora». Si osserva, inoltre, il mantenimento della prima *-r-* etimologica nel latinismo «arbore»; sul piano morfologico si segnala la ricorrenza del soggetto neutro pleonastico in «come è egli possibile» o in «non vi stava egli meglio in mano la zappa». L'uso di «egli» ridondante, che anche in presenza di soggetto logico sostantivale può fungere da soggetto grammaticale, è tratto ricorrente della varietà parlata del toscano popolare⁹; infine, in «le sue lode» si nota l'uscita in *-e* del plurale femminile della II classe, argenteismo già schedato nello studio sul fiorentino quattrocentesco di Paola Manni¹⁰.

Per quanto riguarda la sintassi, va detto innanzitutto che a livello pronominale si assiste a un'estensione delle pertinenze della legge di Tobler-Mussafia, qui nel caso dell'enclisi imperativa («rallegrisi», «tengansi»). Le strategie dell'amplificazione e dell'accumulazione sotto forma di elenco mostrano un deciso turgore. Si osservi, infatti, come all'iniziale bolla di protasi iperboliche («se si ammontassero (...), se s'allungassero (...), se si scrivessero (...), se si pingessero (...), se si legassero (...))» mantenuta costante e replicata nella ripresa delle apodosi con la serie degli stessi verbi all'infinito («che si potessero ammontare, allungare, scrivere, dipingere e legare»), facciano seguito le serie di esortativi e vocativi che occupano anaforicamente la prima posizione dei periodi, oltre al rincaro delle interrogative. L'orchestrazione delle condizionali, inoltre, sembrerebbe tradire *en passant* la memoria paolina della *Prima lettera ai Corinzi* (13, 1-3: «Se parlassi le lingue degli uomini e degli angeli (...). E se avessi il dono della profezia, se conoscessi tutti i misteri e avessi tutta la conoscenza, se possedessi tanta fede da trasportare le montagne (...). E se anche dessi in cibo tutti i miei beni e consegnassi il mio corpo per averne vanto (...)), aggiungendo dunque un'ulteriore pennellata di accesa blasfemia. Ad ogni modo, l'architettura della lettera è studiaticissima, e il materiale lessicale che vi si deposita aderisce ai modi di una di-

8 Si veda anche Castellani 1980. La forma è già in Dante, *Par.*, XVI, vv. 49-50 «Ma la cittadinanza ch'è or mista/ di Campi, di Certaldo e di Fegghine».

9 Cfr. Rohlfs II 449.

10 Cfr. Manni 1979, pp. 126-27.

sfemia verbale che richiama alla memoria le violente tenzoni quattrocentesche tra Burchiello e Rosello Roselli, tra Bernardo Bellincioni e Baccio Ugolini, tra il Pistoia e Panfilo Sasso, tra Luigi Pulci e Matteo Franco. All'abbassamento generale del grado di ipotassi è sostituita la compresenza dei periodi su un medesimo piano: tale paratassi elencatoria va concepita anche come gradiente di rapidità con cui l'insulto viene scagliato sul destinatario; si tenga presente, inoltre, che nella resa simulata di marche dell'oralità proprie di questa tipologia discorsiva sono riprodotte talune tattiche di un procedere sintetico e scorciato dei periodi, come ampiamente dimostrato da Enrico Testa¹¹: ed ecco quindi il *che* "polivalente" («che non si spegnesse il moccolo del nome suo»; «che tal pecora o buffalo sarebbe *Rex regum*»), l'ellissi del complementatore («E per questo vi prego (...) leggate questa lettera»), la dislocazione a destra del nodo tematico («Te ne bisognerebbe dar tante busse»), la presenza di inserti interiettivi che esasperano emotivamente una provocazione («eh, cera di facchino?»), la labilità e l'incertezza nella resa dei tempi verbali nel periodo ipotetico del terzo tipo («E se verrà mai tempo (...), tu saresti gloriosa»).

A fare la parte del leone, tuttavia, è la dimensione lessicale, vera e propria sfera dominante sia quando si pesca dal serbatoio di un bestiario popolare e quotidiano («bestie», «asini», «bue», «pecora», «buffalo»), sia quando il tono linguisticamente prevalente è quello dell'ingiuria. Il lessico offre le proprie risorse più appariscenti e saporite mesciando in un unico calderone anche inserti latini («*Rex regum*») e detriti aulici («arbore della incorrotta pazzia»; «vagliato e immortal cervello») rovesciati in senso ironico e tagliente. Riporto di seguito un breve glossario dei termini e delle espressioni notevoli:

Busse: per "bussa" il TLIO riporta già «percossa, forte colpo dato con le mani o con un corpo contundente», con esempi da Boccaccio e da Francesco di Vannozzo. Si veda anche Pulci, *Sonetti extravaganti*, XXIII, v. 20 «se non ch'i' ti darò, ve', tante busse»¹².

Cera di facchino: qui "cera" è da intendersi come «sembianza, aspetto esteriore» (GDLI II 983, con esempi provenienti da *Marmi*, I, «la cera, poveretti, vi condanna»). L'immagine della cera è frequente in Doni in questa accezione, come ciò che inchioda l'uomo al suo vero aspetto, rendendogli difficile dissimulare la sua propria natura;

Ciurmatore: Doni lo impiega come sinonimo del precedente «frappatore», nel senso di «ciarlatano, impostore» (GDLI III 207). Deverbale da "ciurmare", «ingannare qualcuno a parole» (il TLIO dà come prima attestazione di questo significato un'occorrenza del *Trecentonovelle* di Sacchetti). Il DELI e il DEI lo riportano all'italiano antico "ciarmare" e al francese *charmer*, a sua volta da *charme*,

11 Si rimanda a Testa 1991.

12 Cfr. Decaria 2013, p. 56.

«incantesimo» (< lat. *CARMEN*, «versi per incantesimo»), con l'immissione del tipo «ciurma»;

Frappatore: GDLI VI 299 riporta «ant. per ingannatore, imbroglione, impostore (anche: millantatore)», con esempi di provenienza eterogenea dal *Ciriffo Calvaneo* di Pulci a Machiavelli e Aretino. Deverbale da «frappare», «ingannare, inventare di sana pianta», con occorrenze in Grazzini e nello stesso Doni dei *Marmi* (< fr. *frapper*, sec. XII, nella doppia accezione di «colpire» e di «ingiuriare, imbrogliare», cfr. DELI);

Furfante in cremesi: per «cremesi» (forma con *-r-* metatetica) GDLI III 35 rimanda a «chermisi», «di colore rosso acceso; sostanza colorante, seta o drappo tinto di cremesi». Il DELI lo riconduce all'arabo *qirmizi*, «grana ricavata da una cocciniglia» (cfr. anche REW 4703d *Kirmizi*), riporta anche la locuzione «in cremisi», «in massimo grado». L'espressione varrà nel complesso «furfante al massimo grado» ma anche «furfante che per paradosso veste panni lussuosi». Lo stesso Doni, in *Marmi*, II, ha «gaglioffo in cremisi», con variazione sinonimica;

Moccolo: Stando al DELI, è propriamente «ciò che rimane di una candela o di una torcia consumata in gran parte» (< lat. *MUCUS*, 'moccio', con applicazione del suffisso diminutivo *-olo*, assai produttivo nei volgari toscani). Stando poi a Fanfani 1863, p. 595, «Moccolo, dice il popolo per Bestemmia, onde la frase Tirare o Attaccare un moccolo, per Dire una bestemmia». L'espressione della lettera «che non si spegnesse il moccolo del nome suo» varrà allora «che il suo nome rimanga oggetto costante di bestemmie, di imprecazioni»;

Scuffiare: GDLI XVIII 332 riporta «mangiare velocemente, con ingordigia, facendo rumore» (con esempi dal *Morgante* e dalle *Sei giornate*). Sono citate anche le locuzioni «scuffiare il pane della propria farina» e «non scuffiare pagnotta se non del proprio cervello», nel senso di «essere originali nell'attività letteraria, non imitare altri». Il Tommaseo-Bellini attesta un'espressione molto vicina a quella usata da Doni in questa lettera: «povero pane, a chi ti fai mangiare», «con riferimento all'inattitudine manifesta di qualcuno a svolgere il proprio compito». Non mancano esempi di uso metaforico di «pane» attestati già nel Dante morale¹³;

Spara pane: Per «sparapani» GDLI XIX 700 dà «gran mangiatore», come epiteto spregiativo «riferito a soldati smargiassi e dediti unicamente alle riunioni conviviali», con un esempio dal Lippi. Nel quadro della composizione nominale si tratta di un modulo «che vede al primo posto un determinativo verbale di grado morfologico zero e al secondo un sostantivo oggetto determinante»¹⁴; la tipologia è amatissima da Aretino, che usa a piene mani questi composti imperativi.

13 Si veda Dante, *Cv*, I, 1-3; 5, 10; II, 1; cfr. poi il celeberrimo *Par.*, XVII, vv. 58-60:

«Tu proverai sì come sa di sale/ lo pane altrui, e come è duro calle/ lo scendere e 'l salir per l'altrui scale».

14 Cfr. Folena 1991, pp. 229-30.

Veniamo adesso alla seconda lettera. Il testo è indirizzato a Domenico Barlacchi. Nella voce del DBI a lui dedicata e curata da Ada Zapperi (vol.VI, 1964) si apprende che si tratta di un personaggio assai noto all'ambiente fiorentino della prima metà del Cinquecento, dove svolse sia l'attività di pubblico banditore sia quella di animatore di allegre brigate (fu tra i primi soci di una singolare accademia detta "Compagnia della Cazzuola"). Il nome di Barlacchi (o Barlacchio, che nell'accezione di "sciocco" lascia pensare a un soprannome scherzoso attribuitogli dai fiorentini) entra nella storia del teatro quando nel 1548 in occasione dei festeggiamenti a Lione in onore di Enrico II mette in scena la *Calandra* del Bibbiena con una compagnia di attori fiorentini, inaugurando la florida tradizione degli attori comici italiani in Francia. A testimonianza della vena comica di Barlacchi si ricorda la sua presenza all'interno di una raccolta di *Novelle, facette, motti et burle di diversi autori, riformate e corrette*, stampata a Verona nel 1551. Per quanto riguarda la grafia della lettera, si notano il mantenimento di *h-* etimologica e pseudo-etimologica in forme quali «honore», «anchora», «habbiamo», «havesse», nonché la scrizione analitica della preposizione articolata in «de gli Arpioni». Sul piano morfosintattico si osserva ancora l'uso insistito della copia pronominale demotica «e»: tale uso del pronome neutro impersonale costituisce una delle caratteristiche più significative del fiorentino parlato¹⁵; interessante si rivela poi la combinazione di pronomi personali in posizione atona «gne ne» per «a lui ne», «a lui lo», «a lui la». Arrigo Castellani avverte che «l'uso di *glie ne* e forme equivalenti, come l'assimilata *gne ne*, si diffonde nella seconda metà del XV secolo e si è mantenuto nella lingua popolare fino a oggi»¹⁶. Non escluderei, tuttavia, consultati gli spogli e le osservazioni generali di Francesco Sberlati, che la macchia di colore dialettale sia assunta quale «ingrediente espressivistico» nella lingua doniana, con la ripresa nenciale di certi tratti rustici inglobati dal fiorentino tra Quattro e Cinquecento¹⁷; infine, registro la forma «torranno» della sesta persona del futuro, di ascendenza già quattrocentesca, con raddoppiamento del morfema *-rr-* in futuri e condizionali¹⁸.

L'impressione che si ricava dalla lettura della lettera è quella di una pronunciata entropia dei legamenti sintattici, ai limiti della comprensibilità, essendo forzate (quasi "espressionisticamente") entrambe le vie della sovrabbondanza delle giunture e dell'ellissi. Si può tarare l'impostazione di questa sintassi sbilenco su quella della lettera precedente, tornita ma tutto sommato pettinata. Notiamo asimmetrie costruttive nei periodi retti da *verba dicendi* con presenza/assenza del *che* complementatore («che venga affermandomi anchora le Busse donzelle di

15 Sulla frequenza in Doni cfr. Sberlati 1998, pp. CCVII-CCVIII.

16 Cfr. Castellani 1952, p. 88.

17 Si rimanda a Sberlati 1998, pp. CCLXX-CCLXXI; Ghinassi 1957; Poggi Salani 1967, pp. 233-86.

18 Si veda la schedatura di cfr. Tavoni 1992, pp. 175-79.

Madonna Barlume hanno lavorato a telaio»; «E dicemi che non valicherà troppo tempo, lo Sconcio tenderà le vangaiuole»), costruzioni anacolutiche e sghembe («e dicemi che da sezzo o venire o non venire la signora Biliorsa non ne darebbe un fuscello»; « (...) protestando non se ne voler pigliare impaccio e che gne ne garrisco per questa volta», dove è interessante anche la risalita dei clitici nella prima frase), ellissi («Non altro»), dislocazione a destra del dativo («gli verrà il gavocciolo al fastidioso»); slittamento di modi e tempi verbali che sfalsano il piano del discorso acuendo la mancanza di una direzione logica («e scrive al maestro di tutto il lavoro che gli va, che venga affermandomi anchora le Busse donzelle di Madonna Barlume hanno lavorato a telaio senza menare calcole le cortine di bucherame, che gli vanno»). Ancora una volta, però, le luci della ribalta sono tutte per il lessico e la fraseologia, che meglio lasciano venire fuori la varietà della tavolozza di Doni, la fattura reale del suo “arcimboldismo” espressivo. Il senso di reticenza si deve in gran parte all’adozione di un idioletto privato, fruibile forse soltanto dentro una ristretta cerchia di utenti. Ci si trova di fronte a un tipo di scrittura che elegge a cardine un gergo che taglia consapevolmente fuori i lettori da ogni possibilità di inferire un messaggio effettivo. Messaggio che in questa girandola di fuochi d’artificio si annulla completamente, diventando puro spasso, «edonismo linguistico»¹⁹ impermeabile a qualunque parafrasi. Un primo aspetto di questo *divertissement* è dato da ciò che in uno studio sulla lingua della commedia moderna potremmo chiamare con Maria Luisa Altieri Biagi «comico del significante». Si tratta di un tipo di comicità che

si realizza usando ludicamente la lingua, svalutandone l’aspetto semantico e la funzione comunicativa, per puntare sui valori fonici, musicali. Se nel processo comunicativo colloquiale la tendenza è quella economica, (...) in questa forma di comicità verbale la tendenza è quella, inversa, dello sperpero. Dire in trenta righe, a forza di accumulazioni, di enumerazioni, di ripetizioni, ciò che si poteva dire in tre righe. Parole rimanti, allitterazioni, assonanze, continue ripetizioni di un elemento della frase (...) fanno sì che la lingua (...) si trasformi in acrobazia, perdendo ogni utilità ma anche ogni peso²⁰.

E giochi fonici e ricorrenze di suffissi consonanti o fonicamente in rima non mancano affatto («Barlacchi» | «Lucca di Balucca» | «Baldracca» | «trabacche e beltresche»; «Madonna Barlume» | «bucherame» | «cocchiumi» | «fradiciume»). Lo scavo in senso gergale pare poi distribuirsi gradatamente in tre livelli: 1) la genericità veicolata da alcune espressioni («scrive al maestro di tutto il lavoro che gli va»; «per mandare in lungo la cosa del lavoro»); 2) l’onomastica e la toponomastica ridicole e spesso fittizie («Corrier del Carafulla», «Monna Lucca di Balucca», «Signor Assiderato», «Capitano de gli Arpioni», «Città di Baldracca»,

19 L’espressione è di Segre 1974, pp. 369-96.

20 Cfr. Altieri Biagi 1980, p. 39.

«Madonna Barlume», «il Bazzica», «M(esser) Tempiale di Camaldoli», «signora Biliorsa», «Zacchera», «Sorgozzone Rigattier de' topi», «lo Sconcio», «il Mestola»), di scoperta memoria boccacciana: basti pensare ai vari «Guccio Balena», «Guccio Imbratta», «Guccio Porco», «Lippo Topo» nella novella di Frate Cipolla (*Decamerone*, VI, 10); 3) la messe di espressioni sboccate e oscene, di fraseologia proverbiale e ricca di modi di dire. Molto più che per la precedente lettera si ha dunque necessità di un glossario:

Arpione: propriamente, si tratta di un «grosso chiodo, che viene conficcato nel muro per appendervi qualsiasi oggetto» (GDLI I 677). Ancora una volta, ne è evidente l'uso in senso eufemistico, come metafora del membro maschile (cfr. DSLEI, p. 250, con esempi dai *Sonetti* del Burchiello e dalle *Sei giornate* di Aretino);

Assiderato: GDLI I 766 riporta «intirizzito, inoperoso, rattrappito», con numerosi esempi da Boccaccio e da Bandello. L'allusione sconcia all'impotenza sessuale del personaggio è chiara;

Avere il farsetto a campanile: per «farsetto» GDLIV 694 riporta il significato tradizionale di «indumento maschile ben attillato alla vita che ricopriva il busto lungo fino al ginocchio, con o senza maniche». DSLEI, p. 234, specifica che in un contesto di scoperte allusioni sessuali «l'uso metaforico deriva dalla presenza dell'imbottitura di bambagia, che rende gonfio l'oggetto e ricorda lo sperma», accludendo tre esempi da Boccaccio, dal Molza e dal Bandello. Anche «campanile» è eufemismo del membro virile (DSLEI, p. 263, con esempi da Finzuola, Aretino e Bruno);

Avere un baco nello stomaco: con GDLI I 934 «baco» varrà «cruccio, rodimento, magagna (morale)». La locuzione significherà complessivamente «avere un peso sullo stomaco, rodarsi, essere in collera».

Bazzica: il soprannome ingiurioso del personaggio fa leva sull'accezione di «cosa di poco prezzo, bagattella» (cfr. GDLI II 130, con un'unica attestazione da *Lo spirito* di Giovanni Maria Cecchi);

Beltresca: come il precedente è termine del lessico storico-militare. Per «bertesca» (forma senza metatesi e con liquida di transizione) GDLI II 190 riporta «opera difensiva a foggia di piccola torre (in muratura o in legname), per lo più a complemento di una più massiccia fortificazione; stabile o improvvisata per colpire il nemico da dietro un riparo, stando al coperto». In senso figurato può indicare un «luogo ripido, pericoloso, dove si rischia di cadere», con esempio da Buonarroti il Giovane. Il TLIO ne dà la prima attestazione nei *Trattati morali di Albertano da Brescia* volgarizzati nel 1268 da Andrea da Grosseto;

Biliorsa: GDLI II 235 riporta «mostro immaginario, spauracchio per intimorire i bambini», con un esempio dal *Malmantile* del Lippi, 3, 70: «Ove la notte al noce eran concorse/ tutte le streghe anch'esse sul caprone,/ i diavoli, e col bau le biliorse/ a ballare, a cantare, a far tempone». E ancora: «Etimico incerto: forse comp. del lat. *lea*, leonessa, e *ursa*, orsa; il pref. *bi-* indicherebbe la doppia

natura del mostro». In parte simile è il bergamasco *biligorgna*, per il quale si rimanda a D'Onghia 2005;

Bucherame: GDLI II 422 riporta «tipo di tessuto con ricami a punto traforato». Quanto all'etimologia, il DELI fa riferimento al nome della città di Buhara, nel Turkhistan, da cui il tessuto proveniva. Che vi sia una qualche allusione sconcia dell'immagine nella lettera è suggerito dal fatto che il Battaglia per la voce “bucherato” e per il suo impiego nella locuzione “parlare bucherato” riporti «parlare sconciamente». A ciò si aggiunga, inoltre, il bisticcio comico-osceno con “buco” e l'accezione di «penetrare, insinuarsi, aprirsi un varco» (GDLI, *ibid.*) del verbo “bucherare”, del quale la voce in questione parrebbe essere un deverbale²¹. Il significato puntuale di tutta la frase resta ad ogni modo poco perspicuo;

Bucinasene: per “buccinare” GDLI II 421 restituisce il significato figurato di «propalare, divulgare voci e dicerie, far correre voce», con esempi da Boccaccio, Burchiello e Varchi. Quanto al DELI, la voce deriva dal latino classico < *BUCINARE*, «dare il segnale col corno», già in Varrone e in Seneca²²;

Carafulla: sul personaggio di Carafulla esiste una ricca bibliografia²³. Sintetizzando, si tratta di un personaggio che, esistito o meno, è stato tra i più noti, curiosi e meglio individuati del mondo proverbiale fiorentino, ricondotto probabilmente a tale Antonio Carafulla, grammatico ed etimologo, al quale viene appunto riferita una mole straordinaria di proverbi, sentenze e wellerismi. Nella *Zucca Doni* acclude il Carafulla «pazzo pubblico» nell'elenco iniziale di «Huomini Honorati», attribuendogli poi nel *Cicalamento VIII* uno dei più diffusi bisticci popolari: «Andare a Fuligno, idest fune e legno». Lo stesso è introdotto nei *Marmi* (*Ragionamenti I e V della Prima parte*) come tipo del pazzo di spirito. Una figura, insomma, liminare tra quella del dotto dispensatore di truismi e quella del buffone (immagine, quest'ultima, rilanciata in molti sonetti e madrigali del Grazzini);

Cinguettare: qui nel senso di «mentire, parlare male, dire spropositi» (GDLI III 156-157, con ulteriori riscontri provenienti da Della Casa e da Grazzini);

Città di Baldracca: per “baldracca” GDLI II 4-5 attesta sia «bagascia» (esempi da Aretino, Firenzuola, Caro. La prima attestazione, stando al TLIO, è già nei *Memoriali bolognesi*, 1279-1300) sia «osteria, luogo malfamato di Firenze». Così Benedetto Varchi in *Hercolano*, 162: «Baldracca era, ed è un'osteria in Firenze

21 Si osservi che il suffisso *-ame* restituisce «nomi con valore collettivo o con connotazione negativa», senza escludere un possibile «significato strumentale», così Grosman-Rainer 2004, p. 234.

22 Interessante per il rispetto grafico-linguistico è anche questo brano tratto da Benedetto Varchi, *Hercolano*, 58: «Quando non si fa di certo alcuna cosa, ma se ne dubita, o si crede alla brigata, e se ne ragiona copertamente, si dice: e' se ne bucina; e si dee scrivere con un c solo» (traggo la citazione dalla *Quarta Crusca*, 1729-1738).

23 Si vedano essenzialmente Brambilla Ageno 1959; Woodhouse 1970; Bragantini 1991.

vicina alla piazza del grano, ma starà ben poco a non esser più, perché l'eccellenza del nostro duca, essendo ella quasi dirimpetto al suo palazzo, la vuol fare spianare». Etimologicamente, GDLI II 5 rimanda a "Baldacco/a", «forma toscana di Bagdad, luogo di perdizione, che nel Medioevo aveva preso il posto di Babilonia, la città dissoluta e maledetta», con ulteriori esempi da Petrarca e da Boccaccio;

Cocchiume: GDLI III 242 riporta «sia il tappo di legno o di sughero usato per chiudere il foro della botte, sia il foro stesso, usato per vuotare o riempire il fusto». In questa seconda accezione, DSLEI, p. 541 lo riporta come eufemismo sessuale al posto di "sedere" e di "ano", con esempi che spaziano da Sacchetti fino a Imbriani;

Dare la volta alla coccola: per quanto riguarda la locuzione "dare la volta", GDLI XXI 1001 riporta propriamente «guastarsi, inacetirsi (in riferimento al vino)». "Coccola" è termine scherzoso per «testa» (GDLI III 245). Complessivamente, dunque, "impazzire, dare di volta il cervello";

Dare un fuscello: per "fuscello" GDLI VI 503 dà «rametto di legna secca». Per similitudine e in senso figurato vale «inezia, cosa di minima importanza (detto di persone o cose)»;

Fare i grembiuli: valutati il contesto osceno e degradante e le allusioni ad accoppiamenti generalizzati, forse qui "grembiule" andrebbe inteso come il «pezzo di panno o tela che nell'allevamento del bestiame si lega sotto il ventre dei montoni per impedire loro l'accoppiamento con le pecore» (GDLI VII 32, con un unico esempio dal fiorentino Marco Lastrì). Segnalo, a margine, che di per sé "grembiule" è rubricato in DSLEI, p. 392: per metonimia «l'organo è indicato con il nome dell'indumento che copre la parte anteriore del corpo femminile»;

Fare lima lima: GDLI IX 72 attesta la locuzione spiegandola così: «sfregare per qualche tempo l'indice della mano destra su quello della sinistra, imitando il movimento della lima, in direzione di chi ha subito uno smacco, a indicare che non gli resta altro da fare che rodersi»²⁴. La locuzione è già in Luigi Pulci, *Sonetti extravaganti*, XXV, vv. 9-10: «Che dirai tu, se insino alle lumache/ fanno ancor lima lima di Teseo»²⁵;

Fracidume: con suffisso *-ume* dispregiativo, nel senso di «corruzione morale, degenerazione spirituale, artistica». Ma anche, in senso concreto, «atto o parola turpe, sconcezza, nefandezza» (GDLI VI 269);

Garrire: GDLI VI 597 dà l'accezione di «rimproverare aspramente, litigare, imprecare, inveire»; lo stesso significato è riportato dal TLIO, che allega come prime attestazioni l'anonimo *Commento ai Rimedi d'Amore di Ovidio* (1313) e le *Metamorfosi d'Ovidio volgarizzate (libri I-V)* del pratese Arrigo Simintendi (1333);

Gavocciolo: il TLIO ne riporta già il significato di «bubbone della peste

24 Si veda anche l'utile Brambilla Ageno 2000, p. 66.

25 Cfr. Decaria 2013, p. 57.

(che si manifesta nella regione inguinale e sotto le ascelle)», documentato per la prima volta nella *Cronica* (1348) di Giovanni Villani. GDLI VI 621 ne attesta l'uso in frasi di imprecazione e di cattivo augurio, con esempi da Aretino e da Berni. Stando al contesto, è assai probabile che si faccia riferimento a un "gavocciolo" emorroidale;

Menare calcole: in senso proprio "calcola" è «l'insieme dei pedali a forma di regolo manovrati in senso alternato dal tessitore per alzare e abbassare i fili dell'ordito ogni volta che vi deve intrecciare quello della trama» (GDLI II 529). Il Battaglia riporta anche la locuzione a testo, in senso osceno, con esempi dai *Canti carnascialeschi*, Aretino, Bandello fino a Giulio Cesare Croce. L'analogia tra il movimento dei fili e «il movimento del pene durante il coito è evidente» (DSLEI, p. 133, che, tra gli altri, cita anche un passo degli *Humori* del Doni). Nella lettera, tuttavia, si asserisce che le donzelle «hanno lavorato a telaio senza menare calcole»: sarebbe forse più opportuno intravedervi, più che l'azione di un membro *agens*, quella di un "servizietto manuale" da parte delle donne su un membro *patiens*.

Tendere le vangaiuole: per "vangaiuola" già il TLIO riporta «sorta di rete (di forma quadra o rettangolare) usata per la pesca a strascico», con prima attestazione nel *Decameron* di Boccaccio. GDLI XXI 655 attesta inoltre sia l'uso figurato di «inganno, raggiro», sia quello metaforico in contesto osceno, supportato in quest'ultimo caso da DSLEI, p. 534 che lo riporta come eufemismo per "sedere" (riscontri provengono da Burchiello e da Berni). L'espressione varrà complessivamente "prendere per il culo";

Trabacca: GDLI XXI 98 dà «struttura costituita da un telaio in legno ricoperto con tessuto, pelli, etc. usata da uomini d'arme e comandanti come alloggiamento da campo, da padiglione, da tenda», con esempi fino a Boiardo e Bembo. Il TLIO lo attesta già in documenti pratici toscani tardo duecenteschi;

Valere la valuta d'un pugno di noccioli: per "nocciolo" GDLI XI 474 riporta «cosa di poco conto, di scarso valore», oltre alle locuzioni "non valere un nocciolo, una brancata di noccioli, due o tre man di noccioli" nel senso di «essere dappoco, privo di doti, di capacità, non essere buono a nulla», con esempi da Gelli, Grazzini e Cecchi;

Zacchera: altro soprannome ingiurioso attribuito a un personaggio per nulla individuabile. Per *zacchera* GDLI XXI 1044 riporta sia «schizzo di fango o di sterco che macchia vestiti e scarpe» sia «taccia di disonore, che compromette la reputazione di una persona», con esempi provenienti da Cecchi e da Segneri.

Qualche riflessione di ordine generale, infine, a partire dallo sguardo ravvicinato dato alle due lettere. Gli studi sulla lingua e lo stile delle opere doniane si concentrano prevalentemente sui *Marmi*, sui *Mondi* e sulle *Nuove pitture*, la-

sciando da parte le *Lettere*²⁶. Parrebbe, tuttavia, di rintracciare un minimo comune denominatore nell'omogeneità e nella coerenza del tessuto espressivo. Il doppio binario di questa scrittura poggia su uno sperimentalismo e su un manierismo accentuati. Sarà allora necessario riflettere brevemente su cosa significasse essere fiorentini o, in genere, toscani a metà del Cinquecento, e ragionare in termini di possibilità espressive da percorrere come reazione alla rigida proposta del Bembo. Per la generazione di letterati toscani nati tra l'ultimo decennio del Quattrocento e i primi due del Cinquecento (oltre a Doni vi rientrano Grazzini, Cecchi, Firenzuola, D'Ambra, Gelli) una reazione consapevole al classicismo arcaizzante consisteva nel ricorso a un materiale verbale di estrazione diafasica popolare, in grado di restituire una sintassi, un ritmo e dei colori lessicali prossimi al parlato. A una sostenutezza formale che facesse fede della perfezione raggiunta dal volgare i "fiorentinisti" opponevano una scrittura agile e duttile, capace di modellarsi tanto sulla vivacità del registro orale quanto sulle traduzioni dal greco e dal latino, filtrate attraverso il paradigma boccacciano. E sarà proprio questa la doppia strada imboccata dalla lingua di Doni, che dal modello decameroniano preleverà sia certe architetture sintattiche di notevole respiro sia forme, motti ed espressioni della varietà colloquiale, attingendo soprattutto a un patrimonio linguistico di secondo grado, già filtrato da una tradizione di lunga durata, dall'autore del *Pataffio* a Sacchetti fino a Burchiello, Pistoia, Pulci, Bellincioni, Machiavelli, Berni. È certamente possibile parlare di vicinanza al parlato, ma la questione non è del tutto pacifica: "vicinanza" chiama a sé idee di mediazione e di distanziamento manieristico. Se si tiene conto del fatto che gli enunciati riportati in ogni lettera rispondono ai principi della mimesi orale e di come il codice della tradizione eserciti comunque una forza di attrazione sugli scriventi, va da sé che la simulazione del parlato affidata alla pagina risulterà sempre artificiosa e ricostruita a tavolino, chi scrive non essendo in grado di abolire del tutto il polo della letterarietà. Lo mostra perfettamente Enrico Testa in un passo che merita di essere citato per intero, in conclusione:

Il vettore 'parlato' che da sempre corre vicinissimo al vettore letteratura sfiora quest'ultimo senza entrare in collisione con esso: (...) nei testi narrativi del '400 e del '500 l'oralità interviene nella scrittura solo occasionalmente e "soggetta a patti". Quando il parlato s'incontra con il letterario, la morfologia dei loro rapporti (...) non pare adeguarsi né al principio del semplice prelievo, del transito meccanico dall'una all'altra dimensione, né a quello di un'elaborazione del materiale verbale del primo condotta al punto da sovvertire le convenzioni del secondo. (...) Le coordinate del pensiero metalinguistico della narrazione fanno sì che la scrittura, nel momento in cui si confronta con le forme del mondo orale, agisca su di esse con una tendenziosità retorica che, se da un lato mira, nei casi di edonismo linguistico, a presentare il linguaggio letterario per ciò che non è, dal-

26 Il riferimento è principalmente a cfr. Chiappelli 1946, Girotto 2006 e 2014, Sberlati 1998, Siekiera 2012.

l'altro tende quasi sempre a far apparire il parlato per quello che si vuole che esso sia. In entrambi i casi, che spesso si danno contemporaneamente, le ragioni del letterario hanno il sopravvento e anzi si moltiplicano²⁷.

Riferimenti bibliografici

- Altieri Biagi 1980: Maria Luisa A. B., *Dal comico del "significato" al comico del "significante"*, in Ead., *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, pp. 1-57.
- Archivio multimediale di stampe e manoscritti: l'officina scrittoria di Anton Francesco Doni*, a cura di G. Rizzarelli e C. A. Giroto, consultabile all'indirizzo <ctl.sns.it/doni>.
- Bragantini 1991: Renzo B., *Altre schede per Carafulla*, in *Saggi di linguistica e di letteratura in memoria di Paolo Zolli*, a cura di G. Borghello, M. Cortelazzo, G. Padoan, Padova, Antenore, pp. 489-90.
- Brambilla Ageno 1959: Franca B.A., *Un personaggio proverbiale: il Carafulla*, «Lingua Nostra», XX (1959), pp. 1-3, ora in Brambilla Ageno 2000, pp. 352-57.
- Brambilla Ageno 2000: Franca B.A., *Studi lessicali*, a cura di P. Bongrani, F. Magnani, D. Trolli, Bologna, CLUEB.
- Castellani 1952: Arrigo C. (a cura di), *Nuovi testi fiorentini del Dugento*, 2 voll., Firenze, Sansoni.
- Castellani 1980: Arrigo C., *GL intervocalico in italiano*, in Id., *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946-1976)*, Roma, Salerno Editrice, I, pp. 213-21.
- Chiappelli 1946: Fredi C., *Sull' "espressività" della lingua nei Marmi del Doni*, «Lingua Nostra», VII (1946), pp. 33-38.
- D'Onghia 2005: Luca D'O., *Bergamasco biligorgna*, in *Itinerari linguistici alpini. Atti del convegno di dialettologia in onore del prof. Remo Bracchi*, a cura di M. Pfister, G. Antonioli, Bormio, 24-25 settembre 2004, Istituto di Dialettologia e di Etnografia Valtellinese e Valchiavennasca/ Lessico Etimologico Italiano (LEI), 2005, pp. 147-56.
- DBI: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-.
- Decaria 2013: Luigi Pulci, *Sonetti extravaganti*, edizione critica a cura di Alessio D., Firenze, Società editrice fiorentina.
- DEI: Carlo Battisti, Giovanni Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, Barbera, 1950-1957.
- De Nichilo 1981: Adriana De N., *La lettera e il comico*, in Quondam 1981, pp. 213-35.
- Dizionario di toponomastica. Storia e significato dei nomi geografici italiani*, a cura di

27 Cfr. Testa 1991, p. 23.

- G. Gasca Queirazza, C. Marcato, G. B. Pellegrini, G. Petracco Sicardi, A. Ros-sebastiano, Torino, UTET, 1990.
- Doni 1552: Anton Francesco D., *Tre libri di lettere del Doni. E i termini della lingua toscana*, Venezia, Marcolini.
- DSLEI: Valter Boggione, Giovanni Casalegno, *Dizionario storico del lessico erotico italiano. Metafore, eufemismi, oscenità, doppi sensi, parole dotte e parole basse in otto secoli di letteratura italiana*, Milano, TEA, 1996.
- Fanfani 1863: Pietro F., *Vocabolario dell'uso toscano*, Firenze, Barbèra.
- Folena 1991: Gianfranco F., *Il linguaggio del caos: studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- GDLI: *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di Salvatore Battaglia, Torino, UTET, 1961-2002.
- Genovese 2002: Gianluca G., «Per sghignazzarmi del mondo». *La lettera faceta nel Cinquecento*, «Filologia e critica», XXVII (2002), pp. 206-57.
- Genovese 2009: Gianluca G., *La lettera oltre il genere. Il libro di lettere, dall'Aretino al Doni, e le origini dell'autobiografia moderna*, Padova, Antenore.
- Genovese 2012: Gianluca G., «Parlo per ver dire». *Generi d'invenzione morale nei Marmi*, in Rizzarelli 2012, pp. 151-67.
- Genovese 2016: Gianluca G., *Il «ripostiglio del rivedere». Le lettere di Anton Francesco Doni*, in *Archilet. Per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna*, Atti del seminario internazionale di Bergamo, 11-12 dicembre 2014, a cura di C. Carminati, P. Procaccioli, E. Russo, C. Viola, Verona, Edizioni QuiEdit, pp. 179-91.
- Ghinassi 1957: Ghino G., *Il volgare letterario nel Quattrocento e le «Stanze» del Poliziano*, Firenze, Le Monnier.
- Giroto 2006: Carlo Alberto G., *Osservazioni su lingua e stile nelle Nuove pitture di Anton Francesco Doni*, in A. F. Doni, *Le nuove pitture del Doni Fiorentino. Libro primo consacrato al mirabil signore donno Aloise da Este illustrissimo et reverendissimo*, a cura di S. Maffei, con una nota musicale di V. Bernardoni e una nota linguistica di C. A. Giroto, Napoli-Città del Vaticano, La stanza delle scritture-Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 227-44.
- Giroto 2014: Carlo Alberto G., *Schede sull'uso dei proverbi nelle opere di Anton Francesco Doni*, in *Il proverbio nella letteratura italiana del Cinque e Seicento*, a cura di G. Crimi, F. Pignatti, Roma, Vecchiarelli Editore, pp. 113-38.
- Grossman-Rainer 2004: Maria G., Franz R., *La formazione delle parole in italiano*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- Magro 2014: Fabio M., *Lettere familiari*, in *Storia dell'italiano scritto, III. Italiano dell'uso*, a cura di G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin, Roma, Carocci, pp. 101-57.
- Manni 1979: Paola M., *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, «Studi di grammatica italiana», VIII (1979), pp. 115-71.
- Masi 1988: Giorgio M., «Quelle discordanze sì perfette»: *Anton Francesco Doni 1551-1553*, «Atti e memorie dell'Accademia Toscana di scienze e lettere "La Colombaria"», LII, n.s. XXXIX (1988), pp. 9-112.

- Masi 2013: Giorgio M., *Simboli e vicende tipografiche doniane (1546-1549)*, in *Dissonanze concordi. Temi, questioni e personaggi intorno ad Anton Francesco Doni*, a cura di G. Rizzarelli, Bologna, il Mulino, pp. 71-98.
- Momigliano 1938: Attilio M., *La maschera del Doni*, in Id., *Studi di poesia*, Bari, Laterza, pp. 61-67.
- Pellizzari 2004: Patrizia P., *Le lettere-novelle di Anton Francesco Doni*, «Filologia e critica», XXIX (2004), pp. 66-102.
- Pellizzari 2012: Patrizia P., «*Forme brevi*» nei Marmi, in Rizzarelli 2012, pp. 131-49.
- Poggi Salani 1967: Teresa P. S., *Motivi e lingua della poesia rusticale toscana. Appunti*, «Acme», XX (1967), pp. 233-86.
- Quondam 1981: *Le «carte messaggere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni.
- Re Fiorentin 2000: Simona R. F., *I libri di lettere di Anton Francesco Doni*, «Levia Gravia», II (2000), pp. 65-95.
- REW: Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Winter, Heidelberg, 1992.
- Rizzarelli 2012: *I Marmi di Anton Francesco Doni: la storia, i generi e le arti*, a cura di G. Rizzarelli, Firenze, Olschki.
- Rohlf's 1966-1969: Gerhard R., *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi.
- Sberlati 1998: Francesco S., *Spoglio linguistico*, in Id. (a cura di), *Anton Francesco Doni, Inferni. Libro secondo de' Mondi*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, pp. CIX-CCLXXII.
- Segre 1974: Cesare S., *Edonismo linguistico nel Cinquecento*, in Id., *Lingua, stile, società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, pp. 369-96.
- Siekiera 2012: Anna S., *L'impasto linguistico delle «bizzarre composizioni» di Anton Francesco Doni*, in Rizzarelli 2012, pp. 45-65.
- Tavoni 1992: Mirko T., *Storia della lingua italiana. Il Quattrocento*, Bologna, il Mulino.
- Testa 1991: Enrico T., *Simulazione di parlato*, Firenze, Accademia della Crusca.
- TLIO: *Tesoro della lingua italiana delle origini*, fondato da P. G. Beltrami, consultabile in linea al sito <tlio.ovi.cnr.it>.
- Tommaseo-Bellini: Niccolò T., Bernardo B., *Vocabolario della lingua italiana, 1861-1879*, consultabile in linea all'indirizzo <<http://www.tommaseo-bellini.it/#/>>.
- Urbaniak 2012: Martyna U., «*Oggi si stampano più Piovani Arlotti che Aristoteli*». *La novella e altre forme narrative brevi nei Marmi di Anton Francesco Doni*, in Rizzarelli 2012, pp. 107-30.
- Woodhouse 1970: John Robert W., *Carafulleria*, «Lingua Nostra», XXXI (1970), pp. 110-11.

CRISTINA ACUCELLA

*Il poema-mondo di Stigliani:
edizione e commento di un sonetto inedito di Orazio Persio**

*Stigliani's world-poem:
edition and commentary on an unpublished sonnet by Orazio Persio*

ABSTRACT

L'articolo intende offrire un primo saggio critico sull'opera di Orazio Persio (Matera, 1580-1649), con particolare riferimento alle sue *Rime diverse* (Matera, Biblioteca Provinciale 'T. Stigliani', ms. 085). Nel manoscritto, perlopiù inedito, sono presenti alcuni componimenti che l'autore indirizza a Tommaso Stigliani, tra i quali uno risulta di particolare interesse. Si tratta di un sonetto destinato all'elogio del *Mondo Nuovo*, poema epico la cui versione completa proprio in quel periodo stentava a trovare uno sbocco editoriale. Il testo encomiastico di Persio riprende e rielabora gli spunti offerti dai grandi modelli epici volgari che sottostanno al poema (*in primis* la *Commedia*, la *Gerusalemme liberata* e l'*Orlando furioso*). Significativi, però, sono i particolari effetti di senso che scaturiscono dall'associazione metaforica tra 'poema' e 'mondo', la quale è rintracciabile anche in altri testi del *milieu* romano in cui il giurista e letterato materano compose il suo elogio.

The aim of this article is to offer the first known critical essay on the work of Orazio Persio (Matera, 1580-1649), with particular attention to his *Rime diverse* (Matera, Biblioteca Provinciale 'T. Stigliani', ms. 085). Some compositions in the mostly unpublished manuscript are addressed by the author to Tommaso Stigliani. One is particularly interesting for its praise of *Mondo nuovo*, the epic poem that was struggling to reach publication in its reworked and definitive form. Persio's encomiastic text takes up and re-elaborates the ideas offered by the great vernacular epic models underlying Stigliani's poem (most notably the *Commedia*, the *Gerusalemme liberata* and the *Orlando furioso*). More significant, however, are the particular effects of meaning deriving from the metaphorical association between 'poem' and 'world', an association also found in other texts of the Roman *milieu* in which Persio composed his eulogy.

* Questo studio è stato condotto nell'ambito del PON-AIM "Ricerca e Innovazione" Linea 1 dell'Università degli Studi della Basilicata.

*Il poema-mondo di Stigliani:
edizione e commento di un sonetto inedito di Orazio Persio*

Ancora poco sondata è la figura di Orazio Persio (1580-1649)¹, noto soprattutto per essere il nipote dei più celebri Antonio, discepolo e amico di Bernardino Telesio, in contatto con Aldo Manuzio e strettamente legato, nel comune ambiente linceo, a Tommaso Campanella, e Ascanio Persio, grecista con cattedra a Bologna, autore di un notevole contributo allo studio dei volgari italiani². Circoscritta entro l'esiguo perimetro della Terra d'Otranto, l'esperienza letteraria di Orazio Persio risultò decisamente diversa da quella di Tommaso Stigliani (1573-1651)³, che il concittadino non mancò di celebrare in più occasioni, collocandolo, nella *Vita di San Vincenzo*, al vertice del Parnaso materano⁴. Nutrito è l'elenco di opere,

- 1 L'unico studio monografico sull'autore è quello di F.P. De Stefano, *Orazio Persio, "Iuris Consultus Materanus" (1580-1649) e la raccolta inedita dei suoi «Consilia»*, in *Studi in memoria di Giovanni Cassandro*, Roma, Ministero Beni Culturali e Ambientali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, 1991, t. I, pp. 281-327, poi riveduto e ampliato in «Rivista di storia del diritto italiano» LXIII (1990), pp. 177-273, da cui si cita. Cfr. anche G. Gattini, *Note storiche sulla città di Matera*, Napoli, Perrotti, 1882, pp. 421-25.
- 2 Per un profilo dei due intellettuali cfr. M. Padula, C. Motta, *Antonio e Ascanio Persio, il filosofo e il filologo*, Amministrazione Provinciale di Matera, Matera, BMG, 1991; F. Pignatti, *ad vocem* «Persio, Ascanio», in DBI, vol. 82 (2015); L. Carotti, *ad vocem* «Persio, Antonio», in DBI, vol. 82 (2015), e relativa bibliografia.
- 3 Per le coordinate essenziali su Stigliani cfr. almeno M. Menghini, *Tommaso Stigliani. Contributo alla storia letteraria del secolo XVII*, Genova, Tipografia del Real Istituto dei sordomuti, 1890; F. Santoro, *Del cavalier Stigliani*, Napoli, Tipografia Sannitica Rocco e Bevilacqua, 1908.
- 4 O. Persio, *Alla mia carissima città di Matera e alla sua nobile gioventù curiosa di lezione. L'Autore*, in Id., *Della Vita di San Vincenzo Ferreri, del Dottor Oratio Persio da Matera, cittadino romano, canti XII. Agl'illustriss. Signori Nicolò Grilli et Ottavia de Mari, consorti dilettissimi*, Trani, Valerij, 1634, cc. a3r-a4v: a4r-a4v: «Et abbiate in mente, leggendo, che io non sono, né mai mi ascese alle narici l'odore di essere poeta (...). Né è lecito che altri ardisca d'intitolarsi poeta in questa città precisamente che ha prodotto il Sig. Cavalier Tommaso Stigliani, veramente famoso poeta e tanto stimato nella corte romana, in Italia e fuori per li suoi gravi componimenti e faticoso e regolato poema eroico del *Mondo Nuovo*». I testi citati dai manoscritti e dalle stampe antiche sono qui trascritti secondo alcuni criteri di ammodernamento. Nello specifico: adeguamento all'uso moderno della punteggiatura, delle maiuscole (mantenute se implicanti personificazioni o usi enfatici significativi) di doppie, di accenti, di apostrofi, di forme composte e di preposizioni articolate (es. *ai* per *a i*; *ognun* per *ogn'un*), eliminazione dell'*h* etimologica, scioglimento di *&* in *et*, passaggio di *-t/-tt/-c* palatale

perlopiù drammatiche, che l'autore stila nell'introduzione al suo poema eroico-religioso⁵, ma solo di alcune è possibile oggi leggere il testo a stampa.

L'esordio letterario di Persio dovrà farsi risalire al *Pompeo Magno*⁶, tragedia su tema classico stampata nel 1603, cui erano seguite due rappresentazioni sacre, il *Martirio di S. Dorotea*⁷ e *Il figliuol prodigo*⁸, e alcune commedie, tra cui *Il mal marito*, la sola che ci è pervenuta⁹. Dal poema tassiano avevano tratto invece ispirazione i successivi intermezzi teatrali, ovvero l'*Erminia pastorella*¹⁰ e l'*Armida infuriata*¹¹, entrambi pubblicati nel 1629.

a -z e di -ij a -ii o -i, a seconda dei casi. Più conservative sono invece le trascrizioni dei titoli delle opere.

- 5 Per questo particolare genere in terra d'Otranto, area di cui Matera fece parte fino al 1663, si rinvia allo studio di M. Leone, *Epos religioso di età barocca in Terra d'Otranto*, in *Dopo Tasso. Percorsi del poema eroico*, Atti del Convegno di Studi Urbino, 15 e 16 giugno 2004, a cura di G. Arbizzoni, M. Faini e T. Mattioli, Roma-Padova, Editrice Antenore 2005, pp. 477-516. In apertura del poema, l'autore elenca le seguenti opere: «*Pompeo Magno* (tragedia), *La santa Dorotea* (tragedia sacra), *Il figliuol prodigo*, *Il Marsia* (in 4 intermedî), *L'Erminia pastorella* (intermedio), *Armida infuriata* (intermedio), *La Santa Cecilia* (tragedia sacra), *La Prima parte delle Rime*, *Il S. Vincenzo Ferreri* (in 12 canti), *L'Avaro*, *La Crivellaria*, *Il mal marito*, *Il Romano alloppiato*, *Gl'inganni amorosi*, *I veri amici* (commedie)», Persio, *Alla mia carissima città di Matera* cit., cc. a 3v-a4r.
- 6 *Pompeo Magno, tragedia del dottor Horatio Persio da Matera, al Sig. Andrea de Salazar, Segretario del Regno di Napoli et Signor del Vaglio*, Napoli, Sottile, 1603. Uno studio della tragedia è in A. Cerbo, *Il teatro dell'intelletto. Drammaturgia di tardo Rinascimento nel Meridione*, Napoli, Istituto universitario orientale, Dipartimento di studi letterari e linguistici dell'Occidente, 1990, pp. 151-95.
- 7 Della stampa, edita nel 1610 a Napoli da Roncagliolo, si ha menzione in L. Allacci, *Drammaturgia (...) accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, Pasquali, 1755, pp. 511-12; N.F. Haym, *Biblioteca italiana, ossia notizia de' libri rari italiani (...)*, Milano, Silvestri, 1803, vol. II, p. 139.
- 8 *Il figliuol prodigo rappresentazione del dottor Horatio Persio da Matera, cittadin romano. All'illustriss. Sig. D. Alessandro de' Monti marchese dell'Acaia e viceré nella provincia d'Otranto per Sua Maestà*, Napoli, Roncagliolo, 1612. Un unico esemplare di questa stampa, da quanto è stato possibile appurare, è conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (segnatura 34. 1.B.57).
- 9 *Il mal marito, comedia del dottor Horatio Persio, cittadin romano. All'illustr. Signor Gio. Vincenzo Brancaccio*, Napoli, Roncagliolo, 1623. Della stampa, di cui ad oggi non si aveva traccia, ho rinvenuto un esemplare nel fondo Palatino della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (segnatura Palat.12.3.0.1/57c). Ho potuto darne notizia in un saggio che inquadra la produzione di Persio nella cultura accademica materana del XVII secolo, C. Acucella, *Sullo sconosciuto sodalizio degli Sfaccendati e sul 'nuovo Parnaso' di Stigliani. Prime ricerche sulla cultura accademica a Matera nel XVII secolo*, di prossima uscita su «Quaderni d'italianistica», vol. 42, n. 1 (2021).
- 10 *Erminia pastorella, intermedio primo, del dottor Horatio Persio da Matera, Patritio romano*, Napoli, Roncagliolo, 1629.
- 11 *Armida infuriata, intermedio secondo, del dottor Horatio Persio da Matera*, Napoli, Roncagliolo, 1629.

Tutte queste opere, oltre ad alcune altre che finora stanno da me refutate et altre incompite, non sono segni dell'inimicizia che ho tenuto con l'ozio? Sì per certo. E acciò che altri non mi critichi, rispondo alla tacita obiezione che nella mia professione non ho perso il tempo, come sapete, né scritto poco; e se il Sig. Iddio mi darà vita e quiete, farò conoscere al mondo, conforme al consiglio sopraddetto, che non ho lasciato il principale per l'accessorio. Da me non aspettate altre fatiche poetiche, «huc usque licet», perché Apollo, padre della poesia, si dipinge giovane¹²

Rifacendosi a un passo della *Pharsalia* di Lucano (I 192), l'autore è attento a circoscrivere la sua produzione letteraria a un tempo giovanile e a considerarla un'attività accessoria rispetto alla sua professione giuridica. Sappiamo, infatti, che, dopo i primi rudimenti di grammatica ricevuti da Simone Nobile¹³ e, forse, le lezioni materane di Lucio Sacco¹⁴, aveva completato i suoi studi seguendo gli zii Ascanio a Bologna e Antonio a Roma¹⁵, città in cui ricevette la cittadinanza onoraria il 18 dicembre 1595 (allo zio era spettata nel 1572)¹⁶ e probabilmente, prima del 1603, anche il dottorato *in utroque iure*¹⁷. Decisivo fu nella sua forma-

12 Persio, *Alla mia carissima città di Matera* cit., c. a4r.

13 Cfr. De Stefano, *Orazio Persio* cit., p. 179. Spera compare, inoltre, in apertura dei *Consiliorum, sive iuris responsorum civilium cum suis decisionibus iudicum, tam Ecclesiasticorum quam Saecularium et Delegatorum, in calce cuiuslibet annotatis. Semicenturia. Authore Oratio Persio, I. C. Materano praestantissimo, ac Cive Romano (...)*, Neapoli, typis et expensis Roberti Molli, 1642, con dei testi poetici di dedica al Persio (*Spiegasti Orazio un tempo al mondo errante; Multorum monumenta virum vulgata per orbem*, c. §3v).

14 Cfr. Spera, *De Nobilitate professorum Grammaticae, et Humanitatis utriusq. linguae, libri quinque (...)*, Neapoli, apud Franciscum Savium, 1641, p. 505. Sacco, tuttavia, non è menzionato nelle opere del Persio, come nota De Stefano, *Orazio Persio* cit., pp. 179-80.

15 L'autore descrive la sua formazione nell'epistola «Candido lectori» che apre la prima delle sue due opere giuridiche date alle stampe, i *Consiliorum sive iuris responsorum criminalium cum suis decisionibus iudicum, tam ecclesiasticorum, quam Saecularium, et Delegatorum, in calce cuiuslibet annotatis. Semicenturia. Authore Horatio Persio I. C. Materano praestantissimo, ac Cive Romano (...)*, Neapoli, Typis Egidji Longi Regij Impressoris, 1640, cc. a3r-a3v.

16 Per l'indagine sul *Liber decretorum* dell'Archivio capitolino (XXV, c. 214r per Antonio Persio; XXX c. 186r per Orazio Persio) cfr. De Stefano, *Orazio Persio* cit., pp. 181-82. Orazio sarà inoltre indicato come *Civis Romanus* e *Iuris Consultus Materanus* nelle sue opere giuridiche, ovvero i *Consiliorum sive iuris responsorum criminalium* (1640) e i successivi *Consiliorum, sive iuris responsorum civilium* (1642). Anche nel frontespizio di alcune opere letterarie a stampa (il *Figliuol prodigo*, il *Mal marito* e la *Vita di San Vincenzo Ferreri*) il nome dell'autore si accompagna alla specificazione «cittadin romano».

17 La data è quella della pubblicazione del *Pompeo Magno*, nel cui frontespizio l'autore è presentato come «dottor Horatio Persio», cfr. De Stefano, *Orazio Persio* cit., pp. 181-82. Sul sostegno garantito da Antonio Persio, stabilitosi a Roma presso il Cesi,

zione lo stimolo degli zii paterni, i quali non mancarono di riconoscere e incoraggiare la sua precoce inclinazione poetica¹⁸. A partire dal 1610 Persio operò soprattutto a Matera come *consultor ordinarius Curiae baiulorum*, incarico che ricoprì almeno fino al 1635¹⁹.

Da giurista di fama ormai più che adulto, l'autore si porrà come esempio per la «nobile gioventù curiosa di lezione» della sua città, alla quale indirizzerà la lettera prefatoria alla *Vita di San Vincenzo*, ultima sua opera letteraria a stampa (1634). Tra i frutti della sua produzione giovanile, che, stando alla quantità di materiale prodotto, dovette essere meno accessoria di quanto Persio voglia lasciare intendere, alcuni testi teatrali vennero forse scritti per la sola rappresentazione e altri rimasero manoscritti.²⁰ Una testimonianza di svariate rime e dell'inizio di una tragedia²¹, presumibilmente rientranti tra quelle opere che l'autore dichiarava «refutate e (...) incompite»²², è il manoscritto appartenuto al conte Giuseppe Gattini (1843-1917), ora conservato presso la Biblioteca Provinciale di Matera²³.

per gli studi dei suoi familiari, cfr. G. Gabrieli, *Notizia della vita e degli scritti di Antonio Persio Linceo*, «Rendiconti della Real Accademia Nazionale dei Lincei, classe di Scienze Morali» s.VI, vol. IX (1933), pp. 471-99: 485.

18 Persio, *Alla mia carissima città di Matera* cit., cc. a3r-a4v.

19 Cfr. De Stefano, *Orazio Persio* cit., p. 192.

20 Le intestazioni di alcuni componimenti poetici presenti nel ms. 085, di cui in questa sede si fornisce una descrizione, rendono note alcune commedie rappresentate in diverse occasioni di omaggio databili tra il 1638 e il 1640: «Licenziata della commedia degli *Pianti d'Amore* recitata nella venuta del S. Geronimo D'Afflitto colla S.ra Dianora Paladina sua sposa», c. 37v (la commedia era probabilmente un rifacimento degli *Inganni amorosi* citati nella prefazione alla *Vita di San Vincenzo*); «In fine della commedia della *Fortuna*, poeticamente. All'Ill.mo e Rev.mo Mons. Arcivescovo Simeone Carafa», c. 43r; «All'Ill.ma et Em.ma S.ra D. Emilia Carafa, Duchessa d'Andria, recitato in fine del Prologo nella commedia del *Mal marito* (...) l'ultime parole da quello dedicate all'istessa S.ra», c. 39r (quest'ultimo caso potrebbe testimoniare che il *Mal marito* fu rappresentato ben oltre il 1623). La questione è più ampiamente trattata in Acucella, *Sullo sconosciuto sodalizio degli Sfaccendati* cit.

21 Lo stampatore Giovan Battista Sottile, attivo tra il 1602 e il 1627 (cfr. G. Di Marco, *Librai, editori e tipografi a Napoli nel XVII secolo (Parte II)*, «La Bibliofilia», vol. 112, n. 2 (2010), pp. 141-84: 176), nelle pagine introduttive del *Pompeo Magno* cit., si congedava dai lettori con la seguente promessa: «E stiate avvertiti che appresso spero dell'istesso autore un'altra bella tragedia e rime diverse publicarvi non senza gran beneficio vostro et onor di lui» (p. 8). Anche l'autore (ivi, p. 5) aveva accennato a questi lavori nella sua prefazione: «però mi darò animo di ridurre a fine Maria Stuarda, tragedia ancor mia, et la prima parte di diverse rime».

22 Persio, *Alla mia carissima città di Matera* cit., c. a4r.

23 Gattini, *Note storiche* cit., p. 422, dichiarava infatti di essere in possesso dell'originale di quelle opere non stampate di cui il Persio dava notizia. Per le vicende dei manoscritti del fondo Gattini, cfr. A. Capurso, *I manoscritti del Fondo Gattini della*

Matera, Biblioteca Provinciale “Tommaso Stigliani”, ms. 085

Cart.; sec. XVII (prima metà); Italia; mm. 310 x 210 (le cc. I'-II' misurano 280 x 200); cc. II, 53, VIII'. Le cc. I, IIv, III'v, VII'v e VIII' sono bianche. Un unico fascicolo assemblato irregolarmente (le cc. I'-IV' sono cucite all'interno del fascicolo, tra la c. 53 e la c. V'); cartulazione originale a penna (1-53) nello spigolo sup. dx. del recto delle cc. nn. Testo su un'unica colonna di linee e dimensioni variabili. Rigatura assente. Scrittura corsiva vergata in inchiostro marrone scuro, pertinente ad Orazio Persio, che verga il testo di tutte le cc., ad eccezione delle cc. 28v, 45r, 51v, I'r, II', III'r e IV'r, in cui sono presenti svariate mani (le cc. 28v e 51v sono state eseguite dalla medesima mano). Lo stato di conservazione è complessivamente buono. Legatura di mm 315 x 215, in cartone rivestito di tela marrone con titolo impresso in oro al piatto anteriore: «HORATIO PERSIO / RIME DIVERSE / 1640», posteriore al 1877, come si evince dall'*ex libris* di Giuseppe Gattini incollato nello spigolo sup. sx. del contropiatto anteriore.

Contenuto

1. ORAZIO PERSIO, *Rime diverse* (cc. 1r-49r), *tit.*: «Rime Diverse / Del Dottore Horatio Persio» (c. IIr);
2. AA.VV., *Sonetti diversi di diversi* (cc. 49v-IV'v), *tit.*: «Sonetti diversi di diversi / il Persio» (c. IV'v);
3. ORAZIO PERSIO, *Regina Maria. Tragedia* (cc. V'r-VII'r), *tit.*: «LA REGINA MARIA / Tragedia / Del Dottor Horatio Persio» (c. V'r).

Il codice è interessante per la varietà di temi e occasioni cui i testi si ricollegano e offre una testimonianza significativa dei contatti che l'autore ebbe non solo con altri letterati, ma anche con numerose personalità di spicco del potere laico ed ecclesiastico di Matera e delle città vicine²⁴. Stando alle date estreme che Persio appone ai testi (riportate, dove presenti, in ordine cronologico), l'arco temporale coperto dal manoscritto va dal 1621²⁵ al 1648. Un elemento di notevole interesse, inoltre, è la presenza di un corposo manello di rime che documenta il contatto tra l'autore e Tommaso Stigliani. Dopo il testo più antico in tal senso, datato al 1621, su cui si incentrerà la nostra lettura, lo scambio tra i due concittadini si sarebbe intensificato nel decennio successivo, come i seguenti sonetti attestano:

Biblioteca provinciale di Matera, Matera, Altrimedia, 2001, pp. 3-10. Ringrazio Paolo Ponzù Donato per aver gentilmente discusso con me alcuni aspetti di questo manoscritto.

24 Una sintetica descrizione dei contenuti è in Capurso, *I manoscritti del Fondo Gattini* cit., pp. 34-38.

25 Se si eccettuano un sonetto e una lettera accompagnatoria non autografi, ma di mano di un certo Paolo Pasi, a c. II'r-v. La lettera, in particolare, è datata da Faenza al 12 dicembre 1592.

- c. 30v *Stiglian, cantando i miei dolor scopersi*
 c. 33v: *Pensai, Stiglian, che scaturir dovesse* (datato al 29 novembre 1637)
 c. 35v: *Tu m'inviasti a sostener tua vice* (datato da Montescaglioso al 9 febbraio 1638)
 c. 42r: *Stiglian, l'alto tuo ingegno e nobil pasto* (datato al 12 di luglio 1639)
 c. 42v: *Nessun profeta è in sua patria accetto* (datato al 16 luglio 1639)

Il manoscritto conserva anche una risposta di Stigliani al sonetto a c. 33v, trascritta da Persio a c. 52r (*I vanti che 'l tuo amore a me concesse*): entrambi i testi sarebbero stati stampati nel 1640²⁶. Sappiamo inoltre che con un Regio Decreto del 26 marzo del 1638 venne approvata una concessione della Comunità di Matera del 31 agosto 1636 che permise a Stigliani di percepire nella sua città d'origine una pensione reale²⁷. I sonetti elencati possono quindi essere interpretati alla luce di una più assidua presenza a Matera del cittadino ormai celebre²⁸. Basti considerare il primo, a c. 30v, che reca l'intestazione «Al S. Cavalier Stigliani. Nel ritorno alla patria et intenzione di fermarvisi, onde si spera che le antiche virtù deplorate et spente debbiano risorgere»²⁹. Nell'intestazione del sonetto a c. 35v, inoltre, Persio precisa di essere stato inviato da Stigliani in sua vece per il carnevale di Montescaglioso presso la corte di Niccolò Grillo e Ottavia De' Mari. Quanto agli ultimi due, quello a c. 42r è intitolato «Al S. Cavalier Stigliani, nella sua partenza da Matera (...)» e quello a c. 42v, come già si deduce dal titolo («Nemo propheta»), intende consolare l'autore che evidentemente non aveva ricevuto l'accoglienza sperata.

Il rientro a Matera di Stigliani aveva soltanto rafforzato un'amicizia che sicuramente era iniziata molti anni prima, e che coinvolgeva l'intera famiglia Persio³⁰. Il sonetto di cui ci occuperemo, che si legge a c. 17r, è quello che abbiamo

26 Persio, *Consiliorum sive iuris responsorum criminalium* cit., cc. b1r-b1v. I sonetti sono inoltre preceduti da un epigramma di Stigliani (*Quod tua progenies signetur imagine Persei*, c. a4v).

27 Cfr. Gattini, *Note storiche* cit., pp. 429-30; Santoro, *Del cavalier Stigliani* cit., p. 60.

28 Stigliani manifestava l'intenzione di ritirarsi a Matera da Roma con una lettera a Francesco Balducci del 13 febbraio 1635 (Stigliani, *Lettere*, in G. Marino, *Epistolario. Seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, a cura di A. Borzelli e F. Nicolini, Bari, Laterza, 1911, vol. II, pp. 249-382: 338-39). Nella città natale si trovava effettivamente nel 1636, come dimostrano le lettere del 4 marzo e del 25 novembre (ivi, pp. 341-51).

29 Il testo non è datato, ma un *terminus post quem* è ricavabile da un dato interno, ovvero i «sagri versi» («nella città [scil. Matera], (...) di canina gente / lingua latrò contro i miei sagri versi», vv. 3-4) con cui probabilmente l'autore indicava il poema sacro sulla *Vita di San Vincenzo* (1634).

30 Il legame con la famiglia Persio è dimostrato dalla presenza di uno scambio di sonetti con Ascanio (*Stiglian, pensando io stupido mi faccio*, con risposta dell'autore, *Spente l'empie faville, e rotto il laccio*) anteriore al 1610 (data di morte dell'illustre linguista e zio di Orazio) e pubblicato nell'edizione delle rime del 1623 (T. Stigliani, *Il*

già indicato come il più antico tra quelli indirizzati al concittadino. È datato da Roma al 20 Aprile 1621, dunque precede di molto il mannello di testi collegati agli anni '30. Si tratta di un sonetto di elogio costruito su una peculiare triangolazione, come già il titolo lascia presagire: «A Cristoforo Colombo intorno al *Mondo Nuovo*, poema eroico del Cavaglier Stigliani»³¹. Due ragioni rendono questo componimento meritevole di una lettura analitica. La prima è di tipo testuale, e consiste negli effetti di senso mobilitati dall'identificazione tra il Nuovo mondo e l'opera che fin dal titolo si appropria di tale spazio geografico; la seconda è di tipo contestuale: la genesi di questi versi testimonia che gli interessi e gli scambi culturali di Persio non rimasero circoscritti entro l'esiguo perimetro della provincia del Regno. La composizione del suo elogio, che risulta inedito, si ricollega a una fase particolarmente delicata della vicenda esistenziale e letteraria di Stigliani. Per meglio comprenderne le coordinate, sarà il caso di spostare brevemente l'attenzione sulle vicende del materano più noto fino al momento in cui Persio ebbe l'occasione di scrivere il suo testo encomiastico.

Nel gennaio del 1621 Stigliani si trovava ancora al servizio della corte parmense di Ranuccio Farnese, dove aveva soggiornato per diciotto anni. In quello stesso anno maturò la decisione di lasciare la corte, deluso dal duca e, probabilmente, non più a suo agio in un contesto che ne aveva decretato l'emarginazione letteraria³². Le condizioni non avrebbero dunque favorito la promozione del *Mondo Nuovo*, stampato in un'anteprema di venti canti nel 1617 (Piacenza, Bazacchi) e in attesa di un'edizione a stampa della versione definitiva, composta da 34 canti³³. La lunga circolazione manoscritta del poema aveva già acceso le prime

Canzoniero (...). Dato in luce da Francesco Balducci. Distinto in otto libri (...), Roma, Manelfi, 1623, p. 495). Inoltre, nella già citata epistola «Candido lectori», l'autore faceva risalire alla tenera età l'esempio dell'illustre conterraneo: «F Thoma Stiliani concivis lectissimi, philosophi eminentissimi, et in veteri, modernoque Mundo Hetrusci Poeta celeberrimi, et laurea, et aurea simul corona dignissimi (sic)», Persio, *Consiliorum sive iuris responsorum criminalium* cit., c. a3r.

31 La celebrazione in versi di Colombo gode di una lunga tradizione lirica ed epica tra Cinquecento e Seicento, per la quale, oltre al più datato saggio di C. Steiner, *Cristoforo Colombo nella poesia epica italiana*, Voghera, Tip. succ. Gatti, 1891, si rinvia almeno ai contributi raccolti in *Il nuovo mondo tra storia e invenzione: l'Italia e Napoli*: atti del Convegno di Napoli, a cura di G. B. De Cesare, Roma, Bulzoni, 1990; e in *Epica e oceano*, a cura di R. Gigliucci, Roma, Bulzoni, 2014.

32 Come si evince dalla lettera a Fortuniano Manlio: «il servigio mi spiaceva alquanto per la poca provizione, ma la stanza della città mi spiaceva molto per la poca riputazione, non potendo io ormai più tollerarvi se non con mio grave scorno la lunga persecuzione de' miei malevoli», Stigliani, *Lettere* cit., p. 310. Cfr. Menghini, *Tommaso Stigliani* cit., pp. 54-55. Al 2 giugno 1619 è inoltre datata la lunga lettera di discolpa dell'autore intorno alle ottave del «pesciuomo» del *Mondo Nuovo* (XVI 34-36), in cui veniva preso di mira il Marino (Stigliani, *Lettere* cit., pp. 288-303).

33 La stampa tanto attesa sarebbe avvenuta a Roma, presso Mascardi, soltanto nel 1628.

reazioni critiche e l'uscita a stampa non fece che inasprire le polemiche, in un contesto già caratterizzato dall'ostilità con Marino. Dopo aver sottoposto il testo al vaglio della Crusca³⁴, l'autore si spostò a Roma, città in cui le speranze di un sostentamento più lauto si accompagnavano alla volontà di assicurare all'opera il successo sperato. Stigliani vi si trasferì probabilmente già a partire dal febbraio del 1621, forse con l'intenzione iniziale di spostarsi nella città d'origine, fino a che non ottenne il sostegno di Virginio Cesarini³⁵. L'opera, della quale molti editori avevano rifiutato la stampa³⁶, era presa di mira non solo per via del meccanismo di censura che lo stesso autore aveva innescato, come dimostra la sua risposta alla Crusca, ma anche a causa di aperte ostilità di carattere personale. La prefazione di Balducci alle rime stampate nel 1623 avrebbe infatti accennato a «calunnie» giunte da più parti, annunciando la futura uscita di una serie di altre opere.³⁷ Tra queste l'*Ochiale*³⁸, scritto polemico che sarebbe stato stampato quat-

Sulla lunga gestazione dell'opera, cfr. R. D'Agostino, *Tassoni contro Stigliani. Le "bellezze" del Mondo Nuovo*, Napoli, Loffredo, 1983, pp. 5-18; C. Aloè, *Gomitoli letterari nel Mondo nuovo di Tommaso Stigliani*, «Italique», XIX (2016), pp. 267-97: 267-69. Sulla vicenda testuale del poema e sulle sue varie versioni, cfr. inoltre M. García Aguilar, *La épica colonial en la literatura barroca italiana: estudio y edición crítica de «Il Mondo Nuovo de Tommaso Stigliani»*, tesi di dottorato, Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 39-56; 201-202, cui vanno aggiunti gli aggiornamenti di E. Russo, *Colombo in prosa e in versi. Note sul Mondo Nuovo di Tommaso Stigliani*, in *Epica e oceano* cit., pp. 79-98.

34 La lunga risposta alle osservazioni ricevute è contenuta nella lettera *A' Signori Accademici della Crusca a Fiorenza*, datata da Parma al 16 aprile 1619 (Stigliani, *Lettere* cit., pp. 276-88).

35 Cfr. Santoro, *Del cavalier Stigliani* cit., pp. 49-50. A favore del letterato, il nobile rinunciò a un quinto della sua rendita spagnola, corrispondente a 100 ducati (la lettera, il cui testo non è stato edito nell'epistolario curato da Borzelli, si legge in Stigliani, *Lettere (...) dedicate al sig. principe di Galliciano*, Roma, Manelfi, 1651, pp. 52-54). Sulla figura del nobile romano cfr. P. Mutini, *ad vocem* «Cesarini, Virginio», in DBI, vol. 24 (1980); A. Onorati, *Virginio Cesarini, Galileo, i Lincei e la Roma di Urbano VIII*, Roma, Anemone Purpurea, 2007.

36 Menghini, *Tommaso Stigliani* cit., p. 61.

37 F. Balducci, *A chi legge*: «Appresso a queste *Rime* verrà fuori il *Mondo Nuovo* finito e notabilmente migliorato per tutto, ma non già mutato in quelle parti ov'esso con opposizioni stampate è stato calunniato da più d'uno autore. Poi usciranno di mano in mano l'altr'opere, che sono queste. L'*Ochiale* sopraddetto, apologia disputativa nella quale, fra l'altre materie che si trattano, si difende ancora esso poema da quei sì fatti oppositori e da altri (...)», Stigliani, *Il Canzoniero* cit., c. a8r. La prefazione è da datarsi probabilmente al 1620, dal momento che vi si afferma che l'«abbozzatura» del *Mondo Nuovo* era stata stampata da tre anni (c. a5r).

38 *Dello Ochiale, opera difensiva del Cavalier Fr. Tommaso Stigliani, scritta in risposta al Cavalier Gio. Battista Marini. Dedicato all'Eccellentiss. Sig. Conte D'Olivares*, Venezia, Carampello, 1627.

tro anni dopo e che avrebbe fatto dell'*Adone* lo «scandalo letterario del secolo»³⁹, al quale il materano contrapponeva il *Mondo Nuovo*, difeso come canonico esempio di poema eroico.

Dai dati di cui siamo in possesso, dunque, nell'aprile del 1621 Stigliani e Persio erano a entrambi a Roma⁴⁰ e con molta probabilità entrarono in contatto in virtù del medesimo circuito intellettuale intorno al quale orbitavano. Antonio Persio, lo zio di Orazio, aveva vissuto alla corte di Bartolomeo Cesi, dove scrisse alcune delle sue opere più rilevanti⁴¹; il protettore, com'è noto, era lo zio del principe Federico, scienziato e fondatore dell'Accademia dei Lincei, la quale riservò al filosofo materano un'eccezionale ascrizione postuma⁴². Orazio poteva dunque contare su una consuetudine familiare con l'Accademia⁴³ e Stigliani, dal canto suo, doveva rientrare senza molte difficoltà nello stesso cenacolo, soprattutto grazie alla benevolenza del Cesarini, membro dei Lincei dal 1618⁴⁴. I contatti tra i Persio e Stigliani risalivano senz'altro a tempi anteriori, ma all'altezza del 1621 nel *milieu* romano il giureconsulto materano poté verosimilmente essere

39 M. Pieri, *Per Marino. Appendici: La Francia consolata, Lettera sul Mondo Nuovo, Del Mondo Nuovo canto XIX*, Padova, Liviana, 1976, p. 151.

40 Orazio dovrà esservi recato per un breve periodo, considerando che, come si è precisato, tra il 1610 e il 1635 aveva preso dimora stabile a Matera (cfr. De Stefano, *Orazio Persio* cit., p. 192).

41 Cfr. la già citata voce di Carotti, «Persio, Antonio»; Gabrieli, *Notizia della vita e degli scritti di Antonio Persio* cit. ricostruisce la stretta vicinanza del filosofo materano con Bartolomeo e Federico Cesi, ma anche i suoi contatti con Galileo, Telesio e Campanella e in generale la sua posizione nell'*entourage* romano.

42 Ivi, pp. 472-73.

43 Lo zio Antonio era morto il 22 gennaio del 1612 e già per quell'occasione, nello stesso mese, Orazio si era recato a Roma, come narra nei suoi *consilia* manoscritti (cfr. De Stefano, *Orazio Persio* cit., p. 193). Dalla biografia postuma che si legge nel ms. Linceo IV, alle cc. 342-55 si deduce inoltre che Antonio Persio «Quanto avanzò delle rendite di sua Abbazia e benefici ecclesiastici, tutto l'impiegò in compra di libri d'ogni professione, che però cumulò una libreria principale, la quale lasciò nel suo testamento che non fusse altramente venduta e alienata, ma che restasse, e si conservasse in Roma per le genti della sua famiglia; per li quali istituì certo Monte di tutto il resto della sua facoltà, a fin ché de frutti e rendite di quello se ne mantenesse un giovane della sua famiglia, che venisse ad attendere alli studi di theologia o legge canonica e civile in Roma» (il testo è riportato da Gabrieli, *Notizia della vita e degli scritti di Antonio Persio* cit., p. 484). Tale lascito librario, così come il Monte istituito per gli studi di un non specificato nipote (Orazio, alla morte dello zio paterno, era trentaduenne e, stando alla stampa del *Pompeo Magno*, già dottore dal 1603), dovette comunque costituire un'occasione di successivi contatti tra i familiari residenti nella città d'origine, l'Accademia dei Lincei e Roma.

44 Cesarini era stato tra i promotori della stampa del *Saggiatore* (Roma, Mascardi, 1623), del quale aveva affidato le cure a Stigliani (sulle questioni connesse cfr. almeno Menghini, *Tommaso Stigliani* cit., pp. 58-59).

aggiornato dalla viva voce del conterraneo, da poco trasferitosi nella città papale, sullo stato delle sue opere e dunque sull'*impasse* editoriale del suo poema eroico, del quale poté forse leggere un'anteprima della versione completa⁴⁵. Il testo che scaturì da questa occasione costituisce una particolare prova di 'encomio militante' votato alla causa editoriale del *Mondo nuovo*⁴⁶.

A Cristoforo Colombo, intorno al *Mondo Nuovo*, poema eroico del Cavaglier Stigliani.

In Roma, a 20 di Aprile 1621⁴⁷

È ver spiegasti, o grand'Augel liguro,
invitto eroe, di perle i vanni e d'oro,
a noi fra genti ignote e fra coloro
ch'esser il mondo nostro ebbero oscuro. 4

Alto cammino, faticoso e duro
onde n'hai gloria oltr'il vecch'Indo e Moro
e fia che resti il ricco tuo lavoro
incontro il tempo inespugnabil muro. 8

Ma scorgo un tal di maggior gloria degno
che tu non sei, poiché s'altrui costante
mostrasti estraneo suolo e mar profondo 11

pur si celava ai più. Ma l'alto ingegno
del gran Stiglian, anzi novello Atlante,
a ognun con nuovo stil porta il tuo Mondo. 14

Il sonetto si distingue per un'attenzione e una cura metrica non sempre rintracciabili nei vari testi del codice. Presenta una sirma a tre rime, ripetute (ABBA ABBA CDE CDE), e la prevalenza di endecasillabi *a minore*. La serie di sottintesi, le costruzioni *ad sensum* e le alterazioni sintattiche danno vita a un dettato non sempre piano e di non immediata leggibilità, tale da rendere opportuna una parafrasi orientativa, la quale meriterà ulteriori precisazioni nel corso del com-

45 Con molta probabilità, a questa altezza temporale Stigliani aveva approntato la versione completa del poema, stando anche ad alcune lettere che lo danno compiuto già dal 1619 (datate al 25 marzo, al 7 aprile e al 18 giugno dello stesso anno e indirizzate a Luciano Borzone, per cui si veda Stigliani, *Lettere*, in Marino, *Epistolario* cit., pp. 273-76; 303-305); cfr. Menghini, *Tommaso Stigliani* cit., pp. 50-51; e Pieri, *Per Marino* cit., p. 130.

46 Sempre a Roma, datato allo stesso giorno, è un sonetto di invito a Gabriele Zinani affinché, come indicato nell'instestazione, «mandi le sue opre in luce», O. Persio, *Rime diverse*, ms. 085 cit., c. 17v.

47 Ivi, c. 17r.

mento: ‘È vero, volatile ligure, eroe vittorioso, spiegasti a noi le ali di perle e d’oro fra genti sconosciute e fra coloro che erano all’oscuro dell’esistenza del nostro mondo. [Hai precorso] un cammino lungo, faticoso e difficile, per il quale ricevi gloria oltre il vecchio Indo e il Mauro, e il tuo prezioso lavoro resisterà [quale] muro inespugnabile contro il tempo. Ma scorgo un tale degno di una gloria maggiore della tua, poiché se, costante, mostrasti ad altri un suolo straniero e un mare profondo, [tutto ciò] restava ignoto ai più. Ma l’elevato ingegno del grande Stigliani, anzi, del nuovo Atlante, porta ad ognuno il tuo Mondo con un nuovo stile’.

Sul piano della struttura, due grandi partizioni guidano l’argomentazione del testo. La prima, coincidente con le quartine, configura una lunga *concessio*, la seconda, coincidente con le terzine, introduce in forma avversativa uno scarto rispetto a quanto viene precedentemente dichiarato. La *concessio* è indirizzata a Colombo (seguendo un ordine che già l’intestazione anticipa), indicato con la significativa metafora dell’«Augel liguro», che tematizza l’idea di un viaggio marittimo tanto veloce da sembrare un volo. Oltre al *topos* associativo ali-volo, questa denominazione trova un ulteriore fondamento nel nome stesso di Colombo, la cui allusività ‘ornitologica’ aveva già offerto un’occasione concettistica a Marino, che così aveva ritratto in versi l’esploratore un anno prima, nella *Galeria*:

Quel COLOMBO son io	
stupor d’ogni altro ingegno,	
che con ali di lino e piè di legno	
volando a novo Ciel, col volo mio	4
dello Spirto di Dio	
dove volata ancor non era mai	
la COLOMBA guidai ⁴⁸	8

L’immagine di apertura del sonetto di Persio, oltre a rincarare l’idea della velocità, un tratto realistico del viaggio di Colombo, sul piano del dialogo con la tradizione letteraria non può non richiamare l’archetipo dell’Ulisse della *Commedia* (*Inf.* XXVI 125), per l’associazione remi-ali⁴⁹. Il modello dantesco appare

48 *La galeria del Cavalier Marino. Distinta in pitture et sculture*, Venezia, Ciotti, 1620, p. 125.

Dal testo di Marino è facile comprendere come l’omonimia consentisse di associare la figura di Colombo al simbolo dello Spirito Santo e di conseguenza il viaggio esplorativo del navigatore all’opera di evangelizzazione cristiana delle nuove terre.

49 Per un’analisi della metafora e un elenco degli antecedenti classici si rinvia a E. Raimondi, *Metafora e storia*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 31-37; cfr. inoltre A. Battistini, «Cedat Columbus» e «Vicisti, Galilee!»: due esploratori a confronto nell’immaginario barocco, «Annali d’Italianistica», 10 (1992), pp. 116-32: 118. Un ampio studio sulla ripresa della *Commedia* e della tradizione profetica nelle rappresentazioni del viaggio di Colombo e del Nuovo mondo, inclusa quella di Stigliani, è in M.A. Watt, *Dante, Columbus and the Prophetic Tradition. Spiritual Imperialism in the Italian Imagination*,

però filtrato dalla lettura che ne viene offerta nella *Liberata*, precisamente nella profezia *post eventum* del canto XV⁵⁰. In quella zona del poema, Tasso instaurava un implicito paragone tra il «gran caso» (*GL VX 26, 6*)⁵¹ di Ulisse e il futuro successo dell'esploratore moderno, che, come anticipava Fortuna alla guida di Carlo e Ubaldo, avrebbe smentito l'idea dantesca di un «mondo senza gente» (*Inf. XXVI 117*). Le ottave in questione (*GL XV 30-32*) presentano molti aspetti in comune con il ritratto letterario di Colombo offerto da Persio, a partire dall'analogo attacco (vv. 1-2, «È ver spiegasti, o grand'Augel liguro / (...) i vanni»; *GL XV 32, 1-2*: «Tu spiegherai, Colombo, a un novo polo / lontane sì le fortunate antenne»); Colombo è inoltre eroe vittorioso («invitto eroe», v. 2, come in *GL XV 30, 8* «vittorioso») e in entrambi i casi conquistatore dell'ignoto⁵². La clausola della prima quartina stabilisce anche una divaricazione temporale: a un 'prima' di oscurità si oppone l'ora' della scoperta del 'Colombo-augel' che non solo rende conoscibile il nuovo spazio, ma fa anche sì che i popoli fino ad allora sconosciuti divengano consapevoli dell'esistenza del Vecchio mondo. La concordanza *ad sensum* «spiegasti (...) i vanni (...) a noi fra genti ignote» induce inoltre a includere il «noi» del Vecchio mondo come parte di quel volo esplorativo, catturando nell'esiguo spazio lirico il respiro collettivo e universalistico proprio dell'epica della conquista. Infine, quella che sembrerebbe una pleonastica duplicazione di senso in chiusura della quartina (un chiasmo sottolinea che le «genti ignote» coincidono con coloro che «ebbero oscuro» il Vecchio mondo e fa corrispondere a distanza «noi» e «mondo nostro») finisce con il rimarcare il protagonismo del Vecchio mondo in un modo così semplificabile: 'noi abbiamo conosciuto loro. Loro non conoscevano noi'. L'impresa di Colombo acquista

London, Routledge, 2017, p. 148. Sugli aspetti intertestuali del *Mondo nuovo* cfr. inoltre M. García Aguilar, *El Infierno épico de Tommaso Stigliani*, in V. González Martín, *La filologia italiana ante el nuevo milenio*, Salamanca, Aquilafuente editor, 2003, pp. 211-20; M. Arnaudo, *Un inferno barocco: Dante, Stigliani, Marino e l'intertestualità*, «Studi secenteschi», 47 (2006), pp. 89-104; Aloè, *Gomitoli letterari nel Mondo nuovo* cit., pp. 278-90.

- 50 E si aggiunga la precedente profezia *post eventum* di Andronica ad Astolfo, nell'*Orlando furioso* (XV 21-22). Con Ariosto, Tasso sarà dichiarato tra i «morti immortali» nella lettera di Persio *Alla mia carissima città di Matera* cit., c. a4v. Sull'importanza del passo tassiano come nucleo centrale di ispirazione per la letteratura sulla scoperta del Nuovo mondo in tutto il Seicento, cfr. T. Cirillo, *La scoperta dell'America nei letterati meridionali tra Cinque e Seicento*, in *Il Nuovo Mondo tra storia e invenzione* cit., pp. 203-33: 217 sgg.
- 51 Il testo della *Gerusalemme liberata* è tratto dall'edizione a cura di L. Caretti (Milano, Mondadori, 1976).
- 52 Così come in *GL XV 30*: «Tempo verrà che fian d'Ercole i segni / favola vile a i naviganti industri, / e i mar *riposti*, or senza nome, e i regni / *ignoti* ancor tra voi saranno *illustri*. / Fia che 'l piú ardito allor di tutti i legni / quanto circonda il mar circondi e lustri, / e la terra misuri, immensa mole, / vittorioso ed emulo del sole». Corsivo mio.

così un *surplus* di valore: il Vecchio mondo non solo va a conoscere il Nuovo, ritratto nella sua passività, ma è anche l'unico in grado di accrescere le conoscenze dei popoli conquistati⁵³. Da evidenziare è qui l'implicazione non secondaria della rivelazione evangelica, già tematizzata nell'ottava incipitaria del poema di Stigliani, dove Colombo è raffigurato come colui che conquistò e al contempo sottrasse quei popoli al «rito immondo» (I 1, 6).

Come nella profezia tassiana, in cui il volo della fama a malapena riesce a seguire il fulmineo viaggio di Colombo, ora, assodati gli innegabili meriti dell'esploratore, è necessario che l'impresa venga immortalata⁵⁴, aspetto che, come vedremo, costituisce un perno strategico dell'argomentazione di Persio, nella seconda quartina. Come nell'ottava della *GL* (XV 32), la memoria si associa sia alla fama (la «gloria» del v. 6), che si estende spazialmente oltre i confini del Vecchio mondo, sia alla resistenza del «ricco lavoro»⁵⁵ agli urti del tempo (l'aggettivo sembra concettualmente contiguo alla preziosità dei «vanni» che lo hanno reso possibile). L'«inespugnabil muro»⁵⁶ della memoria è però menzionato in un contesto ottativo («fia che resti») e, a differenza di quanto avviene nel poema tassiano (XV 32, 5-8: «Canti ella Alcide e Bacco, e di te solo / basti a i posteri tuoi ch'alquanto accenne, / ché quel poco darà lunga memoria / di poema dignissima e d'istoria»), non è indicato alcun modo in cui il ricordo possa perpetuarsi.

L'avversativa forte che apre la sirma rovescia la lunga *concessio* meticolosamente elaborata nella fronte del sonetto; ad essa si associa un verbo («scorgo») che enfatizza il cambio di referente⁵⁷ e si colloca in un contesto che riporta all'avvio della profezia *post eventum* ariostesca (*OF* XV 21, 1-4)

53 Il passo, più in generale, conferma quanto sia stato sorprendente, nell'immaginario collettivo, scoprire che le nuove terre fossero abitate. Questo fu l'elemento che principalmente differenziò la reazione degli europei di fronte all'America da quella dei portoghesi di fronte all'Africa, come nota J.H. Elliott, *Il vecchio e il nuovo mondo: 1492-1650*, Milano, Il Saggiatore, 1985, p. 20.

54 *GL* XV 32: «Tu spiegherai, Colombo, a un novo polo / lontane sí le fortunate antenne, / ch'a pena seguirà con gli occhi il volo / la fama c'ha mille occhi e mille penne. / Canti ella Alcide e Bacco, e di te solo / basti a i posteri tuoi ch'alquanto accenne, / ché quel poco darà lunga memoria / di poema dignissima e d'istoria».

55 Per l'espressione cfr. *OF* XLIII 138, 1 «La forma, il sito, il ricco e bel lavoro», dove è analogamente in rima con : *Moro*. Si trae il testo da L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi, 1966.

56 Il sintagma è tassiano (*GL* XIX 50, 2).

57 Frequente è il senso «passivo, ricettivo» del verbo, talvolta accompagnato da un senso di difficoltà, come in *Purg.* X 120 (cfr. Guido Favati, *Scorgere*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, vol. V, p. 86). Questa sfumatura di senso, affiancabile anche all'idea più frequente dell'avvistare in lontananza (cfr. *GDLI*, vol., 18, p. 226), sarebbe pertinente non solo per il contesto del viaggio, ma anche perché la simbolica visione di Stigliani si staglia in un orizzonte testuale fino ad allora interamente occupato dal ritratto di Colombo e delle sue gesta.

Ma volgendosi gli anni, io veggio uscire
 da l'estreme contrade di ponente
 nuovi Argonauti e nuovi Tifi, e aprire
 la strada ignota infin al dì presente⁵⁸

Al pari dei «nuovi Argonauti» e dei «nuovi Tifi», Stigliani, il cui nome compare dopo una strategica *retardatio*, subentra come soggetto meritevole di maggiore gloria rispetto a Colombo, la cui *diminutio* è enfatizzata dall'*enjambement* (vv. 9-10) e dalla negazione pleonastica presente nell'espressione «tu non sei» (v. 10). L'argomento usato come discriminare tra le due figure è proprio l'incapacità di Colombo di rendere tutti partecipi della sua esperienza. Quella che nell'enfasi della prima quartina era stata tematizzata come conoscenza rischia infatti paradossalmente di essere relegata al suo *hic et nunc* e dunque di essere condannata all'oblio. Il lungo viaggio conferisce all'esploratore una gloria contingente, che in pochi poterono condividere⁵⁹. L'impresa eccezionale rischiava così di rimanere inaccessibile a tutti gli altri, e un'ulteriore avversativa sottolinea a questo punto lo scarto essenziale tra Colombo e il cantore delle sue gesta, del quale è sottolineato l'«alto ingegno»⁶⁰ (v. 12).

Su questo ordine di idee si struttura dunque la contrapposizione tra i due personaggi, che costituisce il tema centrale della sirma. Il gesto della scrittura è l'unico ad avere la prerogativa di rendere comunicabile l'esistenza del Nuovo mondo, di completare e validare il «ricco lavoro» dell'esploratore, altrimenti destinato a rimanere celato «ai più». Solo così può realizzarsi quella necessità di eternare la memoria, prima lasciata in sospeso (vv. 7-8). Il perimetro di esistenza dell'impresa coincide, dunque, con il territorio 'di carta' del poema, unico *medium* che, attraverso il linguaggio, rende universalmente e capillarmente conoscibili

58 Corsivo mio.

59 Problematica è l'interpretazione di «altrui» (v. 10), che potrebbe essere letto come aggettivo riferito al mare e al suolo, appunto 'di altri', ovvero dei popoli del Nuovo mondo. Il contesto, tuttavia, induce a propendere per il complemento di termine, considerando il parallelismo sintattico con «ai più» (v. 12) e con «a ognun» (v. 14) che seguono.

60 Questo punto sembra smentire 'a distanza' la professione di umiltà posta in apertura del *Mondo nuovo* (I 3, 6), «la debil vela del mio basso ingegno» (T. Sigliani, *Del mondo nuovo* (...). *Primi venti canti* (...), Piacenza, Bazacchi, 1617, p. 10). Il sistema oppositivo di questo passaggio sembra inoltre trovare un aggancio con un filone letterario diffuso al tempo, che poneva a confronto Colombo, guerriero-conquistatore dei nuovi mondi, con il più pacifico 'esploratore dei cieli', Galileo Galilei, generoso accrescitore della conoscenza umana. Di questa simbolica battaglia si ha anche un esempio nella *Galeria mariniana* (*Osò già d'Argo intrepido nocchiero*) in cui Galileo, per questa ragione, vince sia su Giasone sia su Colombo, il «ligustico guerriero» (Marino, *La Galeria* cit., p. 192). Su questi aspetti cfr. Battistini, «*Cedat Columbus*» cit., pp. 126-29.

Cristo portai, Cristofaro secondo
di là dal mare, anzi di là dal mondo⁶²

8

Persio sembra invertire quel paragone mitologico, probabilmente in virtù dell'ulteriore raffigurazione di Atlante come primo rappresentatore della sfera terrestre, elemento che andrebbe a raccordarsi con Stigliani quale simbolico 'disegnatore' del Mondo nuovo in forma epica. Significativo, inoltre, è l'accento anche mariniano sul concetto del 'portare', già evidenziato in Persio: al merito colombiano della diffusione della verità cristiana tematizzato da Marino si oppone ora uno Stigliani-Atlante che «porta» (v. 14) a tutto il pubblico dei lettori quel Nuovo mondo.

È una simbolica battaglia tra esperienza e scrittura quella messa in scena da Persio, in cui a vincere è l'opera, che, fissando ed eternando le gesta di Colombo, di fatto se ne appropria. L'opposizione si riflette anche al livello strutturale: vi è infatti una relazione chiasmica tra le quartine, costruite, come si è visto, sulla successione conoscenza-gloria, e le terzine, in cui la sequenza è uguale e invertita. Al rovesciamento si associa anche un cambiamento di statuto della conoscenza: il merito non sta tanto nel 'conoscere' quanto piuttosto nel 'far conoscere': in tal senso è dunque Stigliani a meritare la palma definitiva. La chiusura dell'ottava con cui terminava la profezia tassiana su Colombo torna alla fine del sonetto e con un significativo scarto rispetto alla fonte. Nella *Liberata* si sottolineava come la grandezza del soggetto e della sua impresa fossero tali che anche un minimo cenno ne avrebbe garantito una memoria lunga e «di poema dignissima» (XV 32, 8). Ma quell'ordine, in forza dell'impianto argomentativo del Persio, è ora ribaltato: la scrittura di Stigliani, che intese realizzare quell'«auspicio tassiano»⁶³, non esalta, non completa, l'impresa, ma ne rende possibile *in toto* l'esistenza'.

Oltre alla canonica sequenza imitativa dantesca, e soprattutto tassiana, da cui, come si è visto, Persio attinge molti dei motivi tematici del viaggio di Colombo, offrendone una sua peculiare lettura, molti spunti dovettero giungere proprio dal poema oggetto di lode. Ad esempio, lo scarto tra esperienza e scrittura costituiva un importante nodo concettuale già in una delle ottave iniziali del *Mondo nuovo*:

O spirito del Ciel, che là spirato
dal Padre e dal Figliuol, per tutti hai regno:
tu che portasti il campo avventurato
dove era il vento di portarlo indegno,

4

62 Marino, *La galeria* (...) cit., p. 125. Il tema dell'evangelizzazione è trattato anche nel ritratto precedente, *Quel COLOMBO son io* (*ibid.*) precedentemente citato.

63 Cfr. G. Arbizzoni, *Poesia epica, eroicomica, satirica, burlesca. La poesia rustica toscana. La poesia «figurata»*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol.V, *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno Editrice, 1997, pp. 727-52: 732.

gonfia ancor'oggi col tuo santo fiato,
 la debil vela del mio basso ingegno.
 Da te venne l'aita a chi fe' l'opra,
 e da te venga a chi la canti e *scopra*⁶⁴

8

L'immagine topica della scrittura come navigazione ha una resa particolarmente funzionale nel contesto specifico: l'autore prega che la sua penna venga guidata come la nave di Colombo e, in tale travestimento metaforico, anche il soffio dello Spirito Santo diviene vento propizio per il poeta-navigante⁶⁵. In questo cortocircuito di sovrapposizioni, che tornerà in forma esplicita nell'avvio del canto VIII,⁶⁶ la scrittura si impadronisce dell'esperienza e si pone a compi-

64 Stigliani, *Del mondo nuovo (...). Primi venti canti* cit., p. 10. Miei i corsivi. La versione definitiva a stampa presenterà delle variazioni ai vv. 1; 3-4 («O divo Spirto, che lassù spirato / dal Padre e dal Figliuol, per tutto hai regno / tu ch' invece di vento il fortunato / stuolo portasti al non più tocco segno», T. Stigliani, *Del Mondo Nuovo (...)* diviso in trentaquattro canti (...), Roma, Mascardi, 1628, p. 10). Su questa ottava cfr. inoltre Russo, *Colombo in prosa e in versi* cit., p. 84.

65 Non, dunque, un'invocazione alle Muse, poiché, come afferma l'autore nell'*Occhiale*, «il poeta pio non dee oggidì implorare altri che 'l nostro verace Iddio, ovvero i suoi Santi» (Stigliani, *Dello occhiale* cit., p. 138).

66 «Perché Omero e Maron vi fu disdetto / viver quando si fe' quest'alta impresa? / O il Colombo non visse al tempo eletto / ch'era di voi la viva voce intesa? / Che sì la penna egual sendo al soggetto, / e la scrittura simile all'impresa» (VIII 1, 1-6), in cui l'autore constata a malincuore che se le due grandi *autoritates* epiche, capaci di tradurre perfettamente la realtà in scrittura, avessero potuto cantare le gesta di Colombo, avrebbero «scemate due gran noie (...) / una a mia lingua, una all'orecchie altrui» (vv. 7-8), Stigliani, *Del mondo nuovo (...). Primi venti canti* cit., p. 177 (canto VI 1 nell'edizione 1628). Tale ostentata modestia va ricondotta a una pura dichiarazione di circostanza, se si considera che fin dall'ottava I 5 (I 9 nell'edizione del 1628, con delle varianti) l'autore esaltava la scelta di uno stile lontano dall'eccesso di ornamenti e dalla magniloquenza (I 5, 1-6: «Forse in questo gran Duce una pittura / io veder ti farò de' pregi tui: / e più al vivo il pon far per avventura / i rozzi versi miei, che i dotti altrui. / Poiché meglio ch'un specchio, un'acqua pura / sa dimostrar l'immagini di nui», ivi, p. 11). Tale dichiarazione di poetica andava di fatto a sottolineare l'efficacia mimetica insita in una simile scelta (e, dunque, la maggiore coincidenza tra «scrittura» e «impresa»). Questo aspetto si trova ancora più esplicitamente espresso nel passo parallelo della prosa manoscritta de *La conquista degli Antipodi*: «E forse perché ciò più vivacemente possono fare i miei rozzi scritti, che i dotti d'altri: poi che meglio si sa la nostra imagine imitare ed isprimere da una pura acqua di fonte che da un gemmato specchio di cristallo» (si cita dalla trascrizione di Russo, *Colombo in prosa e in versi* cit., p. 88; cfr. inoltre ivi, pp. 87-89; 98. Sulla falsa modestia dell'autore tra *incipit* ed *explicit* dell'edizione romana, cfr. F. Liberatori, *Cristóbal Colón de descubridor a conquistador en el «Mondo Nuovo» de Tommaso Stigliani*, in *Il Nuovo Mondo tra storia e invenzione* cit., pp. 53-72: 72). Calata in questo contesto, la già discussa allusione al «nuovo stil» (v. 14) del sonetto di Persio acquisterebbe un più preciso significato.

mento ultimo dell'«opra» dell'eroe esploratore, così che la 'scoperta' del Nuovo mondo spetta in definitiva all'autore del poema.

Nel circuito militante che in quegli anni fatidici si era mobilitato per la causa editoriale del materano, il supporto del concittadino perlopiù operante a Matera non rappresentò tuttavia un caso isolato, neanche dal punto di vista delle strategie retoriche messe in campo per la difesa dell'opera. Lo dimostra il caso di Virginio Cesarini, mecenate di Stigliani, che scrisse due componimenti che sarebbero apparsi nell'edizione del canzoniere del 1623 (*Stigliani, io già ti dissi; Stiglian, pubblica voce oggi condanna*), tra i pochissimi pubblicati in vita⁶⁷, i quali dovranno farsi risalire all'arrivo del materano a Roma. In particolare, per il nostro discorso risultano interessanti alcune quartine del secondo dei due testi:

Ma perché del Colombo il chiaro vanto
da te, Stiglian, cantato ancor si cela?
Scoprilo omai, ché Febo a me rivela,
ch'al ferrarese equal sarà 'l tuo canto. 68

Tempo verrà, che fra tue dotte carte
aprirà la prudenza i suoi misteri.
E per entro a' tuoi barbari emisperi
di cortesia ritroverassi l'arte. 72

Già veggio il sol della virtù cadente
seguir Italia in su' tuoi libri ed indi
le sagge menti trar l'oro degl'Indi
di cui della tua lingua è 'l rio lucente⁶⁸ 76

L'invito alla pubblicazione è qui tematizzato come 'scoperta', secondo la medesima soluzione lessicale dell'ottava terza del primo canto del *Mondo Nuovo*. Dopo una serie di quartine inneggianti alle gesta di vari personaggi del *Furioso*, Stigliani è esplicitamente posto quale epigono del ferrarese. E in questo Parnaso epico non può mancare il richiamo all'altro illustre modello epico volgare, il cui avvio della profezia su Colombo (*GL XV 30, 1*: «Tempo verrà che fian d'Ercole i segni») riecheggia nel verso di apertura della seconda quartina⁶⁹. Il lettore

67 Stigliani, *Il canzoniere* cit., cc. a9r-a12v. La maggior parte dei testi di Cesarini fu edita postuma nei *Virginij Caesarini Carmina*, Roma, Menabò del Verme, 1658.

68 Stigliani, *Il canzoniere* cit., c. a12v. Mio il corsivo.

69 La presenza simultanea dei due modelli è del resto una cifra del *Mondo Nuovo*, come l'autore dichiara nei suoi versi (canto XI, ottava 129 dell'edizione 1617 e, con varianti, canto IX, ottava 132 dell'edizione 1628) e nella lettera ad Aquilino Coppini che chiudeva l'edizione piacentina, il cui testo è stato riproposto e discusso da Pieri, *Per Marino* cit., pp. 389-411 (sulla «morbosa mezzanità» cercata tra Ariosto e Tasso, cfr. ivi, p. 168). Un'approfondita indagine sul rapporto tra la poetica Stigliani e il

esperto, il cui orizzonte d'attesa viene indirizzato verso la topica tassiana di un Colombo-conquistatore, rimane spiazzato di fronte alla permanenza del *focus* su Stigliani-autore. Il processo di sovrapposizione tra le terre del Nuovo mondo e il poema che se ne fa narrazione, già visto in Persio, trova qui un ulteriore sviluppo. Le «dotte carte» di Stigliani costituiscono infatti un territorio in grado di fruttare «prudenza» e di far trasparire l'arte della cortesia perfino dai «barbari emisferi», sollevando l'italica «virtù cadente». La spazializzazione del testo sfocia così nella metamorfosi completa: se il poema è un territorio, la scrittura (metaforizzata dalla «lingua») si configura come un fiume d'oro che lo attraversa, da cui le «sagge menti» potranno attingere i preziosi contenuti, merito di un autore che in tale contesto diviene un novello Re Mida⁷⁰.

Gli esempi di Persio e di Cesarini, così come le suggestioni provenienti da Stigliani, rivelano quanto feconda potesse essere l'immagine del poema che racchiude, narrandolo, il Mondo nuovo. A questa cifra simbolica Stigliani sarebbe rimasto fedele fino alla fine, tanto che, nel testo pubblicato nella versione completa, la conclusione dell'impresa di Colombo veniva a coincidere con quella della propria opera (XXXIV 213, 7-8: «E qui finita unitamente sia / l'impresa del Colombo, e l'opra mia»), in piena corrispondenza con la rete di simboli che gli abbiamo visto impostare nell'*incipit* del poema⁷¹.

Nelle rappresentazione e nell'immaginario, dunque, l'opera di Stigliani si poteva associare in maniera particolarmente icastica alla celebre idea tassiana del poema come «picciolo mondo»⁷²; di conseguenza, nel componimento di Cesa-

poema ariostesco è inoltre in O. Besomi, *Una censura secentesca all'«Orlando Furioso»*, in Id., *Esplorazioni secentesche*, Padova, Antenore, 1975, pp. 207-55. Cfr. inoltre E. Ardissino, *Il Seicento*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di A. Battistini, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 91; Russo, *Colombo in prosa e in versi* cit., p. 88; Aloè, *Gomitoli letterari nel Mondo nuovo* cit., pp. 282-85.

70 Interessante, in tal senso, il parallelo con il giudizio espresso da Nicolò Riccardi nell'*imprimatur* del 15 febbraio 1628 che apre l'edizione romana del poema: «Non contiene cosa alcuna contra la santa Fede (...) anzi è ripieno di dottrine morali e d'esempî che possono esser giovevoli a formar l'animo di chi legge. (...) Spero ragionevolmente che debba esser ricevuto come un altro Mondo Nuovo, per arricchirsi gli studiosi dei tesori che vi si trovano», Stigliani, *Del Mondo Nuovo (...)* *diviso in trentaquattro canti* cit., p. 5.

71 Ivi, p. 1010.

72 Il riferimento è al celebre passo del secondo dei *Discorsi dell'arte poetica*: «giudico che da eccellente poeta (il quale non per altro divino è detto se non perché, al supremo Artefice nelle sue operazioni assomigliandosi, della sua divinità viene a partecipare) un poema formar si possa (...) quasi in un picciolo mondo, qui si leggono ordinanze d'esserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e duelli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendiî, qui prodigii», T. Tasso, *Discorsi dell'Arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 36.

rini il suo autore poteva essere rappresentato come il demiurgo di una sorta di Eldorado morale, mentre, nell'elogio che il più 'periferico' Persio aveva composto in quello stesso *milieu* romano, Stigliani diveniva il titano in grado di sorreggere il peso epico del Nuovo mondo.

★★★

Abbreviazioni usate

DBI = *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1960-

GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di S. Battaglia, Torino, UTET, 1966.

GL = T. Tasso, *Gerusalemme liberata*

OF = L. Ariosto, *Orlando furioso*

Manoscritti:

Orazio Persio, *Rime diverse*, ms. 085, Matera, Biblioteca Provinciale "Tommaso Stigliani".

NADIA EBANI

Il brivido *nell'officina dei metri brevi*

Il brivido *in the short metres workshop*

ABSTRACT

La sensibilità nuova con cui il Pascoli costruisce i suoi metri brevi «musicalissimi», più che nei modelli classici o nella tradizione italiana, ha un ascendente suggestivo nella tecnica versale del Verlaine, caratterizzata da cesure mobili e da assonanze, sia interne al verso – pur breve –, sia tra verso e verso. Breve lirica, testimone di una stagione rilevantissima di sperimentazione di moduli ternari, per lo più confluiti in *Myricae*, ma fondamentali alla pratica del novenario di Castelvecchio.

The new sensibility with which Pascoli assembles his «musicalissimi» short metres may owe more to Verlaine's verse technique than to classical models or the Italian tradition for his use of mobile caesuras and assonances within verses and between them. The short lyric form, bearing witness to a notable period of experimentation with ternary models, while important for *Myricae*, was fundamental for the novenary metres in *Canti di Castelvecchio*.

Il brivido nell'officina dei metri brevi

Nella raccolta dei *Canti di Castelvecchio*, *Il brivido* rappresenta il primo e raro esperimento in senari e ternari (seguirà unicamente *Il croco*).

Il tema di questa lirica risulta annotato fin dagli anni '95-'96, oltre che in alcuni fogli sparsi, in un'agenda utilizzata a più riprese e disordinatamente dal poeta tra il 1894 e il 1897, dove *il brivido* figura in due elenchi di testi destinati alla quarta edizione di *Myricae* con diversi titoli collettivi: *Canzoni delle aie e delle strade* a p. 49¹ e, a p. 60, *Cantilene*². Inoltre il titolo compare tra le carte di *Befana*³, in un elenco con titolo *Canzoni avanzate alle myricae*.

Pur nella variabilità delle denominazioni, risulta dunque evidente che all'altezza del 1896 la fedeltà del Pascoli a un'idea di poesia lirica come canto era ormai stabilmente acquisita.

In questa prospettiva poetica, certamente era stato relevantissimo il Victor Hugo delle *Chansons des rues et des bois*, che quasi dettava il titolo alla prima ipotesi; certamente, in relazione alle cantilene, – specie dopo il Carducci di *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali* del 1870 – si era verificato tutto un fiorire di raccolte di canti popolari, ben presenti all'interesse pascoliano. C'erano stati, soprattutto, i *Canti* di Leopardi, che a partire da quest'altezza cronologica, saranno costante termine di confronto, se non dal punto di vista metrico, sul piano metapoetico, di temi e di pensiero.

Tale proposito di poesia cantabile si traduce immediatamente, nelle pagine attigue della medesima agenda (p. 50) in una precisa ipotesi di soluzione versificatoria, come risulta da un prezioso appuntino, già più volte citato dalla critica⁴:

1 Insieme a *Il tempo lontano*, *Carrettieri*, *Vergine madre*, *Campo di lino*, *Canzone di marzo*, *Ceppo*, *Cuculo*, *Sì sì*, *La sorella*, *Gloria*, *Campanellini d'oro*, *Manina chiusa*, *uh uh...*, per cui si veda G. Pascoli, *Myricae*, edizione critica a cura di Giuseppe Nava, Firenze, Sansoni, 1974, tomo I, p. CXCVIII.

2 Insieme a *Scarpe d'avvio*, *Patria*, *Paranze*, *Il tempo lontano*, *Sì sì*, *Cuculo*, *Gloria*, *La morte*, cfr. G. Pascoli, cit., tomo I, p. CXCIX.

3 Cfr. *La befana*, *Racconto inedito «per ragazzi e per grandi»*, a cura di N. Ebani, Verona, Fiorini, 1989, p. 44.

4 Cfr. l'edizione critica di *Myricae* curata da Giuseppe Nava, tomo I, cit., p. LXXXV e l'edizione critica dei *Canti di Castelvecchio*, da me curata per l'edizione Nazionale delle opere di Giovanni Pascoli, Firenze, La Nuova Italia, 2001, p. XI. Giuseppe Nava data queste pagine di agenda al 1894; ma il fatto che le poesie siano non solo qui ci-

«Piccoli canti // Metri musicalissimi – Sospiri, effluvi, aspirazioni, dolcezze, palpiti, baci». Segue subito sotto e nella parte inferiore della pagina, un abbozzo in senari e ternari di *Allora* (nel testo definitivo, con passaggio paradigmatico, sarà in novenari): così, a una materia che si direbbe immateriale, sul piano della verificazione veniva associata immediatamente la scelta di metri brevi, il senario e il ternario, cioè un senario articolato nei suoi moduli minimi, di ternario replicantesi sia entro, sia oltre la misura versale, a figurare un andamento ondulatorio variabile, ora per flussi brevi, ora per onde più lunghe e distese, che legando sintatticamente verso a verso, configurano nel contempo la misura del novenario, come acutamente aveva colto Emilio Bigi in un giudizio unanimemente accolto dalla critica successiva⁵.

Una variabilità di cesure e ritmi che vorrebbe corrispondere alla mutevolezza dell'emozione, all'imprendibilità del respiro della natura oltre che della persona, al fluire della musica e che consente a chi legge la libertà di seguire i nessi immaginativi così come li propone la misura del verso, oppure di avvertirne la molteplicità delle associazioni di pensiero e di ritmo.

Nelle sperimentazioni di metri costruiti sul rapporto multipli / sottomultipli, specificamente nel novenario, come ottimamente hanno segnalato Guido Capovilla e Arnaldo Soldani⁶, il Tommaseo aveva senza dubbio giocato un ruolo significativo. Altre influenze potevano essere state esercitate da Cavallotti, da Praga, dal Boito librettista, soprattutto del *Mefistofele*. E per certo continuava ad incombere come monte da valicare il Carducci del *Jauffré Rudel*, e quindi l'ottonario francese, mentre, relativamente al versante classico, restava come punto di riferimento l'Aristosseno analizzato dal Westphal, cui aggiungerei il *De musica* di Agostino.

Ma del tutto nuova è la sensibilità che genera questo tipo di ricerca. Mai il Pascoli aveva tentato componimenti in metri brevi, senari e ternari, né nelle

tate in programmi da attuare in futuro, ma addirittura siano qui sbazzate in versi e stampate sul «Marzocco», sapendo che il Pascoli per necessità economiche consegnava al più presto alla stampa quello che andava componendo, induce a spostare la composizione ai primi mesi del 1896. (*Allora, Il morticino*, escono sul «Marzocco» tra il gennaio e il febbraio del 1896: *Allora* insieme a *Paranzelle (Speranze e memorie)* sotto il titolo collettivo di *Cantilene* il 23 febbraio).

- 5 E. Bigi, *La metrica delle poesie italiane del Pascoli*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati bel Cinquantenario della morte*, Convegno bolognese, 28-30 marzo 1958, «L'Archiginnasio», Bollettino della Biblioteca Comunale di Bologna, Numero speciale, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1962, vol. II, pp. 29-56.
- 6 Rispettivamente in G. Capovilla, *Appunti sul novenario*, in *Saggi per Franco Fortini*, a cura di R. Luperini, Roma, Editori Riuniti, 1989, pp. 75-88; A. Soldani, *Osservazioni sulla metrica di Tommaseo*, in *Tommaseo poeta e la poesia di medio Ottocento*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2016, pp. 547-87.

precedenti edizioni di *Myrica*, né in testi entrati poi nelle *Varie*. A fare la differenza con la tradizione citata, basterebbe il carattere complessivo di un progetto di poesia, riguardante non un singolo testo, ma un programma di poesie, un insieme di testi in gran parte destinati nientemeno che a costituire la sezione iniziale delle quarte e ‘definitive’ myricae, a fornire, cioè una nuova chiave di lettura dell’intera raccolta. Una virata inedita. Sollecitata da che? Che cosa di nuovo era nell’aria della poesia pascoliana in quei mesi fervidi tra il ’96 e il ’97? I modelli passati antichi o recenti – da Aristosseno a Carducci – potevano fornire strumenti espressivi, che certamente restavano pronti in officina per tutte le applicazioni o verifiche del caso, come dimostra la contemporanea ricerca intorno alla forma dell’inno e alla strofe stesicorea⁷, ma non potevano di per sé promuovere un sentimento nuovo della realtà e in definitiva un’idea e una funzione nuova della poesia.

Sul piano di questa urgenza espressiva, a parer mio, la suggestione muoveva piuttosto che dalla nostra tradizione, italiana o classica, dalla potente fascinazione esercitata dalla recente poesia francese.

Senza dubbio continuava a essere maestro l’Hugo che nell’introduzione delle *Contemplations*, aveva indicato una via poetica relevantissima: «toutes les impressions, tous les souvenirs, toutes les réalités, tous les fantômes, riants ou funèbres qui peut contenir une conscience, revenus et rappelés rayon à rayon, soupir à soupir, et mêlés dans la même nuée sombre. C’est l’existence humaine sortant de l’énigme du berceau et aboutissant à l’énigme du cercueil», così come sul piano simbolico restava acquisizione definitiva *Les Fleurs du mal* di Baudelaire⁸.

Ma dal punto di vista ritmico l’antecedente più seduttivo, a mio parere, è il Verlaine degli innumerevoli componimenti a metri brevi, quantitativamente e qualitativamente rappresentativi, anche in ambito di una poesia d’avanguardia

7 Per cui cfr. G. Capovilla, *Sul ‘pindarismo’ metrico tra Otto e Novecento (Carducci, Pascoli, d’Annunzio)*, «Stilistica e metrica italiana», 1 (2001), pp. 289–306 e in particolare N. Ebani, *Sull’inno «La poesia» di Giovanni Pascoli*, «Strumenti critici», a. XXXV, n. 2 (maggio-agosto 2020), pp. 303–11.

8 Ma al proposito si veda l’illuminante saggio di Carla Chiummo, *Per un Pascoli europeo*, in *Per Giovanni Pascoli nel primo centenario dalla morte*, Atti del Convegno di Studi Pascoliani, Verona, 21–22 marzo 2012, Pisa, ETS, 2013, pp. 93–113, in cui, a p. 105, si legge: «Certo, c’è da restare cauti sulla consistenza di queste letture pascoliane, posto tuttavia che Verlaine e in parte Rimbaud e Mallarmé erano noti e circolanti in Italia tramite articoli e traduzioni, almeno parziali, ad opera delle solite preziose riviste di fine secolo (...) e a una prestigiosa firma su tutte, il Pica autore degli scritti *All’Avanguardia* e traduttore di Rimbaud, Verlaine e Mallarmé già alla fine degli anni ’80. Va tenuto conto, peraltro, che, al di là di *Voyelles* di Rimbaud (cfr. *Il miracolo, Myrica*), dell’«azzurro» mallarmeiano o delle suggestioni stilistiche verlainiane, nella celeberrima *Art poétique* – la *nuance* e il «verso impari», «torcendo il collo all’eloquenza» – e nei malinconici ritmi cantilenati della *Chanson d’automne* – «*Le sanglots longs des violons de l’automne...*» –, non sembra si possa parlare di ascendenze dirette eclatanti».

come quella francese, di uno scatto deciso verso una musicalità più sciolta, varia, immediata, con ternari, tetrasillabi, pentasillabi, esasilabi, dove anche un alessandrino *brisé*⁹, attraverso cesure variabili, cioè attraverso esiti fonici e ritmici, suggerisce apparentamenti di parole collocate in misure versali diverse. Abbondano versi di questo tipo: *Une aube affaiblie / vers par les champs...*; *Pierrot qui d'un sot / de puce*; *La lune blanche / luit dans les bois*; *Briques et tuiles*; *Le vent profond / pleure ...*; *Quoi bruissait / comme des sœurs?* (dunque *sistri* come segnale inquietante, in rima con *sinistres!*)...; *L'allée est sans fin / sous le ciel, divin...*; *L'ortie et l'herbette / au bas du rempart...*; *Un grand sommeil noir / tombe sur ma vie...* ecc.

Ma soprattutto non potevano passare inosservati testi come il terzo delle *Romances sans paroles* «Il pleure dans mon cœur / comme il pleut sur la ville» che Diego Garoglio sulla rivista amica del Pascoli, «Il marzocco», accostava non senza ragioni alla myrica *Il nunzio*, testo per l'appunto programmato negli elenchi succitati e composto in questo torno di tempo, tra il '96 e il '97. Né poteva un orecchio esercitato e all'erta come quello del Pascoli non avvertire la forza suggestiva di *Chanson d'automne* (ancora canzoni...). Qui, nei notissimi versi «Les sanglots longs / des violons / de l'automne / blessent mon cœur / d'une langueur / monotone», il gioco fonico delle assonanze sia interne al verso (pur breve), sia tra verso e verso, moltiplica le cadenze ritmiche, mentre i legami sintattici fra i quattro tetrasillabi della strofa alludono a una fluidità quasi filmica della narrazione, accentuata da una fitta tessitura allitterativa. (E d'altronde, l'*ordo naturalis* della frase risulta di per sé prosastico).

Una così nuova scioltezza della parola difficilmente avrebbe lasciato indifferente l'acutissima sensibilità del Pascoli. Il quale infatti, costruendo il testo di *Il brivido*, forse inconsapevolmente, riproduce alcune analogie: ritma il senario in due onde cadenzate da assonanza (ma anche con imperfetta consonanza, quasi una rima interna), *scosse* : *corse*, mentre attraverso l'inarcatura lega il senario al verso successivo.

La medesima tecnica si ripete all'inizio della strofa seconda, dove la consonanza interna al sintagma *veduta vanita* ritma i due emistichi, mentre sul piano fonico, l'allitterazione della consonante labiodentale *v* li lega. Anche internamente ai versi successivi si susseguono varie assonanze: *ombra / mosca (o-a) nuvola / fosca (o-a), chiedo / era (e-a); serra / era (e-a)*.

Per altro, che il Pascoli trovi soluzioni ritmiche parallele a quelle applicate in alcuni testi dal Verlaine si è già rilevato a proposito dell'uso del contrappunto nel *Gelsomino notturno* come nella lirica *Avant que tu ne t'en ailles*, quinto componimento di *La bonne chanson*¹⁰. Ma tutt'altro che rare sono le convergenze

9 Si veda di J.-Ch. Cavallin, *Verlaine et son mètre (lectures)*, Verona, Fiorini, 2000, p. 31, dove si riferisce il giudizio di Verlaine stesso sui suoi *Poèmes saturniens*: «avoir brisé le vers, l'avoir assez affranchi, si vous préférez, en déplaçant la césure le plus possible».

10 Per cui si veda una mia recente analisi, *Postilla al «Gelsomino notturno» di Giovanni*

anche di tipo tematico, con *topoi* talvolta appartenenti a un immaginario diffuso nel tardo Ottocento, a volte del tutto peculiari: si veda per esempio il testo di *Sagesse V, III, Un grand sommeil noir*, che – mentre nelle linee generali presenta un motivo ricorrente nella poesia coeva che è anche in *Nebbia* e nell’*Or di notte* – il desiderio d’oblio –, per la chiusa (*Silence! Silence!*) è affiancabile all’ultimo verso di *L’or di notte*, «piano! piano! piano! piano!».

Come si diceva, la lirica andrà a implementare la quarta edizione di *Myricae*, che il poeta, alla p. 48 di questa agenda, dichiarava ‘definitiva’: ben otto dei dieci componimenti della nuova e iniziale sezione, *Dall’alba al tramonto*, infatti, sono la realizzazione dell’ipotesi di lavoro di metri ‘musicalissimi’ qui formulata. A parte *Alba festiva*, presente in *Myricae* fin dalla terza edizione (ma, già allora, quale freschezza di usi fonici e ritmici in quei settenari! certo memori di *The bells* del Poe, ma non senza una compresenza, nel sintagma *nota d’oro*, del Verlaine di *La bonne chanson VIII, 5* «La note d’or que fait entendre / un cor dans les lointain des bois») e a parte *Patria*, pubblicata anch’essa in My3 col titolo *Estate*, gli altri testi della sezione sono: *Speranze e memorie* (ottonari, con sottomultiplo di quaternario), *Scalpitio* (novenari con ternari), *Il morticino* (senari), *Il roschiolo* (novenari e ternario), *Allora* (novenari, risultato finale di sbozzature in senari e ternari), *Il nunzio* (senari), *La cucitrice* (ottonari), *Sera festiva* (novenari e ternari).

Canzone d’aprile, pure in elenco, (senari chiusi da ternario) confluirà invece nella sezione *In campagna*.

Quanto a *Il brivido* (il cui tema è inoltre fissato in un appunto a p. 62 dell’agenda «Il brivido improvviso – È la morte che passa»), insieme ad altri due titoli, *Sì sì (La nonna)* e a *Il lumino che frizza e si spenge (Il sole e la lucerna)* sarà convogliato nella nuova raccolta castelvecchiese.

In altri fogli sparsi, il titolo compare insieme a *Notte d’inverno* e a *La voce*; tutti componimenti che anche nella seconda raccolta lirica compariranno all’inizio del volume, cioè in quella stagione di autunno-inverno che precede il lungo intermezzo del *Ciocco* e che ben si addice al presentimento lugubre del tema.

Del resto, dal punto di vista immaginativo, tutti questi testi, myrice sorelle per concepimento e *Canti di Castelvecchio*, sono accomunati dall’evocazione di passaggi – suoni, voci, immagini – di natura funebre, che o provengono dall’oltretomba, o che invece portano verso la morte, come è per ‘il brivido blando’, con cui trapassa la nonna dell’omonima poesia.

Sul piano poi della forma, si colgono contatti piuttosto precisi con *Scalpitio*, dove – similmente a *Il brivido* – la morte è nominata come soggetto nel verso conclusivo di *refrain (la Morte! la Morte! la Morte!; la morte... / com’era?)* e ancor

più strettamente con *Il nunzio*¹¹, di cui il *Brivido* ripete lo schema sintattico-ritmico di tre *enjambements* chiusi da ritornello.

Occorre tuttavia tener presente che tra le ipotesi programmate nell'agenda e nei vari fogli citati e la fase elaborativa del testo intercorrono vari anni. Il tempo della versificazione infatti giungerà soltanto nel gennaio del 1902, e inizierà sotto un elenco di 'Poesie piccole' – in cui *Il brivido* è incluso – e al lato sinistro di una stesura dell'*Or di notte*: altra poesia 'piccola', in ottonari per altro spesso scanditi in due quadrisillabi («Nelle case dove ancora / si ragiona coi vicini» ecc.), in cui – ancora una volta – si rappresenta il passaggio notturno di voci di morti.

Quanto alla pubblicazione, diversamente dalla maggior parte dei testi succitati che nell'arco del 1896 o sono stati stampati in rivista o sono entrati nel 1897 direttamente nella quarta edizione di *Myricae*, *Il brivido*, 'myrica avanzata', viene invece inserito senza passaggi intermedi nella silloge di Castelvechio: testimone, con la sua storia, di una stagione fervida di ricerca ritmica e musicale, di un'officina nel cui crogiuolo, battendo e forgiando brevi catene di suoni e immagini, si era affinato il metallo di cui si andava a sostanziare il novenario aureo dell'*Assiuolo*, capolavoro che non casualmente entra negli elenchi sopracitati e che, come altre poesie qui comprese, è abbozzato in una pagina dell'agenda di cui s'è detto. Piccoli canti, metri musicalissimi, esercizi di scrittura poetica che concorrono ad approntare il passaggio dalla prima alla seconda serie myricea e al ritmo che la caratterizza.

IL BRIVIDO

Mi scosse, e mi corse
le vene il ribrezzo.
Passata m'è forse
rasente, col rezzo
dell'ombra sua nera,
la morte . . .

Com'era?

Veduta vanita,
com'ombra di mosca:
ma ombra infinita,
di nuvola fosca
che tutto fa sera:
la morte . . .

11 «E cadono l'ore / giù giù, con un lento / gocciare. Nel cuore / lontane risento / parole di morti...».

Com'era?

Tremenda e veloce
 come un uragano
 che senza una voce
 dilegua via vano:
 silenzio e bufera:
 la morte. . .

Com'era?

Chi vede lei, serra
 né apre più gli occhi.
 Lo metton sotterra
 che niuno lo tocchi,
 gli chieda – Com'era?
 rispondi...

com'era? –

Titolo: il tema è ripreso, come dichiara il Pascoli nelle *Note* alla seconda edizione dei *CC*, da una credenza di Romagna: «il brivido che qualche volta ci scuote all'improvviso, è interpretato (in Romagna, che io sappia) come il *passaggio della morte*». Ma già il d'Annunzio, nel *Trionfo della morte* IV, III, p. 873 – cui opportunamente rinvia Francesca Latini (in G. Pascoli, *Opere*, Torino, Utet, 2001, p. 593) – aveva scritto: «d'improvviso ebbe un gran sussulto, come per la scossa d'un brivido straordinario. Ella disse, alludendo alla comune superstizione | – È passata la Morte». Altrettanto opportuno l'aggancio della studiosa a *Il. XXII*, 136 e a Saffò, fr. 42.

1. la virgola evidenzia, insieme alla pausa ritmica, la scansione tra i due emistichi, distinguendo due momenti: l'impatto pauroso e il diffondersi della sensazione per tutto il corpo.

scosse: cfr. il passo citato del *Trionfo della morte*, «per la scossa d'un brivido».

corse: percorse, con uso transitivo di tradizione letteraria.

2. *ribrezzo:* brivido, di paura e di gelo. Per la relazione brivido-morte, si vedano inoltre: *Pace! (Odi e Inni)* 64-66: «O mortali, mortali / ch'al ventilar dell'ali / mie, rabbrividite»; *Lapide (Myrica)* 20: «coi brividi brevi del vento»; *Digitale purpurea (Primi poemetti)* 75: «con un suo lungo brivido...» si muore!», *La nonna (Canti di Castelvecchio)* 29-30: «in un brivido blando, / nell'ultimo sì».

3-4. *forse / rasente col rezzo:* iterazione di consonanti vibranti e sibilanti, a rappresentare fonosimbolicamente la velocità e quasi il sibilo del passaggio.

rezzo: soffio, ma insieme anche oscurità, come dice il complemento di specificazione seguente «dell'ombra». Cfr. Dante, *Inf.* XXXII 75 «io tremava nell'eterno rezzo».

5. *dell'ombra sua nera:* l'immagine della morte, da sempre, è legata al nero e all'ombra, già nell'antico testamento (*Isaia* 9, 2) come nel nuovo, per cui si veda

Luca 1, 79: «in umbra mortis» e *Matteo* 4, 16: «in regione umbrae mortis». Ma si veda anche Carducci, *Mors (Odi barbare)* 3-4: «l'ombra de l'ala che gelida gelida / diffonde intorno lugubre silenzio»; e di Pascoli, *Scalpitio (Myricae)* 7: «qualche ombra d'uccello smarrito».

6. *la morte... / com'era?*: i due emistichi hanno ben tre fonemi in comune, *m*, *o*, *r*, e quasi assuonano per significare l'indecifrabilità del messaggio e l'impossibilità della risposta: durante la vita, la morte è inconoscibile.

7. *veduta vanita*: visione svanita, con la consueta iterazione della *v* per rappresentare fonicamente lo svanire. Cfr. per esempio *Il sogno della vergine (Canti di Castelvecchio)* I, 12: «via via qua e là per il viso». Per *veduta*, Nava rinvia a *Inf. XVII*, 113-114: «e vidi spenta / ogni veduta fuor che de la fera».

8. *ombra di mosca*: cfr. *Il viatico (Canti di Castelvecchio)* 25-26: «piccolo passo, ch'è un volo / di mosca, ch'è un attimo solo», (Latini, cit., che ottimamente rinvia a Simonide: «γὰρ οὐδὲ τανυπερύγου μύιας / οὕτως ἂ μεταστασις» [infatti neppure il volo di una mosca dalle ali tese è altrettanto rapido]). La parola-rima *mosca* ritorna in *La servetta di monte (Canti di Castelvecchio)* 9: «e non ode che qualche mosca» (Nava).

9. *ma*: contro la brevità e piccolezza del volo di mosca, c'è l'infinità del buio, simile a quello di una nuvola che copre totalmente la luce del sole.

13. *tremenda*: secondo il *Requiem*, «in die illa tremenda».

14-17. *uragano... silenzio e bufera*: ciclone che paradossalmente somma i due opposti del silenzio e della distruzione. Cfr. *Il nunzio (Myricae)* 17: «silenzio infinito».

19-24. Diversamente dalla strofa iniziale, nell'ultima strofa la virgola del v. 19 segna una cesura tra le sillabe 1-4 e 5-6, cosicché il bisillabo finale, legandosi attraverso l'incartatura al senario successivo, crea un ritmo di ottonario (metro della lirica precedente, *I due girovaghì*) e modifica il tono in senso più popolare, secondo la tradizione romagnola che aveva suggerito il tema. Allo stesso fine concorre un mutamento di registro linguistico, che nelle strofe precedenti includeva termini di tradizione letteraria. Ora il soggetto non è più l'io, ma un *chi*, quasi da proverbio (*Chi muore giace* ecc.), seguito da una congiunzione *che* finale, di discorso indiretto libero. Anche i molti raddoppiamenti consonantici, in rima e non, sono funzionali a questo nuovo tono della poesia. La rima pressoché equivoca *erra* : *era* e l'assonanza di 23 *chieda* / *era* vogliono dire smarrimento che, in finale di testo, risulta quindi senza possibilità di soluzione.

21-22. cfr. *L'era nuova* VI, p. 116: «Nascondiamo lui sotterra» e VII, p. 117: «I morti non si toccano» (Latini).

24. *rispondi*: come nel precedente abbozzo in prosa lirica, dove si leggeva «Ma tu lo saprai», emerge la seconda persona, un *tu* generico, in cui si riflette l'io del poeta. Ma in questo ultimo passaggio è accantonata l'idea di una risposta certamente acquisibile solo attraverso l'esperienza della morte, per ripetere invece – fino alla fine – il ritornello con il suo interrogativo, a cui neppure chi muore può tornare a rispondere alcunché. Similmente, nell'*Era nuova* X, il poeta aveva

confessato: «Se io potessi descrivervi la sensazione del nulla, io sarei un poeta di quelli non ancora nati o non ancora parlanti. Non so, non so descriverla: perché né anche la mia coscienza (confesso) si è arresa alla scienza. Anche nel mio pensiero la morte è violata».

AGNESE PIERI

Cimitero delle fanciulle *di Luzi: una lettura*

A reading of Mario Luzi's Cimitero delle fanciulle

ABSTRACT

La lettura qui offerta di *Cimitero delle fanciulle* – una delle poesie più riuscite di *Avvento notturno* (1940) secondo Franco Fortini, che vi intuì l'indole eccentrica, orientata più verso un Leopardi che un Mallarmé, rispetto all'indirizzo simbolista, di stampo francese, della raccolta – si propone 1) di indagare, mediante l'analisi intertestuale, il palinsesto leopardiano sottostante al *topos* della «fanciulla in fiore», centrale nell'immaginario del primo Luzi e 2) di fornire uno sguardo complessivo su *Avvento notturno* mettendo in relazione micro e macrotesto.

Franco Fortini considered *Cimitero delle fanciulle*, from *Avvento notturno* (1940), one of Mario Luzi's finest works for the Leopardian influence lending it an eccentric quality compared to the more symbolist nature of the rest of the collection. This essay explores Leopardi's influence embedded in a crucial *topos* for the young Luzi, that of the "blossoming maiden", and provides the reader general insight into *Avvento notturno* at the micro and macro levels of textual analysis.

mio umano intercede
 per me dalle sostanze eterne amore
 ancora, e grave d'esistenze il giorno 25
 s'aggira qui d'intorno mentre tace
 il mare delle vostre ombre al mio piede
 con un triste e mirifico soggiorno.
 L'ora langue sui colli e il cielo fa
 di me il limitare dei suoi mondi, 30
 de' miei sguardi infecondi
 l'intenta umanità delle sue stelle:
 si spengono le celle
 delle pievi montane e il sole e i campi,
 lunge l'erba infinita 35
 spazia sui vostri inceneriti lampi,
 fanciulle morte; passano su di voi
 epoche e donne poi come su un'onda
 i successivi venti senza sponda
 di mare in mare e io tremo innanzi a voi 40
 di questa mia solenne irta esistenza.

La poesia nasce «da una precisa occasione: la casuale visita durante un'escursione ad un vecchio convento diroccato nel Chianti, che fu per qualche tempo nell'Ottocento un Conservatorio, ovvero un collegio femminile cui era annesso un cimitero con molte tombe di ragazze, probabilmente morte in seguito a un'epidemia»². I paesaggi arcaici e agresti («taciturne selve», «campo di fieno», «borghi», «torre», «orti», «contrada», «pievi montane») fanno da sfondo ai fenomeni di una natura animata e universale – il ritorno delle stagioni, il vento, il tramonto, la luce delle stelle – la cui rilevanza, nel mondo disabitato di *Avvento notturno*, è di molto maggiore rispetto alla presenza umana. Come in *Avorio*, dove «parla il cipresso equinoziale» (1) e la voce del finale è «una roccia / deserta e incolmabile di fiori» (17-18), o in *Passi*, in cui «il sole ricurvo / parla di loro al vento e alle ginestre» (13-14), anche in *Cimitero delle fanciulle* è «un vento vuoto» che «s'alza e parla coi tetti» (20-21) delle fanciulle morte. L'assenza è duplicata: le fanciulle sono l'oggetto assente di cui parla un soggetto inorganico e inconsistente. Sono queste, insieme a molte altre nella raccolta, immagini di desolazione, dove le sole voci udibili appartengono agli elementi naturali; ma sono anche immagini di perfetta calma e immobilità: l'esistenza degli altri – gli amici, le fanciulle – è cessata o si è a tal punto assottigliata da persistere solo in forma di sussurri, riflessi e ombre («(...) e grave d'esistenze il giorno / s'aggira qui d'intorno mentre tace / il mare delle vostre ombre», 25-27).

La disseminazione di voci leopardiane e, in particolare, la somiglianza con *A Silvia* nello svolgimento del tema hanno stimolato un'analisi che metta in evi-

2 *Ibidem*, p. 1360.

denza a livello tematico, lessicale e strutturale l'apporto di alcune canzoni di Leopardi. Il confronto, intermittente e non sistematico, è stato operato con *A Silvia* (AS), l'ultimo movimento delle *Ricordanze* (R) dedicato a Nerina e in parte, per la coincidenza dell'occasione cimiteriale, con le due canzoni sepolcrali *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima* (SR) e *Sopra un basso rilievo* (SBR).

Sono numerose le parole in punta di verso o interne, rimanti o meno, condivise con i testi di Leopardi che abbiamo citato. Eccone alcuni esempi: *d'intorno* : *giorno* (AS 8-14), *giorni* : *intorno* : *giorno* (R 120-123-145), *giorno* : *intorno* : *giorno* : *soggiorno* (SBR 6-7-18-24), *giorno* : *d'intorno* : *soggiorno* (CDF 25- int. 26-28); *tace* (R 124), *tace* (CDF 26); *mondo* (R 127), *mondi* (SR 29), *mondo* (SBR 14), *mondi* (CDF 30); *lampo* (R 131), *lampi* (SBR 35), *lampi* (CDF 36); *tempo* (R 134), *tempo* (SBR 28), *tempo* (CDF 22); *finestra* (R 141), *finestre* (CDF 7); *stelle* (R 143), *stelle* (CDF 32); *colli* (R 151), *colli* (CDF 29); *amore* : *chiome* : *come* (AS 45-48-52), *amore* (R 165), *come* : *chiome* : *amore* (CDF 11-12-int.14); *fanciulle* (R 164), *fanciulle* (CDF 37); *campi* (R 168), *campi* (CDF 34); *eterno* (R 169), *eterno* (SR 22), *eterne* (CDF 24); *cielo* (SBR 15), *cielo* (CDF 29). Inoltre, come sottolinea Stefano Verdino, «(...) buona parte delle prime personali immaginazioni poetiche di Luzi si iscrivono nella traduzione, anche linguistica, della fralezza leopardiana; da “frale” a “fragile”, insomma, continuamente congiunto alla femminilità, alla bellezza, alla giovinezza. Molte poesie di *La barca* e dell'*Avvento notturno* nascono sul margine di *A Silvia* e di Nerina (...)»³.

Cimitero delle fanciulle si distingue dalle altre poesie della raccolta per l'estensione e l'assenza di divisione strofica: una lunga colata di versi introdotta dal quadrisillabo «Eravate», il verso più breve di *Avvento notturno*, per un totale di 41 tra endecasillabi e settenari liberamente alternati. La lunghezza delle poesie delle prime due raccolte di Luzi non supera in media i venti versi ed è raro che sia assente la divisione in strofe: in *Avvento notturno* solo *Cuma*, *Avorio* e *Terra* sono sequenze ininterrotte di endecasillabi sciolti, ma più brevi rispetto a *Cimitero delle fanciulle*⁴.

3 S. Verdino, *Luzi da Dante a Leopardi*, in «*Cuadernos de Filología Italiana*», Vol. 18, 2011, pp. 195-202. Luzi stesso, a colloquio con Verdino, parla della traduzione lirica in figure femminili, tramite modelli letterari – Leopardi soprattutto –, del sentimento di angoscia di fronte alla morte e alla caducità delle cose terrestri: «Il viaggio di ritorno passa attraverso la stazione della bellezza e del dolore, elementi presenti e congiunti nei lievi profili femminili della poesia. Come ti è capitato di avvertire questo innesto? memoria letteraria, Silvia? o personale esperienza? o entrambi?”. “Beh, entrambi. Più conta aver affettuosamente prediletto ragazze che hanno avuto una triste sorte; *Cimitero delle fanciulle* è un emblema di questo. La bellezza come gracilità e dono furtivo e provvisorio...questo mi ha veramente occupato fino a sentire con angoscia la giovinezza”» (Luzi, *L'opera poetica* cit., pp. 1243-44).

4 Dei ventisei testi che compongono la raccolta quattordici sono organizzati in strofe

La tendenza di Luzi ad articolare stroficamente, per blocchi coesi e distinti, si realizza anche qui per mezzo della sintassi e delle rime, che tendono a delineare pseudo strofe di dimensioni e struttura differenti⁵. È possibile individuarne sei: la prima e la seconda, strettamente legate, vanno rispettivamente dalla parola-verso «Eravate» fino al v. 4 e dal v. 5 all'8; le successive tre sono scandite dall'anafora dell'avversativo «Ma» ai vv. 9, 14 e 22; l'ultima si protrae per i successivi dodici versi (29-41).

La lunghezza e complessità sintattica delle pseudo strofe aumentano con il proseguire e approfondirsi del discorso: dai due periodi iniziali, descrittivi e composti da frasi brevi e piane si passa a periodi lunghi che arrivano a occupare, senza pause, anche sei versi (14-19). Sulle rime: numerosissime e accompagnate da assonanze e consonanze ottengono l'effetto di rendere fonicamente coese e distinguere le pseudo strofe. Prendiamo ad esempio le prime tre: I *seno* : *fieno* (3-int. 4), che consonano con *piano* (2), il quale a sua volta assuona con *vasto* (int.3) e *campo* (int. 4); *correste* (4) : *feste* (II 6) in assonanza con *finestre* e *inesistente* (II 7-8); *animava* (int. 7) : *odorava* (III int. 13); *umana* (II int. 8) : *mani* (III int.9), che condividono la tonica con l'*animava* del verso precedente; *nome* : *come* : *chiome* (III 10-12)⁶.

La poesia si apre con un breve periodo costituito da tre principali coordinate

tetrastiche, quattro sono indivisi e sette presentano una ripartizione in strofe che superano i quattro versi. L'unico metro tradizionale è il sonetto *Città lombarda*. Per quanto riguarda la prima tipologia di testi, la tendenza prevalente nell'organizzazione del discorso è di rendere autonoma la quartina facendola coincidere con il periodo sintattico. Il modulo dominante è la «forma semplice e quasi archetipica» (P.V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 51) della quartina rimata non regolarmente di cui, forse, il modello più prossimo sarà da cercare nelle quartine degli *Ossi* brevi montaliani.

- 5 La funzione strutturante della rima, che entra in crisi nel corso del Novecento, sopravvive in forma residuale nel ruolo di sostegno che la rima assume nei confronti della sintassi. Determinante risulta l'esempio delle canzoni libere di Leopardi: «(...) è probabile che il Novecento abbia instaurato un dialogo assiduo con un certo retaggio leopardiano, in particolare con il Leopardi delle canzoni libere. Secondo Bandinì (...) «nel *Pensiero dominante* e *Amore e morte*, e poi nelle due canzoni funerarie, s'infittisce l'uso della rima e dell'assonanza, ambedue anche al mezzo, fuori da ogni ordito obbediente a tradizionali norme strofiche, come nei grandi idilli. Lo scopo della rima è in Leopardi quello di scandire il movimento e le pause della sintassi». E ciò vuol dire che la sintassi, potremmo persino dire il *pensiero poetico*, svolge un ruolo costruttivo di concerto con la rima, e nel Novecento può scavare strutture estemporanee e nuove nel corpo del verso libero» (P. Giovannetti e G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2016, p. 197).
- 6 Sulla medesima «funzione infrastrutturale o incondizionata, di saturazione melodica e timbrica del testo» che svolge la rima in *A Silvia* si rimanda alla lettura di Mengaldo (P.V. Mengaldo, *Antologia leopardiana. La poesia*, Roma, Carocci, 2019, pp. 102-12).

per asindeto. Il primo verso con cui l'io si rivolge alle sue interlocutrici, le «fanciulle morte» del titolo, è simile all'attacco «nudamente constatativo» (Mengaldo) di *Sopra il ritratto di una bella donna*: un settenario il cui primo sintagma, isolato dalla pausa interna dei due punti («Tal fosti: or qui sotterra», 1), si riferisce alla «bella donna» del titolo. In CDF è però assente la predicazione («bella») e ai due punti segue una coppia di versi che descrivono, per flash, uno scenario campestre. La sospensione dell'atto locutivo dopo il verbo è accentuata dall'accapo, che enuclea il predicato assolutizzandone il significato: delle fanciulle, indeterminate dall'assenza di un predicato nominale, si afferma l'esistenza, o meglio, non esistenza.

Il verso che chiude il periodo («questo è il campo di fieno ove correte») è da accostare a «tocca il fianco ai villaggi ove rideste» (13) e a «palpa ancora le case ove scioglieste» (17) di *Cuma*, endecasillabi che risultano ritmicamente identici, con accenti di 1^a-3^a-6^a-7^a-10^a e contraccanto di 6^a-7^a sull'avverbio «ove». L'identità è ribadita dall'assonanza tra i verbi «rideste», «scioglieste», «correte» e il sostantivo «finestre» al v. 14 in *Cuma* e al v. 7 in CDF. In tutti e tre i casi al passato remoto delle azioni compiute dalle fanciulle si contrappone il presente di «palpa» e «tocca» (*Cuma*), riferiti al vento e al sole, e del verbo «essere» di CDF che indica il campo di fieno («questo è», con il deittico che porta in primo piano il campo vuoto); di nuovo, è la natura ad occupare lo spazio privato dell'elemento umano⁷.

Nei primi due periodi i riferimenti ambientali delineano un paesaggio ricorrente della poesia di Leopardi: «selve», «borghi», «torre», «finestre», il suono vago-indefinito delle campane. Come nelle prime due lasse di *A Silvia*, così qui si apre lo spazio della rievocazione: in *A Silvia* sono le «quiete / stanze» e le «vie dintorno» che «sonavan (...) / al (...) perpetuo canto» della ragazza (7-9), mentre in CDF è la «torre / [che] suona ancora le feste» (motivo classico leopardiano, cfr. ancora i «di festivi» del v. 47 di *A Silvia*) e le vie sono «vie silenziose» (11). Ancora, il volto delle fanciulle che il suono delle campane «animava (...) / di gioia umana» (7-8) potrebbe essere avvicinato agli «occhi (...) ridenti e fuggitivi» (4) di Silvia, e ai versi delle *Ricordanze* (154-155) «in fronte / la gioia ti splendea, splendea negli occhi / quel confidente immaginar, quel lume / di gioventù» (dove ricorre la parola «gioia»). L'immagine in tutti e tre gli esempi è la stessa ed è un'immagine euforica: un giovane viso di ragazza fotografato mentre sorride.

Il «Ma» in anafora ai vv. 9 e 14 segna l'inizio di due lunghe interrogative che

7 L'immagine della corsa si trova per la prima volta nella *Barca*, nella poesia *Le meste comari di Samprugnano* («(...) e i campi sereni / dove un giorno tenendosi per mano / correvano odorando ne' fieni», 8-10), e torna una seconda volta in *Avorio* («Correranno le intense vie d'Oriente / ventilate fanciulle (...)). I verbi, declinati nel primo caso al passato e nel secondo al futuro, ribadiscono l'assenza delle fanciulle nel presente.

si snodano rispettivamente per cinque e sei versi e sono dedicate alla nostalgia dei primi amori. La fine dell'adolescenza è anche e soprattutto la fine di ciò che di più bello la caratterizza, e cioè l'amore o meglio le prime forme – acerbe, primaverili, elettrizzanti – dell'amore. In Leopardi, la giovinezza e l'amore sono rimpianti in quanto fonti di una gioia che con il tempo si può solo estinguere, mai mantenere o ritrovare: in *A Silvia* il tempo dell'amore è un tempo rimpianto, che non è mai stato («Perivi, o tenerella. E non vedevi / Il fior degli anni tuoi; / Non ti molceva il core / La dolce lode or delle negre chiome, / Or degli sguardi innamorati e schivi», 42-46), per Nerina un tempo concluso, interrotto («Se torna maggio, e ramoscelli e suoni / Van gli amanti recando alle fanciulle, / Dico: Nerina mia, per te non torna / Primavera giammai, non torna amore»).

Le figure di ripetizione e i parallelismi rendono coese le interrogative. Lo schema sintattico è il medesimo, l'ordine della frase increspato dall'anastrofe (complemento oggetto + soggetto indefinito + verbo + avverbio): «Ma le mani chimeriche e le ciglia / deserte chi solleva più al suo nome» (9-10); «le braccia abbandonate / dal sole alla profonda luce nera / (...) chi preme più, chi bacia?» (15-16, 19). L'anticipazione del complemento oggetto («le mani», «le ciglia», «le braccia») ingrandisce su dettagli del corpo femminile che indicano, per sineddoche, le fanciulle. Infine, la lettura della prima interrogativa (vv. 9-13) è complicata da due fenomeni:

1) l'iperbato e l'epifrasì, che allontanano il sostantivo «aria» dal verbo «sollevare» e dalla serie di complementi con cui andrebbe coordinato e rispetto ai quali risulta irrelato anche dal punto di vista semantico; il sostantivo «aria» sorprende perché è legato a dettagli anatomici e lo sguardo transita dalla concretezza minima delle parti del corpo alla vaghezza senza dimensioni di un elemento naturale e diffuso. Ripristinato l'ordine usuale la domanda suonerebbe così: «chi solleva più le mani chimeriche e le ciglia deserte e l'aria?», a indicare probabilmente l'aria mossa dal passaggio delle fanciulle per la via (cfr. le «ventilate fanciulle» di *Avorio*).

2) l'inarcatura tra i vv. 11 e 12, che separa «come» da «quando» e che, insieme all'epifrasì di «aria», confonde il ruolo sintattico dell'avverbio: «come» sembra, a una prima lettura, riferirsi al sostantivo «aria», mentre introduce la proposizione modale «come quando la luna». Si crea così la medesima serie *come : chiome : amore* che troviamo in *A Silvia* ai vv. 45-52: «la dolce lode or delle negre *chiome*, / or degli sguardi innamorati e schivi; / né teco le compagne ai dì festivi / ragionavan d'*amore*. / Anche peria fra poco / la speranza mia dolce: agli anni miei / anche negaro i fati / la giovinezza. Ahi *come*, / come passata sei».

La natura fantasmatica delle fanciulle sembra essere accentuata dalle «celesti chiome», sulle quali si trasferisce il colore del cielo serale (cfr. le più realistiche e vivide «negre chiome» di *Silvia*) e che «la luna (...) / odorava di rose fiorentine» (con «odorare» che richiama il «maggio odoroso» del v. 13 di *A Silvia* e gli «odorati colli» del v. 151 delle *Ricordanze*). I sostantivi «mani», «ciglia» (cfr. «Asciutto il ciglio» di *Sopra un basso rilievo*, 8) e «braccia» sono infatti accompa-

gnati da aggettivi che ne diluiscono la fisicità e sfocano la definizione. Osserviamo le altre occorrenze:

a) «mani chimeriche»: entrambe le occorrenze sono all'interno di sequenze di versi nei quali si fa riferimento alla morte o all'assenza: ai vv. 24-30 di *Periodo* («(...) vuoterai d'ogni vita le tue palme. / Ma l'eterno addurranno irrigidite / le *chimere* che inalano la sera / sopra i tetti sublimi interrogando»), dove il sostantivo «chimere» viene legato alle mani dell'interlocutrice femminile di cui si preannuncia la morte; e nei versi iniziali di *Patio*, in riferimento a grida di cui si ignora provenienza e natura («Forse è un'ombra del cuore l'orrore che disarmo / e raggela sui vetri lo stupore / delle grida chimeriche negli atri»);

b) «ciglia deserte»: ricorre nei due versi finali di *Avorio* («la sua voce nell'aria era una roccia / *deserta* e incolmabile di fiori», 17-18), accompagna il sostantivo «ghise» in *Annunciazione* («altrimenti sulle *deserte* ghise / ora il cielo fingeva le sue ruote», 15-16) e si trova infine nella poesia conclusiva della raccolta, *Maturità*, a connotare «gli sguardi». L'ultima occorrenza è rilevante per la coincidenza del sostantivo connotato (anche in CDF sono gli sguardi – le «ciglia» – a essere deserti) e per la prossimità del sintagma ai sostantivi «braccia» e «balaustrate»: «non più il dominio audace di pallore / delle tue braccia al vento dall'alte balaustrate. / Sguardi deserti, forme senza nome» (21-23) (cfr. «Ma l'amore? e i balconi della sera? / le braccia abbandonate» di CDF);

c) «braccia abbandonate / dal sole»: solo un'altra occorrenza in *Annunciazione*, in riferimento alla «mano» tiepida della donna («La mano al suo tepore abbandonata», 1). Ma «abbandonate dal sole» è una perifrasi per indicare 'buie', 'opache' e, forzando ancora di più la chiave simbolica, 'morte', 'prive di vita'. In *Avvento notturno* e nella *Barca* gli aggettivi che indicano assenza di luce e di vita sono in più casi riferiti alle fanciulle o alle mani: «corpi spenti» (*Canto notturno per le ragazze fiorentine*, 18), «le mani trasparenti dalla morte» (*Le fanciulle di S. Niccolò*, 10), «semispente le mani la fanciulla» (*Cuma*, 8), «le tue mani oscure» (*Yellow*, 7).

La singola donna leopardiana è qui moltiplicata in un indefinito coro di «fanciulle», plurale che ne accentua la natura simbolica. La differenza tra le fanciulle di Leopardi e di Luzi è, in realtà, minima e anzi le seconde sembrano la versione rarefatta delle prime: di Silvia abbiamo un ritratto dai contorni forse più chiari, sebbene gli attributi del personaggio restino generici e convenzionali. Silvia è «lieta e pensosa» (5), «assai contenta» (11), ha gli occhi «ridenti e fuggitivi» e le azioni in cui è colta sono il canto e la tessitura («Porgea gli orecchi al suon della tua voce, / Ed alla man veloce / che percorrea la faticosa tela», 21-22). Le esili fanciulle di Luzi sono ancora meno individualizzate: come ombre o spiriti sostano sulla soglia della percezione dell'io, offuscata dal movimento («correste»), dalla lontananza («e i balconi della sera?») e dalla presenza di un ostacolo (il vetro delle «finestre») che separa l'oggetto e l'osservatore. Anche nelle *Ricordanze* Nerina è solo una voce proveniente da lontano: «(...) quella finestra, / ond'eri usata favellarmi (...)» (141-142); «(...) Ove sei, che più non odo / la tua voce sonar,

siccome un giorno, / quando soleva ogni lontano accento / del labbro tuo, ch'a me giungesse, il volto / scolorarmi?» (144-147).

La smaterializzazione della figura femminile, in Luzi, si realizza anche con la metafora acquorea: ai versi 26-28 («(...) mentre tace / il mare delle vostre ombre al mio piede / con un triste e mirifico soggiorno») e 37-38 («(...) su voi / (...) come su un'onda») le ombre delle fanciulle sono paragonate all'acqua. L'immagine è simile a quella che troviamo in *Canto notturno per le ragazze fiorentine*: «Come acque di un fiume sepolto rampollano dalla notte / le immagini addormentate / di voi, dei vostri occhi assenti» (13-15). Anche qui non le fanciulle, ma le immagini delle fanciulle, senza corpo come le ombre, sono assimilate all'acqua.

Ai versi 19-21, collocati esattamente a metà del componimento, corrisponde il ritorno alla percezione del presente. L'endecasillabo «chi preme più, chi bacia? Dallo spazio» (19) è il solo nella poesia a essere interrotto da una pausa forte, che in tutti gli altri casi cade sempre a fine verso (4, 8, 13, 21, 28, 41). Sono versi di passaggio che segnano una cesura tematica: la rievocazione del passato suscitata dalla visione del «campo di fieno» cessa e il discorso si riallaccia alla situazione contemplativa che aveva dato avvio alla poesia. La scena vuota e assolata dell'inizio si ricomponde: l'immobilità è ancora più completa perché niente accade, neanche al passato («correste», 4), e l'assenza di azione è rilevata dagli effetti di sospensione provocati dai due *enjambements* ai versi 19 e 20: il primo separa il complemento «Dallo spazio» dall'attributo «lontano» e il secondo il soggetto «vento» dal verbo. Si forma così il settenario lento e allitterante «lontano un vento vuoto» (identico nel ritmo a «e al sole il vasto seno», 3): l'attributo «lontano» in *rejet* si stacca dal sostantivo «spazio» e viene attirato dal «vento», in relazione al quale può assumere significato avverbiale o connotativo. Sia che si tratti di «un vento che proviene da lontano» o di «un vento lontano», il settenario crea, da solo, un'immagine di stasi e attesa, semanticamente compiuta, che fa da intervallo tra l'interrogativa dei vv. 9-19 e lo slancio meditativo che segue.

Il terzo «Ma» al v. 22 ha una funzione contrastiva rispetto ai precedenti. Il tono del dettato cambia e si innalza dallo «sconforto dell'elegia del perduto»⁸ alla risoluta affermazione di vita dell'io. La centralità della tematica esistenziale è rilevata dalla ripetizione di parole appartenenti al campo semantico della «vita» (e al suo opposto di «non-vita»), messe in evidenza dalla posizione che occupano: la poesia si apre con «Eravate» e si chiude con «esistenza» (41), che ricorre al plurale anche al v. 25 («e grave d'esistenze il giorno»); per due volte è ripetuto l'aggettivo «morte», la prima in punta del v. 21 («s'alza e parla coi tetti di voi morte») e la seconda nell'allocuzione «fanciulle morte» (36). Infine, l'attributo «inesistente», che connota il volto delle fanciulle alle finestre, è messo in rilievo dalla posizione esposta e dalla lunghezza: le parole in punta di verso sono tutte

8 S. Verdino in Luzi, *L'opera poetica* cit., p. XIV.

bisillabi tranne nel caso di «abbandonate» al v. 15, che insieme al sintagma «dal sole» in *rejet* assume il significato di ‘non più in vita’. Inoltre, la consistenza fonica della parola interrompe, o meglio allenta, la stretta catena *correste : torre : feste : finestre* (4-7).

La differenza tra la condizione dell’io e quella delle fanciulle, e quindi fuor di metafora tra la vita e la morte, è trasposta nel testo mediante l’opposizione tra la brevissima frase «Ma io sono» (22) e l’«Eravate» incipitario: entrambi sono seguiti dai due punti e restano sospesi in attesa di una predicazione che non arriva.

Si possono così individuare due sezioni in rapporto antinomico, introdotte l’una dall’imperfetto e l’altra dal presente del verbo «essere» (eravate/sono). La prima (1-21) inizia e finisce circolarmente con l’allocuzione alle fanciulle, la cui condizione di defunte pare sottolineata anche prosodicamente: nel verso «s’alza e parla coi tetti di voi morte» (21), l’allitterazione del pronome «voi» con «vento» e «vuoto» (20) ha l’effetto di rallentare la lettura, quasi ci fosse accento di 9^a. Anche il pronome «io» del verso successivo, che ha la funzione di mettere in rilievo il soggetto in senso contrastivo rispetto alle fanciulle, sembra produrre un altro contraccanto inusuale di 2^a-3^a.

Osserviamo poi i tempi verbali: nella prima sezione i verbi al presente («aprono» 2, «è» 4, «suona» 6, «dirada» 17) si riferiscono alla natura («selve», «campo di fieno») e agli elementi del paesaggio («torre», «contrada») da cui nasce il ricordo delle fanciulle. Anche nelle *Ricordanze*, l’attivazione del processo memoriale è provocata dalla disseminazione di Nerina nelle cose che le sopravvivono e la rievocano: «O Nerina! e di te forse non odo / questi luoghi parlar? caduta forse / dal mio pensiero sei tu? Dove sei gita / che qui sola di te la ricordanza / trovo, dolcezza mia?» (136-140).

Gli altri tre verbi al presente nelle due interrogative sono seguiti dall’avverbio «più» («chi solleva più», «chi preme più, chi bacia») e hanno significato negativo, di azione che è definitivamente cessata (cfr. «Tu non ti acconci più, tu più non movi», e «Nerina or più non gode», *Le ricordanze* 161, 168). Notiamo poi che i tempi passati («Eravate» 1, «correste» 4, «animava» 7, «odorava» 13) spariscono in coincidenza con l’apparizione dell’io.

Anche la seconda sezione (22-41) ha uno svolgimento circolare: inizia con il pronome «io» preceduto dall’avversativo e, dopo versi che descrivono la contemplazione del cielo⁹ e la rinnovata evocazione delle «fanciulle morte» (37), si chiude di nuovo con l’io («Ma io», «e io»). Gli indicatori del soggetto di prima persona sono tutti concentrati in questa seconda sezione, altro dato che sostiene un’interpretazione della poesia bipartita sui poli morte-vita, passato-presente, fanciulle-io. Abbiamo: «*ho* natura e fede» (22), «tempo / *mio* umano» (22-23),

9 Nella contemplazione il soggetto esce da sé e si confonde con lo spazio. L’umanità degli sguardi dell’io è così trasferita alle stelle grazie all’azione mediatrice del cielo: «il cielo fa / (...) de’ miei sguardi infecondi / l’intenta umanità delle sue stelle».

«per me» (23), «al mio piede (27), «e il cielo fa/ di me» (29-30), «de' miei sguardi» (31), «e io tremo» (40), «di questa mia solenne irta esistenza» (41).

La commozione e l'euforia estatica dell'io nel finale di CDF sono stati psicologici atipici e raramente grammaticalizzati nelle poesie delle prime due raccolte di Luzi, nelle quali «non abbiamo quasi mai l'espressione diretta dell'emozione con cui il soggetto della voce narrante si relaziona ai luoghi, eventi, personaggi»¹⁰. L'astrazione dell'io empirico in un «io trascendentale»¹¹, o la «*disparition elocutoire du poète*» (Mallarmé), costante fino a *Nel magma*, è accentuata nel primo Luzi dalla totale afasia dell'io. Il posto vacante del soggetto, che non agisce né parla, è infatti occupato dalla natura o dalla donna nelle sue incarnazioni di madre e fanciulle.

Questo vale anche e ancora di più per la prima raccolta: nelle uniche due poesie dove a parlare è un io, *Abele e Parca villaggio*, l'io non è quello del poeta ma di un personaggio biblico in un caso e di una figura mitologica nell'altro. Più frequente è la prima persona plurale: «a noi», «spargendoci» (*Serenata di Piazza d'Azeglio*, 14, 30); «nostro cuore», «noi non amiamo che quella vanità che ci addolora», «e noi andiamo» (*Canto notturno per le ragazze fiorentine*, 2, 21, 25); «noi sentivamo tremare in cuore / la nostra purezza» (*All'Arno*, 4-5); «ci aspetta una barca», «noi siamo in terra / ma ci potremo» (*Alla vita*, 1, 8-9); «e balzano / sopra noi come uccelli» (*Natura*, 9-10). Scrive Fortini:

Per qualche anno ancora vivrà quel plurale lieve e i nomi degli amici (Bigongiari o Sandro Parronchi) saranno nelle dediche di queste liriche, a segnare una comunanza di fede («e noi andiamo con la volontà di Dio dentro il cuore»). Poi verrà il silenzio in comune (...). Allora, con l'amicizia, gli affetti verginali: la madre (...); i fanciulli e le fanciulle, i giovinetti e le giovinette e il loro sfiorire e deludersi, la loro morte pura e precoce al crepuscolo: «Le ragazze alla finestra annerita...». Tema, questo, disceso da Recanati a Castello e infinite volte ripreso dalla nostra lirica contemporanea, Cardarelli o Grande, Ungaretti o Gatto, mito che sulla morte della giovinezza, della purezza e della speranza trasponesse la sconfitta personale e dichiara la irrimediabile peccaminosità del mondo¹².

Nel passaggio dalla prima alla seconda raccolta la coralità del noi si trasforma così nella singolarità di un io rimasto solo («Ma dove sono – oltre il Lete bisbigliano – gli amici?», *Passi*, 9-10). Gli indicatori di prima persona plurale sono rari: «nostra vita» (*Yellow*, 1); «nostro dolore» (*Giovinette*, 1); «nostre passioni» (*Giovinette*, 15); «nostro il deserto» (*Miraglio*, 19); mentre compaiono quelli di prima singolare: «Ma tu continua e perditi, mia vita» (*Se musica è la donna amata*, 1); «indugia il vecchio / orror della mia vita» (*Città lombarda*, 7-8); «le brune /

10 N. Lorenzini, *Luzi*, in *Poesia del Novecento italiano*, Roma, Carocci, pp. 271-81.

11 R. Luperini, *Dal modernismo a oggi. Storicizzare la contemporaneità*, Roma, Carocci, 2018.

12 F. Fortini, *Di Luzi*, in *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003, p. 494.

torpidità del mio cuore?» (*Bacca*, 19-20); «Pensami se la notte ai ventilabri / rimpalpa di essenze sconosciute / e ti parla di me» (*Allure*, 21-23); «mio corpo» (*Miraglio*, 7); «mio sguardo» (*Danzatrice verde*, 16); «Poiché tu m'ami» (*Periodo*, 23); «Tu ricorda per me gli anniversari» (*A Sandro*, 9); «mia vita», «mio ricordo» (*Maturità*, 9, 10).

In CDF il tono e il contenuto dei versi rendono più avvertibile la presenza dell'io¹³: la voce del poeta afferma una convinzione, o meglio una *fede*, sull'esistenza propria e delle cose (22-24) ed esprime senza mediazioni e rielaborazioni simboliche l'emozione adrenalinica di fronte alla coscienza della morte (40-41). L'eccezionalità della postura del soggetto emerge dal confronto con le altre tre sole occorrenze, in tutta la raccolta, del pronome di prima persona: «Ma dove attingerò io la mia vita / ora che il tremebondo amore è morto?» (*Avorio*, 12-13); «Ma per essere più triste io m'attardo / fra te e me come al lembo dei giardini / il blu disanimato del tuo sguardo» (*Bacca*, 29-31); «Io così vorrei essere dolce / nell'oscuro me stesso» (*Miraglio*, 13-14). Il tono è malinconico, le immagini evocano un senso di esaurimento di vita e di aspirazione a una condizione altra, mentre nel finale di CDF la voce del poeta si fa chiara e sicura: non interroga il vuoto ma si alza nel canto di una condizione esistenziale e conoscitiva privilegiata (la «solenne irta esistenza»).

Cifra della poesia di Luzi è, per Fortini, il «lunghissimo conflitto fra un Io investito da una sublime elezione e le scene terrestri che gli vengono proposte»¹⁴. Nella seconda sezione del nostro testo, lo stato d'elezione dell'io è espresso da tre immagini: l'«amore» per il soggetto che discende direttamente «dalle sostanze eterne» (23-24), l'accordo dell'io con le meccaniche celesti (29-32), e l'esistenza «irta», verticale, paragonabile a una parete rocciosa da scalare per raggiungere una vetta, che, nel sistema luziano, coincide con «l'essenza spirituale del mondo»¹⁵. L'innalzamento del dettato in corrispondenza del «Ma io sono» è segnalato da un'ulteriore perturbazione della sintassi, che torna a franare dopo la

13 Quando Luzi scrive *Avvento notturno* le influenze del simbolismo francese, e di Mallarmé in particolare, sono determinanti nell'elaborazione di un'idea di poesia in cui sia minima la rilevanza del soggetto biografico. Si intuisce quindi la volontà, connotata al sistema espressivo e ideologico simbolista, di eliminare il contingente nella sublimazione di una forma perfetta, in un «un manufatto assoluto, che si pone in parallelo rispetto al mondo e che lo sostituisce» (E. Rónaky, *La Barca*, in *Nel mondo di Mario Luzi. Guida di lettura*, a cura di Paolo Rigo, Roma, Edizioni Ensemble, 2016, pp. 21-22). E poiché nel contingente rientra anche tutto ciò che, dell'esperienza del soggetto, non è possibile assolutizzare e, in un certo modo, disincarnare, l'io, pur non rinnegando la sua funzione ordinatrice nella ri-creazione della realtà all'interno della pagina, cerca di occuparvi il minor spazio possibile.

14 F. Fortini, *I poeti del Novecento*, a cura di Donatello Santarone, Roma, Donzelli, 2017, p. 170.

15 *Ibidem*, p. 169.

semplicità e brevità delle due coordinate precedenti (19-21) e prosegue fino ai versi conclusivi.

Distinguiamo due periodi: il primo (22-28) è costituito da quattro principali e una subordinata. La discordanza tra la linea del verso e l'inizio di frase è accentuata dalle inarcature dei vv. 22, 25 e 26 che separano il soggetto dai predicati. Il periodo di Luzi, di cui questo è un esempio calzante, tende a essere caratterizzato da un'arcata discorsiva lunga, ininterrotta, che obbliga a una pronuncia a getto, quasi che la voce sgorgasse dopo essere stata sottoposta a una forte pressione. Alla sintassi aggettante si somma la ricchezza immaginativa, tanto che il periodare luziano si potrebbe definire un periodare "ad alta definizione": le parole restituiscono immagini precise e vivide nei dettagli nonostante il loro significato possa risultare opaco, sfumato.

Il secondo (29-41) è articolato in tre momenti, distinti mediante interpunzione, che scandiscono i passaggi tematici: dalla descrizione della luce che progressivamente si estingue prima dell'avvento notturno («L'ora langue sui colli»; «si spengono le celle / (...) e il sole e i campi») al rinnovato compianto per le «fanciulle morte» per giungere, infine, all'intuizione del trascorrere del tempo ciclico che si materializza nell'immagine del mare mosso dai venti («passano su di voi / epoche e donne poi come su un'onda / i successivi venti senza sponda / di mare in mare»).

Tornano alcune parole che abbiamo incontrato precedentemente: *sole* 3-34, *campo / campi* 4-34, *vento / venti* 20-39, *il mare / di mare in mare* 27-40 e – esclusi dal diagramma dell'indefinito leopardiano ma riconducibili alla serie di astrattifilosofici del tipo 'conoscenza', 'sapienza', 'essenza' – *esistenza / esistenza* 25-41. Il primo dei tre momenti (29-33) si conclude con i due punti alla fine del v. 33 e il secondo (34-38) con il punto e virgola interno che isola il vocativo «fanciulle morte» prima delle due coordinate finali. L'assenza di pause lunghe e i numerosi accorgimenti fonici che producono richiami tra parole distanti, contribuiscono a sfumare i passaggi così che il periodo risulta una catena ininterrotta a intensità crescente, ottenuta mediante il diradamento dei settenari (cinque nella prima parte, tre nella seconda, ma gli ultimi sei versi sono solo endecasillabi) e l'accumulo di congiunzioni coordinanti («e il cielo», «e il sole e i campi», «e io tremo»).

In *Avvento notturno*, uno dei «segni dello scarto» tra verso e ritmo di cui parla Fabio Magro in riferimento all'uso delle forme metriche tradizionali nel Novecento¹⁶, si trova nella sintassi. È qui che viene meno la rigidità, il rigore della

16 «La crisi delle forme espressive tradizionali si inserisce (...) in un quadro ben più ampio di trasformazione. Negli ultimi decenni del XIX secolo, a causa di molteplici fattori, le forme della tradizione non sono più state in grado di veicolare il senso di un'appartenenza, di un linguaggio condiviso perché non sono più state capaci di esprimere e incanalare il disagio del soggetto di fronte al profondo mutamento delle strutture sociali ed economiche oltre che culturali che attraversava l'Europa. (...) per

metrica, l'ossessivo insistere di Luzi sull'endecasillabo e sulla strofa isosillabica. Il periodo cresce incorporando sempre più oggetti e una rete quanto più ampia possibile di relazioni tra questi.

Che sia nell'ordito sintattico che è possibile scovare quanto della sensibilità giovanile di Luzi si fissi nel tempo e si ritrovi nelle opere successive, si può osservare mettendo a confronto questi versi di CDF – che costituiscono l'esempio più perspicuo di ciò è *in nuce* in questa raccolta e che Luzi svilupperà più tardi – e una lunga invocazione tratta da *Il gorgo di salute e malattia (Su fondamenti invisibili, 1971)*, che scegliamo tra i molti possibili offerti dalle opere successive agli anni sessanta.

L'ora langue sui colli e il cielo fa
di me il limitare dei suoi mondi,
de' miei sguardi infecondi
l'intenta umanità delle sue stelle:
si spengono le celle
delle pievi montane e il sole e i campi,
lunghe l'erba infinita
spazia sui vostri inceneriti lampi
fanciulle morte; passano su di voi
epoche e donne poi come su un'onda
i successivi venti senza sponda
di mare in mare e io tremo innanzi a voi
di questa mia solenne irta esistenza.

«Mondo ugualmente duro
della fissità e del mutamento
che non posseduto non ci possiedi
e neppure ci escludi dal tuo tormento – mondo
infermo
nella nostra mente irritata che non riceve
se non le tue particole, i tuoi frammenti,
prima del grano di maturità che tarda a scop-
piare
prima che la luminescenza contrastata diventi
un'alba
non chiuderti nella tua scorza proliferante e
sterile,
non t'eclissare alla sofferenza degli uomini»

I passi condividono l'altezza del tono e una forte tensione meditativa. Ciò che permette di avvicinarli è la sintassi a getto continuo che si svolge in crescendo e la compattezza della catena versale. In *Il gorgo di salute e malattia* ritroviamo la medesima attenzione per i richiami fonici dislocati internamente (cfr. *mutamento* : *tormento* : *mente* : *frammenti*; *luminescenza* : *sofferenza*), alla quale si aggiunge l'anafora, l'epifrasi, i parallelismi, ecc. («di mare in mare», «e il sole e i campi», «di me il limitare», «dei miei sguardi (...) / l'intenta umanità»; «prima del grano», «prima che», «non chiuderti», «non t'eclissare»). L'effetto è di liricizzare il periodo e renderlo incalzante, sostenuto.

Gli elementi che da *Avvento notturno* si trasferiscono, in forme nuove, nella successiva poesia di Luzi, appartengono soprattutto al regime della sintassi. È stato, di nuovo, Fortini, a coglierne la rilevanza, individuandovi una contraddi-

poter aspirare ad essere ancora comunicativo e recuperare una funzione sociale (in buona sostanza trovare un interlocutore che presti attenzione e si disponga ad interpretare quelle parole), un testo in forma chiusa nel Novecento deve rendersi disponibile ad accogliere i segni della soggettività, della diversità, dello scarto» (F. Magro, *Tradizioni metriche novecentesche? Il caso dell'ermetismo* in «Misure del testo», a cura di S. Albonico e A. Juri, Pisa, ETS, 2018, p. 205).

zione tra l'adesione estetica alla poetica «del silenzio e dell'incomunicabilità», che desidera trascendere e universalizzare, e la «voce» – il bisogno di comunicare, di parlare del mondo (di un mondo) –; contraddizione che si traduce in una pronuncia sempre concitata, “in lotta” con la gabbia metrica:

(...) la vera anima di quelle composizioni non è nei temi o nelle immagini ma nel senso di latitudine spaziale e temporale dell'uomo e della sua voce; e lo strumento non ne è la parola o l'immagine o la cadenza del verso ma l'arcata discorsiva, l'«eloquenza» nel senso che Leopardi dava a questa parola. La poesia di *Avvento*, che si fonda sulla poetica dell'incomunicabilità e del silenzio, della grazia e dell'angoscia solitaria, è essenzialmente dizione, discorso, mozione; discorso senza contenuto o discorso malgrado i contenuti¹⁷.

Restiamo ancora sul periodo finale di CDF (29-41). Riportiamo di seguito alcuni fenomeni di corrispondenza fonica: «*langue*» 29 – «*lunge*» 35; «*si spengono*» 33 – «*spazia*» 36 (che segnano i confini del chiasmo dei versi 33-6: «*si spengono le celle / (...) lunge l'erba infinita / spazia*»); «*passano*» 37 – «*successivi*» 39; e i due ultimi versi «*di mare in mare e io tremo innanzi a voi / di questa mia solenne irta esistenza*». All'interno del fitto tessuto rimico (*colli : mondi : infecondi* int. 29-31; *stelle : celle* 32-33; *campi* 34 : *lampi* 36; *voi* 37 : *poi* int. 38: *voi* 40; *onda : sponda* 38-39), restano irrelate *fa* (29), *infinita* (35) ed *esistenza* (40). Queste ultime due voci ricorrono solo in CDF e sembrano sintetizzarne il contenuto finale: la contemplazione della natura stimola nel soggetto la percezione della ciclicità del tempo e provoca, da un lato, la coscienza fulminante della caducità delle cose terrestri, e, dall'altro, l'euforia di essere al mondo. L'esperienza descritta nella conclusione della poesia è distante dagli esiti disperati di *A Silvia* e *Le Ricordanze* e sembra che Luzi, per modulare il più alto e metafisico discorso finale, si accordi alle note di una poesia più affine per situazione e tono a quelli con cui si chiude CDF: *L'Infinito*¹⁸.

Confrontiamo gli ultimi due periodi di CDF con *L'Infinito* (I) e osserviamo le numerose tangenze lessicali: *colle* (I 1), *colli* (CDF 29); *guardo* (I 3), *sguardi* (CDF 31); *interminati / spazi* (I 4-5), *infinita / spazia* (CDF 36); *vento* (I 8), *venti* (CDF 39); *infinito silenzio* (I 10), *erba infinita* (CDF 35); *stagioni* (I 12), *epoche* (CDF 38);

17 F. Fortini, *Di Luzi* cit., p. 501.

18 «Prima grandissima lirica dei *Canti* – anche in quanto poesia “sentimentale” nel senso di Schiller come di Leopardi stesso – *L'Infinito* è un vero e proprio *unicum* nella raccolta. Non soltanto perché è il solo testo in cui non appaia il dolore, proprio e universale – l'opposizione *morte-vita* che l'attraversa non sta per pathos della sofferenza, perché le morte stagioni sono una funzione del sentimento dell'infinito; ma più in fondo è un *unicum* perché è il solo testo dei *Canti* dal quale sia assente ogni atteggiamento di negazione, per non parlare di nichilismo. (...) *L'Infinito* è, in via del tutto eccezionale nell'autore, una poesia potentemente *affermativa*» (P.V. Mengaldo, *Antologia leopardiana. La poesia* cit., pp. 73-74).

mare (I 15), *di mare in mare* (CDF 40). Altro dato interessante: la fluidità del periodo è ottenuta anche grazie alle congiunzioni *e* (21, 25, 29, 34, 40), numerose e fondamentali per la modulazione del discorso nell'*Infinito*¹⁹. Come nell'idillio di Leopardi, assistiamo qui alla stessa progressiva dilatazione dello spazio e del tempo che si conclude con l'affioramento improvviso dell'io («e il naufragar m'è dolce in questo mare» (I); «e io tremo»).

Lo spazio: in CDF si amplia dalla prossimità al soggetto dei luoghi citati nei versi iniziali («*questo* è il campo di fieno», «borghi», «torre», «finestre») fino a comprendere il cielo, le stelle e i pianeti («dallo spazio / lontano un vento vuoto / s'alza»; «il cielo fa di me il limitare dei suoi mondi»; «le stelle»; «lunge l'erba infinita / spazia»; «di mare in mare»); così nell'*Infinito* da «*quest'*ermo colle, / e *questa* siepe» agli «interminati / spazi». Il tempo: nell'*Infinito* il soggetto immagina, dal presente indeterminato di un'esperienza teoricamente sempre rinnovabile, l'«eterno / e le morte stagioni, e la presente / e viva, e il suon di lei». Nel finale di CDF le «stagioni» sono richiamate dalle «epoche e donne» che passano sulle fanciulle come «venti» (cfr. il vento che il soggetto «ode stormir tra queste piante» che, comparato all'«infinito silenzio» cosmico, suscita il pensiero del tempo eterno). Se, infine, accostiamo l'ultimo verso dell'*Infinito* («e il naufragar m'è dolce in questo mare») ai vv. 37-41 di CDF notiamo: la ricorrenza del sostantivo «mare» e del deittico che avvicina l'oggetto all'io («di *questa* mia solenne irta esistenza», rafforzato dal possessivo «mia») e l'espressione, in entrambi i testi, della reazione psicologica dell'io (il naufragio di Leopardi e il tremore di Luzi) di fronte alla scoperta, in un caso, dell'infinito e, nel secondo, alla presa di coscienza di essere vivo.

In *A Silvia* la morte della donna significa anche la scomparsa delle speranze del poeta, identità ribadita dalla ripetizione del verbo «perire» («Perivi, o tenerella» 42; «Anche peria fra poco / La speranza mia dolce» 49-50), mentre in CDF l'io, quando appare, lo fa in opposizione alla realtà di assenza delle fanciulle morte. L'identificazione tra l'oggetto rimpianto e la vita dell'io non scatta perché a schivarla intervengono la *natura*, la *fede* e l'*amore* di Dio: «ho natura e fede e il tempo / mio umano intercede / per me dalle sostanze eterne amore / ancora». Fortini parla, in riferimento alla prima raccolta di Luzi, di un motivo «importante, seppure in genere appena accennato e che poi sparirà, o tornerà profondamente mutato: un motivo che potre[mmo] chiamare della volontà religiosa, dell'intima forza e certezza che al poeta porgono la fede religiosa e il senso severo del proprio destino»²⁰.

Il «tempo / mio umano» (22-23) richiama il «tempo mio primo» di *A Silvia* (17), che in CDF viene esteso indefinitamente fino a comprendere la vita intera, non solo la giovinezza (il tempo delle speranze, il tempo della gioia: «Quale allor

19 P.V. Mengaldo, *Antologia leopardiana. La poesia* cit., p. 70.

20 Fortini, *Di Luzi* cit., p. 496.

ci apparia / la vita umana e il fato!» 30-31). La «natura» (22) è la stessa di quella invocata nei versi «O natura, o natura, / perché non rendi poi / quel che prometti allor?» (36-38) e che ricorre, con un leggero spostamento semantico, anche nella penultima interrogativa del finale di *Sopra il ritratto* («Natura umana, or come, / se frale in tutto e vile, / se polve ed ombra sei, tant'altro senti?» 50-52) e in quello di *Sopra un basso rilievo* («Come, ah, come, o natura, il cor ti soffre» 99, «Ma da natura / altro negli atti suoi / che nostro male o nostro ben si cura» 107-109); diverso è però il senso che la natura assume nel mondo di Luzi. La natura non è sola nella sua opera ciclica di nascita e dissipazione ma compresa dalla fede e dall'amore delle «sostanze eterne», e più chiaro è il suo fine (cfr. la luminosa felicità della poesia *Natura* della *Barca*, i versi: «La terra e a lei *concorde* il mare / e sopra ovunque un mare più *giocondo*» 1-2; «noi come uccelli *folli* di tornare / sopra le isole originali *cantando*» 10-11).

La metafisica di Luzi non è una metafisica laica e in questo ordine di idee l'individuo è cosciente di occupare un posto di rilievo nel cosmo grazie all'amore divino. Il male irriducibile al pensiero, come la malattia e la morte, non è ricondotto all'indifferenza del creato (cfr. gli interrogativi pieni d'angoscia dell'ultima lassa di *Sopra un basso rilievo*: «Come potesti / far necessario in noi / tanto dolor, che sopravviva amando / al mortale il mortal?» 104-107), e la protesta dell'io verso la realtà non si manifesta mediante l'accusa e la recriminazione, anzi, si può dire che non si manifesti se non in forma interrogativa (come nel Leopardi più meditativo).

Tuttavia, l'assertiva vitalità che trabocca nelle dichiarazioni di questa poesia è unica nella raccolta, dove prevale piuttosto un costante senso di sfinimento dell'io e la sottrazione del reale. Scrive Damiano Frasca: «nelle raccolte ascrivibili all'ermetismo l'alto tasso di figuratività, le scelte formali, la ricerca di metafore insolite agiscono in direzione di una cancellazione dell'io lirico, o di una sua espulsione dal testo»²¹. Il vuoto lasciato dall'esperienza dell'autore, non solo in termini di luoghi, relazioni, segni della contemporaneità, ma anche nell'espressione del sentimento e del pensiero, nella possibilità di affermare o sentire qualcosa in relazione all'esserci, è occupato da una voce assoluta. La debolezza dell'io è però compensata dalla fiducia che Luzi mantiene, nonostante i crepuscolari e la loro «malinconia di non aver nulla da dire e da fare», i futuristi, il Montale degli *Ossi*, ecc., nella parola lirica e nella possibilità di arrivare, attraverso questa, a conoscere e rappresentare ciò che – come dicono alcuni versi di Mark Strand²² – «non si può vedere né spiegare [e] sarà sempre altrove, sempre presunto, / invisibile perfino sotto i segni – la bella superficie, / la non comune conoscenza – che lo indicano». In *Avvento notturno* quindi la paradossale centralità dell'io si misura su

21 D. Frasca, *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, Pisa, Felici Editore, 2014, p. 33.

22 M. Strand, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2019, p. 529.

un piano diverso rispetto a quello di *Nel magma*. Il soggetto si sublima in una voce che non cede mai sul terreno della serietà e dell'altezza della pronuncia. Su questo Fortini ha scritto:

È come se Luzi avesse avuto una volta per sempre tutto quello che gli abbisognava e ai suoi vent'anni. In mezzo secolo la metrica della sua poesia è mutata; il lessico, l'articolazione delle figure di discorso hanno esplorato altri spazi. La tonalità, in maggiore, quella non è mutata mai. Intorno alla sua poesia si è sempre ascoltato un silenzio da veglia d'armi. Ogni volta che egli si inginocchia, senti sul marmo il tintinnio d'un ferro di spada. (...) *Ho natura e fede*, fin da allora diceva di sé²³.

Il dolore di essere al mondo si trova nell'«irta» del verso finale che, legato asindeticamente a «solenne», riassume il particolare senso di ebbrezza ed esaltazione che deriva dalla sofferenza. L'attributo evoca un movimento dal basso verso l'alto, un'idea di esistenza come ascesa degna di essere celebrata, e non solo pianta.

Guardiamo ancora i versi 37-41. Nelle prime due raccolte il verbo «passare» ricorre sette volte e in tutti i casi il soggetto che passa è il tempo o la figura femminile: «le ore *passano* senz'orme» (*Canto notturno per le ragazze fiorentine*); «la nostra vita *passa*» (*Yellow*); «(...) le immagini addormentate / di voi, dei vostri occhi assenti; / (...) *passan* sul cuore degli adolescenti» (*Canto notturno per le ragazze fiorentine*); «*passano* giovinette» (*Passi*); «voi *passate* col sorriso che ci opprime» (*Giovinette*); «*Ripasserai* nei madidi cortili / imporporando volti adolescenti?» (*Allure*). In cinque casi degli undici in cui ricorre il sostantivo «passo», il passo è quello dell'Arno, del vento, di due uomini e dell'autunno (cfr. *All'Arno*, *Fragilità*, *Abele*, *All'autunno* e *A Sandro*), in tutti gli altri è sempre il passo di una fanciulla: «i venti s'avvicinano e i tuoi passi / al colmo traboccano nell'assente»; «gli adolescenti / nel silenzio delle strade / ricercano i tuoi passi dispersi» (*Giovinetta*, *giovinetta*, 4-8); «e il tuo passo roco non è più che il ritardo / delle rose nell'aria» (*Già colgono i neri fiori dell'Ade*, 11-12); «(...) col senso melodioso / del suo passo (...)» (*Tango*, 7-8); «(...) origine e parvenza / della morte il paesaggio del suo passo» (*Danzatrice verde*, 11-12); «il tuo passo luceva / silenzioso in un orto ancestrale» (*Periodo*, 6-7). In CDF l'allusione al passaggio delle fanciulle per le strade si trova ai vv. 9-11 della prima interrogativa («Ma le mani chimeriche e le ciglia / deserte chi solleva più al suo nome / nelle vie silenziose»). Una situazione simile a questa – strade, una voce che chiama e fanciulle che camminano – si trova in *Passi*, nella quale voci di fanciulle morte che «oltre il Lete bisbigliano» si chiedono se torneranno la primavera e gli amici scomparsi. Nelle ultime due quartine le giovinette «passano (...) / sull'atavico ponte sconosciute / e qualcuno le chiama / più avvolgente dell'aria e delle rose / da un serico verone / dove l'altura ha un senso di morire» (15-21).

23 M. Luzi, *Discorso naturale*, Siena, Quaderni di Messapo, 1980, p. 5.

Il *topos* della donna che passa e turba l'ambiente con la sua apparizione entra fin da subito nella poesia di Luzi con *La barca* («Giovinetta, giovinetta / per le scogliose vie di Firenze / disperse in un etereo continente / i venti si avvicinano e i tuoi passi / al colmo traboccano nell'assente», *Giovinetta, giovinetta* 1-5) e ne diventa un motivo duraturo (cfr. l'emblematica raccolta del 1947, *Quaderno gotico*, versi come questi di *IV* nei quali si connette l'animazione improvvisa e quasi magica della natura all'avvento della donna²⁴: «Ah questa oscura gioia t'è dovuta, / il segreto ti fa più viva, il vento / desto nel rovo sei, sei tu venuta / sull'erba in questo lucido fermento»). Degli anni ginnasiali trascorsi a Siena Luzi ricorda:

Siena fu la prima rivelazione vera e propria della vita, delle ragazze, dell'amore, e poi dell'arte. (...) E di Siena ricordo particolarmente i collegi femminili, certi sfondi, le ragazze che sfilano in questo ambiente un po' ascetico. La componente femminile dell'universo è stata primamente significata e verificata a Siena. La femminilità fa parte anche in senso metaforico delle grandi speranze, delle utopie; le grandi aspirazioni sono state viste in forma femminile. Mentre il virile è più immediato, è più vicino alla storizzazione del pensiero, dell'esigenza umana, nel femminile rimane anche questa custodia intemporale. Da allora anche tutto questo ha giocato nell'impasto²⁵.

All'epifania e al passaggio delle fanciulle si intreccia però il sentimento della precarietà dell'esistenza, che ha l'effetto di depotenziarne la virtù vivificante. 'Fanciulle' nel sistema figurativo di Luzi diventa così segnapolo di 'tempo', di sospensione del presente nell'immaginazione di ciò che è stato e che forse potrebbe essere. La loro presenza nelle prime due raccolte è sempre accompagnata da un senso doloroso di perdita imminente o già avvenuta: perdita della giovinezza, perdita dell'amore («leggere / come un lume che non si può tenere / ma solo morirne», *Canto notturno per le ragazze fiorentine* 22-24; «Voi siete la tepida figura del nostro dolore, / sulla terra dolce / d'alimenti al vostro tenue rossore / voi passate col sorriso che ci opprime», *Giovinette* 1-4).

Nell'immagine del mare mosso che chiude *CDF* (37-41), dove il verbo «passare» è riferito alle «epoche e donne», ciò che nel sistema della raccolta è allegorizzante del trascorrere del tempo (le fanciulle) è messo in relazione con l'allegorizzato – il tempo che passa «come su un'onda / i successivi venti senza sponda / di mare in mare» (e cfr. «piena d'affanni / l'onda degli anni» di *Sopra un basso rilievo* 60-61). Il rapido passaggio delle fanciulle per le vie dei borghi diventa

24 «Il tema dell'apparizione stilnovista torna in *Quaderno gotico*, definito dallo stesso Luzi "l'album di un amore tanto più esaltante e spiritato quanto più l'animo ne aveva bisogno dopo l'aridità, la paura, l'angoscia, l'odio"» (L. Gattamorta, *Stilnovismo e dantismo di Luzi da La Barca a Quaderno Gotico*, in «L'Alighieri», 19, 2002).

25 M. Luzi, *Cantami qualcosa pari alla vita*, Nuova Compagnia Editrice, Forlì, 1996, pp. 18-19.

qui esplicitamente il passare del tempo *sulle* fanciulle, la cui esistenza, come un'onda *nel* mare, è l'infinitamente piccolo nell'infinitamente grande dell'eterno (come nel verso 27 «tace / il mare delle vostre ombre»), il corpo femminile è ancora assimilato all'acqua).

L'occorrenza di «passare» in questa sede assume poi particolare rilievo se la facciamo reagire con l'intertesto leopardiano. Il verbo compare nell'ultima lassa di *A Silvia*: «(...) Ahi come, / Come *passata* sei, / Cara compagna dell'età mia nova, / Mia lacrimata speme!» (52-55); e soprattutto nell'ultima lunga sezione (137-173) delle *Ricordanze*, dove ricorre ben cinque volte: «(...) I giorni tuoi / Furo, mio dolce amor. *Passasti*. Ad altri / Il *passar* per la terra oggi è sortito, / E l'abitar questi odorati colli. / Ma rapida *passasti*; e come un sogno / Fu la tua vita (...)» (148-151); «Dico: Nerina or più non gode; i campi, / L'aria non mira. Ahi tu *passasti*, eterno / Sospiro mio: *passasti*: e fia compagna / D'ogni mio vago immaginar (...)» (168-171). Il contesto allocutivo di *A Silvia* e *Le ricordanze*, in cui l'io si rivolge a Silvia e a Nerina sottolineandone la brevità della permanenza in terra, è lo stesso di CDF: «lunge l'erba infinita / spazia sui vostri inceneriti lampi, fanciulle morte: *passano* su voi (...)».

Infine, ancora Leopardi permette di individuare la fonte del sintagma «inceneriti lampi». Prendiamo i versi delle *Ricordanze* che precedono la sezione finale: «Fugaci giorni! a somigliar d'un lampo / Son dileguati.» (131-132). I giorni della giovinezza («O dell'arida vita unico fiore», 49) sono paragonati al «lampo», connotato da luce e brevità. In CDF, in cui il figurato («i giorni») è eliso, la similitudine del verso di Leopardi si chiude e opacizza. Il verbo «dileguare» si intensifica e aggrava nell'attributo «inceneriti» (che per ipallage trasferisce l'effetto dell'incenerimento al «lampo» che dovrebbe provocarlo), il cui senso è duplicato ed esteso dalla vicinanza con «fanciulle morte»: «ridotti in cenere» sono infatti, in senso figurato, i rapidi e luminosi giorni dell'adolescenza e, contemporaneamente, i corpi delle fanciulle sepolti sotto «l'erba infinita».

DIALOGHI

FEDERICO RUGGIERO

A proposito di Cino ‘detrattore’ di Dante

On Cino as Dante’s detractor

ABSTRACT

All’incirca dieci anni dopo la morte di Dante, Giovanni di Meo Vitali, Bosone da Gubbio e un poeta che potrebbe essere Cino da Pistoia si confrontano sul valore letterario della *Commedia*. I primi due ne lodano lo stile e le potenzialità educative, il terzo recita invece la parte del detrattore. A Dante vengono contestate l’originalità del lavoro, i giudizi sulla condotta delle anime e – fatto assai singolare – la correttezza del canone lirico stabilito nel *Purgatorio*. Il tono delle critiche confligge con i toni encomiastici della canzone ciniana *Su per la costa*, il più noto e accorato tra i compianti scritti all’indomani della morte di Dante. L’articolo intende verificare l’attendibilità dell’assegnazione a Cino, ridiscutendo i dati addotti dalla bibliografia, nella convinzione che le indagini sul clima politico degli anni Trenta del Trecento, le riflessioni sulla biografia di Cino e le imposizioni retoriche del genere tenzone non abbiano tutte il medesimo peso.

About ten years after the death of Dante, Giovanni di Meo Vitali, Bosone da Gubbio and a poet who might be Cino da Pistoia discuss the literary value of the *Divine Comedy*. The first two commend its style and didactic potential, the third assumes the role of the detractor. Cino questions the originality of the *Divine Comedy*, Dante’s judgement on the behaviour of the souls and the accuracy of the lyric canon established in Dante’s *Purgatory*. These criticisms contradict Cino’s encomiastic poem *Su per la costa*, the most well-known and heartfelt among the poems written for Dante’s death. This article attempts to verify the reliability of the text’s attribution to Cino, putting bibliographical information into question, in the belief that studies on the political climate of the 1330’s, considerations on Cino’s biography and the rhetorical impositions of the tenzone form do not have the same relevance.

A proposito di Cino 'detrattore' di Dante

1. Nel ricco e variegato *corpus* di rime ascrivibili a Cino da Pistoia figurano tre sonetti missivi incentrati sul discredito della *Commedia* e sulla stigmatizzazione dei suoi limiti letterari ed escatologici. Si tratta di *In verità questo libel di Dante* (Ia), *Infra gli altri difetti del libello* (IIa) e *Messer Boson, lo vostro Manoello* (IIIa), cui nella tradizione vanno a frapporsi i rispettivi responsivi, cioè *Contien sua Comedia parole sante* di ser Giovanni di Meo Vitali (Ib), *Io pur m'accordo che 'l vostro coltello* di Bosone Novello da Gubbio (IIb) e *Manoel, che mettete 'n quell'avello* di un ignoto che scrive «in persona di Bosone» (IIIb)¹. Posta la relativa abbondanza, fra Tre e Quattrocento, di poesie composte per discutere dei contenuti del poema dantesco, l'esistenza di questo trittico non è un dato che si evidenzia per originalità. Tuttavia, esso acquista tutt'altro interesse se si tiene conto che il candidato più credibile per l'assegnazione dei sonetti di proposta è anche il rimatore che più a lungo si è distinto tra i sostenitori di Dante².

La tradizione manoscritta non offre molte ragioni per dubitare dell'attribuzione di questi tre pezzi. Il primo di essi, *In verità questo*, è tramandato adespoto

- 1 I tre scambi sono riportati nell'appendice in calce al contributo, secondo il testo allestito in Dante Alighieri, *Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi*. II. *Opere già attribuite a Dante e altri documenti danteschi*, a cura di P. Mastandrea, con la collaborazione M. Rinaldi, F. Ruggiero, L. Spinazzè, Roma, Salerno Editrice, i.c.s. (cui si rinvia per il commento, finora leggibile solo in *Poeti del Dolce stil novo*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2012, pp. 736-44). L'edizione ripropone, con alcune modifiche e in veste meno conservativa, il testo fissato da L.C. Rossi, *Una ricomposta tenzone (autentica?) fra Cino da Pistoia e Bosone da Gubbio*, «Italia medioevale e umanistica», XXXI (1988), pp. 45-79, alle pp. 54-59, cui si rinvia per l'apparato e per l'interpretazione complessiva. Per una possibile lettura dei missivi in chiave politica, cfr. ora M.R. Traina, *Immanuel, Bosone, Castruccio: note di lettura per i sonetti "anticommedia"*, in «*I passi fidi*». *Studi in onore di Carlos López Cortezo*, a cura di C. Cattermole Ordóñez, A. Nava Mora, R. Scrimieri Martín, J. Varela-Portas de Orduña, Roma, Aracne, 2021, 2 voll., vol. I, pp. 497-512.
- 2 L'esattezza dell'ordine dei tre scambi si desume dai contenuti e dalla seriazione condivisa dai due testimoni principali, vale a dire i mss. Roma, Bibl. Casanatense, 433, e Bologna, Bibl. Universitaria, 1289. Entrambi tramandano nel medesimo ordine cinque componimenti su sei; manca la risposta di Bosone Novello (IIb), il cui testo è relato unicamente dal ms. London, British Library, Harley 3581, di seguito al rispettivo missivo *Infra gli altri difetti* (IIa). Per un ragguglio sulla tradizione vd. *infra*.

– ma all'interno di una sezione ciniana – dal ms. Roma, Bibl. Casanatense, 433 (= Ca, c. 88v), e con esplicita assegnazione al pistoiese dal collaterale ms. Bologna, Bibl. Universitaria, 1289 (= Bo¹, c. 103r, u. 4)³; il terzo, *Messer Boson*, è dato ancora al pistoiese da Bo¹ (c. 104v), ed è invece adespoto sia nel collaterale Ca (cc. 89v-90r) – anche qui in serie ciniana – sia nel ms. Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Nuove Accessioni 332, più noto come «Giuntina Galvani» (= Ga, c. 15r), che per Cino è testimone rimontante alla medesima tradizione di Ca e Bo¹ ma solo in parte loro affine, riproducendo una sezione limitata del nucleo ad essi comune⁴. Più lineare è la situazione del missivo intermedio, *Infra gli altri difetti*, unanimemente assegnato a Cino da tutta la tradizione, la quale consta ancora di Ca (c. 89r-v) e Bo¹ (c. 104r), stavolta concordi nell'assegnazione al pistoiese, e del ms. London, British Library, Harley 3581 (= H, c. 235v), che s'impone per importanza perché rimontante a una tradizione estranea a quella di Ca Bo¹ Ga.

Poste sia l'assenza di candidature alternative sia la coerenza dei dati offerti dalla tradizione, il terzetto – o quanto meno una sua parte – andrebbe a rigore ancora assegnato al secondo amico di Dante. Com'era prevedibile, tale valutazione è stata fatta per il pezzo unanimemente attribuito a lui: non a caso *Infra gli altri difetti* ha trovato accoglimento in tutte le edizioni ciniane dell'ultimo secolo, a partire da quella di Zaccagnini (1925), e di qui passando in quelle di Di Benedetto (1939), di Marti (1969) e di Pirovano (2012)⁵. Non altrettanto è successo a *In verità* e *Messer Boson*, che hanno trovato posto solo nell'ultima, benché non si dessero ragioni stringenti per ostacolarne l'accoglimento: dopotutto anche in questi due casi al nome di Cino altro non si oppone che l'adespotia (forse solo apparente, peraltro). Ebbene, proprio una così manifesta discrepanza tra le ragioni della tradizione e la prassi adottata dagli editori ci dà la misura di quanta resistenza

3 Per la dimostrazione di collateralità vd. M. Barbi, *Studi sul canzoniere di Dante, con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Firenze, Sansoni, 1915, pp. 212-13, 344-59, 416-26, nonché più di recente M.R. Traina, *Per una rilettura attraverso la tradizione: il caso Cino da Pistoia-Guelfo Taviani all'ombra del Casanatense 433*, «Per Leggere», 24 (2013), pp. 107-69, partic. alle pp. 140-43.

4 Barbi, *Studi* cit., pp. 388-400. La non piena corrispondenza con Ca è data dal fatto che quest'ultimo desume buona parte della sezione ciniana (e dantesca) dal sottogruppo di base aragonese N&c. Mette appena conto dare notizia dell'esistenza di un quarto testimone, il ms. Roma, Bibl. Angelica, 1425, descritto di Ga, come dimostrato ancora da Barbi (ivi, pp. 409-15).

5 Cino da Pistoia, *Le rime*, a cura di G. Zaccagnini, Genève, Olschki, 1925, pp. 297-98; *Rimatori del Dolce Stil Novo*, a cura di L. Di Benedetto, Bari, Laterza, 1939, p. 235 (che si era però detto contrario all'accoglimento in Id., *Studi sulle rime di Cino da Pistoia (con appendici su G. Cavalcanti e su D. Frescobaldi)*, Chieti, Tip. D'Inzi, 1923, pp. 21-22); *Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di M. Marti, Firenze, Le Monnier, 1969, pp. 922-23; *Poeti del Dolce stil novo*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno Editrice, pp. 739-40.

sia stata opposta negli anni all'ipotesi di assegnare i missivi a Cino. Basti notare, come controprova, che persino il pezzo attribuito espressamente a lui dall'intera tradizione superstita, cioè *Infra gli altri diffetti*, non è più stato accolto nella sezione delle rime di paternità sicura dopo l'ed. Fiodo (1913), pur disponendo dei requisiti documentari per figurarvi. Ciò è accaduto perché immaginare che Cino possa aver cambiato opinione su Dante durante o dopo la pubblicazione della *Commedia* è sembrata ipotesi antieconomica in relazione a ciò che si crede di sapere intorno alla sua biografia intellettuale, a prescindere dalle evidenze della tradizione⁶. In virtù di ciò, le pagine a seguire si propongono l'obiettivo di riesaminare la questione, vagliando la validità delle diverse proposte avanzate fin qui e aggiungendo, ove possibile, qualche riflessione inedita.

2. Se guardiamo alla storia del rapporto fra Dante e Cino rileggendone la corrispondenza – compresa l'*Ep.* III «Exulanti pistoriensi» –, la parabola letteraria dei due sembra procedere di pari passo fino al 1306-1307, biennio cui si è soliti ascrivere l'ultimo capitolo del loro dialogo in versi. La critica è oggi abbastanza concorde nel leggere l'esordio del sonetto *Io mi credea* sia come una presa di distanza nei riguardi della lirica d'amore («Io mi credea del tutto esser partito / da queste nostre rime, messer Cino»; vv. 1-2), sia come l'ammissione da parte di Dante dell'incipienza di nuovi e più ambiziosi interessi⁷. Una conferma viene dai versi successivi («ché si conviene omai altro cammino / a la mia nave, più lungi dal lito»; vv. 3-4), che sono stati fatti oggetto di due differenti letture, non per forza alternative: li si è intesi a volte come allusione a una più matura predilezione per la lirica morale, altre volte come riferimento ad altri progetti letterari, e dunque alla stesura dell'*Inferno* (imminente o già intrapresa). Come che sia, forse sollecitato da un missivo perduto, nel congedarsi Dante non perde occasione di rimproverare il corrispondente per la sua volubilità («Chi s'innamora, sì come voi fate, / or qua or là, e sé lega e dissolve, / mostra ch'Amor leggermente il saetti»; vv. 9-11), pronunciandosi su una questione che ha altre volte impegnato il pistoiese⁸. Il quadro resta lineare se si estende lo sguardo ai com-

6 Termine *post quem* è la data di morte di Immanuel Romano (1330-31 ca.), cui alludono nel terzo scambio sia il mittente (Cino?) sia colui che scrive «in persona di Bosone». Cfr. F. Michellini Tocci, *Il commento di Emanuele Romano al capitolo i della 'Genesi'*, Roma, Centro di Studi Semitici, 1963, p. 7, che posticipa la morte di Immanuel al 1335.

7 Intenzione non così ferma se si considera posteriore la stesura dell'ultima delle quindici canzoni, la «montanina» *Amor, da che convien*. Fa il punto sulla questione cronologica e sulle sue implicazioni Marco Grimaldi nel cappello introduttivo al testo (Dante Alighieri, *Vita nuova. Rime*, a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, t. II. *Rime della maturità e dell'esilio*, Roma, Salerno Editrice, 2019, pp. 1240-46).

8 I testi degli stilnovisti si citano dai *Poeti del Dolce stil novo* cit. Per un'analisi delle corrispondenze intrattenute da Cino su questo tema cfr. M.R. Traina, *Il «volgibile cor» di*

ponimenti che orbitano attorno alla tenzone, cioè la canzone in morte di Beatrice *Avegna ched el m'aggia* e il sonetto *Dante, i' ho preso l'abito*⁹. Ma anche qualora si guardi a testi monologici come la canzone-compianto *Su per la costa*, scritta con ogni probabilità a ridosso del settembre 1321, la ricostruzione resta coerente. Persino i componimenti che vedono coinvolto indirettamente Dante – come il sonetto *Bernardo, quel gentil*, che all'indomani della diffusione bolognese della *Vita nuova* si risolve in un'apologia dell'Alighieri¹⁰ –, contribuiscono a dare l'impressione di un sodalizio stabile. A prescindere da alcune divergenze d'interessi, il dialogo si caratterizza per una costante cordialità, favorita dall'ossequio del pistoiese nei confronti di un amico spesso ritenuto più competente in materia d'amore¹¹. La situazione non cambia se si guarda ai fatti dalla prospettiva di Dante: l'amicizia riceve conferme anche dai vari attestati di stima disseminati nel *De vulgari* (soprattutto II, 2, 8), dove a Cino è più volte riconosciuto il primato nella poesia d'amore in lingua di sì.

Stando così le cose, come andranno spiegati i contenuti dei tre missivi? E contestualmente: come non chiedersi se l'apparente silenzio su Cino nella *Commedia* abbia giocato un ruolo? La questione è stata messa a fuoco in questi termini da Furio Brugnolo:

Cino da Pistoia: l'auto-ostentazione dell'antietica amorosa e la percezione dell'esperienza poetica individuale come grande narrazione, in *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri*. Atti del Convegno di Madrid, 5-7 novembre 2012, a cura di C. Cattermole, C. de Aldama, C. Giordano, Madrid, Ediciones de La Discreta, 2014, pp. 527-55. Vd. inoltre C. Calenda, *Potentia concupiscibilis, sedes amoris: il dibattito Dante-Cino*, in Id., *Appartenenze metriche ed esegesi*. *Dante, Cavalcanti Guittone*, Napoli, Bibliopolis, 1995, pp. 111-24.

- 9 Non si prendono in esame né il sonetto *Naturalmente chere*, responsivo ad *A ciascun'alma* (*Vita nuova* III 10-12), che non può essere addotto quale documento perché di attribuzione incerta (cfr. F. Ruggiero, *Per la paternità di 'Naturalmente chere ogni amadore': questioni antiche e nuovi rilievi*, «Carte romanze», 4/1 (2016), pp. 181-208, e le controproposte di P. Rigo, *Il sonetto conteso: la storia di 'Naturalmente chere ogni amadore' tra testo, contesto e finzione*, «Cuadernos de filología italiana», 24 (2016), pp. 115-30), né i sonetti *Novelle non di veritate ignude*, *Amico, s'egualmente mi ricange* e *Io era tutto fuor di stato amaro*, che non è sicuro fossero destinati a Dante (cfr. Dante Alighieri, *Rime*, a cura di C. Giunta, Milano, Mondadori, 2011, pp. 436-37, e Dante Alighieri, *Vita nuova. Rime*, a cura di D. Pirovano, M. Grimaldi, t. II cit., pp. 1032-35).
- 10 Così F. Brugnolo, *Appendice a Cino (e Onesto) dentro e fuori la «Commedia». Ancora sull'intertesto di «Purgatorio» XXIV 49-63*, in *Leggere Dante*, a cura di L. Battaglia Ricci, Ravenna, Longo, 2004, pp. 153-70, partic. alle pp. 160-61.
- 11 Cfr. *Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di M. Marti, Firenze, Le Monnier, 1969, p. 742, dove si parla dell'«aria (...) paternamente scherzosa» che caratterizza il dialogo. Altre conferme emergono dai consuntivi di E. Pasquini, *Appunti sul carteggio Dante-Cino*, in *Le rime di Dante*. Atti del convegno di Gargnano del Garda, 25-27 settembre 2008, a cura di C. Berra, P. Borsa, Milano, Cisalpino, 2010, pp. 1-16, e di L.M.G. Livraghi, *Dante (e Cino) 1302-1306*, «Tenzzone», XIII (2012), pp. 55-98.

La questione dei rapporti di Cino da Pistoia con la *Commedia* dantesca – e di quest'ultima con Cino – è fra le più sfuggenti e problematiche della nostra antica storia letteraria, sospesa com'è fra i due estremi della totale reticenza del poema, da un lato, sul rimator pistoiese – in contrasto col ruolo centrale assegnato a Cino nel *De vulgari eloquentia* – e dell'acredine antidantesca, dall'altro, dei tre polemici sonetti, attribuiti per l'appunto a Cino, *Infra gli altri difetti del libello (...), In verità questo libel di Dante e Messer Boson, lo vostro Manoello*¹².

Per quanto riguarda la reticenza su Cino nella *Commedia*, bisogna ammettere – su invito di Roncaglia e Calenda – che potrebbe trattarsi di reticenza apparente. La sua assenza dalla vetrina di *Purg.* XXVI non è detto sia effettiva, giusta la possibilità che il suo nome fosse tacitamente incluso tra «gli altri, miei miglior, / che rime d'Amor usar dolci e leggiadre» (*Purg.* XXIV 98-99)¹³. Data questa possibilità, si capisce perché sia improprio parlare di reticenza: se è vero che nessun altro luogo più della cornice dei lussuriosi sarebbe stato idoneo ad accogliere un elogio di Cino¹⁴, è altrettanto vero che questi non poteva vantare il ruolo del battistrada. In quanto a novità apportate egli si trova chiaramente indietro rispetto ai «padri» – Arnaut e Guinizelli – dell'ultimo gradone. Uno statuto che era forse chiaro persino a Dante stesso, per il quale Cino tende sempre a rimanere un «fratello minore, al quale (...) guardare con intenerito compiacimento quando segue, con ironia o impazienza quando resta indietro»¹⁵.

È poi opportuno porre l'accento su un altro aspetto: che si guardi all'episodio purgatoriale dal punto di vista dell'*agens*, che affronta il viaggio nel 1300, o da quello dell'*auctor*, che scrive all'incirca quindici anni più tardi, pretendere che

12 F. Brugnolo, *Cino (e Onesto) dentro e fuori la 'Commedia'*, in *Omaggio a Gianfranco Fogliena*, presentazione di P.V. Mengaldo, Padova, Editoriale Programma, 1993, 3 voll., vol. I pp. 369-86, alle pp. 369-70. Sfiora soltanto la questione E. Malato, *Ancora sul «disdegno» di Guido (coinvolgendo Cino) e sul «Dolce stil novo»*, in Id., *Nuovi studi su Dante. «Lecturae Dantis», note e chiose dantesche*, Roma, Salerno Editrice, pp. 329-63, partic. pp. 354-57 (già edito in «Rivista di studi danteschi», VI/1 (2006), pp. 113-41), dicendosi non pienamente convinto della paternità ciniana del terzetto ma sottolineando la necessità di approfondire.

13 Cfr. A. Roncaglia, *Cino tra Dante e Petrarca*, in *Cino da Pistoia. Colloquio*. Atti dei Convegni Lincei, Roma, 25 ottobre 1975, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1976, pp. 7-31, in particolare alle pp. 26-27, e soprattutto C. Calenda, *Ancora su Cino, la 'Commedia' e lo stilnovo*, in *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 75-83, alle pp. 76-78.

14 Cfr. ancora Roncaglia, *Cino tra Dante e Petrarca* cit., p. 26.

15 *Ibid.*; sulla stessa linea è G. Gorni, *Cino «vil ladro»*. *Parola data e parola rubata*, in Id., *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 125-39, a p. 131. Sull'inesattezza di tale fama si è pronunciato da ultimo G. Marrani, «*Tutto corro in amoroso affanno*». *Periplo dell'esperienza lirica di Cino da Pistoia*, in *I confini della lirica. Tempi, luoghi, tradizioni della poesia romanza*, a cura di A. Decaria e C. Lagomarsini, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2016, pp. 55-66.

Cino trovasse accoglimento tra i defunti è inopportuno per la semplice ragione che in ambedue i casi Cino è ancora vivo¹⁶. Se dunque si vuol parlare di silenzio, non lo si deve fare nei termini di una *damnatio memoriae* che ha come obiettivo specifico Cino¹⁷, ma considerando l'intenzione di prendere genericamente le distanze dall'esperienza stilnovista. Non a caso il solo indizio di scarto consiste nel perfetto «usar» di *Purg.* XXVI 99, che suggerisce l'allontanamento da una stagione ancora in auge, ma da cui Dante intende ora smarcarsi¹⁸.

Si consideri, inoltre, che anche l'abbondanza di luoghi paralleli rintracciabili tra la *Commedia* e il *corpus* di Cino fa pensare: pur limitando lo sguardo alle sole corrispondenze passibili di un portato metaletterario¹⁹, è evidente come alcuni ripescaggi dal tessuto verbale e figurativo della *Commedia* smentiscano l'idea che il pistoiese non abbia nutrito interesse per il Dante maggiore. La dimostrazione è stata fornita dai sondaggi di Furio Brugnolo²⁰, cui va riconosciuto il merito di aver portato all'attenzione almeno due elementi. Il primo – meno rilevante – è la bidirezionalità dei prelievi: non si danno solo casi in cui è Cino a riproporre soluzioni dantesche, ma anche casi inversi, come si evince dall'occorrenza dei rimanti 10 *ingegno* : 12 *disdegno* nel celebre sonetto a Cavalcanti *Qua' son le cose vostre*, di sicuro anteriore a *Inf.* X (vv. 58 : 63)²¹. La seconda – che ci interessa più da vicino – riguarda l'accoglimento di versi della *Commedia* all'interno delle liriche ciniane. Limitandosi anche qui ad esempi interpretabili alla luce di strategie metaletterarie, sono rilevanti le riprese caratterizzanti *Su per la costa*: persino in

16 Anche per questo non convincono le proposte di R. Hollander, *Dante and Cino da Pistoia*, «Le forme e la storia», n.s., VI (1994), pp. 125-57, alle pp. 139-41, secondo cui Dante avrebbe inizialmente pensato di inserire Cino al posto di Cacciaguida in *Par.* XV-XVII. A tale proposta, fondata su alcune convergenze lessicali tra i canti in questione e taluni luoghi della produzione del pistoiese, ostano sia l'assenza di dati documentari sia l'immotivata collocazione di Cino tra le anime degli spiriti combattenti.

17 Di *damnatio memoriae* ha parlato di recente S. Italia, *Dante e Cino da Pistoia. Un dialogo interrotto?*, in *La letteratura italiana e le arti*. Atti del XX Congresso dell'ADI, Napoli, 7-10 settembre 2016, a cura di L. Battistini, V. Caputo *et al.*, Roma, ADI, 2018, pp. 1-7, a p. 7 (online all'indirizzo <http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039>).

18 Calenda, *Ancora su Cino* cit., pp. 81-83.

19 Brugnolo, *Cino (e Onesto)* cit., pp. 370-78.

20 Ivi, pp. 373-78. Più radicali sono state le proposte di M. Picone, *Cino nella 'Vita Nova'*, in *Id.*, *Studi danteschi*, a cura di A. Lanza, Ravenna, Longo, 2017, pp. 97-110, che ha attribuito alla consolatoria *Avegna ched el m'aggia* un ruolo-chiave per ciò che concerne l'ideazione del libello (pp. 105-10).

21 C. Calenda, *Un'accusa di plagio? Ancora sul rapporto Cavalcanti-Cino*, in *Da Guido Guinizelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*. Atti del convegno di studi di Padova-Monselice, 10-12 maggio 2002, a cura di F. Brugnolo e G. Peron, Padova, Il Poligrafo, 2004, pp. 291-303, in particolare alle pp. 294-95.

un compianto incentrato sulla celebrazione del *cantor amoris* Cino procede al riuso di tessere prelevate dal poema²². S'impone per evidenza quella al v. 30 («ch'omai ha ben di lungi al becco l'erba»), che riprende *litteraliter* le parole di ser Brunetto in *Inf.* XV («(...) l'una parte e l'altra avranno fame / di te; ma lungi fia dal becco l'erba»; vv. 71-72), ma è forse anche più significativa quella incipitaria: l'*alto monte* e la *costa* in esordio risentono, con diverso ordine dei costituenti, delle parole pronunciate da Tommaso su San Francesco in *Par.* XI («Intra Tupino e l'acqua che discende / del colle eletto dal beato Ubaldo, / fertile costa d'alto monte pende, / onde Perugia sente freddo e caldo»; vv. 43-46)²³.

3. Poiché l'ipotesi di apocrifia risulta di più agevole gestione, i sostenitori della paternità ciniana si sono spesso sentiti in dovere di allegare giustificazioni a favore delle proprie tesi, talvolta supponendo che solo parte dei sonetti di proposta fossero da attribuire al pistoiese, talaltra investigando il contesto politico-biografico per rintracciarvi i segnali di più aspri dissidi. L'idea che non tutti i missivi appartenessero a Cino (accolta e *silentio* da Di Benedetto e Marti) era già stata formulata da Elisabetta Cavallari, che ritenne autentica solo la prima parte dello scambio (Ia, Ib, IIa), a suo dire leggibile come testimonianza di una «segreta invidia [da parte di Cino] della gloria del Poeta»²⁴. Pur non vedendo le ragioni per cui Cino avrebbe dovuto attendere la morte di Dante per «notare le manchevolezze della *Commedia*», l'ipotesi non era irricevibile, specie considerando la possibilità di un sottotesto ironico²⁵. Non dissimili sono state le successive proposte di Balduino e Gorni: il primo, pur notando quanto fosse significativo che nella tradizione il primo sonetto comparisse come suo²⁶, si è detto indisponibile

22 Su questo punto cfr. Brugnolo, *Cino (e Onesto)* cit., pp. 370-73, e G. Marrani, *Fortuna di Dante e fortuna di Cino*, in Id., *Con Dante dopo Dante. Studi sulla prima fortuna del Dante lirico*, Firenze, Le Lettere, 2004, pp. 13-39, alle pp. 20-25. Una sintesi è nel capello introduttivo al testo in Dante Alighieri, *Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi*. II. *Opere già attribuite a Dante e altri documenti* cit.

23 A meno di non considerarla convergenza poligenetica come fa A. Casadei, *Sulla prima diffusione del 'Paradiso'*, in Id., *Dante oltre la 'Commedia'*, Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 45-75, alle pp. 67-69, che peraltro contesta la validità di altri parallelismi rilevati da Brugnolo, *Cino (e Onesto)* cit., pp. 370-71 e Marrani, *Fortuna di Dante* cit., pp. 19-22: tra questi l'uso del sintagma «dritto segno» (v. 8), in clausola anche in *Par.* XI 120, e quello di «anima bivolca» (v. 11), forse da mettere in relazione con le «buone bobolce» di *Par.* XXXII 132.

24 E. Cavallari, *La fortuna di Dante nel Trecento*, Firenze, Perrella, 1921, p. 56, da cui è tratta anche la citazione seguente.

25 *Ibid.*

26 A. Balduino, *Cino da Pistoia, Boccaccio e i poeti minori del Trecento*, in *Colloquio. Cino da Pistoia*. Atti dei Convegni Lincei, Roma, 25 ottobre 1975, XVIII, 1976, pp. 3-85, p. 38 n.; riedito col medesimo titolo in Id., *Boccaccio, Petrarca e i poeti minori del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 141-206.

ad assegnarlo a Cino, mentre il secondo ha giudicato imprudente uno «sbrigativo giudizio di apocrifia» per i primi due sonetti, individuandovi non meglio specificate tangenze con le rime dantesche²⁷.

Di fianco a queste proposte se ne affianca un'altra di Gerolamo Biscaro, che ha riscosso negli anni più largo consenso. Per Biscaro, l'improvvisa avversione di Cino andava spiegata alla luce di attriti non (solo) letterari: di rientro dall'esilio dopo la morte di Arrigo VII, Cino si sarebbe gradualmente riavvicinato alle posizioni dei canonisti, specie durante il periodo trascorso nelle basse Marche (1319-1321), soggiornando in città di osservanza guelfa come Macerata e Camerino. Questo riavvicinamento, insieme alla pubblicazione della *Monarchia* – espressamente condannata da Bertrando del Poggetto (1329) –, avrebbe contribuito ad accentuare il distacco dall'amico. Entro tale ricostruzione, l'omaggio offerto da Cino con *Su per la costa* poteva spiegarsi come un occasionale accesso di cordoglio nei riguardi di un collega a suo tempo stimato e ora incapace – complici le sopraggiunte divergenze – di svolgere il ruolo di modello²⁸. Con qualche rettifica l'ipotesi è stata riproposta in anni recentissimi²⁹, trovando pezze d'appoggio nelle ricerche sul Cino giurista. Si sono dimostrate particolarmente fruttuose al riguardo le indagini di Domenico Maffei, che aveva a suo tempo smentito la fedeltà del pistoiese agli ideali ghibellini, confrontando le posizioni espresse nella *Lectura Codicis* (1312-1314) con quelle, chiaramente ierocratiche, caratterizzanti la seriore *Lectura super Digesto Veteri*³⁰.

Per quanto suggestive, neppure le ragioni di Biscaro hanno convinto del tutto. C'è chi per petizione di principio si è rifiutato di ridurre una figura del calibro di Cino a «una banderuola»³¹, e chi ha addirittura messo in dubbio la possibilità di leggere *Su per la costa* come «frutto di (...) opportunismo»³² (lettura obbligata se si accoglie l'ipotesi di un distacco iniziato prima del '21). Ma la raccomandazione più centrata spetta con ogni probabilità ad Aurelio Roncaglia, che ha riaperto all'ipotesi della paternità ciniana osservando come l'idea di «un Cino

27 Gorni, *Cino «vil ladro»* cit., pp. 137-38.

28 G. Biscaro, *Cino da Pistoia e Dante*, «Nuovi studi medievali», I (1928), pp. 492-99.

29 Oltre a G. Bertoni, *La poesia di Cino da Pistoia*, «Bulettno storico pistoiese», XXXIX/1-3 (1937), pp. 17-29, vd. ora Italia, *Dante e Cino* cit., p. 7.

30 Cfr. D. Maffei, *La Donazione di Costantino nei giuristi medievali*, Milano, Giuffrè, 1964, pp. 132-45 (ma alcune idee sono già in Id., *Cino da Pistoia e il «Constitutum Constantini»*, «Annali dell'Università di Macerata», XXIV (1960), pp. 104-5), su cui ha riportato l'attenzione B. Nardi, *Dante e il «buon Barbarossa»*, «L'Alighieri», VII/1 (1966), pp. 3-27, partic. alle pp. 20-26.

31 N. Zingarelli, rec. a Biscaro, *Cino da Pistoia e Dante* cit., «Studi danteschi», XIV (1930), pp. 184-85, la citazione è a p. 184. Su questa stessa linea si sono posti anche altri studiosi, una rassegna dei quali è in Rossi, *Una ricomposta tenzone* cit., p. 47 nota 5.

32 M. Marti, s.v. *Cino da Pistoia*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978, 6 voll., vol. I (1970), p. 9.

invecchiato e ringuefuito» non compromettesse né la franchezza dei precedenti dibattiti né la sincerità del cordoglio che emerge da *Su per la costa*³³. L'utilità di questo avvertimento si fa anche più palese se si riflette sul possibile genere d'appartenenza di questi testi. Poste le conoscenze di cui disponiamo sulla lirica di corrispondenza due e primo-trecentesca, spesso votata a una evidente radicalizzazione delle voci dei dialoganti, non è detto che il tenore delle imputazioni mosse a Dante debba implicare la sussistenza di un dissidio concreto³⁴. Ciò è tanto più vero se si tiene conto della possibilità – ammissibile, vista la tradizione esigua e tarda – che questo scambio godesse di diffusione circoscritta. Se si accetta tale ipotesi, si potrà supporre – come pure è stato fatto, ma in modo cursorio³⁵ – che i rimbrotti di Cino fossero dettati da intenti provocatori e che al fondo non vi fossero reali intenti diffamatori. Una possibilità, questa, evidentemente confermata dal terzo dei tre scambi, laddove sia la personalizzazione del discorso (comprovata dall'apostrofe che apre l'*incipit* di IIIa) sia il vagheggiamento infernale suggerito dal proponente provocano qualche perplessità sul tenore del confronto: il riferimento al cappello di escrementi che coprirebbe le teste di Dante, Manoello Giudeo e Alessio Interminelli (vv. 6–8), così come quello allo «sdrucchio (...) che inesta il persico nel torso» (vv. 13–14; probabilmente da intendere quale allusione oscena alla riconoscibilità del sesso di Manoello, giudeo circonciso)³⁶, parrebbero incentivare una interpretazione comica dello scambio. Uno statuto comprovato peraltro già dai toni del responsivo (IIIb), che non solo accoglie il medesimo registro (esemplificativo è il riferimento al «midollo» e al «buccio» del v. 13), ma ne recepisce anche l'ambientazione infernale, rispedendo all'accusatore le sue malignità: basti ricordare il riferimento alle «lavegge», da intendersi probabilmente come i 'recipienti per gli escrementi', e che potrebbero designare per metafora le indegne accuse del proponente, sulla scorta degli «uman privadi» di Dante (v. 8). Resta qualche incertezza sulla possibilità di estendere l'interpretazione ironica anche ai primi due scambi, i cui toni si caratterizzano per un più contenuto abbassamento tonale, sia sul versante del registro linguistico che su quello dei contenuti. Tuttavia qualche avvisaglia potenzialmente comica si percepisce già all'interno del primo scambio, laddove il proponente si lascia andare a considerazioni poco lusinghiere, definendo la *Commedia*

33 Roncaglia, *Cino tra Dante e Petrarca* cit., pp. 26–27.

34 Su questo punto è imprescindibile il rinvio a C. Giunta, *Metro, forma e stile della tenzone*, in Id., *Due saggi sulla tenzone*, Roma–Padova, Antenore, 2002, pp. 122–208, partic. alle pp. 181–93.

35 Cfr. S. Marcenaro, *Polemica letteraria e ironia nella lirica italiana del Duecento. Il caso di Cino da Pistoia*, in *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, a cura di M. Brea, E. Corral Díaz, M.A. Pousada Cruz, pp. 277–89, pp. 283–84, che però non presenta prove a sostegno della propria ipotesi.

36 Così nel commento al testo in Dante Alighieri, *Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi*. II. *Opere già attribuite a Dante e altri documenti* cit., i.c.s.

come «bella simia de' poeti» (v. 2), e aggiungendo poco avanti – a scanso di equivoci – che il suo difetto più cospicuo starebbe nell'architettura centonistica («che con leggiadro e caro consonante / tira le cose altrui ne le sue reti»; vv. 3-4). Non è forse un caso che un sintagma simile sia utilizzato in contesto espressamente comico da Capocchio, che in quanto falsario si definisce proprio «di natura buona simia» (*Inf.* XXIX 139).

4. Quanti si sono occupati di questa tenzone hanno posto l'accento su un luogo di *Contien sua Comedia* di ser Giovanni³⁷, che risponde al primo missivo affermando che gli *exempla* addotti da Dante – diversamente da quanto afferma il detrattore – sono «veri e non falsi, fra savi e discreti» (v. 6), dunque più attendibili «delle (...) leggi co' Decreti» esibite dall'accusatore (v. 8). Se anche è possibile che il mittente fosse un esperto di diritto, ciò non prova la bontà dell'attribuzione al pistoiese, per l'ovvia ragione che Cino non fu l'unico giurista interessato alla *Commedia*³⁸. Anche meno dirimente si direbbe un altro indizio occasionalmente preso in esame, relativo al medesimo ambito semantico. La scelta del proponente di riferirsi alla *Commedia* con il titolo di «libello» (*In verità questo libel di Dante*, con l'etichetta che ritorna nell'esordio del missivo a seguire) è singolare in relazione alla mole e agli intenti dell'opera: è certamente possibile che l'alterato non veicoli giudizi di merito ma piuttosto preannunci l'impostazione 'giudiziaria' dell'argomentazione (come all'inizio del processo le parti allegano il proprio *libello*)³⁹, tuttavia, considerato il tenore dei rimproveri mossi a Dante – eventualmente leggibili in chiave provocatoria – è anche plausibile che l'intento sia solo spregiativo, o che l'alterato sia eminentemente formale, come in Dante («Ugo da San Vittore è qui con elli, / e Pietro Mangiadore e Pietro Spano / lo qual già luce in dodici libelli»; *Par.* XII 133-135).

Senz'altro più cospicui sono gli argomenti messi in campo da Cino e da Bosone nello scambio successivo (IIa/b). Le ragioni per cui questa coppia solleva interrogativi più importanti risiedono nel tenore dei due rimproveri mossi a Dante, entrambi forieri di implicazioni che altrove non si riscontrano. Il primo (vv. 5-8) riguarda la mancata menzione, nella cornice dei lussuriosi, di Onesto

37 Cfr. F. Lanza, s.v. *Vitali, Giovanni di Meo*, in *Enciclopedia dantesca* cit., vol. v, p. 1085, con le relative indicazioni bibliografiche.

38 Così Zaccagnini in Cino da Pistoia, *Le rime* cit., pp. 290-92.

39 Cfr. Rossi, *Una ricomposta tenzone* cit., p. 66, che rinvia ad A. Lanci, s.v. *Libello*, in *Enciclopedia dantesca* cit., vol. III, p. 639, ma anche S. Rizzo, *Il lessico filologico degli umanisti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1973, pp. 8-9. In questa accezione *libello* figura in *Decameron* VIII, 5, 16, nelle parole che Maso del Saggio e Ribì rivolgono al giudice, inscenando un alterco fittizio per distrarlo, mentre un terzo compare gli cala le braghe: «Messer, voi fate villania a non farmi ragione, e non volermi udire e volervene andare altrove; di così piccola cosa, come questa è, non si dà libello in questa terra».

da Bologna: Dante sarebbe colpevole di non avergli rivolto parola, pur sapendolo meritevole di considerazione. È ragionevole credere che l'allusione stigmatizzi la *diminutio* del rimatore bolognese, di cui è qui riconosciuta la posizione di rilievo nella storia della lirica d'amore. Il secondo rimprovero (vv. 9-14) pertiene a una questione personale: il mittente addebita a Dante la colpa di non aver riconosciuto – e quindi di non aver citato – Selvaggia, che pure si trovava tra i beati (è lei «la fenice / che con Sion congiunse l'Appenino» dei vv. 13-14, con allusione al luogo in cui morì, assassinata con i ghibellini sulle alture di Castello di Sambuca e di qui ascesa alla Gerusalemme celeste, figurata dal monte Sion)⁴⁰.

I due ammonimenti non pongono le stesse difficoltà. Il rimprovero per il mancato riferimento a Selvaggia si può spiegare, oltre che come una celebrazione dell'eccezionalità morale dell'amata, come un'allusione indiretta a sé stesso. Selvaggia potrebbe svolgere qui il ruolo di controfigura del proprio amante, con operazione non molto diversa dall'episodio – ben noto – della *Vita nuova*, in cui il racconto di Giovanna che preannuncia l'avvento di Beatrice può essere inteso quale figurazione di un avvenuto sorpasso di Dante su Guido. Diversamente, è meno perspicua la ragione per cui il proponente tira in ballo al fianco di Arnaut («Arnaldo Daniello» al v. 8) un poeta della vecchia guardia come Onesto, tacendo il nome di Guinizelli e citando invece quello di Sordello (v. 6)⁴¹. Gli elementi che destano maggiori perplessità pertengono alle due integrazioni che il pistoiese propone al canone dantesco.

Partiamo da Onesto, il cui ripescaggio è sorprendente. È verosimile che uno stilnovista 'ortodosso' come Cino abbia voluto rivendicare l'importanza di uno degli osteggiatori più zelanti delle nuove istanze stilistiche promosse da Dante e Guido a circa trent'anni dalla sua morte (1303 ca.)? E poi: è lecito ipotizzare che la menzione di Onesto, come si è occasionalmente pensato, implichi l'esclusione di Guinizelli⁴²? Alla seconda domanda bisognerà rispondere negativa-

40 Che il senso da attribuire alla perifrasi sia questo lo confermano due indizi di sicuro rilievo: innanzitutto la rubrica anteposta al testo da H («Sonetto di Messer Cino da Pistoia biaximando Dante che non puoxe la sua manza, cioè Selvaggia in paradiso et mandalo a Messere Busone da Ghobbio»), e poi, dal sonetto di risposta.

41 Non è da escludere che la lezione *detta*, che parrebbe alludere a qualcosa cui si è già accennato (nel testo o nello scambio precedente) e di cui non v'è traccia, sia da emendare in *dritta* sulla base della lezione di H, come proposto già da Rossi, *Una ricomposta tenzone* cit., p. 68, che ha osservato come *dritta lima* appaia preferibile «per il contrasto sottinteso, ma immediato, con il concetto opposto di storto». L'opposizione sarebbe, per Rossi, quella «tra la cultura autorizzata, il Dolce Stile, e la cultura alternativa, quella di Cino e Onesto» (*ibidem*), ma è forse più probabile che l'aggettivo alluda alla sola perizia dei poeti canonizzati in *Purg.* XXVI, senza opposizioni di sorta.

42 Ivi, p. 68: «Se dunque nella variazione fantastica di Cino Onesto sostituisce Guinizelli o, per lo meno, gli è pari, ne risulta uno stravolgimento dei primati culturali fissati nella *Commedia* e Dante entrerebbe a ingrossare la schiera degli "stolti". La palma

mente: come non fa difficoltà l'ipotesi che Cino sia stato tacitamente incluso tra gli «altri miei miglior che mai / rime d'amor usar dolci e leggiadre», per le medesime ragioni è pensabile che la «lima» di cui si legge in *Infra gli altri difetti* accogliesse il primo Guido. Del resto, non è detto che ricordare i meriti di Onesto significhi sminuire quelli di Guinizzelli, tanto più considerando che l'assunzione di Guinizzelli fra le *auctoritates* è un dato acquisito dopo che nella *Vita nuova* e nella *Commedia* Dante ne ha sancito il ruolo di precursore. Convinto che nei canti purgatoriali si sconti non la disponibilità all'*amor hereos* ma la volontà di renderlo argomento letterario, Claudio Giunta ha contestato l'idea che il mittente stia qui attribuendo a Onesto un primato:

Ma né è questione di “palma” data a Onesto, né questi necessariamente sta «in vece di» Guinizzelli (...), né infine Cino tende a sostituire alla gerarchia dantesca una sua propria differente scala di valori: è invece (...) l'assunzione del settimo girone a “luogo dei poeti” che legittima la pretesa di vedervene rappresentato uno particolarmente illustre, ma senza pregiudizio per gli altri nominati, e senza ipoteche sui meriti rispettivi: insomma, l'intento evidentemente elogiativo nei confronti di Onesto non comporta la svalutazione di Guinizzelli e dei suoi epigoni⁴³.

Onesto, dunque, non occupa il posto che spetta a Guinizzelli. Resta qualche dubbio sulla possibilità che Cino dovesse necessariamente sottoscrivere un canone altrui. Dopotutto è possibile che egli avesse in mente una gerarchia diversa, e dunque che nel suo personale *pantheon* lirico il poeta bolognese occupasse una posizione di maggior rilievo.

5. È certo che Cino ha tenuto Onesto in ottima considerazione. L'indizio più significativo in merito è di natura quantitativa: il bolognese è il rimatore con cui Cino dialoga più di frequente. La corrispondenza tra i due si compone di almeno sei scambi, cui si possono aggiungere anche altre occasioni di confronto. La prima consiste nella partecipazione di entrambi a una tenzone d'argomento politico inaugurata da Tomaso da Faenza: sebbene il tema di fondo e lo *status* di risponditori svalutino in parte la rilevanza dell'occasione, se letto insieme agli altri anche questo momento consolida l'impressione di domestichezza tra i due⁴⁴. La seconda riguarda il sonetto *Chi vuol veder mille persone grame*, trådito da tre sillogi di tradizione toscana: nella più antica e importante di esse, il ms. Chigiano LVIII 305 (c. 89v), il testo – che pure si presenta sprovvisto di elementi che ne

attribuita a Onesto significherebbe insomma l'esaltazione polemica della poesia tradizionale precedente lo Stilnovismo e a questa avversa».

43 C. Giunta, *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 64, nota 31.

44 Testi e commento in Tomaso da Faenza, *Rime*, ed. critica con commento a cura di F. Sangiovanni, presentazione di F. Brugnolo, Ravenna, Longo, 2016, pp. 152-68.

confermino lo statuto dialogico – è introdotto da una rubrica che lo dice destinato a Cino⁴⁵.

Al di là dei numeri, ad ogni modo, la rilevanza del dialogo tra i due consiste nelle questioni di volta in volta affrontate: con regolarità, dagli studi di Brugnolo in avanti⁴⁶, è stato osservato quanto significative siano state, specie per il portato teorico di cui sono veicolo, le coppie *Bernardo, quel dell'arco* / *Bernardo, quel gentil*, dove per interposta persona i dialoganti discutono della capacità tecnica e della sincerità d'ispirazione degli stilnovisti, e «*Mente*» ed «*umile*» / *Amor che vien*, dove stanno al centro il rimprovero del bolognese per gli stilemi distintivi della nuova maniera⁴⁷. Ma si potrebbe allegare al *dossier* anche la coppia *Siete voi, messer Cino* / *Io son colui*, che, seppur incentrata su altro tema (cioè la volubilità sentimentale di Cino), pure ospita un corsivo riferimento a Guido e Dante: i due capiscuola, anziché mostrare un comportamento consono in fatto di sentimenti, hanno fuorviato i propri 'discepoli', rendendosi colpevoli di incostanza amorosa prima di loro⁴⁸.

45 Così la rubrica: «Mess(er) onesto a mess(er) Cino»; diversamente, si limitano ad esplicitare la paternità gli altri due testimoni censiti. Si tratta dei mss. Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 1208 (c. 16r) e Valladolid, Bibl. Universitaria y de Santa Cruz, 332 (c. 177r-v). Il primo è stato da tempo riconosciuto come un collaterale del Chigiano (cfr. Barbi, *Studi cit.*, p. 195 nota 3, sulla scorta di T. Casini, *Sopra alcuni manoscritti di rime antiche*, «Giornale storico della letteratura italiana», IV/3 (1884), pp. 116-28, alle pp. 116-19); il secondo, si lega a C¹ tramite quella costellazione della tradizione aragonese denominata N&c (cfr. Dante Alighieri, *Rime*, edizione critica a cura di D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002, 3 voll., vol. II, t. 2 pp. 791-98). Sullo stretto rapporto di parentela tra questi due testimoni (e dunque sulla comune derivazione della rubrica dal comune antografo) vd. anche Mistruzzi, *Fra testi e chiose (un gruppo di manoscritti affini al Chigiano L.VIII.305)*, «Studi danteschi», a. XXVII (1949), pp. 217-44.

46 Cfr. Brugnolo, *Appendice a Cino (e Onesto) cit.*, *passim*.

47 Così sia Marcenaro, *Polemica letteraria e ironia cit.*, pp. 279-84, sia D. Pirovano, *Il Dolce stil novo*, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 139-54, che dedica un intero paragrafo al dibattito sorto fra Cino e Onesto intorno alla prima diffusione della *Vita nuova* in ambiente felsineo.

48 Se per Dante vengono in mente gli episodi del libello riguardanti la «pietosa» e le varie pargolette cantate nelle rime ('distrazioni' rimproverategli da Beatrice in *Purg.* XXX 109-145, e XXXI 49-63), per Cavalcanti si possono richiamare sonetti come *Una giovane donna* ed *Era in penser d'amor*, nonché la ballata *Gli occhi di quella*. Sulla volubilità di Dante cfr. ancora Calenda, *Potentia concupiscibilis cit.*, *passim*; per quanto riguarda Guido, invece, non esistono studi specifici. Sono tuttavia molti i testi in cui Cavalcanti o il corrispondente di turno alludono ad avvenute conquiste: oltre ai testi già citati, rientrano in questa categoria il mottetto *Gianni, quel Guido* (responsivo a *Guido, quel Gianni* dell'Alfani), dove il poeta acconsente a un incontro galante con la giovane di Pisa cui allude l'interlocutore, ma anche il sonetto *Ciascuna fresca* (responsivo ad *A quella amorosetta* di Bernardo da Bologna), contiguo al precedente scambio nel Chigiano, nel quale Guido si nega a una tale Pinella.

Ad ogni modo, il confronto tra Cino e Onesto non si esaurisce nel dibattito sulla nuova poesia: al di là delle tre coppie menzionate, una quota cospicua del dialogo tra i due verte su altri temi. In virtù di ciò, in un intervento di molti anni fa dedicato a *Cino e i poeti bolognesi*, Domenico De Robertis ha scritto che «la lettura d'Onesto comincia a fruttare a corrispondenza esaurita, (...) fuori dal campo di tiro delle schermaglie epistolari»⁴⁹. Se la penuria di appigli cronologici non autorizza ad accettare l'ipotesi che quelle «schermaglie» precedano il resto della corrispondenza, resta il dato che nelle altre occasioni i due poeti si sono confrontati su questioni legate non al modo di fare poesia ma alla propria esperienza di fedeli d'Amore. Gli scambi *Quella che in cor / Anzi ch'Amore* e *Assai son certo / Se mai leggesti* – appartenenti a un unico momento – hanno per argomento le sofferenze inflitte dalle rispettive donne. E in parte attinente con questa tenzone si direbbe anche un altro scambio in cui i due si confrontano – forse per la prima volta⁵⁰ – sull'indifferenza di Pietà: dopo essersi lamentato dell'atteggiamento di dileggio tenuto da Mercede, Onesto chiede a Cino se abbia mai avuto modo di assaporare i frutti di Amore. La risposta è prevedibilmente negativa, ma la ragione addotta si distingue perché declassa finanche Amore a suddito della fascinazione di madonna.

Poiché parlare delle sofferenze provocate dall'amore non è un tema che a quest'altezza si evidenzia per originalità, gli aspetti su cui gli studi si sono concentrati non hanno riguardato la novità dei contenuti ma gli argomenti e le strategie adoperate per esprimerli. La convinzione che l'analisi dei punti di tangenza tra i due *corpora* consentisse di definire l'influsso della lettura di Onesto su Cino risale proprio allo studio di De Robertis citato prima: anziché limitarsi ai contenuti della corrispondenza⁵¹, De Robertis ha ritenuto più utile concentrarsi sulle influenze che la poesia del bolognese ha esercitato sui testi monologici di Cino, nella convinzione che soprattutto dai riscontri estranei al modo dialogico

49 D. De Robertis, *Cino e i poeti bolognesi*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXVIII (1951), pp. 273-312, p. 279, ma cfr. anche M. Marti, *Onesto da Bologna, lo stil nuovo e Dante*, in Id., *Con Dante fra i poeti del suo tempo*, Lecce, Milella, 1971², pp. 43-68, alle pp. 53-54: «Ora, nella valutazione della personalità poetica di Onesto (...) hanno avuto peso decisivo, e diremmo sproporzionato, i sonetti scambiati con Cino da Pistoia. Non tanto quelli d'argomento amoroso, quanto gli altri di aperta polemica letteraria».

50 Che possa trattarsi del primo scambio lo suggerisce la domanda – effettivamente generica – che Onesto rivolge a Cino: chiedere al pistoiese se ha conosciuto i benefici di Amore sembra il presupposto su cui si innestano tutti gli altri scambi d'argomento 'sentimentale'. Potrebbe pertanto essere preferibile anteporre questa coppia al resto, come fa Pirovano in *Poeti del Dolce stil novo* cit., pp. 604-19 (numm. CXXXII-CXXXVI), sulla scorta delle antologie di Di Benedetto (che accoglie i soli testi cini) e Marti.

51 De Robertis, *Cino e i poeti bolognesi* cit., pp. 276-83 e 287-93.

emergesse il ruolo di modello⁵². Particolarmente significativa è stata ritenuta la convergenza sul motivo della partenza e sulla sofferenza che da essa scaturisce. Il tema – toccato anche dal Cavalcanti di *Perch'io no spero* – ritorna secondo varie declinazioni nella lirica di Cino. De Robertis ne ha segnalato la ricorrenza massiccia nel sonetto *Onde vieni, Amor* («Onde vieni, Amor, così soave / con un spirito dolce che conforta / l'anima mia, ched è quasi morta, / tanto l'è stata la partenza grave? / (...) / Ma ora che 'l partir m'è mortal noia / per Dio, che non mi facci come suoi: / fammi presente, se non vuoi ch'io moia»; vv. 1-4 e 12-14) e nella sirma della prima stanza della canzone *La dolce vista* («e 'nvece di pensier' leggiadri e gai / ch'aver solea d'Amore, / porto disir' nel core / che son nati di morte / per la partenza, sì me ne duol forte»; vv. 5-9), ma molti altri sarebbero i luoghi allegabili: i sonetti *Deh, non mi domandar*, dove il poeta per la medesima ragione lamenta la prossimità alla morte (vv. 5-8), *Gentili donne*, dove è la vista di altre fanciulle ad attivare la consapevolezza della distanza (vv. 7-11), ma anche *Con gravosi sospir'*, nel cui esordio si parla di un allontanamento del poeta (vv. 1-6), *Occhi miei*, dove Cino riprende i propri occhi perché rei di non essere stati fedeli alla donna da cui si sono allontanati (vv. 9-11), e *Prego 'l vostro saver*, a Cacciamonte, nel quale il poeta lamenta una partenza che lo costringe lontano dall'amata (vv. 1-4 e 9-11)⁵³. L'ipotesi di De Robertis è che alla radice di questo motivo ci sia la ballata *La partenza che fo dolorosa* di Onesto, che fin dalla ripresa, e poi più distesamente nella fronte della prima stanza, pone al centro questo tema («La partenza che fo dolorosa / e gravosa – più d'altra m'ancide / per mia fede, – da voi, Bel Diporto. // Sì m'ancide il partir doloroso / che gioioso – avenir mai non penso / 'nanti uscito son quasi del senso / nel meo cor, mai di vita pauroso, / per lo stato gravoso – e dolente / lo qual sente; – donqua con' faraggio?»; vv. 1-9)⁵⁴. Tuttavia, un rapido affondo nel panorama romanzo mostra

52 Si erano in precedenza espressi in termini simili G. Bertoni, *Il dolce stil nuovo*, «Studi medievali», 2 (1907), pp. 352-408, e L. Cavazza, *Onesto degli Onesti e le sue rime*, «L'Archiginnasio», 29 (1934), pp. 101-14.

53 A conferma della prossimità tematica, si noti che alcuni di questi testi ricorrono in serie nel ms. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 529. Per una disamina sulla sequela cfr. G. Marrani, *Identità del frammento marciano dello «stilnovo»* (It. IX. 529), in *Il canzoniere escorialense e il frammento Marciano dello Stilnovo. Real Biblioteca de El Escorial, e.III.23. Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX. 529*, a cura di S. Carrai e G. Marrani, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 153-81, partic. alle pp. 161-63.

54 Si cita (qui e oltre) da Onesto da Bologna, *Le rime*, a cura di S. Orlando, Firenze, Sansoni, 1974. Una conferma potrebbe venire dal missivo *Terino, eo moro*, dove, lamentandosi del proprio inappagamento, Onesto eleva la questione a problema teorico, chiedendosi se per autotutelarsi sia preferibile allontanarsi dalla donna o restarle accanto («Terino, eo moro, e 'l me' ver signore, / be'llo conosce e no mi vòl dar vita; / partir non posso, ch'adobla 'l dolore / al meo cor, lasso, quando a'cciò m'invita.

come la convergenza sul tema della partenza non costituisca un elemento probante, tanto più considerando la diffusione pervasiva del cosiddetto canto di lontananza. Se in ambito italiano il tema ricorre con sistematicità nei *corpora* di Giacomo da Lentini (per es. nell'esordio di *Troppo son dimorato*, vv. 1-2, e nella terza stanza di *Poi no mi val merzé*, vv. 22-24, nonché nel son. dubbio *Membrando l'amoroso dipartire*) e di Chiaro Davanzati (per es. nelle canzoni *Gravosa dimoranza*, *Oi lasso, lo mio partire*, *D'un'amorosa voglia*, *Di lungia parte aduce mi l'amore*, *Di lontana riviera*, nonché nel sonetto *Adimorando 'n istrano paese*), facendo occasionale apparizione anche in Mazzeo di Ricco (*Amore, avendo interamente voglia*, vv. 40-43), in Lemmo Orlandi (*Lontana dimoranza*) e in Monte Andrea (*Nel core ag[g]lio un foco*, vv. 80-83), in ambito classico pure non mancano luoghi associabili, a conferma che si tratta di una situazione topica sin dai *Remedia amoris*⁵⁵.

Per le stesse ragioni andrà attenuato anche il valore congiuntivo della disposizione nei riguardi del registro elegiaco. Lo studio di Robertis si sofferma a lungo sulla fedeltà del bolognese verso questo modulo, manifesto nella canzone *Ahi lasso, taupino* (particolarmente nelle stanze II e III), dove «quel procedere lento, per aggiunzioni e enunciazioni (...), esclude ogni relazione melodica (...), è il battito, il martellare stesso dell'angoscia»⁵⁶. Diversamente, ciò che in Onesto è tendenza 'elencatoria' si esprimerebbe in Cino attraverso strutture argomentative meno contratte. A tal proposito è sottoposto ad analisi il lessico della pena caratterizzante il sonetto *O giorno di tristizia*, nel quale il poeta, affranto per amore, sovverte il modello biblico di riferimento maledicendo il giorno della propria nascita (vv. 1-8). Anche in questo caso molti sono i testi allegabili. Si pensi alla terminologia utilizzata per l'invocazione a Pietà nel sonetto *Se Mercé non m'aiuta* (vv. 1-4), o al lessico adoperato in *Non credo che 'n madonna* (vv. 9-14), o ancora al vocabolario usato per descrivere l'angoscia del rifiuto in *La udienza* (vv. 1-4 e 9-14). Ma si potrebbero accludere sonetti come *Oïme lasso*, costruito su antitesi vòlte a enfatizzare il coefficiente di disperazione (vv. 5-8), o

/ Se stando doglio, partendo maggiore / pena mi cresce; dunque che·mm'aita?»; vv. 1-6).

55 Per un quadro sulla diffusione del motivo è utile rileggere i cappelli introduttivi che gli ultimi due esegeti delle rime di Dante hanno anteposto alla stanza di canzone *Lo meo servente core* (cfr. quindi Dante Alighieri, *Rime*, a cura di C. Giunta cit., pp. 133-35, e Dante Alighieri, *Vita nuova. Rime*, a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, t. I, cit., pp. 641-43).

56 De Robertis, *Cino e i poeti bolognesi* cit., pp. 297-302; la citazione è a p. 300. Poco oltre De Robertis chiama in causa altri due testi di Onesto caratterizzati da toni simili (*ibid.*). Si tratta dei sonetti *Se li tormenti e dolor ch'omo ha conti* e *La spietata che m'ha giunto al giovini-*, ma di questi solo il primo può essere effettivamente considerato, presentando lemmi, sintagmi e locuzioni associabili alla sfera semantica del dolore (1 *tormenti*, *dolor*; 5 *ardente foco*; 6 *merzé gridando*; 11 *mancar mi sento vita e lena*; 12 *doloroso*, *pena*; 14 *fatica*).

come *Senza tormento*, dove Cino lamenta la perennità della propria delusione (vv. 1-8), o come *O tu, Amor* (vv. 1-8) e *O voi che siete* (vv. 12-14), dove si dà voce al dolore procurato dall'amore⁵⁷. Insomma, anche in questo caso si può obiettare che la condivisione di un registro formulare e del lessico relativo non fa fede del ruolo di precursore di Onesto, tanto più considerando che da altri modelli – per esempio da Guido – Cino avrebbe potuto apprendere il potenziale lirico di certe tonalità⁵⁸.

Il sonetto *Chi vuol veder* di Onesto, la cui didascalia del Chigiano vorrebbe indirizzato a Cino, non presenta – si è detto – marcatori discorsivi che presuppongano la sussistenza di un dialogo. Tuttavia, che il sonetto sia stato pensato o meno per un destinatario non è la sola questione. Altro elemento valorizzato da De Robertis è il fatto che in esordio Onesto esprima l'eccezionalità delle proprie sofferenze dicendosi afflitto da un tormento talmente grande da non potersi paragonare a quelli sommati di mille persone, ognuna delle quali gravata non da un supplizio ma da due («Chi vuol veder mille persone grame, / ciascuna doppia di tormenti ed alta, / veggia me, lasso, posto infra due brame / che qual me' può, più di dolor si smalta»; vv. 1-4). Con alcune differenze, Onesto ripropone l'iperbole almeno un'altra volta, precisamente nel sonetto *Se li tormenti*, ancora in esordio, dove ritorna l'idea dell'accumulo di dolori, talmente pressante da risultare indicibile anche qualora si tentasse di immaginare tutte le sofferenze co-occorrere a un tempo («Se li tormenti e dolor ch'omo ha conti, / fossero 'nsieme tutti 'n uno loco, / ver' quei ch'io sento, so che parian poco / a quai ne son più conoscenti e conti»; vv. 1-4). Anche in questo caso si è pensato che Cino potesse aver fatto tesoro del potenziale figurativo di questa intuizione, ripropo- nendola in *O giorno di tristizia*, dove all'idea del luogo-ricettacolo di dolore si sostituisce quella dell'anima sferzata a un tempo da tutti i supplizi possibili («Se le pene che l'alme in lo 'nferno hanno / fosse in un corpo, il qual venisse pui / nel mondo, già non si vedriano in lui / cotante pene quante in me si stanno»; vv. 5-8). Tuttavia, benché la vicinanza concettuale sia evidente, va notato come

57 Ovviamente il registro elegiacco non si limita alle forme metriche brevi. Possono essere associate al discorso anche le canzoni *Io non posso celar, S'io ismagato sono, Come in quelli occhi*.

58 Sulle similarità che accomunano la lirica di Onesto e Guido, cfr. almeno Marti, *Onesto da Bologna, lo stil nuovo* cit., pp. 56-59. Va detto che c'è almeno un caso in cui il modo di argomentare di Cino si dimostra vicino al bolognese per lessico e sintassi, ed è il sonetto *Si doloroso*, che per la sua «insolita fissità tematica» si traduce in espressioni «rotte, angosciose, singhiozzanti» (così De Robertis, *Cino e i poeti bolognesi* cit., p. 300): «Sì doloroso, non poria dir quanto, / ho pena e schianto, – angoscia e tormento, / e 'l martirio ch'io sofferisco è tanto, / che mai non canto – ed altra gio' non sento / E ciascun giorno rinovello in pianto / e sono affranto – d'ogni allegramento; / di greve pena a dosso porto manto; / ben saria santo, – se stessi contento!» (vv. 1-8).

anche qui la prossimità con altri luoghi della tradizione romanza, tra i quali spiccano il *planh* per il Re Giovane attribuito a Bertran de Born («Si tuch li dol e-l plor e-l marriment / e las dolors e-l dan e-l çaitiver / q'hom anc auçis en est segle dolen, / fosan ensem[s] [...]»; vv. 1-4)⁵⁹ e la descrizione dantesca dell'ultima fossa di Malebolge («Qual dolor fora, se delle spedali / di val di Chiana, tra 'l luglio e 'l settembre, / e di Maremma e di Sardigna i mali / fossero in una fossa tutti insembre, / tal era quivi (...)»; *Inf.* XXIX 46-50)⁶⁰.

6. Diversamente dalle poesie di corrispondenza, quindi, le liriche monologiche di Cino non contribuiscono davvero a definire tempi e modalità del rapporto intrattenuto con Onesto: non è pertanto attraverso l'analisi di questi testi che si possono avanzare ipotesi circa le ragioni della sua menzione nel secondo dei tre missivi antidanteschi. Tuttavia, che il discorso portato avanti dal mittente si muova all'interno di coordinate tutte letterarie si intuisce dall'accostamento al bolognese del trovatore Sordello, la cui menzione fa altrettanta difficoltà. Perché citare al fianco di Arnaut e Onesto un trovatore cui Dante ha attribuito altro ruolo, e che resta 'confinato' all'Antipurgatorio? L'accostamento di Sordello a Onesto e Arnaut non va letto quale elemento a sfavore dell'ipotesi di paternità di *Infra gli altri difetti*: non trattandosi di prova di una conoscenza approssimativa della *Commedia* ma di scelta dettata dalla sintesi, chi scrive vuole alludere a tutti gli incontri che nel *Purgatorio* vedono coinvolti i poeti, senza peritarsi di restituire l'esatta ripartizione delle anime degli stessi⁶¹. Non solo: un'altra ipotesi plausibile è che il nome di Sordello sia citato di fianco ad Arnaut e Onesto in virtù dei contenuti della sua poesia, in larga parte imperniata proprio sul versante amoroso⁶². A tal proposito si direbbero particolarmente notevoli i contenuti della canzone *Tant m'abellis lo terminis novel* (*BdT* 437.35): nella topica ambientazione primaverile il poeta esalta la nobiltà della propria donna, arrivando nelle *coblas* IV-V a postulare il privilegio di poterla elogiare indipendentemente dall'ottenimento di un premio («Sos volers ed de mon fin joi capdels / car d'autra part no-m ven jois ni confortz / mas de servir lieis per cui sui estortz / d'avol merce; qu'el sieus cors benestans, / francs, gen parlans, humils et orgoillos / m'acor qu'eu fos / faich gais de dol clamans / sol que, chantans, / sofrà q'ieu sos aips bos / diga, et enans / sos pretz e sas beutatz, / on creis vertatz, / on hom plus

59 Si cita da R. Manetti, *Anonimo (già attribuito a Bertran de Born), 'Si tuch li dol e-l plor e-l marriment' (BdT 80.41), «Lecturae tropatorum», XI (2018), pp. 1-28.*

60 Un concetto simile si legge ai vv. 9-11 del son. *Molti omini vanno ragionando* di Chiaro: «e nonn ha in sé né sennò né misura / né cosa c'omo possala laudare, / ma doppio è di tormento e di rancura» (si cita da Chiaro Davanzati, *Rime*, a cura di A. Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965, pp. 240-42).

61 Così Marti in *Poeti del Dolce stil nuovo* cit., p. 922.

62 Per un profilo aggiornato su Sordello cfr. M. Grimaldi, *Sordello da Goito*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XCIII, 2018, *sub vocem*.

n'es lauzans»; vv. 43-56). Giacché la stessa posizione gli viene riconosciuta – a meno che questi non alluda ironicamente al disinteresse per le donne – anche dal corrispondente Peire Guillem («En Sordell, anc entendedor / non sai vi mais d'aital color / com vos es; qe-lh autr'amador / volon lo baizar e-l iacer, / e vos metes a no caler / so q'autre drut volon aver»; *BdT* 437.15, vv. 13-18), si potranno facilmente notare le coincidenze retorico-concettuali con la 'poesia della loda' di dantesca memoria (*Vn.* XVIII, 3-7)⁶³.

Come che sia, e a meno di non far valere le sole ragioni rimiche, vale la pena chiedersi se sia casuale che le due menzioni che nel *De vulgari eloquentia* si cantano di Sordello si registrino nel medesimo capitolo in cui – ed è occorrenza unica nel trattato – viene citato Onesto. In I 15, 1-9 Dante celebra con molte e ben note cautele i volgari di Bologna e Mantova, uniche due città che sono state in grado di smunicipalizzare il proprio idioma. Tale merito, com'è risaputo, si spiega in virtù di una posizione geografica privilegiata: ambedue i centri possono attingere il meglio delle varietà linguistiche limitrofe. Se per Mantova il massimo esponente di questa smunicipalizzazione è stato Sordello («qui, tantus eloquentie vir existens, non solum in poetando sed quomodocunque loquendo patrium vulgare deseruit»; I 15, 2), per il panorama bolognese – più ampio e certamente meglio noto a Dante – gli esempi si fanno più numerosi: fanno qui la loro apparizione Guinizzelli, Guido Ghislieri, Fabruzzo de' Lambertazzi e appunto Onesto, cui si accodano senza beneficio di menzione «alii poetantes Bononie» (I 15, 6). La singolarità dell'accoppiata Sordello-Onesto, che mai figurano altrove congiunti, impone di chiedersi se la memoria di questo luogo possa aver agito sull'autore di *Infra gli altri diffetti*.

Sebbene non vi sia esatta corrispondenza tra i poeti citati nel sonetto e quelli menzionati nel trattato, una risposta affermativa si direbbe comunque possibile. L'assenza di Guinizzelli dal sonetto è ovvia: trattandosi del protagonista del canto in discussione, è chiaro che il detrattore non possa attaccare l'Alighieri facendo leva sulla sua assenza. Diversamente, la preferenza accordata a Onesto e il contestuale silenzio su Guido e Fabruzzo possono spiegarsi tenendo conto della diversa statura letteraria del primo, confermata anche dalla tradizione – considerevole per estensione – delle sue rime. Di Guido Ghislieri, menzionato qui e oltre (II 12, 6) come autore di canzoni inizianti per settenario, non resta che l'*incipit* ricordato da Dante, cioè *Donna, lo fermo core*⁶⁴, mentre di Fabruzzo, oltre al solo

63 Su questo punto vd. M. Grimaldi, *Sordel, 'Tant m'abellis lo terminis novels' (BdT 437.35)*, «Lecturae tropatorum», in preparazione.

64 Non ha convinto l'ipotesi di Rossi (Guido Guinizzelli, *Rime*, a cura di L. Rossi, Torino, Einaudi, 2002, p. 112), secondo cui sarebbe da assegnare al Ghislieri, per similarità, anche la canzone *Donna, lo fine amore*, tràdita adespota da V tra le rime giuallaresche. La proposta non sembra preferibile rispetto a quella di Marti (*Poeti del Dolce stil nuovo* cit., p. 111), che la assegna a Guinizzelli in ragione della vicinanza incipitaria con testi sicuri come la canzone *Donna, l'amor mi sforza*, o il frammento

esordio della canzone *Lo meo lontano gire*, resta un sonetto morale a tradizione plurima ma di paternità incerta, cioè *Omo non prese ancor*⁶⁵. Insomma, posta la preminenza di Onesto, è lecito pensare che a Guido e Fabruzzo sia stata offerta dignità di menzione per ragioni argomentative:

Inversamente ci si chiede se l'allineamento del Ghislieri e di Fabruzzo (lasciando da parte Onesto) al *maximus* Guinizzelli non risponda soprattutto a qualche motivo di strategia culturale e di equilibrio compositivo. Il desiderio di evidenziare, dando a Guido un buon seguito, un vero e proprio gruppo di bolognesi illustri, sullo stesso piano di siciliani e toscani, si spiega abbastanza bene nel contesto di un'opera che presuppone verosimilmente, in modo diretto o meno, l'influenza del clima letterario bolognese, e la relativa politica culturale dantesca⁶⁶.

Ipotizzare che il trattato e il sonetto siano legati significa supporre che il detrattore abbia avuto accesso al *De vulgari*, e che sulla base di esso abbia deciso di rivedere il canone purgatoriale, adoperando gli stessi argomenti usati da Dante. Ebbene: è plausibile che Cino, in esilio all'altezza della stesura del *De vulgari*, abbia avuto modo di leggere il trattato⁶⁷? Qualche tenue indizio a favore po-

Donna, il cantar soave (forse ripresa di una ballata). La canzone è pubblicata come anonima in *I Poeti della Scuola Siciliana*, 3 voll., vol. III. *Poeti siculo-toscani*, a cura di R. Coluccia, Milano, Mondadori, 2008, p. 661.

65 A rigore, la tradizionale identificazione del *Fabrutius Bononiensis* di Dante con il Lambertazzi non è sicura (cfr. A. Antonelli, *Lambertazzi Fabruzzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXIII, 2004, pp. 152-56). Un quadro sintetico sulla tradizione del sonetto è dato da Francesco Montuori in una delle appendici a Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi, con la collaborazione di L. Formisano e F. Montuori, Roma, Salerno Editrice, p. 371.

66 P.V. Mengaldo, *Introduzione al 'De vulgari eloquentia'*, in Id., *Linguistica e retorica di Dante*, Pisa, Nistri, Lischi, 1978, pp. 11-123, a p. 114 (già edito come introduzione a Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*. I. *Introduzione e testo*, a cura di P.V. Mengaldo, Padova, Antenore, 1968, pp. VII-CII). Ma si legga anche G. Gorni, *Dante. Storia di un visionario*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 101: «le liste di coloro che, secondo il *De vulgari*, possono ambire a essere 'vulgari eccellenti' sono composte di nomi in gran parte oscuri: verseggiatori che, a fianco di maestri quale l'uno e l'altro Guido, Cino e Dante, per il nostro discernimento non si distaccano dalla media dei contemporanei, restandone anzi, con l'eccezione di Onesto da Bologna, buon tratto al di sotto. (...) Mi chiedo allora come si possa accettare senza scandalo il parere lusinghiero espresso nel trattato sui vari Tomaso da Faenza e Ugolino del Buzzuola, Guido Ghislieri e Fabruzzo de' Lambertazzi, minori e minimi che (...) sarebbero stati toccati dalla grazia a dispetto dei documenti».

67 Una rassegna delle ragioni per cui sarebbe preferibile l'ipotesi di una genesi bolognese è in M. Tavoni, *Quando, dove e per chi sono stati scritti il 'Convivio' e il 'De vulgari eloquentia'*, in Id., *Qualche idea su Dante*, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 77-103, partic. alle pp. 96-103, ma si tenga conto anche delle ragioni di Fenzi, che ne sostiene la genesi veronese (in Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia* cit., pp. XX-XXII). Più che

trebbe venire dal testimone poziore della tradizione, il codice medio-trecentesco tradizionalmente siglato B (Berlin, Staatsbibliothek, Lat. folio 437), la cui origine, grazie agli approfondimenti di Elena Pistolesi, può ora essere ricondotta con buoni argomenti ad ambienti bolognesi, almeno per ciò che concerne la sezione dantesca⁶⁸. A fronte di ciò, una delle ipotesi messe in campo da Pistolesi è che sia stato proprio Cino a svolgere opera di mediazione fra il trattato dantesco e Boccaccio durante gli anni del noviziato napoletano del secondo⁶⁹. Se è vero che tale ricostruzione non confligge con i contenuti del *De vulgari*, dove esplicitamente si riconosce la grandezza di un poeta 'bolognese d'adozione' come Cino, che vi compare menzionato con merito numerose volte (I 10, 2; I 13, 4; I 17, 3; II 2, 8; II 5, 4; II 6, 6)⁷⁰, e che viene addirittura eletto a secondo corno della poesia illustre di fianco all'Alighieri, è però altrettanto vero che i dati ne-

ragionevole è la ricostruzione di G. Indizio, *Le tappe venete dell'esilio di Dante*, in Id., *Problemi di biografia dantesca*, presentazione di M. Santagata, Ravenna, Longo, 2013, pp. 93-114, partic. alle pp. 95-106 (già edito col medesimo titolo in «Miscellanea Marciana», XIX (2004), pp. 35-64), condivisa da G. Inglese, *Vita di Dante. Una biografia possibile*, Roma, Carocci, 2018², pp. 81-83.

68 Cfr. E. Pistolesi, *Il 'De vulgari eloquentia' di Giovanni Boccaccio*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXI, fasc. 634 (2014), pp. 161-99, alle pp. 174-94, le cui indagini su B hanno riaperto sia all'ipotesi di un' anteriorità della sezione dantesca rispetto alla prima, sia alla sua origine emiliana, già avanzata da P. Rajna, rec. a L. Bertalot, *Il codice B del 'De vulgari eloquentia'* («La Bibliofilia», XXIV (1922), pp. 261-64), «Studi danteschi», VII (1923), pp. 110-20, e confermata da G. Folena, *La tradizione delle opere di Dante Alighieri*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi*, Verona-Ravenna 20-27 aprile 1965, Firenze, Sansoni, 1965, 2 voll., vol. I, pp. 1-78, a p. 27. L'ipotesi è ricevuta da Mengaldo, *Introduzione al 'De vulgari eloquentia'* cit., p. CIV) sulla base di alcuni fatti grafico-fonetici – perlopiù scempiamenti e raddoppiamenti indebiti – che però potrebbero rimontare più in alto (ivi, pp. CI-CV, nota 4). Si erano invece detti a favore di un'origine fiorentina G. Vitaletti, *Il Codice Bini del 'De vulgari eloquentia' e della 'Monarchia'*, «Giornale dantesco», XXVI (1923), pp. 43-52, A. Marigo, *Per il testo critico del 'De vulgari eloquentia'*, «Giornale storico della letteratura italiana», XCIX (1932), pp. 1-55, a p. 10, nota 10, e G. Billanovich, *Nella tradizione del 'De vulgari eloquentia'*, in Id., *Prime ricerche dantesche*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947, pp. 13-19, alle pp. 15-16 (ora da rileggere alla luce di C. Pulsoni, *La tradizione "padovana" del 'De vulgari eloquentia'*, in *La cultura volgare padovana nell'età del Petrarca*, a cura di F. Brugnolo e Z. Verlatto, Padova, Il Poligrafo, 2006, pp. 187-203). Per la datazione, il testimone si è sempre ritenuto posteriore al quarto decennio del sec. XV: termine *post quem* è il commento di Dionigi da Borgo San Sepolcro ai *Facta* di Valerio Massimo, composto forse ad Avignone nel biennio 1337-1338 e revisionato a Napoli fra il 1338 e il 1342. Tuttavia l'origine unitaria del codice, ribadita da C. Bologna, *Un'ipotesi sulla ricezione del 'De vulgari eloquentia': il codice Berlinese*, in *La cultura volgare padovana* cit., pp. 205-56, partic. pp. 218-30, è stata messa in dubbio con buoni argomenti da Pistolesi, *Il 'De vulgari eloquentia'* cit., pp. 178-85.

69 Cfr. ivi, pp. 167-71 e 196-99.

70 Tavoni, *Quando, dove e per chi* cit., pp. 101-2.

cessari a comprovare questa proposta si presentano, allo stato attuale, insufficienti. Pertanto, fino a che non si perverrà a più dirimenti acquisizioni, l'idea che il detrattore abbia utilizzato come fonte il *De vulgari* è destinata a rimanere una suggestione.

Ciò che si può aggiungere, e che in una certa misura contribuisce a indebolire l'ipotesi della coincidenza, è che il titolo di sommo poeta d'amore in lingua di sì, già assegnato a Cino nel trattato (II 2, 8), gli sembra ancora allusivamente riconosciuto in *Purg.* XXVI, allorché Arnaut chiede a Dante di recitare una preghiera per lui. Non sembra infatti casuale la prossimità semantica e verbale fra l'ultimo verso della richiesta dell'Arnaut dantesco («Ara vus preu, per aquella valor / che vus guida al som de l'escalina, / sovenha vos a temps de ma dolor», vv. 145-147) e quello rivolto da Cino alla donna nel sonetto *Se voi udiste*, onde evitare che quest'ultima approfitti della sua debolezza («anzi se voi m'odiaste mortalmente, / passerebbe pietà nel vostro core, / e soverrebbe a voi del mio dolore»; LXIV, 5-7)⁷¹. Resta, certo, in piedi il dubbio che la direzione del prelievo possa essere opposta, e che la stesura di *Se voi udiste* sia posteriore a quella di *Purg.* XXVI: tuttavia, quale che sia la direzione del ripescaggio, l'omologia consistente tra il pistoiese e il trovatore ne esce comunque confermata (anche qualora a confermarla fosse lo stesso Cino)⁷².

7. Nel contributo che più ha avuto il merito di riportare l'attenzione su questa tenzone, Luca Carlo Rossi si è interrogato sul potenziale valore congiuntivo di alcune serie rimiche condivise fra i tre missivi attribuibili a Cino e altri testi sicuri del pistoiese⁷³. Prendendo le mosse da una notazione di Gorni sull'identità quasi perfetta fra due rimanti di *In verità* (9 *bugiardi* : 13 *Lombardi*) e quelli di un sonetto inviato da Dante a Cino, *I' ho veduto già*, responsivo alla proposta *Novel-*

71 Hanno posto l'accento su questa corrispondenza sia D. De Robertis, *Cino e le imitazioni dalle rime di Dante*, in «Studi danteschi», XXIX (1950), pp. 103-77, partic. 112-18, sia Brugnolo, *Cino (e Onesto)*, cit. p. 381, nota 31.

72 Ma è utile leggere in proposito le osservazioni di Fenzi (Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia* cit. p. LVI), che intravede nell'elogio di Cino una strumentalizzazione: «Perché mai a rappresentare al livello più alto la poesia d'amore (...) Dante ha scelto proprio Cino, di lì a poco denunciato come poeta accidentale, ondivago, inessenziale? (...) Sicuramente (...) intende cancellare anche retrospettivamente la difficile amicizia con Cavalcanti. Possiamo poi immaginare che in quei primi e tormentati anni d'esilio il rapporto con l'illustre giurista (...) si offrisse a Dante come una preziosa e prestigiosa occasione d'inserimento e di promozione personale. E resta ancora una considerazione da fare, per nulla banale: Cino era l'unico poeta vivente che Dante potesse ostentare al suo fianco (...). In quel panorama di morti e mediocri ci voleva una "spalla" viva (...), e basta un rapido giro d'orizzonte per constatare che non c'era molto da scegliere: o Cino o nessuno».

73 Per le osservazioni sulle corrispondenze rimiche, cfr. Rossi, *Una ricomposta tenzone* cit., pp. 63-64.

lamente Amor (3 lombardo : 7 bugiardo)⁷⁴, Rossi ha verificato se si dessero altre corrispondenze simili. L'indagine ha evidenziato come tre delle quattro parole in rima del sestetto di *Infra gli altri difetti* (9 dice : 11 Beatrice : 13 fenice) ricorrono nel medesimo ordine all'interno del sonetto *Novellamente Amor*, già menzionato in precedenza perché inviato proprio da Cino a Dante (1 dice : 4 beatrice : 8 fenice, con aggiunta in terza posizione di 5 disdice). A questo rilievo, di per sé ragguardevole, Rossi ne ha aggiunto un secondo, forse in apparenza meno indicativo perché non coinvolgente direttamente l'Alighieri, ma da tenere presente in quanto latore di un ulteriore indizio a favore della paternità ciniana: le prime tre delle quattro parole costituenti la rima B di *Infra gli altri difetti* (2 rima : 3 stima : 6 lima, più 7 cima) ricorrono, nel medesimo ordine e nelle medesime posizioni, già all'interno del sonetto *Merzé di quel signor ch'è dentro a meve* (2 rima : 3 stima : 6 lima, più 7 prima).

Muovendo proprio da questa corrispondenza, è possibile aggiungere un ulteriore spunto di riflessione. La convergenza rimica riscontrabile tra *Infra gli altri difetti* e *Merzé di quel signor* non è il solo elemento di congiunzione rilevabile fra i due testi, né il più cospicuo:

Merzé di quel signor ch'è dentro a meve nessun non dótto che favelli 'n rima, e che ciò possa dir meo core stima, poi, quando 'l sente, l'uomo intender deve	4
ch'i' son quel sol che sua virtù riceve: faccio ed acconcio tutto con sua lima, ed ogni motto con lui movo prima ch'i' 'l porga fra le genti chiaro e breve.	8
Dunque di cui dottar degg'io parlando d'Amor? ché dal suo spirito procede, che parla in me, ciò ch'io dico rimando.	11
Non temo lingua ch'adastando fiede; ché l'uom che per invidia va biasmando sempre dice 'l contrario a quel che crede.	14

Se *Infra gli altri difetti* intende dialogare, sia pure a distanza, con il secondo dei due luoghi purgatoriali deputati alla retrospettiva sulla storia della lirica d'amore in lingua di sì (*Purg.* XXVI 82-99 e 115-147), così anche *Merzé di quel signor* porta avanti un discorso che va intrecciandosi con alcuni dei momenti più autobiografici – e per questo interessanti – della *Commedia*. La differenza fra i due sonetti sta nel fatto che, mentre *Infra gli altri difetti* fa esplicita menzione sia del luogo dantesco da cui muove sia dei contenuti su cui intende esprimersi,

74 Gorni, *Cino «vil ladro»* cit., p. 138.

Merzé di quel signor dialoga – in modo più coperto, ma non meno evidente – con il primo degli episodi purgatoriali imperniati sul bilancio della lirica d'amore, vale a dire il noto colloquio tenuto da Dante con Bonagiunta, destinato a sancire una volta per tutte l'esistenza di una cerchia di sodali non esattamente allineati in quanto a ragioni poetiche ma di sicuro accostabili per scelte stilistiche (*Purg.* XXIV 49-63). Il fatto che anche *Merzé di quel signor* sia legato a uno degli incontri più importanti che hanno luogo nelle ultime cornici del *Purgatorio* è confermato dal contenuto, in primo luogo dall'esplicita dichiarazione di fedeltà di Cino al dettato di Amore (vv. 9-11), del tutto assimilabile a quella che Dante fa pronunciare al sé stesso personaggio, laddove sottolinea la sincerità della propria ispirazione: il poeta – il *vero* poeta – altri non è, per Cino, che il vettore di ciò che Amore intende comunicare ai suoi fedeli, dunque il suo ruolo consiste nella capacità di verbalizzare i sentimenti attraverso un uso adeguato del mezzo espressivo. Si tratta di una posizione sovrapponibile a quella descritta con altra efficacia argomentativa dallo stesso Dante nella sua risposta all'Orbiccciani («l' mi son un che quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'è ditta dentro vo significando»), e che era stata già in qualche misura preannunciata dall'episodio del libello giovanile in cui il poeta riferisce ai lettori le ragioni che lo hanno indotto a prestar voce ad Amore («voglio che tu dich i certe parole per rima, ne le quali tu comprendi la forza ch'io tegno sopra te per lei (...); e di ciò chiama testimonio colui che lo sa, e come tu prieghi lui che glile dica, ed io, che son quelli, volontieri le ne ragionerò»; *Vn.* XII, 7).

Certo, mancando di qualsivoglia riferimento esplicito al poema, è anche possibile che il sonetto *Merzé di quel signor* sia cronologicamente precedente al passo purgatoriale. Ed è proprio in ragione di questa eventualità che Enrico Malato ha contestualmente avanzato l'ipotesi che il sonetto debba essere letto tenendo presenti le ingenti dichiarazioni metapoetiche che emergono da un altro noto pezzo ciniano, il sonetto *Qua' son le cose vostre*, che fu probabilmente pensato in risposta a una qualche accusa di Guido, e che costituisce tuttora una delle sue più preziose certificazioni di poetica pervenute⁷⁵. Quindi, fermo restando l'invito alla cautela – opportuna di fronte a una cronologia impossibile da tracciare –, vale la pena insistere sul fatto che due tra i sonetti più evidentemente accostabili alla retrospettiva purgatoriale condividano per intero una serie rimica semanticamente importante (*lima : rima : stima*). Potrebbe ovviamente trattarsi di coincidenza, ma si tenga conto che la stessa parola *lima* in clausola ci riporta, come già notato da Gorni e Malato, ad altri significativi confronti su stili e poetiche, e segnatamente alla risposta data da Cavalcanti al suo omonimo Guido Orlandi nel celebre sonetto *Di vil matera* («Amore ha fabbricato ciò ch'io limo»; v. 16)⁷⁶. Insomma, al di

75 Malato, *Ancora sul «disdegno»* cit., pp. 343-50 (già edito in «Rivista di studi danteschi», VI (2006), pp. 113-41).

76 Cfr. Gorni, *Cino «vil ladro»* cit., p. 133, e Malato, *Ancora sul «disdegno»* cit., pp. 344-

là della serie rimica condivisa, che è dato notevole in sé e caso, forse, non del tutto isolato all'interno del *corpus* ciniano⁷⁷, i dati su cui interessa fermare l'attenzione sono in buona sostanza due: 1) ad esserne contrassegnati sono due sonetti pensati per discutere altrettanti luoghi strategici della *Commedia*; 2) tali sonetti viaggiano nella tradizione manoscritta sempre sotto il nome di Cino da Pistoia. Viene insomma da chiedersi se quella serie non possa essere considerata anch'essa un indizio utile a dirimere la questione, e se non costituisca sorta di marca distintiva, attiva laddove il discorso verte su questioni di natura metaletteraria.

APPENDICE

Ia

Cino da Pistoia [?]

In verità questo libel di Dante
 è una bella simia de' poeti
 che con leggiadro e caro consonante
 tira le cose altrui ne le sue reti
ante
eti
 Ma pur tra gioviali e tra cometi
 rivescia 'l dritto e 'l torto mette avante.
 Poscia li essempli suoi falsi e bugiardi,
 di qual pon presso o lunge dal dimonio,
 debbono star sì come vòti cardì.
 E per lo temerario testimonio
 la vendetta de' Franchi e de' Lombardi
 si devesa, qual di Tullio fece Antonio.

Ib

Giovanni di Meo Vitali

Contien sua Comedia parole sante,
 simile a quelle che cantono e preti,
 del buon autor, che sì faceste errante,
 da che 'n vita non è che ciò vi vèti.
 Li cui essempli foron per costante
 veri e non falsi, fra savi e discreti,
 lo torto e 'l dritto in suo loco fermante
 più che le vostre leggi co' Decreti.
 Cernendo 'l vero con diritto conio
 de' salvi e de' dannati, s'è 'l chi guardi,
 de chiunque parlò 'l giudice idonio:
 però de Italian, Franchi o Picardi
 far non si de' de vendicarsi sonio,
 ma predicar per gli altri, ché di guardi.

48, particolarmente utile per fare il punto sui molti testi di corrispondenza che è opportuno chiamare in causa a proposito di questo dibattito.

⁷⁷ Anche il sonetto dubbio *Io maladico il dì ch'io vidi imprima* reca una serie rimica in parte accostabile al nostro discorso (3 *cima* : 5 *lima* : 7 *rima*, più ovviamente 1 *imprima*), e anche in questo caso, benché in modo meno stringente, si ravvisa un cursorio parallelo tra l'amore, qui doloroso, e l'esercizio poetico («e maladico l'amorosa lima / c'ha puliti i miei motti e i bei colori / ch'i' ho per voi trovati e messi in rima, / per far che 'l mondo sempremai v'onori»; vv. 5-8).

IIa

Cino da Pistoia [?]

Infra gli altri difetti del libello
 che mostra Dante signor d'ogni rima,
 son duo sì grandi, ch'a dritto si stima
 che n'aggia l'alma sua loco non bello.
 L'un è che ragionando con Sordello
 e con molti altri de la detta lima,
 non fece motto a Onesto, di ben cima,
 ch'era presso ad Arnaldo Daniello.
 L'altr'è, secondo che 'l suo canto dice
 che passò poi nel bel coro divino,
 là ove vide la sua Beatrice,
 che, quando ad Abraàm guardò nel sino,
 non riconobbe l'unica fenice
 che con Sion congiunse l'Appenino.

IIb

Bosone Novello da Gubbio

Io pur m'accordo che 'l vostro coltello
 fiere 'l poeta che gran ciel soblima,
 e non pensate ben come om s'adima
 biasmando lui che fu divino uccello?
 L'ala del qual volò sopra ogni ostello
 notando, e gli alti spirti scrisse prima,
 degli altri tacque, perché non se vima
 ne' suo processo piccolo alboscello.
 Dunque notate ben la sua radice,
 ché 'l vide nostro andar per suo canmino,
 m'acanto d'i miglior della cornice
 non cape la Selvaggia in suo latino.
 Or la [.....]te poi nel ciel felice,
 ché non se pianta in suo terreno spino.

IIIa

Cino da Pistoia [?]

Messer Boson, lo vostro Manoello,
 seguitando l'error de la sua legge,
 passato è ne lo 'nferno, e prova quello
 martir ch'è dato a chi non si corregge.
 Non è con tutta la commune gregge,
 ma con Dante si sta sotto 'l capello
 del qual, come nel libro suo si legge,
 vide coperto Alessi Interminello.
 Tra lor non è solazzo ma coruccio,
 del qual fu pieno Alessi com'un orso,
 e raggia là dove vede Castruccio.
 E Dante dice: «Quel, da tiro morso,
 ci mostrò Manoello 'n breve sdruccio
 de l'uom che inesta 'l persico nel torso».

IIIb

Autore ignoto «in persona di Bosone»

Manoel, che mettete 'n quell'avello
 ove Lucifero più ch'altri regge
 non è dil regno di colui rubello,
 che 'l mondo fe' per riempir sue segge.
 E benché fosse 'n quello luogo fello
 ove 'l ponete, ma non chi 'l v'elegge,
 n'avea depinto 'l ver vostro pennello
 che lui e Dante cuopran ta' lavegge.
 Alessi raggi sotto quel capuccio,
 ma non se doglia se con lui è Corso,
 lo qual fece morir messer Guerruccio.
 Dante e Manoel compiono lor corso
 ov'è lor cotto lo midollo e 'l buccio
 tanto che giunga lor lo gran soccorso.

DAVIDE BELGRADI

«e ancora:» *l'eredità dei trovatori*
in *Entrebeskar* di Roberto Rossi Precerutti (1982)

Troubadour legacy in Roberto Rossi Precerutti's Entrebeskar (1982)

ABSTRACT

L'articolo analizza la raccolta *Entrebeskar* di Roberto Rossi Precerutti come esempio contemporaneo di un riattraversamento della lirica dei trovatori. Il primo capitolo ricostruisce l'orizzonte culturale alla base di *Entrebeskar* per poi soffermarsi su una valutazione complessiva dei modelli trobadorici nella raccolta. Nel secondo e nel terzo capitolo vengono analizzate quattro poesie esemplari, imperniate intorno a citazioni esplicite dei trovatori o a *topoi* della poesia provenzale. Da tale analisi emergono i confini del *trobare* preceruttiano, con un'evidenza per le caratteristiche *ric*: l'architettura sintattica si pone infatti come primo elemento di significazione. Tutte le poesie evidenziano la centralità del rapporto dell'io con il mondo, mostrando come all'indecidibilità dei versi corrisponda l'impossibilità di circoscrivere perfettamente la realtà.

This article examines Roberto Rossi Precerutti's *Entrebeskar* as an example of contemporary re-visitation of troubadour lyric. The first chapter traces *Entrebeskar's* cultural horizon and leads to an overall evaluation of the troubadours' models in the book. The second and third chapters analyzes four emblematic poems centered around some explicit citations of troubadours or Provençal *topoi*. The analysis thereby reveals the peculiarities of Rossi Precerutti's *trobare*, especially in relation to the *ric* traits: the syntactic architecture is indeed the first element of signification. All the poems show the centrality of the relationship between the "self" and the world, revealing that the undecidability of some lines is related to the impossibility of perfectly delimiting reality.

*«e ancora:» l'eredità dei trovatori
in *Entrebeskar* di Roberto Rossi Precerutti (1982)*

1. *Il trobar di Entrebeskar: dalla ricostruzione ragionata della bibliografia dei provenzali all'analisi della raccolta*

Entrebeskar è, nel 1982, la prima raccolta poetica pubblicata da Roberto Rossi Precerutti. Uscita lo stesso anno in cui Patrizia Valduga dà alle stampe *Medicamenta*, è una raccolta che risalta per la sperimentazione in metrica chiusa, con una seconda sezione quasi interamente composta da sonetti¹. Tuttavia, come già il titolo denuncia, *Entrebeskar* rappresenta anche un esempio di assunzione dell'eredità trobadorica in un poeta contemporaneo, ed è proprio la letteratura dei trovatori, guardata attraverso il modo in cui l'autore la attraversa, che può fungere da lume in grado di rischiarare la complessità di questo testo d'esordio². L'intento è quello di accogliere, ma dalla prospettiva dell'italianistica, la proposta che è stata di recente avanzata per i nuovi studi sui provenzali, ovvero quella di «studiare i trovatori e le irradiazioni della [loro] poesia (...) alla ricerca degli elementi di permanenza e degli elementi di innovazione», e, come seconda direttrice, di «studiare le modalità della ri-codificazione sul piano diatopico e sul piano diacronico (...) individuando le logiche sottese alle specifiche ri-codificazioni»³. Per attuare questo proposito ho cercato di leggere *Entrebeskar* da due prospettive: da una parte per mezzo di una ricostruzione della biblioteca dei provenzali dell'autore, in modo da definire i testi che ne compongono l'orizzonte critico-testuale di riferimento dal quale, poi, prenderà corpo la raccolta⁴; dall'altra parte, invece,

1 R. Rossi Precerutti, *Entrebeskar*, Forlì, Forum Quinta Generazione, 1982.

2 Per una descrizione generale della raccolta rimando a D. Belgradi, «*Struttura di separazione*»: Roberto Rossi Precerutti da *Entrebeskar* a Falso paesaggio (1982-1984), in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, a cura di S. Stroppa, vol. II, 2017, pp. 57-84.

3 G. Noto, *Quali prospettive per i giovani provenzalisti?*, «*Tenso*», XXXV, 1-2 (2020), p. 100.

4 La ricognizione bibliografica è consultabile nell'Appendice¹. Tale ricognizione è frutto di una ricerca nella biblioteca personale di Rossi Precerutti ed è stata resa possibile dall'autore stesso. Un avvertimento, forse ovvio, è che tale elenco non copre la totalità dei testi studiati e letti effettivamente, si tratta di un'approssimazione che può tenere conto solo dei volumi concretamente rinvenuti al momento della ricognizione.

guardando ai riferimenti impliciti ed espliciti rinvenibili nella raccolta vera e propria, fino ad arrivare ad un'analisi sistematica e ragionata di quattro componimenti esemplari.

Venendo alla ricognizione bibliografica, è importante gettare uno sguardo di insieme dividendo i volumi precedenti al 1982, anno di pubblicazione di *Entrebescar*, da quelli pubblicati successivamente, in modo da poter approssimare una fase evolutiva di questo rapporto con la poesia provenzale⁵. Un primo compito di questa ricognizione è quello di delineare il panorama testuale su cui si è formato Rossi Precerutti intorno agli anni Settanta, ed è essenziale ricordare che tra il 1972 e il 1975, prima di tornare a Torino per iscriversi alla Facoltà di Lettere, l'autore soggiorna a Parigi, nel cui contesto culturale si avvicina alla lettura e allo studio dei trovatori.

In base a tale ricostruzione si può ipotizzare che i testi a disposizione a quest'altezza cronologica fossero, in totale, una ventina. Si può rilevare la presenza di molte delle storiche antologie sui trovatori che, in lingua italiana o francese, rappresentano il più immediato accesso alla lirica provenzale (cfr. Appendice¹, I 1) e, a questi contributi antologici, si aggiungono studi storico-linguistici e critico-letterari di carattere generale (cfr. Appendice¹, I 2). Il quadro è completato da edizioni critiche dei singoli autori o volumi di approfondimento su poeti specifici. Dei sette testi in questione ben quattro sono dedicati alla figura di Arnaut Daniel, mentre gli altri tre sono su Bernart de Ventadorn, Peire Vidal e Guglielmo IX d'Aquitania (cfr. Appendice¹, I 3).

Questo primo gruppo di testi è l'unico rilevante per uno studio dei modelli alla base di *Entrebescar*. Tuttavia, la biblioteca di Rossi Precerutti è completata da altri undici volumi, tutti successivi al 1982 ma precedenti alle prime traduzioni apparse su «Poesia»⁶. Tra questi figurano ancora antologie o saggi di carattere generale di estrema importanza (cfr. Appendice¹, II 1), ma all'interno di questo se-

5 Per quanto non siano cronologicamente rilevanti per l'analisi di *Entrebescar*, si devono ricordare i brevi contributi, per lo più dedicati ad Arnaut, apparsi su «Poesia»: R. Rossi Precerutti, *Arnaut Daniel. Tre canzoni*, «Poesia», LXXVII (1994), pp. 20-24; Id., *Il corpo in sogno: la poesia dei trovatori*, «Poesia», XCVI, 1996, pp. 50-61; Id., *Recensione ad Arnaut Daniel, Sirventese e canzoni*, a cura di F. Bandini, «Poesia», CXLV (2000), pp. 56-57; Id., *Midons: il sogno della donna nella poesia provenzale*, con una nota di E. Martinengo, in «Poesia», CCLXXVI (2012), pp. 36-50, Id., *Arnaut Daniel*, «Poesia», CCLXXVIII (2013), pp. 30-31. Le traduzioni apparse su rivista nei diversi anni sono state pubblicate in Id., *Midons. Le più belle poesie dei trovatori*, Torino, Enrico Casaccia Ed., 2010 (attualmente il volume è, con correzioni e modifiche, in c.d.s. per i tipi di Aragno).

6 La traduzione più recente è in realtà del 1988 e non è collocata in «Poesia». L'autore, infatti, in chiusura della sua terza raccolta *Anagrammi* (Torino, L'arzanà, 1988, pp. 71-74), pubblica la traduzione di due sestine liriche, rispettivamente di Arnaut (*Lo ferm voler qu'el cor m'intra*) e di Raimbaut (*Er resplan la flors enversa*).

condo gruppo di volumi si possono nuovamente isolare i testi dedicati ai singoli trovatori, presumibilmente comparati nelle scelte filologico-linguistiche nel momento dell'ideazione delle successive traduzioni. A risaltare è ancora la presenza di Arnaut Daniel, seguito dal già citato Guglielmo IX, ma la biblioteca dell'autore si arricchisce anche di un'edizione del canzoniere di Jaufre Rudel e di una di Bernart Marti (cfr. Appendice¹, II 2).

Lo sguardo ai testi di lavoro restituisce un'immagine duplice: da una parte si può rilevare l'attenzione tutt'altro che approssimativa che il Rossi Precerutti critico e poeta dedica alla lirica dei trovatori. Dall'altra parte, però, si nota come i testi alla base del Rossi Precerutti traduttore non siano sempre quelli offerti dall'edizione critica più recente, e per quanto questi dati vadano integrati con la probabile consultazione bibliotecaria di altre edizioni degli autori studiati, spiccano alcune assenze, come quella di un'edizione su Peire Vidal, che nell'edizione di d'Arco Silvio Avalle non ha traduzione. Inoltre, per molti dei rimatori che verranno tradotti, i testi che si può supporre vengano più frequentemente consultati dall'autore devono essere quelli presenti nelle autorevoli scelte antologiche come, tra le altre, quella di Martin de Riquer. Si delinea la figura di un poeta che traduce poeti, più che di un traduttore attento primariamente all'aspetto filologico, un poeta-traduttore che, insomma, è rivolto più al testo d'arrivo che a quello di partenza.

Questo approccio non è però valido per tutti gli autori di cui Rossi Precerutti si è occupato, e osservando esclusivamente le monografie e le edizioni critiche dei trovatori l'asimmetria è piuttosto evidente. L'attenzione che negli anni il poeta dedica ad Arnaut Daniel trova conferma nella ricognizione: è chiaro che Arnaut è un poeta d'elezione, e che la Provenza che più interessa Rossi Precerutti sia quella in grado di passare all'interno della cruna sintattica del suo specifico *trobar*. Allo stesso tempo la presenza di monografie come quella di Bernart de Ventadorn e Peire Vidal (ma anche il successivo recupero di testi di Jaufre Rudel e Bernart Marti), denuncia un'attenzione alla produzione trobadorica che va al di là delle idee di stile più o meno affini alla poetica preceruttiana.

La composizione della biblioteca, insomma, non sembra pienamente soddisfacente per quanto riguarda uno studio specifico delle traduzioni di Rossi Precerutti, in quanto i dati che offre non sono totalmente esaustivi e non gettano totalmente luce sulla questione delle competenze linguistiche dell'autore. D'altra parte, però, tale composizione lascia intravedere non soltanto un lavoro sulla lirica trobadorica pressoché ininterrotto a partire dagli anni precedenti a quelli di formazione accademica, ma anche un tentativo di ibridazione e di equilibrio fra i diversi *trobar* che, come mostreranno le successive analisi dei componimenti, troverà in *Entrebescar* un punto di incontro e di auspicata sintesi.

Venendo alla raccolta d'esordio, la spia quantitativamente più evidente del modello provenzale è certamente quella lessicale. Se già il titolo è allusione a un'espressione di Bernart Marti («C'aisi vauc entrebescant / los motz e ·l so afinant»), qui da intendersi con il significato di 'intricare/avviluppare' il senso, anche

la prima poesia del libro, intitolata *Conja*, conferma questa tendenza⁷. Ai due lemmi vanno poi aggiunti alcuni inserti provenzali all'interno dei componimenti, com'è il caso di *doussa votz* (p. 36, v. 2) o di *no-poder* (p. 40, v. 9), ma bisogna anche menzionare un verso incipitario come «quando di maggio in ombre d'erba apprende» (p. 30) in cui riecheggia il celebre «Quand li jorn son lonc en mai» di Jaufre Rudel⁸.

Al lessico direttamente provenzale si devono aggiungere i provenzalesimi come 's'incambra' (p. 10, v. 8), che rimanda alla 'cambra' che è parola-rima de *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* di Arnaut, ma anche 'dolzi' (p. 25, v. 6; prov. *dolchor*), 'accisma' (p. 29, v. 14; prov. *acesmar*) e 'pingua' (p. 31, v. 11; prov. *pingueza*). Credo non sia secondario notare come molti di questi provenzalesimi sorgano sotto il segno di Dante: dal parasintetico 's'incambra', che richiama i molti analoghi neologismi di fattura dantesca, ai tasselli che conservano la memoria della *Commedia*, come «letizia che trascende ogni dolzore» (*Par.* XXX 42)⁹, «Un diavolo è qua dietro che n'accisma» (*Inf.* XXVIII 37) o, ancora, «quei de la palude pingue» (*Inf.* XI 70; cfr. anche *Par.* XXIII 57: «del latte lor dolcissimo più pingue»)¹⁰.

Questa ricostruzione quantitativa non è tuttavia sufficiente per spiegare la rilevanza complessiva dell'operazione di Rossi Precerutti: per procedere ulteriormente nell'analisi si deve guardare ai modelli dichiarati dalle citazioni esplicite, che includendo il titolo sono in tutto cinque, e interrogarne la natura. Oltre al già citato Bernart Marti, i recuperi sono da Raimbaut d'Aurenga («Er resplan la flors enversa», p. 15, v. 1), Arnaut Daniel («L'aur'amar fa-ls bruels brancutz / Clarzir, que-ls dous'espeys'ab fuelhs», p. 20, vv. 4-5) e ben due da Bernart de Ventadorn («Chantars no pot gaire valer / Si d'ins dal cor no mou lo chans», p. 24, vv. 4-5; «Per so es mos chantars cabaus», p. 25, v. 1)¹¹. Osservando i titoli

7 Per la citazione di Bernart Marti cfr. F. Beggiano, *Il trovatore Bernart Marti*, Modena, Mucchi, 1984, p. 85. Il termine *Conja* è appellativo riferito alla donna e significa 'amabile/graziosa'. Cfr. l'analisi della poesia che segue (e n. 27).

8 Un'altra convergenza interessante in questo componimento è la parola-rima imprevista (v. 8), che non è provenzalismo ma rievoca un verso leopardiano di *La quiete dopo la tempesta*, in cui compare sempre come parola-rima e al seguito di una serie di interrogative introdotte proprio da un marcato "quando" (cfr. vv. 27-30: «Quand'è, com'or, la vita? / Quando con tanto amore / l'uomo a' suoi studi intende? / o torna all'opre? O cosa nova imprende?»).

9 Ma chiaramente il richiamo ovvio, qui, è all'incipitario *Ab la dolchor del temps novel*, di Guglielmo IX. Va inoltre segnalata la non rara frequenza anche in poeti pre-danteschi di forme diversamente coniugate. Particolarmente pregnante sembra, per la figura di Rossi Precerutti, l'esempio cavalcantiano: «e tanto vi sentio gioia e dolzore» (*In un boschetto trova' pasturella*, v. 25).

10 La questione è descritta in Belgradi, «Struttura di separazione» cit., p. 69.

11 Per i componimenti dei trovatori in questione si fa riferimento alle seguenti edizioni: A. Daniel, *Canzoni*, a cura di M. Perugi, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 104-38; Bernart Von Ventadorn, *Seine Lieder. Mit einleitung und glossar*, a

emersi dalla ricognizione bibliografica, possiamo notare che negli scaffali dell'autore non era presente, a quest'altezza, una monografia dedicata a Bernart Marti (di cui poi il poeta disporrà pochi anni dopo), così come non è presente alcun volume dedicato a Raimbaut d'Aurenga (né verrà acquistato in seguito). Invece è già rappresentato Bernart de Ventadorn (ed. Appel), ed è ampiamente presente Arnaut (ed. Canello, Contini, Perugi e Toja).

Vista la caratteristica tendenzialmente separativa della lingua d'esordio preruttiana, volta a rimarcare uno scarto tra il linguaggio comune e quello poetico, non stupiscono nomi come quelli di Bernart Marti, Raimbaut d'Aurenga e Arnaut Daniel, tutti in varia misura riconducibili a una tipologia di *trobar clus* o *ric*¹². La distinzione tra *clus* e *ric*, ai cui due poli rappresentativi si possono porre idealmente Marcabru ed Arnaut, è da subito molto opportuna perché evita, almeno in un primo momento, l'*impasse* tra *clus* e *leu* che, recuperando la sintesi del dibattito operata da Costanzo di Girolamo, possono anche essere visti come «gli opposti poli di una stessa poetica»¹³. Per entrambe le scuole, infatti, secondo l'ipotesi di Di Girolamo, ad essere al centro è un intento morale che viene declinato secondo due linee diverse. Tutte e due le correnti, infatti, «si proponevano di incidere nella realtà con un loro modello di comportamento», ma lo facevano «mettendo in primo piano il problema della sollecitazione del pubblico (*trobar clus*) o venendo a esso incontro con una maniera presentata come più facile (*trobar leu*)»¹⁴.

cura di C. Appel, Halle, Niemeyer, 1915, pp. 85-90; W.T. Pattison, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut of Orange*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1952 (da integrare con i testi rivisti da Luigi Milone disponibili in <<http://www.rialto.unina.it/BdT.htm>>).

12 Per questa lingua che si propone come una «struttura di separazione», cfr. Belgradi, «*Struttura di separazione* cit.», pp. 81-84. Per quanto riguarda, invece, una panoramica teorica e generale sui diversi stili del *trobar* provenzale cfr. U. Mölk, *La lirica dei trovatori*, Bologna, il Mulino, 2013, pp. 67-74, e soprattutto L.M. Paterson, *Troubadours and Eloquence*, Oxford, Clarendon Press, 1975. La dibattuta questione degli stili *clus* e *leu* è ricostruibile a partire da alcuni studi capitali: A. Del Monte, *Studi sulla poesia ermetica medievale*, Napoli, Giannini, 1953; L. Pollmann, *Trobar clus. Biblexegese und hispano-arabische Literatur*, Münster, Aschendorff Verlag, 1965; U. Mölk, «*Trobar clus*» - «*Trobar leu*». *Studien zur Dichtungstheorie der Trobadors*, München, W. Fink Verlag, 1968; A. Roncaglia, «*Trobar clus*»: *discussione aperta*, in «*Cultura neolatina*», XXIX (1969), pp. 5-55.; M. Mancini, *Recenti interpretazioni del trobar clus*, «*Studi di letteratura francese*», CV, 2, 1969, pp. 241-59. A questi si aggiungano almeno: C. Di Girolamo, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 100-19 (in cui è confluito, con revisioni, Id., *Trobar clus e trobar leu*, «*Medioevo Romano*», VIII, 1 (1983), pp. 11-35); J. Haines, *Vers une distinction leu/clus dans l'art musico-poétique des troubadours*, «*Neophilologus*», LXXXI, 3, 1997, pp. 341-47; P.M. Thomas, *The 'Artless' Trobar Leu of Bernart de Ventadorn*, «*Romanische Forschungen*», CIV, 3 (1992), pp. 275-92.

13 Di Girolamo, *Trobar clus e trobar leu* cit., p. 26.

14 Ivi, p. 32. Non è possibile dilungarsi oltre, ma la questione centrale qui è quella del

Il *trobar ric*, invece, è «sul piano espressivo e contenutistico, qualcosa di completamente diverso dal *trobar clus*»¹⁵, perché alla densità semantica che il *clus* trova imprescindibile per la significazione del componimento, si aggiunge un culto della forma e una più marcata sperimentazione tecnica.

Per comprendere come queste interrogazioni teoriche vengano attraversate dall'autore di *Entrebescar*, però, è necessario addentrarsi in alcuni testi significativi e analizzarne le caratteristiche.

2. La lezione arnaldiana e l'enigma della sintassi

Guardando ad *Entrebescar* è evidente che la ricerca stilistica e linguistica di Rossi Precerutti risponda a un bisogno di decostruire l'idea stessa di un accesso agevole al significato poetico: attraverso la densità semantica ma soprattutto attraverso l'architettura sintattica e strutturale. Non a caso, nell'introduzione al libro, Giovanni Ramella Bagneri fa riferimento al pensiero di Derrida, affermando che in quest'opera d'esordio si consumerebbe un «rifiuto dell'idea di omogeneità: il testo è una pluralità contraddittoria, nessun testo è completamente risolto, totalizzato, unificato nella 'semplicità' di un testo»¹⁶. La poesia è immaginata, dunque, come uno spazio aperto e plurale che risponde a una modalità di acquisizione del sapere che denuncia l'inconoscibilità a tutto tondo del reale, ed è in questo senso che l'autore filtra la lezione di Arnaut. La declinazione *ric* della versificazione preceruttiana si allontana chiaramente dalle motivazioni alla base della ricerca linguistica dei trovatori, e se così non fosse si dovrebbe ridurre l'operazione di *Entrebescar* a una riproduzione ingenua e anacronistica di un elemento stilistico decontestualizzato. La lezione arnaldiana, invece, viene calata nei testi a partire da una concezione della poesia che presuppone una diversa concezione del soggetto che dice 'io', che in questa raccolta è sempre tanto implicito quanto evanescente e sfaccettato. Non deve quindi stupire che la caratteristica più evidente prodotta dal lavoro ossessivo sulla sintassi sia, in definitiva, quella di un'irriducibile indecidibilità dei versi, spesso portati a moltiplicare le significazioni coagulandosi e avviluppandosi intorno a pochi elementi emersi impressionisticamente.

Si prenda, ad esempio, una delle brevi poesie della prima sezione del libro:

pubblico. È la selezione del pubblico che si vuole raggiungere a rappresentare la fondamentale discriminante tra le due scuole, almeno secondo questa lettura interpretativa. A proposito del pubblico dei trovatori *clus* e *leu*, cfr. ancora *ivi*, pp. 14, 16.

¹⁵ *Ivi*, p. 26.

¹⁶ G. Ramella Bagneri, *Introduzione a Precerutti, Entrebescar cit.*, p. 6.

mente lume d'aprile lo ripassa
splende nel nodo lecca la compita
che appare verde tutta la sprigiona
scheggia nel fianco chiama il mese nuovo 4
in largo lo ripone cola atteso
quando per foglia pulsa in ogni poro¹⁷

Da un punto di vista metrico il testo è composto da una stanza di sei versi, tutti endecasillabici, la cui strutturazione ritmica è precisa e simmetrica. Tutti i versi dispari, infatti, sono *a maggiore* o *a minore*, ruotando intorno a una tonica sulla sesta sillaba (v. 1 e v. 5) o sulla quarta (v. 3); i versi pari, invece, sono contraddistinti da una maggiore cadenza ritmica con *ictus* in entrambe le sedi canoniche di quarta e di sesta. Il componimento non presenta né maiuscole né punteggiatura: è la sintassi (non sempre univoca) a strutturare e indirizzare la lettura.

Questi pochi versi circoscrivono emblematicamente i confini e le peculiarità *ric* del *trobar* di *Entrebescar*. A una semplice lettura, infatti, la prima difficoltà è quella di individuare precisamente le coordinate basilari di un testo poetico: il suo referente esplicito e la valenza (almeno letterale) dell'enunciato. Che il testo, come la raccolta nel suo complesso, sia all'insegna di un significato ambiguo e indecidibile è chiaro sin dal primissimo verso, con cui la poesia si apre *ex abrupto* senza fare riferimento, apparentemente, ai testi precedenti, che dunque non possono assurgere ad appiglio esegetico per individuare i riferimenti della descrizione. La natura enigmatica del componimento appare insolubile sin dalla parola d'esordio, «mente» (v. 1), rispetto alla quale bisogna prendere da subito una posizione critica: si tratta di un sostantivo o di un verbo? Il soggetto della frase è una «mente lume»¹⁸ o il solo «lume d'aprile», etichettato però come menzognero? I versi successivi non sono particolarmente dirimenti (a cosa si riferisce il «lo ripassa» dello stesso v. 1?).

Tuttavia, l'immagine della foglia, già presente in un componimento precedente¹⁹, e il *topos* del contesto primaverile, possono essere sfruttati per cercare di ricostruire, per frammenti, l'ideale significazione della poesia. Mi sembra, infatti,

17 Precerutti, *Entrebescar* cit., p. 13.

18 Con una formazione combinatoria tra due sostantivi che ricorderebbe, ad esempio, quella sperimentata nella poesia in prosa da alcuni autori di area vociana (cfr. C. Crocco, *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi*, Roma, Carocci, 2021, p. 126; il fenomeno è influente particolarmente in Rebora, per cui il rimando è a F. Finotti, *Lo stile della prosa di Rebora*, in *Le prose di Clemente Rebora*, a cura di G. De Santi ed E. Grandesso, Venezia, Marsilio, 1999, p. 21; D. Valli, *Lettura delle «Prose liriche»*, in *Le prose di Clemente Rebora* cit., pp. 63-72). Il riferimento alla poesia in prosa non è casuale, dal momento che, a partire da *Stella del perdono* (2002) Rossi Precerutti si imporrà come uno dei più prolifici scrittori di prose poetiche.

19 Cfr. Precerutti, *Entrebescar* cit., p. 11: «rimargina la foglia a duro piano / sprona la mite diletante / ancora capace ma impacciata / sparsa per nervature che rischiarà».

che il componimento sia comprensibile soltanto tenendo al centro la riflessione che, a partire dal *topos* del *début printanier*, l'autore mette in scena a proposito della simbologia vitalistica legata alla primavera. La raccolta è dominata da una rilettura in chiave antifrastica dell'esordio primaverile: non solo le numerosissime descrizioni naturalistiche hanno sempre al centro paesaggi dissezionati e con ambientazioni invernali, ma spesso l'intento sembra quello di ostacolare un utilizzo della connotazione naturalistica primaverile secondo le consuete simbologie di rinascita o di connessione a un contesto amoroso. Certo, se si guarda alla scelta verbale, il «lume d'aprile» (v. 1), in ogni caso soggetto grammaticale, è un lume che «splende», «lecca», «appare», «sprigiona», «chiama», «cola» e «puls», con una sequenza verbale (peraltro fittissima) che rievoca una dimensione di potenza vitalistica e, liminalmente, erotica. L'immagine che si dischiude all'occhio del lettore sembra quella di una foglia osservata da vicino mentre, con l'avvento della primavera, viene pervasa dalla vita e si incarna, animandosi. Però la descrizione non è pacifica. Quel «mente» incipitario è, a mio avviso, un verbo, e l'intero componimento è portato a rovesciare quest'immagine e questa significazione: il centrale lume d'aprile si irraggia certo nella «compità» (v. 2), in una totalità naturalistica che corrisponde a una totalità del reale, ma questa totalità è ingannatrice, «chiama il mese nuovo» (v. 3) da quella che è una parzialità percettiva, da un'astratta «scheggia nel fianco» (v. 4). Non c'è una posizione esterna dell'io sul mondo dominato totalmente, è il mondo ad entrare nell'io da una ferita, una scheggia appunto²⁰.

L'intento dell'operazione preceruttiana sembra quello di escludere programmaticamente ogni facile conciliazione con la realtà, così com'è esclusa e decentrata la donna, che da una parte è l'interlocutrice privilegiata della poesia trobadorica e, dall'altra, una presenza che in *Entrebesca* è implicita ed elusa²¹. Tale deformazione del 'tu' lirico, da leggersi parallelamente alla deformazione dell'io, risponde nuovamente all'esigenza di affermare l'impossibilità conoscitiva a tutto tondo: l'Altro non può funzionare come meccanismo identificativo dell'io, perché rispetto all'io è decentrato, è altrove. Ma proprio nell'altrove, paradossalmente divenuto centro del dire poetico, si può consumare un frammentato incontro tra i due soggetti.

20 In questa sede non mi è sembrato opportuno approfondire ulteriormente, ma trovo che questa scheggia nel fianco come punto d'accesso percettivo rimandi alla fenomenologia della percezione di matrice merleau-pontiana e, in generale, all'idea di un *cogito* post-cartesiano secondo il quale la realtà non è data dall'alto o esternamente, come dato oggettivo, ma vi si può accedere percettivamente ponendo il corpo come punto di intersezione tra io e mondo. Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2003; rimando anche alla lucida sintesi di R. Kirchmayr, *Merleau-Ponty. Una sintesi*, Milano, Marinotti Edizioni, 2008.

21 Cfr. anche quanto è stato detto a proposito del 'tu' femminile in Belgradi, «Struttura di separazione» cit., pp. 63-64.

Questo aspetto emerge chiaramente confrontando e facendo dialogare due poesie, entrambe della prima sezione, entrambe imperniate intorno al movimento di presenza/assenza di un 'tu' implicito, ed entrambe legate indissolubilmente ad un modello provenzale:

CONJA	appare diramata nell'incavo traspare come sorridente a scorrere nell'accumulo ammiccante che risplende:
centrata: e il resto la nuova covata fioccando o con gusto ai colpi iterati del gelo risale il clivo se poi sfibbiando s'inoltra ²²	<i>L'aur'amara fa'ls bruels brancutz</i> <i>Clarzir, que'ls dous'espeys'ab fuelhs</i> se in vari modi poi tra guance e pelo sul fioco margine accigliata blandamente enumera in quel folto ²³

Da un punto di vista metrico *Conja* è composta da 5 versi: due ottonari (vv. 1, 4), due novenari (vv. 2-3) e un senario (v. 5)²⁴. Da un punto di vista prosodico, però, la cesura del verso incipitario porta la lettura a considerare il primo ottonario come un trisillabo piano più un senario piano. Questa frattura fa sì che il componimento acquisti una circolarità prosodica, perché il senario ricavato dal v. 1 corrisponde a quello del v. 5, e l'*enjambement* tra vv. 4-5 induce inoltre a legare la lettura al «se poi» del v. 4, che a sua volta si costituisce idealmente come un ternario piano²⁵.

Analogamente, anche gli 8 versi del secondo componimento si dispongono secondo una circolarità strutturale e sintattica non casuale. Il testo, infatti, è segmentabile in due distinte terzine orbitanti intorno al distico provenzale (vv. 4-5), citazione da Arnaut Daniel. L'andatura decasillabica apre e chiude il componimento, anche se un verso è sdrucciolo (v. 1) e l'altro piano (v. 8). I vv. 2 e 6 sono endecasillabici, anche in questo caso sdrucciolo il primo e piano il secondo. Una *variatio* tonale è invece offerta dai vv. 3 e 7, rispettivamente un dodecasillabo piano e un novenario piano. Come per *Conja* vi sono due *enjambement*, il primo a legare i vv. 2-3 e il secondo tra i vv. 7-8: il fatto che si tratti dei rispettivi ultimi 2 versi delle due ideali terzine mi sembra un ulteriore elemento di attenzione all'architettura circolare del componimento.

22 Precerutti, *Entrebescar* cit., p. 9. Il v. 4, nel testo di *Entrebescar*, scrive 'clivio' e non 'clivo'. Si tratta di un errore tipografico, che qui ho emendato.

23 Ivi, p. 20.

24 Da qui in poi si farà riferimento in modo generico a codificazioni prosodiche come 'ottonario' e 'novenario', le cui accentazioni sono tradizionalmente fisse (rispettivamente: accenti di 3^a-7^a e 2^a-5^a-8^a) nonostante in *Entrebescar* il lavoro sulla sintassi porti a mescolare versi canonici con forzature prosodiche (cfr. P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2013, pp. 192-98).

25 Anche i vv. 1-2 sono in *enjambement*.

Affiancare questi due testi può risultare utile non soltanto per usarli, strumentalmente, l'uno come luce che illumini l'opacità dell'altro, ma anche perché la loro lettura in filigrana fa emergere simmetrie e *pattern* comuni. Soffermandosi ancora sull'architettura dei componimenti, così com'era già stato osservato per la poesia precedente, si notano l'inizio *ex abrupto* e l'assenza di maiuscole, insieme a quella pressoché totale di connettori linguistici (tratto peraltro comune a tutti i componimenti del libro). Il solo segno di punteggiatura è quello dei due punti ma, soprattutto per *Conja*, prima poesia della raccolta, l'utilizzo che ne viene fatto è abbastanza spaesante perché la funzione grammaticale non è né dimostrativa né di apposizione alla frase precedente. C'è infine un elemento sintattico ricorsivo che risalta dalla comparazione: la chiusa con un periodo introdotto da un 'se' grammaticalmente sospeso tra un più probabile valore concessivo, e uno di ipotetica non conclusa. Questa simmetria fotografa in *Entrebescar* uno degli stilemi più frequenti e identificabili di Rossi Precerutti lungo tutta la sua produzione poetica: il 'se preceruttiano', quasi sempre posto in chiusura del componimento, è una delle tecniche con cui più spesso l'autore tenta di lasciare aperta la significazione attraverso l'indecidibilità (o la non linearità) sintattica.

Le due poesie, infine, si illuminano a vicenda anche per l'accesso alla significazione complessiva (e come sempre astratta) del componimento, in quanto pongono al centro lo stesso nucleo tematico. Anzi, sarebbe meglio dire che lo stesso nucleo tematico è eluso, decentrato, e i due testi vi passano intorno senza posarvi direttamente lo sguardo ma facendolo emergere per contrasto, in negativo. Le due poesie, infatti, ruotano intorno alla donna amata, al 'tu' lirico (idealmente femminile) la cui presenza implicita è denunciata proprio dalle citazioni dal provenzale. Il secondo componimento riporta i primi versi di una celebre canzone arnaldiana con cui il trovatore chiede mercede alla donna affinché corrisponda il suo sentimento²⁶; *Conja*, invece, a cui forse Rossi Precerutti pensa per via del v. 19 della *canso* attribuita a Guglielmo IX *Farai chansoneta nueva* («Qual pro i auretz, dompna conja»), è vero e proprio *senhal* dell'amata: è un aggettivo (raro) riferito alla donna e ha il significato di 'amabile, graziosa'²⁷.

Il participio passato che apre *Conja*, «centrata», è la prima sfida esegetica della raccolta. La valenza teoricamente dimostrativa di ciò che segue al verbo d'esordio

26 L'aur'amara di cui parla Arnaut è letteralmente, secondo l'ed. di Perugi (cfr. p. 120), l'aria di tempesta. È da intendersi al contrario del 'vento profumato' di cui parla Arnaut in *Ab gai so coinde <e> leri*, v. 26: «e si tot venta'l freig'aura».

27 Cfr. 'conge, conje' in M. Raynouard, *Lexique Roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours. Comparée avec les autres langues de l'Europe latine*, vol. 1 (A-C), Heidelberg, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1928, p. 465. A proposito di *Farai chansoneta nueva* cfr. Guglielmo IX d'Aquitania, *Poesie*, a cura di N. Pasero, Modena, Mucchi, 1973, pp. 297-308. Da segnalare che «dompna conja» viene tradotto da Nicolò Pasero come 'nobile signora'. Come si vede dalla ricognizione bibliografica, a quest'altezza l'autore disponeva del volume dedicato a Guglielmo IX di Payen.

sembra annullata dall'impossibilità di recuperare il soggetto a cui si riferisce, e credo che un principio di significazione sia proponibile soltanto ripartendo dal titolo per ricavare il soggetto. Ad essere centrata, a mio avviso, è proprio la donna, l'amata/la graziosa (con una sostantivizzazione dell'aggettivo femminile), e quest'affermazione apre a un paradosso. La donna in quanto soggetto, referente implicito ed inevitabile, posta idealmente al centro della descrizione dal verbo a lei riferito, è in realtà la grande assente della poesia. Il componimento, infatti, nei suoi pochi versi non si propone di definire le qualità del soggetto o i rapporti tra questi e l'io lirico, ma si occupa di ciò che teoricamente dovrebbe situarsi ai margini dell'esperienza tra l'io e il tu, e cioè di quel «resto» (v. 1) che «risale il clivo» (v. 4) e «sfibbiando s'inoltra» (v. 5). Chiaramente questa lettura esegetica presuppone che il soggetto di tutti i verbi successivi a «centrata» sia proprio «il resto», questione di per sé contestabile. Se così non fosse il soggetto dovrebbe ancora essere l'amata sottintesa dall'intera poesia, e «il resto» sarebbe complemento oggetto della subordinata successiva retta dal verbo fioccare (v. 2). Premesso che, come sempre nel libro, l'indecidibilità della sintassi porta a lasciare aperte le significazioni o a sovrapporle e a raddoppiarle facendole convivere, mi sembra più probabile pensare che a fioccare sia la «nuova covata» (di per sé già un'associazione analogica ardua tra l'immagine di una covata e quella di una copiosa nevicata), la quale difficilmente mi sembrerebbe assumibile come soggetto della subordinata. Accettando questa ipotesi, allora, a risalire il clivo (conoscitivo?) sarebbe proprio quella residualità dell'esperienza che solitamente è posta ai margini e che qui, invece, si ritrova ad essere la protagonista del componimento, e liberata («sfibbiando») dalla sua connaturata marginalità, «s'inoltra» (sulla pagina e su quelle successive).

Come in *Conja*, anche il secondo componimento sembra presupporre un 'tu' femminile, in parte per il contesto evocato dal riferimento arnaldiano, e in parte per la presenza di alcuni elementi morfologici come «guance e pelo» (v. 6) o di lessico relativo agli stati d'animo come «sorridente» (v. 2) e «accigliata» (v. 7). Anche in questo caso, però, si tratta di una donna eterea, che come se avesse le proprietà della luce lunare «appare» e «traspare» tra il forame dei rami: quei rami sfrondatai dall'*aur'amara*, che è vero motore del dire poetico, e che depositandosi a terra rappresentano l'«accumulo ammiccante che risplende» (v. 3) per i riflessi della luce²⁸. La donna è qui evocata nella sua alterità ma, soprattutto, nella sua

28 Il verbo 'risplendere' evoca nuovamente il *resplan* di Raimbaut d'Aurenga. Inoltre, per quanto l'immagine sia astratta e vaga, quest'insistenza sulla luce è ricorsiva in *Entrebescar*. Quasi sempre si tratta di una luce fioca, o propriamente lunare e notturna, o quella smorzata del primo mattino e del finire del giorno. Cfr. in Precerutti, *Entrebescar* cit.: «in code e aure spunta nel mattino» (p. 15, v. 2); «già tramonta / lampa indolente» (p. 15, vv. 5-6); «dopo l'intervallo notturno» (p. 18 v. 3); «luna, lampe, la Lune offensée» (p. 22, v. 3); «Enorme / l'alba sui mattatoi della stazione» (p. 23, vv. 6-7); «flora notturna al lume che l'invera» (p. 35 v. 12); «Pallida affiora dalle rare corde

distanza apparentemente inemendabile dall'io. Ancora una volta il componimento immortala una mancanza, e anche la gestualità silenziosa del 'tu' lascia sospeso e in silenzio questo incontro. L'Altro in Rossi Precerutti non parla, non dialoga se non con la gestualità, e forse proprio nella gestualità, nell'atto performativo con cui un corpo nelle sue parzialità percettive può farsi ferita del/nel mondo, racchiude un unico possibile nocciolo di verità. Come anche in *Conja*, ed analogamente a quanto accade in *Farai chansoneta nueva* da cui *Conja* trae ispirazione, l'ambientazione della poesia è invernale²⁹.

L'analisi di questi testi, in conclusione, ha evidenziato quali elementi del *trobar clus* e *ric* siano stati rielaborati da Rossi Precerutti. Se non desta stupore, quindi, il riferimento ad autori come Bernart Marti, Raimbaut d'Aurenga e Arnaut Daniel, rimane invece da chiarire la presenza di un ulteriore modello trobadorico, per spiegare la quale sarà utile procedere con un'ultima analisi.

3. «*Si d'ins dal cor no mou lo chans*»: uno sguardo al *trobar* di Bernart de Ventadorn

Il nome che fino ad ora è stato volontariamente eluso, poiché discordando fortemente dai precedenti ha reso necessaria una riflessione separata, è quello di Bernart de Ventadorn, tradizionalmente uno dei campioni del *trobar leu*³⁰.

/ l'umila lampa che la notte insacca» (p. 36, vv. 12-13); «Trasmutano di sotto della lampa / barbe con stecchi e punte la verdura / contende al giorno l'ora che l'esclude: // torcia gioiosa che la notte avvampa» (p. 42, vv. 9-12); «annotta in spazio bianco tra fessura / e ricordo» (p. 43, vv. 12-13).

29 Cfr. *Farai chansoneta nueva*, v. 2: «ans que vent ni gel ni plueva». Per un'ulteriore associazione in Guglielmo IX tra condizioni meteorologiche sfavorevoli e ostacoli dell'amore cfr. *Ab la dolchor del temps novel*, v. 16: «la nuoit, ab la ploi' ez al gel». Cfr. anche due esempi da Bernart de Ventadorn tratti da *Lonc tems a qu'eu no chantei mai*, v. 3: «ara no tem ploya ni ven»; e *Tant ai mo cor ple de joya*, v. 5 «c'ab lo ven et ab la ploya». Sulla questione generale del *début printanier* cfr. N. Unlandt, *Le début printanier des troubadours et le Natureingang des Minnesinger*, in *L'Occitanie invitée de l'Euregio*, Atti del Nono Congresso Internazionale - Association Internationale d'Études Occitanes di Aix-la-Chapelle, 24-31 agosto 2008, Aachen, Shaker Verlag, 2011, pp. 571-77. Cfr. anche: D. Scheludko, *Zur Geschichte des Natureingangs bei den Trobadors*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», LX, 1936-37, pp. 257-334; H.C. Haupt, *Autour du début printanier: naissance d'une nouvelle structure syntaxique*, «La France Latine», CXV (1992), pp. 155-87.

30 A proposito della contesa fra *clus* e *leu*, è emblematica delle due posizioni la *tenso* tra Giraut de Bornelh e 'Linhaure': *Ara'm platz*. In questa tenzone è generalmente accettata l'identificazione del secondo rimate, Linhaure, con Raimbaut d'Aurenga (la proposta è di A. Kolsen, *Giraut von Bornelh, der Meister der Trobadors*, Berlin, Vogts Buchdruckerei, 1894, pp. 44-51). La tenzone apre anche a spinosi problemi interpretativi, per cui cfr., tra i molti, almeno A. Roncaglia, *La generazione trobadorica del*

Per delineare questo aspetto si veda ancora una poesia a titolo esemplificativo:

e ancora: nella *gioia d'amore*
 la bocca gli occhi il cuore il senno
 come gradevole traslato pseudo-reale:
Chantars no pot gaire valer 4
Si d'ins dal cor no mou lo chans
 magari per nominare il desiderio
 e il paesaggio astratto da percorrere
 il mistero dentro i reticoli minuziosi 8
 a compiersi *in delectationem sensus* (by
 Roberto Grossatesta) cioè la connessione
 tra volta e cielo germinante in code
 e piegature - e ancora: quando 12
 nella descrizione dell'ostacolo
 chances e probabilità si dispongono
 in perfetta forma circolare³¹

Con i suoi 15 versi, il testo in questione è il più lungo della raccolta. Se già la misura versale denuncia una differenza rispetto ai componimenti citati in precedenza, vi sono altri elementi che ne rimarcano la peculiarità. Innanzitutto, nonostante la poesia abbia un'escursione sillabica variabile e non sembri presentare architetture regolatrici, si può notare un'inclusione di versi mediamente più lunghi, necessari per un'articolazione più distesa del discorso. Ben tre, infatti, sono piani di quattordici sillabe (vv. 3, 8, 10), uno ne ha dodici, con *ictus* finale sulla dodicesima (v. 9) e uno è un dodecasillabo piano (v. 5). Il quadro metrico è completato da due endecasillabi, uno piano e uno sdrucciolo (vv. 11, 14), due decasillabi piani che si pongono agli estremi del componimento (vv. 1, 15), due decasillabi sdruccioli (vv. 7, 13) e due novenari piani (vv. 2, 12). Non c'è alcun *pattern* rimico a fine verso ma vi sono diverse rime o assonanze interne: «amore»-

1170, Roma, De Santis, 1968, pp. 125-50; M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 455-58; P.G. Beltrami, *Giraut de Borneil "plan" e "clus"*, in *Amori cortesi. Scritti sui trovatori*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2020. La menzione di questa tenzone non è casuale: Rossi Precerutti, infatti, negli anni immediatamente successivi a *Entrebesca* (e a *Falso paesaggio*: probabilmente tra l'84 e il '90) scrisse un sonetto, fino ad oggi inedito, che è una vera e propria riscrittura della tenzone tra Giraut e Raimbaut. Grazie alla disponibilità dell'autore, che nel mese di aprile 2021 mi ha concesso l'autorizzazione a pubblicarlo, il componimento in questione è reso disponibile in Appendice².

31 Precerutti, *Entrebesca* cit., p. 24. Potrebbe essere utile affiancare le considerazioni relative a questa poesia con quelle derivanti da una più sintetica analisi di *Disperdando gli risonanti sospiri* (Ivi, p. 17), in Belgradi, «Struttura di separazione» cit., pp. 65-66.

«cuore» (vv. 1-2; 'cuore' rimanda anche al *cor* della citazione trobadorica), «reale»-«nominare»-«circolare» (vv. 3, 6, 15) e «*delectationem*»-«connessione»-«descrizione» (vv. 9, 10, 13). La maggiore distensione del dettato, infine, è segnalata anche dalla presenza di connettori linguistici.

Parrà evidente, dalla lettura del testo come da questa breve scheda tecnica, che ciò a cui si è di fronte non è comunque nulla di assimilabile a un'idea di *trobar leu*. Il *leu* di *Entrebescar* risulta comunque *ric* per il lettore. Tuttavia, vi è un minimo scarto rispetto alle poesie precedenti si innesca, non casualmente, in presenza della figura di Bernart de Ventadorn. Certo, in base a quanto è stato detto, una citazione come «Chantars no pot gaire valer / Si d'ins dal cor no mou lo chans» è del tutto paradossale, se non addirittura ironica: poche raccolte in questi anni riescono a dispiegare un tale sbilanciamento verso un'idea di poesia che muove dalla padronanza tecnica e dalla mente, rifuggendo qualunque associazione tra la scrittura e i moti, più o meno ingenui, dei sentimenti. È però a Bernart, o in una sua rilettura, che Rossi Precerutti sembra guardare quando parla d'amore.

L'intento è quello di confondere i confini tra *ric*, *clus* e *leu* con un componimento che, partendo dalla divisione stilistica dei trovatori, si interroga anche sul significato della scrittura. Una spia in questo caso essenziale è il riferimento al teologo e studioso inglese Roberto Grossatesta, soprattutto in relazione agli studi che questi, nel XIII secolo, dedicò alla luce³². Reinterpretando e attraversando la lezione di Grossatesta, *Entrebescar* mostra una fitta presenza della luce come elemento creatore: è la luce a definire gli oggetti, la materia, e nel porsi come punto di intersezione tra fisico e metafisico, nella «connessione / tra volta e cielo» (vv. 10-11), si impone anche come metafora della scrittura. Il canto che non ha valore se non viene dal cuore, dunque, non è da intendersi alla stregua di uno spontaneismo lirico distante dal significato della raccolta, quanto all'interno di questa prossimità tra canto e luce: l'utopia è quella di investire la poesia di una potenzialità formatrice, renderla il *medium* tra l'io e il mondo, sempre partendo dalla consapevolezza che non ci può essere un'ingenua definizione della realtà. Il reale è comunque aggregazione casuale di eventi, un «paesaggio astratto da percorrere» (v. 7) o un «mistero dentro i reticoli minuziosi» (v. 8), che tuttavia può riservare, all'interno di quest'architettura spaesante, momenti di compiutezza e significazione, allo stesso modo in cui la parola, nel tentativo di «descrivere un ostacolo» (v. 13), può vederlo delinearci quando «chances e probabilità si dispongono / in perfetta forma circolare» (vv. 14-15).

Se la parola poetica si fa metafora della luce in senso grossatestiano, la poesia

32 Per una discussione del principio filosofico grossatestiano cfr. R. Grossatesta, *Metafisica della luce. Opuscoli filosofici e scientifici*, a cura di P. Rossi, Milano, Rusconi, 1986. Cfr. anche due studi di J. McEvoy, *The Philosophy of Robert Grosseteste*, Oxford, Clarendon Press, 1992; Id., *Robert Grosseteste, Exegete and Philosopher*, Aldershot, Variorum, 1994.

si fa metafora della parola poetica, perché pure in una struttura, come si è detto, irregolare, presenta delle spie di circolarità. Al di là del doppio decasillabo piano ai due estremi del componimento, ciò che risalta e regola la lettura è il sintagma «e ancora», che apre la poesia (v. 1) e la chiude, introducendo l'ultimo enunciato (v. 13). Inoltre, così come è stato rilevato nei componimenti analizzati in precedenza, i versi denunciano un'assenza. L'«e ancora» con cui la poesia si apre è infatti volutamente spiazzante: non c'è una discorsività ininterrotta a cui questo *incipit* si riallaccia, è la realtà rimasta ai margini ad emergere, ad essere presenza non pronunciata, così come lo è la donna a cui spesso si allude. La «gioia d'amore» (v. 1), riferimento chiaramente al *joy* provenzale, è evocata facendo appello ai suoi attributi canonici, «la bocca gli occhi il cuore il senno» (v. 2), ma non è presente e non è nemmeno scritta, riducendosi a un «gradevole traslato pseudo-reale» (v. 3).

Lo sguardo sulla donna amata, a cui aprono i componimenti che rievocano la figura di Bernart de Ventadorn, è uno sguardo pregno di desiderio. Non è una poesia dell'atto o del godimento, della *jouissance*, per dirla in termini lacaniani, ma una poesia della tensione desiderante: il desiderio del desiderio dell'Altro è al centro del rapporto tra l'io e il mondo, ed essendo questo desiderio frutto di una mancanza, la poesia, che del mondo cerca di farsi utopica voce, non può che porre, insieme ad un principio di significazione, anche la lacuna di ogni senso, il sentimento costante di un'assenza.

4. Conclusioni

La ricognizione bibliografica ha reso possibile comprendere come il rapporto instaurato da Rossi Precerutti con i modelli trobadorici non sia né superficiale né occasionale. La biblioteca risulta fornita sia di alcune delle principali antologie, sia di volumi di critica o dedicati a specifici autori. Inoltre, l'attenzione che Rossi Precerutti ha riservato ad alcuni poeti d'elezione, tra i quali spicca certamente Arnaut Daniel, è altrettanto evidente e rinforza i rimandi e le letture desumibili da *Entrebesca*. Non è un caso che i ragionamenti più approfonditi sulla letteratura provenzale emersi dalla raccolta d'esordio coinvolgano in varia misura autori come Arnaut Daniel, Guglielmo IX e Bernart de Ventadorn, per i quali sono disponibili nella biblioteca personale una o più monografie dedicate.

Guardando al testo vero e proprio, la permeazione della letteratura provenzale è riscontrabile sia da un punto di vista lessicale sia da un punto di vista contenutistico. L'autore a cui Rossi Precerutti sembra allinearsi maggiormente è indubbiamente Arnaut Daniel. La ricerca linguistica di *Entrebesca*, a partire dalla pregnanza della forma, ha dei punti in comune con un'idea di *trobar ric* che, analogamente a quanto accadeva per i trovatori, implica un preciso rapporto con un pubblico ideale. I componimenti non sono privi di senso, per quanto complessi e ardui da avvicinare, ma la loro significazione reale passa attraverso la decifrazione dell'architettura linguistica e della sintassi, richiedendo un lettore non

solo molto consapevole, ma anche in grado di problematizzare (o contestare) le questioni lasciate aperte dalla versificazione indecidibile.

Ciò che l'analisi delle poesie scelte fa emergere, però, è come questa pretesa nei confronti del lettore non venga messa in atto per questioni elitarie: al di là dell'effetto che i testi possono ottenere, l'intento non mi pare quello di uno sprezzante arroccamento intellettuale. La forma assunta dai componimenti sembra, semmai, farsi emblema della significazione proposta. Le poesie analizzate, infatti, partono tutte in qualche modo da uno stesso nucleo: la possibilità o meno del rapporto tra io-mondo (e tra io-Altro). I testi tendono a rimanere sospesi, senza concludere né definire, portando addirittura a decentrare o a eludere del tutto ciò che è al centro profondo della loro discussione. Tutto ciò accade in risposta a un'idea di realtà che, in senso derridiano, pare imperniata intorno al doppio movimento di due poli opposti, di presenza e assenza, che per l'autore rappresenta l'unico movimento accettabile di uno stare al mondo³³.

La ricca e complessa eredità che i trovatori lasciano alla contemporaneità, a partire dalle molteplici risposte che le diverse scuole di *trobar* danno ai rapporti che regolano i comportamenti cortesi, viene posta alla base di una meditazione intorno al rapporto che l'io può (o meno) avere con un 'tu' femminile, o con l'Altro in senso assoluto. La comparazione di due poesie come *Conja* e *appare diramata nell'incavo*, ad esempio, ha posto i rapporti tra io-lirico e donna amata all'interno di una distanza inemendabile. La donna, l'Altro, non è davvero presente, è sempre altrove e si rende evidente soltanto per il vuoto che lascia nello spazio della poesia, per la sua connaturata mancanza. L'immagine della donna è un'immagine mentale e il rapporto si sorregge intorno al tema del desiderio dell'oggetto d'amore. Le poesie si fanno esempio di un desiderio per l'Altro che nasce da un senso di mancanza: significativo, credo, che il 'tu' femminile sia spesso ritratto non tanto con fattezze concrete, ma attraverso una scomposizione anatomica degli attributi morfologici e una definizione della gestualità e degli atti performativi. Il rapporto tra i due soggetti sembra ripartire da una contrattazione degli spazi, dalla delimitazione di una «piccola differenza»³⁴. Questa scomposi-

33 Il rimando è principalmente a J. Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972.

34 Precerutti, *Entrebescar* cit., p. 17, v. 7. Si può aggiungere qualcosa rispetto all'analisi fatta in Belgradi, «*Struttura di separazione*» cit., pp. 65-66. Infatti, mi sembra che questa 'piccola differenza' di cui l'autore parla e che qui è centrale, abbia molto a che fare con la questione del rapporto io-Altro che Bataille, ne *L'erotisme*, concepisce come un movimento tra le due soglie di continuità e di discontinuità (cito dalla traduzione italiana): «(...) ci sforziamo di accedere alla prospettiva della continuità, che presuppone il superamento del limite, senza uscire dai limiti di questa vita discontinua. Noi vogliamo accedere all'*aldilà* senza oltrepassare la soglia, tenendoci saggiamente *al di qua*. Non possiamo concepire nulla, immaginare nulla, se non nei limiti della nostra vita, al di là dei quali ci sembra che tutto svanisca» (G. Bataille, *L'erotisme*, Milano, SE, 2017, 136).

zione del corpo, inoltre, in un contesto naturalistico che richiama il *topos* del *début printanier* per rovesciarne le tensioni vitalistiche, rende il corpo una ferita attraverso la quale il mondo (e l'Altro) possono entrare in contatto con l'io³⁵.

Quella di *Entrebesca*, in conclusione, è una «Parola che traluce mentre scherma»³⁶, frutto di un'idea di poesia ambiziosa ed in parte allontanante, ma è anche una parola che sospende ogni giudizio finale e accetta, non sempre in maniera conciliante, che le motivazioni profonde della realtà siano irriducibili al soggetto che dice 'io'. *Entrebesca* è una raccolta che può concretamente fornire un esempio di riattraversamento novecentesco dei modelli trobadorici (attraversamento che, si è visto, implica anche un'intensa rilettura), ma lo sguardo sui provenzali è pregnante perché, a mio avviso, permette di illuminare retrospettivamente la raccolta stessa. Ciò che, dopo un'attenta lettura, mi sembra restare sulla pagina, è un sentimento di fragilità di fronte all'Altro, come se in fondo, la sfida, fosse quella di imparare a stare al mondo.

35 Il riferimento filosofico, già accennato, è chiaramente a Merleau-Ponty e, più in generale, alla fenomenologia della percezione. Il rimando a pensatori francesi come Derrida, Bataille o Merleau-Ponty, non è casuale: non si deve dimenticare che, se lo studio dei provenzali e la genesi della raccolta possono essere collocati intorno agli anni '70, è proprio tra il '72 e il '75 che l'autore vive a Parigi, immergendosi attivamente nel fermento culturale della capitale e formandosi sui testi di filosofi, critici e autori circolanti in quell'ambiente culturale.

36 Precerutti, *Entrebesca* cit., p. 31.

Appendice¹

Ricognizione bibliografica

I. Precedenti al 1982 (*Entrebescar*)

1. Antologie:

- P. BEC, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du moyenâge*, Avignon, Aubanel, 1970;
- P. BEC, G. GONFROY, G. LEVOT, *Anthologie des troubadours*, Paris, Union générale d'éditions, 1979;
- G. BERTONI, *I trovatori d'Italia*, Modena, Orlandini, 1915;
- A. JEANROY, *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse-Paris, Didier, 1934;
- H.I. MARROU, *Les troubadours*, Paris, Seuil, 1971;
- F.J.M. RAYNOUARD, *Choix des poésies originales des troubadours*, Paris, Didot, 1816-1821;
- M. DE RIQUER, *Los trovadores*, Barcelona, Planeta, 1975.

2. Critica e studi storico-linguistici:

- J. ANGLADE, *Les troubadours. Leurs vies, leurs oeuvres, leur influence*, Paris, Armand Colin, 1908;
- J. ANGLADE, *Grammaire de l'ancien provençal ou ancienne langue d'oc*, Paris, Klincksieck, 1921;
- E. KÖHLER, *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, Padova, Liviana, 1976;
- RONCAGLIA, *La lingua dei trovatori. Profilo di grammatica storica del provenzale antico*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1965;
- D. DE ROUGEMONT, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1939;
- P. ZUMTHOR, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, Paris, Klincksieck, 1963.

3. Edizioni critiche e volumi dedicati a singoli autori:

- U.A. CANELLO, *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*, Halle, Niemeyer, 1883;
- G. CONTINI, *Premesse a un'ed. di Arnaut Daniel*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970;
- M. PERUGI, *Le canzoni di Arnaut Daniel*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978;
- G. TOJA, *Arnaut Daniel. Canzoni*, Firenze, Sansoni, 1960;
- C. APPEL, *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder*, Halle, Niemeyer, 1915;
- D'A. S. AVALLE, *Peire Vidal. Poesie*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960;
- J.C. PAYEN, *Le prince d'Aquitaine. Essai sur Guillaume IX*, Paris, Champion, 1980.

II. Successivi al 1982

1. Antologie, critica e studi storico-linguistici:

- C. DI GIROLAMO, *I trovatori*, Torino, Einaudi, 1989;
- E. KÖHLER, *L'avventura cavalleresca*, Bologna, il Mulino, 1985;
- M. MANCINI, *La gaia scienza dei trovatori*, Parma, Pratiche Ed., 1984;
- M.L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori*, Modena, Mucchi, 1984;
- U. MÖLK, *La lirica dei trovatori*, Bologna, il Mulino, 1986;
- G.E. SANSONE, *La poesia dell'antica Provenza*, Parma, Guanda, 1984-1986;
- A. VARVARO, *Letterature romanze del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 1985.

2. Edizioni critiche e volumi dedicati a singoli autori:

- M. EUSEBI, *Arnaut Daniel. Il sirventese e le canzoni*, Milano, Scheiwiller, 1984;
- E. N. PASERO, *Guglielmo IX. Poesie*, Modena, Mucchi, 1983;
- G. CHIARINI, *Il canzoniere di Jaufre Rudel*, L'Aquila, Japadre, 1985;
- F. BEGGIATO, *Il trovatore Bernart Marti*, Modena, Mucchi, 1984.

Appendice²
Inedito (c.a. 1984-1990): riscrittura del contrasto
tra Giraut de Bornelh e Raimbaut d'Aurenga

[G] Ecco, s'io veglio e in improba fatica
trasformo il mio piacere, è perché in fonde
tenebre un disperato oblio nasconde
chi increbbe alla sua età, chi il senso intrica.

[R] Purch'io prepari il meglio, e poi lo dica
e mandi, se non molto si diffonde
non curo, ché una grande fama ha fronde
opache e rade, è indegna ed impudica.

[G] Che ciascuno componga a suo talento,
Linhaura; ma più amata ed apprezzata
è la maniera facile ed aperta.

[R] L'irto prezioso e ricco adornamento
nel chiuso suo, Giraut, tiene serrata
rara beltà, che ai più resta coperta.

CRONACHE

ISABELLA BECHERUCCI

Per più di un anniversario nel nome delle Rime

Due sono i nomi che si legano, fra i tanti, al centenario dantesco: quello di Domenico De Robertis, affratellato alle date del suo Autore per le occasioni anniversarie estreme della nascita (Firenze, 18 gennaio 1921), di cui ricorre proprio in quest'anno il centenario, e della morte (Firenze, 17 febbraio 2011), ormai pervenuta al suo primo decennale; e quello di Giuliano Tanturli, scomparso da quasi un lustro (Borgo San Lorenzo, 6 giugno 2016).

Nomi di studiosi illustri dell'Ateneo fiorentino, entrambi legati a Dante, in special modo al Dante lirico, anche se il secondo, per sua esplicita confessione, del tutto a traino del primo. Difatti è imparagonabile l'impegno del grande Maestro rispetto a quello del giovane allievo, accolto nel cantiere avviato già da tempo solo nell'anno accademico 1969-1970. Ma non dissimile l'ardore, ché a quella scuola era difficile per le giovani reclute non infiammarsi¹.

Si chiudeva allora proprio il primo decennio da quando era stata pubblicata la serie delle dieci puntate del «Censimento dei manoscritti delle rime di Dante» sugli *Studi Danteschi* (febbraio 1960) ed erano più o meno i giorni in cui usciva la seconda edizione del *Libro della Vita Nuova* (accresciuto dei due capitoli *Sulle rime* che traevano «materia e motivo dai corsi universitari e dal suo lavoro intorno al testo delle rime e al commento della *Vita Nuova*»²). Il brillante studente poteva beneficiare, al muovere i suoi primi passi, delle coordinate essenziali di quell'avvicinamento alle rime dantesche che per il Maestro fu definitivo, *for ever*, dopo il giovanile primo approccio, per sbieco, tramite l'amico e maestro Cino da Pistoia³.

Da quella data ufficiale del 1960 alla morte, la consuetudine con Dante non s'inter-

- 1 Come studente del seminario sulla «*Vita nova* e la lirica del giovane Dante» (appuntamento 1969-1970) e poi come lettore in anteprima dell'edizione delle *Rime*: G. Tanturli, *Ricordo del maestro*, in *Ricordo di Domenico De Robertis*. Atti delle giornate in memoria, Firenze, Aula Magna del Rettorato, 9-10 febbraio 2012, a cura di C. Molinari e G. Tanturli, Lecce, Pensa MultiMedia, 2013, p. 19 e p. 28.
- 2 D. De Robertis, *Il libro della "Vita Nuova"*, Firenze, Sansoni (*Quaderni degli "Studi danteschi"*), 1970, p. 281.
- 3 D. De Robertis, *Cino da Pistoia e le "imitazioni" di Dante*, «*Studi Danteschi*», XXIX (1950), pp. 103-77: ma il vero abbrivio al cantiere dantesco tramite Cino è in *Il canzoniere Escorialense e la tradizione 'veneziana' delle rime dello stil novo*, Torino, Loescher-Chiantore, 1954 (Supplemento n. 27 del «Giornale storico della letteratura italiana»).

ruppe mai e trascinò nuove forze altrettanto feconde, quali Guglielmo Gorni allora cooptato come assistente fino alle più giovani reclute, oggi attivissime sul fronte dantesco, Roberto Leporatti, Natascia Tonelli e Giuseppe Marrani. Tutti applicati ai frutti di quel lavoro di una vita che approdò, alla tenera età di 81 anni, alla monumentale (l'aggettivo ormai le è universalmente appiccicato) edizione critica delle *Rime*⁴.

Edizione esemplare a detta di tutti (anche di chi ne discute la rivoluzionaria confezione testuale) per rigore, metodo e dedizione, non per nulla attesa dalla comunità scientifica da più di un cinquantennio, in tre volumi e cinque tomi per un totale di circa 2800 pagine. E c'è chi l'ha anche misurata e pesata: spessore 18 cm e peso 4 chili e 700 grammi⁵.

E solo tre anni dopo, senza soluzione di continuità grazie a una salute di ferro, l'impresa veniva completata col volumone delle fittissime 630 pagine dell'edizione commentata, Dante Alighieri, *Rime*, per i tipi delle Edizioni del Galluzzo⁶. Ancora un risultato anche materialmente rilevante, dato che lo spessore sottile della carta e i caratteri piccoli amati da De Robertis portano comunque ai 4 cm e il peso supera 1 chilo e 200 grammi. Nel frattempo, l'infaticabile studioso aveva raggiunto la venerabile tappa degli 85 anni.

Ma l'approdo definitivo fu allestito solo in forma privata in vista dell'unico appuntamento della vita davvero incancellabile, che giunse dolcemente improvviso quand'egli aveva tagliato da quasi un mese il traguardo dei novant'anni, lasciando sospeso quell'ultimo impegno: era la raccolta di tutti i 'riassunti' delle *Rime* compilati nei lunghi anni del suo doppio lavoro critico-filologico, una sorta di scrittura di servizio per governare l'ampia materia poetica e concentrare in poche parole i capisaldi della sua interpretazione. Un manipolo di carte dattiloscritte già compiutamente riviste e lasciate pronte per la pubblicazione, che i figli amorosamente stamparono presso la Tipografia Vanzi di Colle Val d'Elsa, realizzando un prezioso libriccino postumo di mezzo centimetro di spessore e di pochi grammi di peso⁷.

Ne diede l'annuncio il collaboratore fedele di tante imprese Giuliano Tanturli nell'aprire la giornata commemorativa a un anno dalla sua scomparsa, quando l'opuscolo fu distribuito fresco di stampa ai numerosi convenuti: i termini utilizzati per la sua presentazione furono quelle di «distillato», di «essenzialissime parafrasi, precedute da ancor più complesse e fulminee rubriche», di «un'estrema, lievissima quintessenza in cui la sua filologia, tanto indefessa e strenua, quanto sensibile, doveva sublimarsi in una moderna poetica riformulazione»⁸. Veniva così accennato il doppio binario su cui si facevano transitare queste rime: la resa del testo dantesco difatti è anticipata da rubriche con il tema di ciascun componimento («A ciascun pezzo si aggiungerà, a parte, tra parentesi quadre, con ulteriore compressione, un compendio che ne aiuti, come facevano le antiche rubriche, la riconoscibilità»⁹).

4 Firenze, Edizione Nazionale della Società Dantesca, Le Lettere, 2002: I, *I Documenti* (t. 1, pp. LX + pp. 1-432, t. 2, pp. 434-992); II, *Introduzione* (t. I, pp. 1-722, t. 2, pp. 724-1238); III, vol. III, *I testi* (pp. 596).

5 P. Trovato, *Le Rime di Dante e altro Duecento*, «La rivista dei libri» (febbraio 2003), pp. 19-22.

6 D. Alighieri, *Rime*, Firenze, Fondazione Franceschini, 2005, pp. LI + pp. 630 con cd-room (da ora in poi *Rime* 2005).

7 D. De Robertis, *Dante, le Rime in breve*, Firenze, 17 febbraio 2012 (da ora in poi De Robertis 2012).

8 Tanturli, *Ricordo del maestro* cit., pp. 29-30.

9 De Robertis 2012, p. 5.

Tanturli, quando aveva preparato la sua relazione non aveva ancora visto il libretto stampato, limitandosi a leggere queste parafrasi «in prosa poetica» direttamente sul suo computer. La descrizione della nuova proposta non poteva che essere incompleta, mancando il dato materiale, notoriamente per lui così importante, ovvero il libretto nella sua fisicità¹⁰: che andiamo comunque perdendo una seconda volta nel ristampare queste *Rime* con l'assenso dei figli, a inizio del numero 40 della rivista *Per leggere*, fondata da un gruppetto dei suoi allievi e dedicata ad accogliere edizioni di testi e loro commenti.

D'altronde era stato proprio il commento alla canzone ora inaugurale della raccolta delle *Rime*, *Così nel mio parlar*, ad aprire la rivista, or sono vent'anni (un altro anniversario!), proprio per la firma di Domenico De Robertis, *Cominciare con Dante*: sicché, chiudendo la prima serie di *Per leggere*, niente di più adatto risultava che mettere a disposizione di tutti la forma più alta di commento che è la trasposizione in prosa, che ingloba e supera ogni esegesi precedente e invita a nuove sfide *per leggere* le rime di Dante¹¹.

L'opuscolo in pochi esemplari pare, invece, raccontarci qualcosa in più delle pur pertinenti osservazioni fatte su un file telematico o su una nuova riedizione in rivista: per questo credo che valga la pena descriverlo, perché possa entrare in coppia con la sua pubblicazione in rivista nella bibliografia dantesca.

Sulla copertina celeste, sotto il nome dell'autore Domenico De Robertis, il titolo *Dante, le rime | in breve*. Si tratta senza dubbio di un titolo rivoluzionario per quell'inversione improvvisa delle parti: non Dante autore delle *Rime* e De Robertis curatore della loro edizione, come finora sempre, ma autore De Robertis di una interpretazione non solo della poesia di Dante (ché allora avrebbe potuto intitolarsi "Le rime di Dante"), quanto del Dante appunto poeta, autore di rime: con un'identificazione dei due oggetti presentati, meglio riassunti assieme, considerato che il complemento di modo *in breve* è separato da un a capo. Un titolo che, fra l'altro, annuncia implicitamente la finale emersione di quella vocazione di De Robertis alla poesia pulsante *ab origine*, ma rimandata ai giorni estremi.

Un amore e una passione intuita e condivisa da molti dei suoi allievi che sono stati, e alcuni lo sono tuttora, poeti¹².

L'ultima sua grande lezione difatti si fregia nell'occhietto di un'epigrafe a forte valore

10 Un'attenzione al manufatto congenita: bastino le parole della sua giovanile recensione al *Libro delle Follie* di Edward Lear nella traduzione di Carlo Izzo (Vicenza, «Il Pellicano», 1946), in «Letteratura», 32 (gennaio-febbraio 1947), p. 159-64: 160: «E diciamo subito un bravo a chi ha voluto regalarci un libro così nuovo e giocondo, curandolo con tanto gusto, per formato, nette proporzioni, nitidi fogli, e caratteri appena consunti, perché s'intonassero alle incisioni, e la pagina prendesse colore di cosa antica». Tanto che, quando fu progettata dall'amico Simone Giusti la rivista *Per leggere. I generi della letteratura*, è alla sua sensibilità per l'arte tipografica che fu fatto ricorso e fu proprio lui a disegnarne la fisionomia.

11 Col consenso degli eredi, le rime dantesche di De Robertis sono state pubblicate nel numero 40 di questa rivista (primavera 2021), inaugurata appunto vent'anni fa dall'edizione commentata della canzone che apre la nuova edizione delle *Rime*, *Così nel mio parlar vogli'esser aspro*: D. De Robertis, *Cominciare con Dante*, «Per leggere», I, 1 (autunno 2001), pp. 5-16.

12 Doveroso ricordare, anche perché proprio ancora un'occasione anniversaria, Massimiliano Chiamenti (Firenze, 17 novembre 1967 – Bologna, 3 settembre 2011), poeta, traduttore e filologo dantista.

testamentario: «Agli allievi e agli amici di / Domenico De Robertis / per suo ricordo / e ultimo / dono».

La nota introduttiva, concisa e sintatticamente complessa secondo il suo stile critico, ancora non sembra far presagire la spregiudicatezza dell'operazione, se non fosse per certe parole che tradiscono anche un'intenzione poetica *a parte subiecti*: mettere in luce l'«individualità» / «riconoscibilità» del testo e insieme la «diversità» delle proposte, pur nei legami fra alcune di loro. In altre parole, rispettare l'essenza di ciascun componimento, mutandone il sistema di comunicazione («Quello che non si conserverà sarà, inevitabilmente, la lingua di Dante, che domanda un più diretto, vitale, approccio»): ma di che cosa si nutre la poesia, se non di lingua? È ormai evidente che si tratta dunque di un poeta che interpreta un poeta.

Difatti, se in generale la prosa con cui De Robertis restituisce il messaggio dantesco mira a riprendere il precedente commento alle *Rime*, fissandolo una volta per tutte nella sua definitiva interpretazione, spesso l'esegesi originaria è del tutto superata e la nuova riformulazione va oltre il dettato dantesco, aprendosi una via personale: si veda già in incipit alla canzone 1, *Così nel mio parlar*, addirittura nella parte più oggettiva costituita dalla rubrica «Replicare alla durezza di lei, accettando lo scontro, in un rapporto agonistico che si conclude in un perduto abbraccio», dove il sintagma finale è interpretazione poetica del desiderio del lunghissimo accoppiamento parafrasato nel commento, «dal sorgere alla fine del giorno [...] qui è come se dicesse 'perdutamente'»¹³. E il medesimo avverbio, che indica la violenza della passione erotica, De Robertis d'altronde riutilizza subito alla canzone 2, *Voi che 'ntendendo*, laddove Dante confessa l'insorgere di un nuovo amore di cui la sua anima si sente «perdutamente attratta». Insomma, la direzione è quella che va dalla puntuale annotazione, magari fatta molto indietro nel tempo, a lapis con la sua calligrafia minutissima in margine alla sua edizione di riferimento, alla riformulazione poetica.

La libertà, per non dire la modernità, della nuova proposta trapela un po' ovunque, ma è particolarmente evidente in alcune espressioni che forzano leggermente o rincarano il dettato dantesco. Sono sufficienti due esempi, fra i tanti che affiorano in ciascuno dei pezzi: ancora dalla canzone 1, strofe 2, vv. 18-21, dove si perde nella parafrasi la metafora della nave che procede in piena bonaccia, non scalfendo la superficie del mare, per rappresentare l'indifferenza dell'amata, sostituita con l'immagine di una donna che dalla cima dei suoi pensieri (alla lettera: «così della mia mente tien la cima») 'si fa beffe' del suo «inenarrabile tormento» ('inenarrabile' per «no 'l potrebbe adeguar rima»). «Si fa beffe» è in realtà più forte di «non curarsi» («Cotanto del mio mal par che si prezzi / quanto legno di mar che non lieva onda») ed è giustificato interpretando il «prezzarsi» al v. 18 con «inorgogliersi», «vantarsi» suggeriti a suo tempo da Mario Martelli¹⁴.

Altra espressione che colpisce di questa nuovissima interpretazione è alla penultima strofe della sestina *Al poco giorno* (7), dove i vv. 34-35 «(...) che mi torrei dormire in pietra / tutto 'l mio tempo / sol per veder du' suoi panni fanno ombra» sono resi con un verbo «accucciarsi» terribilmente realistico che colpisce per lo scarto dal codice alto originario: «Ma è impossibile che un legno verde prenda fuoco per chi, come me, sce-

13 *Rime* 2005, p. 15.

14 *Rime* 2005, p. 8.

glierebbe di restare *accucciato* ai suoi piedi, pur di vivere alla sua ombra»¹⁵. E numerosi sono i casi che si potrebbero citare e che, a chi abbia avuto la fortuna di frequentarli, ricordano le introduzioni orali ai singoli pezzi durante i suoi seminari danteschi.

Ma anche a livello macrotestuale l'inedito opuscolo si pone su un fronte del tutto nuovo nella produzione critica del suo autore.

I cinquant'anni di studi filologici sono di colpo schiacciati nel sottofondo: niente li dichiara, se non quella seriazione diversa dei pezzi rispetto alla vulgata, che è il risultato più importante di tutto il suo lavoro.

Le quindici canzoni, che già nella tradizione si erano contese lo status di *Libro*, si snodano infatti nell'ordine dell'edizione critica e come in quella sono subito seguite dalla sedicesima, *Lo doloroso amor che mi conduce*. Un preciso rispecchiamento dei risultati originari, di contro al passo in avanti introdotto dal volume del commento, dove la canzone 15 (la "montanina") è tenuta separata dalla 16 per mezzo della pubblicazione a testo, quasi pezzo poetico come gli altri, dell'epistola al marchese della Malaspina¹⁶.

Nell'ultimo contributo si torna, dunque, indietro rispetto alla proposta, da lui tenuta tutta implicita ma subito portata in luce dagli allievi, di un *Libro delle Canzoni* contrapposto alle "rime estravaganti"¹⁷.

Infatti, come nell'edizione critica la canzone 16 era stampata a partire dalla pagina pari (236 col cappello introduttivo) senza soluzione di continuità dalla conclusione della 15 sulla prima metà della p. 235 (ultimi quattro versi della sirma e congedo), così nel libriccino di De Robertis questa tiene immediatamente dietro alle quattro righe del congedo della 15 che aprono la p. 24, implicando ancora una volta che qui non si vogliono rilevare partizioni. D'altronde le pagine piene sciorinano a prima vista i pezzi l'uno

15 *Rime* 2005, p. 14 [il corsivo è mio].

16 Corpo, carattere, impaginazione identici a quella delle poesie, malgrado nel cappello De Robertis affermi di non considerarla sullo stesso piano («Pubblicando la canzone col congedo *O montanina mia canzon* che la tradizione, un solo codice eccettuato gli anette, si ha difficoltà a collocare l'epistola sullo stesso piano. Già comunque aveva provveduto a riunire i testi Gorni nella lettura più sotto citata»: *Rime* 2005, p. 199, nota 2): con una delle contraddizioni che spesso si trovano nelle 'due' anime dello studioso. Anche nella sezione delle estravaganti, nella corrispondenza fra Cino e Dante (103-104) in 'appendice' è pubblicata l'epistola di Dante a ulteriore chiarificazione del suo ragionamento.

17 Prendono posizione decisa nei confronti del *Libro delle rime* soprattutto Giuliano Tantarli e Natascia Tonelli: G. Tantarli, *L'edizione critica delle rime e il libro delle canzoni di Dante*, «Studi danteschi», 68 (2003), pp. 251-69; N. Tonelli, *Rileggendo le Rime di Dante secondo l'edizione e il commento di Domenico De Robertis: il libro delle Canzoni*, «Studi e problemi di critica testuale», 73 (ottobre 2006), pp. 9-59; G. Tantarli, *Premessa a Le Quindici Canzoni lette da diversi*, I (1-7), Lecce, Pensa MultiMedia («Quaderni Per Leggere»), 2009, pp. 7-8; G. Tantarli, *Come si forma il libro delle canzoni?*, in *Le rime di Dante* (Gargnano del Garda, 25-27 settembre 2008), a cura di C. Berra, P. Borsa, Milano, Cisalpino Istituto Editoriale, 2010, pp. 117-34; N. Tonelli, *Le rime*, «Critica del testo», XIV/1, 2011 (*Dante, oggi / 1*), pp. 207-32; Ead., *15. Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, in *Le Quindici Canzoni lette da diversi* cit., II (8-15), 2012, pp. 254-83. Importanti sono comunque anche i rilievi sulla nuova costruzione ecdotica che rispecchierebbe una volontà d'autore nella coincidenza seriale testimoniata dalla tradizione delle canzoni destinate al *Convivio* espressi poco dopo l'uscita da L. Leonardi, *Nota sull'edizione critica delle «Rime» di Dante a cura di Domenico De Robertis*, «Medioevo Romanzo», XXVIII (2004), pp. 63-113, ripresi e rilette all'interno del progetto del nuovo libro da R. Leporatti, *4. Le dolci rime d'amor ch'io solea*, in *Le Quindici Canzoni lette da diversi*, I (1-7) cit., pp. 89-117.

dopo l'altro, separando semmai da ultimo per mezzo di un ampio spazio bianco la sezione delle *Rime di dubbia attribuzione* (a partire dalla metà della p. 60), che si distingue anche per l'assenza delle rubriche.

Tuttavia, l'impaginazione del libretto ha fatto sì che l'anomala canzone 18, conosciuta come *Discordo* e da De Robertis introdotta alla stregua delle altre rime, sia stata stampata a inizio della p. 25, dando così l'impressione d'inaugurare un nuovo capitolo: la serie delle vere e proprie 'estraganti' premesse dall'esperimento trilingue e articolate nei generi minori delle ballate, dei sonetti, delle rime di corrispondenza.

Diversamente da tutte le attestazioni della tradizione portate in luce dal tenace filologo, rispetto alla ormai da alcune parti ben accettata distinzione del *Libro delle Canzoni* (1-15) dalle altre poesie, un nuovo agglomerato parrebbe suggerito ad arricchire quella prima antica sezione attraverso l'inedito recupero, a cui è restituita la piena parità con le altre canzoni, dell'*incipit* della perduta *Traggemi de la mente Amor la stiva*: quasi un soffio estremo di quella voce di Dante autocitata nel *Dve* (II xi 5) risuonante nella trasposizione di De Robertis «Amore regge l'aratro che lavora la mia mente...». Sono proprio i tre puntini di sospensione a dare l'intonazione nuova di un sospiro profondo dell'anima, svincolati come si presentano dal loro valore ecdotico significante il testo perduto, come di consuetudine quando richiusi tra quadre (e come, appunto, nell'edizione critica e nel commento).

La 'prima serie', ora costituita dalle canzoni 1-17 del libriccino inedito, sembrerebbe arenarsi, dunque, in questo finale sospeso subito dopo l'approdo di un primo complesso percorso che porta l'io narrante al dialogo finale con la Morte, direttamente apostrofata nel congedo della canzone 16, *Lo doloroso amor*, vv. 43-50: «Morte, che ·fai piacer a questa donna / per pietà, inanzi che ·tu mi discigli / va' da ·lle, fatti dire / perché m'avien che la luce di quegli / che mi fan tristo mi sia così tolta. / Se per altrui ella fosse ricolta, / fa' ·lmi sentire, e trarra' mi d'errore, / e assai finirò con men dolore».

Forse una resa incondizionata dopo il rovesciamento del nome di Beatrice «nel più forte ossimoro costruito sul nome di *lei*» («Per quella moro, c'ha nome di Beatrice», commentato nella prosa derobertisiana con «Sono alla fine; e il nome di 'colei-che-dà-beatitudine' è diventato di 'colei-che-dà-morte'»)? Leggo il congedo nella parafrasi derobertisiana:

Morte, che sei ai comandi di costei, chiedile perché gli *occhi suoi* non *brillano* più per me. Se per altri, che io lo sappia e cessi d'illudermi: la morte sarà meno dolorosa¹⁸.

Difatti, malgrado lo stile parattatico e lo sforzo di una resa tonale chiara e sliricizzata, volutamente assecondante il dettato dantesco e sempre a servizio della sua interpretazione, proprio in questo passo si tradisce anche la passione poetica che, sotto la scorza dell'impegno scientifico, regge tutta l'operazione, in quell'improvviso emergere di un'altra voce amatissima e altrettanto studiata: «A te la speme / Nego, mi disse, anche la speme; e d'altro / Non *brillin gli occhi tuoi* se non di pianto»¹⁹.

Eppure, quel senso di sconfitta che l'amante confessa per mezzo della presenza dominante del sentimento della morte è come superato e trasceso dalla dichiarazione, qui

18 De Robertis 2012, p. 24 [il corsivo è mio].

19 G. Leopardi, *Canti*, *La sera del dì di festa*, vv. 14-16 [il corsivo è mio].

appunto posta a chiusura di questa 'prima parte' della raccolta delle poesie dantesche, di un totale assoggettamento dell'io lirico ad Amore, che è il coltivatore e il nutritore della sua mente.

Il traguardo di questo compatto viaggio intellettuale disegnato dalle canzoni sembra infatti materializzarsi d'improvviso in quell'endecasillabo su cui tanto si è discusso e che per il suo ultimo interprete risulta invece chiarissimo: «La mia volontà è diretta e governata da Amore, il vero aratore della vita umana»²⁰.

Qui non pare più Dante a parlarci, ma il novantenne lettore di poesia (infine poeta lui stesso), che fa i conti con la propria vita.

Sono suggerimenti e ipotesi di lettura che solo un libro di poesie può regalare: davvero l'ultimo dono di Domenico De Robertis.

20 E già il cappello alla canz. 14 aveva sposato la tesi di un uso metaforico di Barbara Spaggiari (in quel «propendere per una più esplicita significazione morale»: *Rime* 2005, pp. 220-21).

EDIZIONI E COMMENTI

* Roberto Rea, *Dante: guida alla Vita Nuova*, Roma, Carocci, 2021.

La guida alla *Vita Nuova*, scritta da Roberto Rea ed edita per Carocci nell'aprile del 2021, costituisce uno strumento agile da fruire, estremamente ben progettato nella sua struttura. Vera e propria "bussola" per il lettore che voglia avviarsi all'esplorazione dei vari livelli di contenuto stratificati nel capolavoro della gioventù poetica di Dante Alighieri, il lavoro di Rea si è posto l'obiettivo di riorganizzare le complesse e molteplici questioni elaborate dai più importanti studi dedicati al libello dal Novecento ad oggi – avviando la sua bibliografia con i contributi di Barbi per arrivare a quelli della generazione di studiosi e studiosi cui appartiene lo stesso autore – nella forma sintetica, semplice e scorrevole, di pagine scritte con finalità primariamente didattiche (cfr. a tal proposito l'*Introduzione* dell'autore, pp. 7-10).

Calibrato con accurata precisione in ognuno dei sei capitoli che lo costituiscono, questo libro riesce a coniugare la sua prevalente componente didattica con preziose incursioni che si addentrano, in maniera illuminante, nella profondità dei problemi ermeneutici più complessi relativi al libello. A fianco del discorso che si snoda attorno ad aspetti introduttivi alla *Vita Nuova* – dall'analisi delle varie ipotesi sulla sua cronologia, fino ai preziosi cenni sulla sua storia ecdotica cui è dedicato il capitolo conclusivo –, lo studioso riesce a ritagliarsi all'interno del piccolo spazio di questo libretto-guida anche i margini per affrontare il testo nei suoi nodi maggiormente discussi al livello del dibattito critico; dando così forma ad un viatico alla lettura dell'opera che integra il già menzionato tono divulgativo con la profondità di uno sguardo sul significato del *libello* affinato da una pluridecennale attività di studio e ricerca.

Nei primi cinque capitoli della guida, volti a illuminare il contenuto della *Vita Nuova* da una serie molteplice di prospettive, Rea istituisce un rapporto con il testo che capitolo dopo capitolo si fa più serrato, tracciando un disegno critico che si sviluppa percorrendo più volte da cima a fondo l'opera, secondo percorsi di lettura che si integrano a vicenda con lo scopo di esplorarne aspetti via via sempre più complessi e puntuali. Così, se il primo capitolo «*Il libro della mia memoria*» (cfr. pp. 11-30) contiene informazioni essenziali sulla *facies* strutturale del *prosimetro*, offre una sintesi aggiornata del dibattito sulla datazione dell'opera all'interno della biografia letteraria di Dante Alighieri e sul suo rapporto con probabili fonti e modelli, per poi concludersi con un lucido ed asciutto riassunto della trama della «*storia narrata*» (cfr. pp. 24-30); a partire dal capitolo successivo Rea comincia a condurre il lettore per i molti fili che attraversano la trama del libello, seguendo a ritroso la traccia che Dante stesso ha voluto lasciare, all'altezza del *Purgatorio*, rispondendo a chi lo interrogava sul ruolo giocato dalla sua opera nella storia del fare poesia: «*Ma di s'i veggio qui colui che fore / trasse le nove rime, cominciando / Donne ch'avete intelletto d'amore*». Il secondo capitolo segue quindi lo sviluppo narrativo della *Vita Nuova*, concentrandosi sulla sua dimensione di «*autobiografia poetica*» che si evolve attraversando i «*vari snodi ideologici della poesia d'amore delle origini*» per approdare al «*rivoluzionario ideale amoroso e linguistico della poesia della lode*» (p. 32).

Rea, facendo tesoro anche di numerose osservazioni di una tradizione critica ormai ben consolidata, ripercorre la trama dell'opera evidenziandone il suo fondamento strut-

turante nel racconto da parte dell'Io lirico delle varie tappe della sua progressiva evoluzione poetica: partendo dall'esordio costruito attorno al motivo già trobadorico-cortese dell'esperienza amorosa vissuta all'interno del determinato schema sociale che trova nella richiesta di un *guiderdone* il cardine del rapporto tra il poeta amante e la donna amata (motivo che nella *Vita Nuova* è declinato in tutti gli episodi legati al saluto di Beatrice), attraversando poi il «paradigma cavalcantiano» della rappresentazione della «dinamiche psicologiche» che ossessionano l'io in preda al sentimento amoroso non corrisposto (cfr. pp. 37-40), Dante perviene alla scoperta della «poetica della lode», rielaborando alcuni motivi già presenti nella tradizione siculo-toscana e nella poesia di Guinizelli, dando però forma ad un'idea di amore che Rea pone gran cura ad evidenziare come «senza precedenti» (cfr. pp. 40-47); «poetica della lode» che resterà il riferimento dominante per l'ispirazione del poeta anche in seguito alla morte di Beatrice, trasformandosi nella definitiva «poetica della memoria», dopo aver attraversato la breve parentesi dei componimenti dedicati al personaggio della donna pietosa, tutti intrisi di reminiscenze della precedente esperienza cavalcantiana (cfr. pp. 47-52).

Complementare a questo primo livello di analisi nel quale Rea ricostruisce lo sviluppo narrativo dell'opera come una successione di macro-sequenze connesse tra loro da una serie di snodi narrativi decisivi come l'episodio del gabbo o il dialogo, dai risvolti maieutici, con le *donne* dotate d'*intelletto d'amore*, questa *guida alla Vita Nuova* offre sin da subito una raffinata attenzione alle sfumature stilistiche insite nel disegno della trama, alle tensioni interne alla macro-struttura dell'opera che travalicano i confini tra le varie «tappe poetiche». Già nella filigrana delle prime esperienze liriche raccontate nel libello, orientate verso orizzonti ormai esaustivamente esplorati dalla tradizione lirica precedente, lo studioso sa evidenziare la presenza dei germi della novità che la giovanile poesia di Dante costituisce rispetto al retroterra culturale con cui si pone in tensione dialettica.

La scoperta delle «nove rime» non avviene ex abrupto. Sin dal racconto degli esordi influenzati dai paradigmi cortesi, servendosi anche delle legature della prosa per ricalibrare il senso di quelle esperienze, l'autore della *Vita Nuova* – e lo studio di Rea risulta molto efficace nell'evidenziarlo – presenta la sua storia, piuttosto che nella forma di una giustapposizione di fasi, come sviluppo di una ricerca continua: già nella prima parte della narrazione, che segue il solco della «strada *sin troppo battuta*» (cfr. p. 32) della quète del *guiderdone*, del *saluto* di Beatrice, Dante reinterpreta lo schema tradizionale della *fin'amor* «sublimando di fatto l'originario joy cortese in un'esperienza interiore dichiaratamente miracolosa» (cit. da p. 33). Siamo così nuovamente ricondotti da Rea all'inizio del percorso di «conquista di una nuova concezione dell'amore» (p. 53), che non può essere compreso fino in fondo se separato dalla ricerca che si sviluppa parallelamente ad esso del «nuovo linguaggio (...) che verrà consegnato alla posterità con il nome di “dolce stil novo”» (p. 53).

Centrale, in questa ricerca del linguaggio adatto ad esprimere la scoperta rivoluzionaria della propria poesia, è il ruolo di Guido Cavalcanti: primo amico, interlocutore privilegiato, secondo Rea vero e proprio destinatario della *Vita Nuova*. Qui lo studioso comincia ad addentrarsi in un campo di indagine che ha contribuito significativamente a definire con i risultati delle proprie ricerche e apre la strada alla sua linea di lettura forse più personale tra le moltissime di cui si compone questa ricca guida. Anticipando alcuni temi del quinto capitolo, interamente dedicato alla definizione del ruolo di Cavalcanti nell'auto-biografia poetica di Dante, ancora nel densissimo capitolo secondo, il debito contratto dall'esperienza lirica raccontata nella *Vita Nuova* con quella di chi *salò*

il sangue al suo autore è misurato sul piano del confronto linguistico. La poesia di Guido, al quale deve andare il merito di «aver rinnovato per primo e dall'interno la lingua della poesia aulica in volgare, interiorizzando il discorso lirico e rigenerandone i significati di fondo» (cit. da p. 55), viene rilevata da Rea come presenza costante all'interno dell'opera. Anche nelle tappe del percorso poetico raccontato nella *Vita Nuova* che si presentano esplicitamente come deviazioni dalla «strada senza uscita» (p. 32) tracciata dall'esperienza lirica cavalcantiana, è sempre tra i frammenti di quella esperienza che Dante individua i suoi ipotesti decisivi.

Così, all'interno della sequenza narrativa centrale del *libello*, dedicata al racconto della scoperta della poetica della lode con la stesura della canzone *Donne che avete intelletto d'Amore* – canzone che Rea illumina collocandola a contrasto con precedenti dei poeti siculo-toscani e di Guinizelli, dai quali riprende il motivo del dialogo paradisiaco, depurandolo, però, da ogni velo di ironico scetticismo e rigenerando logorate risorse retoriche come il parossismo e l'iperbole, ora rifunzionalizzate per esprimere «agnizioni di un superiore ordine di valori etici e spirituali» (p. 42) –, nella serie successiva dei sonetti scaturiti da quella scoperta, di marca di fatto anti-cavalcantiana, Dante non può fare a meno di appoggiarsi ancora su un modello lirico del suo *primo amico*, per operare nel sonetto *Negli occhi porta la mia donna amore*, rispetto al suo evidente ipotesto costituito dal cavalcantiano *Chi è questa che vèn*, uno «spostamento dell'attenzione dal soggetto (l'io lirico) all'oggetto d'amore (la donna che ispira il sentimento)» (p. 43). Se Guido Cavalcanti, lungo il corso della sua esperienza poetica, aveva vissuto il problema dell'inconcepibilità della vera natura dell'oggetto del proprio desiderio nei termini negativi del dramma angosciante, Dante rielabora il medesimo problema concettuale nei termini positivi di «un'euforica dichiarazione di ineffabilità» (p. 44), sulla quale si fonda la sua «rinnovata fiducia nel discorso lirico» (*ibid.*).

Prestando un'accurata attenzione al rapporto, spesso caratterizzato – come ben si sa grazie a una consolidata tradizione di studio – da una complementarità di difficile definizione, tra la parti in prosa e le parti in versi, nel terzo capitolo della sua *Guida* (pp. 57-71), Rea apre un'ulteriore pista di lettura dell'opera, volta ad indagare il processo di costruzione dell'«impalcatura ideologica» (p. 59) che la sorregge. Costruzione che, a ben vedere, Dante affida in maniera principale alla stesura della prosa, convocata ad «attenare», in alcuni casi proprio a «forzare», il significato originario dei testi antologizzati.

In tal senso, risultano preziose nell'illuminare la questione del complesso rapporto tra prosa e poesia instaurato nel *libello* le limpide osservazioni offerte da Rea a margine di questo capitolo, dedicato all'analisi della portata culturalmente rivoluzionaria della «conquista di un amore intimamente razionale» (p. 57) che viene narrata nella *Vita Nuova*: «la prosa tende a ricondurre le drammatizzazioni liriche sotto il controllo di una superiore capacità di analisi dei fatti interni, dando al lettore l'impressione che il protagonista, seppure al momento non in grado di superare tale stato di angoscia, comunque riesce a riconoscerne lucidamente le dinamiche, evitando ulteriori derive» (p. 63). Mentre permette al lettore di addentrarsi in profondità nel significato culturale del libro, l'operazione di scavo condotta dallo studioso attraverso gli stratificati riferimenti teologici e filosofici rimodellati da Dante per dare forma al mito di un amore che, rompendo con tutti gli assunti di una precedente tradizione secolare vastissima – che con la poesia e la filosofia naturale abbracciava la trattatistica medica – non aliena il suo soggetto dal «fedel consiglio de la ragione».

Riuscendo, inoltre, ad approfondire in maniera significativa anche alcuni risultati

degli studi esegetici più importanti sul libello, come quelli condotti da Domenico De Robertis a partire dagli anni Settanta del secolo scorso, Rea individua i possibili modelli antropologici di questa rivoluzionaria ideologia amorosa, piuttosto che nella concezione ciceroniana e poi cristiana dell'*amicitia*, in alcune formulazioni della complementarità di *amor* e *ratio* prodotte dagli ambienti della teologia cistercense – su tutte il *tractatus de natura et dignitatis Amoris* di Guillaume de Saint Thierry (p. 67). Per quanto riguarda, invece, l'interpretazione puntuale di uno degli episodi centrali nel processo di formazione da parte di Dante di un sentimento amoroso così ben calibrato da non porsi come incompatibile con il corretto funzionamento della ragione, la visione di Amore che si presenta rimproverando Dante in sogno: «ego tamquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentie partes; tu autem non sic» (VN XII 4) – forse tra gli episodi più enigmatici del racconto – viene rischiarata dallo studioso tramite l'individuazione di uno dei suoi modelli fondamentali nell'alveo di una tradizione di matrice stoica, che faceva della figura geometrica del cerchio il simbolo dell'autosufficienza di un'esistenza mantenuta, in ogni sua parte, «rationi consonans» (pp. 61-62). È riappropriandosi di tale immagine per sostituire “amor” a “ratio” nel ruolo di centro ordinante della propria ispirazione che Dante elabora il suo «nuovo», rivoluzionario, «modello etico e sentimentale cui tendere» (cit. da p. 62). Modello che, nutrendosi anche dei ben noti riferimenti cristologici su cui Rea si sofferma, in maniera sintetica e brillante, nel quarto capitolo di questa “Bussola” (pp. 73-82), segna – già lo si era anticipato ripercorrendo le linee essenziali del secondo capitolo – un «netto distacco rispetto alla concezione dell'amore» (p. 90) del suo *primo amico*.

Prima di offrire una veloce sintesi delle questioni ecdotiche e di critica testuale elaborate dalla tradizione di studi filologici dedicati alla *Vita Nuova* (cfr. pp. 97-100), la *Guida* di Rea – che per la ricchezza delle molteplici vie di lettura aperte sul testo può essere avvicinata significativamente al genere del commento – riannoda i fili delle questioni esegetiche messe in campo nel compatto spazio delle sue cento pagine, dedicando un quinto capitolo alla definizione della vera portata del distacco appena menzionato tra Dante e Cavalcanti, eventualmente consumatosi all'altezza della *Vita Nuova* (cfr. pp. 83-95). Lo studioso, difendendo una tesi intorno alla quale il dibattito è destinato a rimanere inesauribile, invita qui il lettore ad abbracciare l'idea di un Dante «con Cavalcanti, anche oltre Cavalcanti», alieno dal voler «rivendicare il proprio primato in maniera capziosa» (p. 95) nei confronti dell'amico attraverso la costruzione del mito di una Beatrice-Cristo, superamento della Giovanna-Primavera di Cavalcanti. I riferimenti all'opera del primo amico, il quale, secondo Rea, quando Dante si dedicava alla stesura della *Vita Nuova* aveva ormai abbandonato completamente la via della poesia per dedicarsi agli interessi filosofici, sarebbero, allora, da leggere, piuttosto che nel segno di una accesa polemica tra due concezioni contrastanti dell'amore, sotto la luce dell'omaggio di un allievo mosso da riconoscente affetto nei confronti del maestro con cui si colloca in una posizione di successore. E a questa dedica – sempre limitandoci a riportare la tesi ben illustrata da Rea – secondo lo studioso è più credibile che il maestro abbia risposto con la disincantata ironia di un breve sonetto dai toni di *P' vegno 'l giorno a te infinite volte*, piuttosto che con un testo incredibilmente impegnativo come la canzone *Donna me prega*; canzone che questa assai esauriente *Guida alla Vita Nuova*, intervenendo anche sul problema della cronologia interna ai rapporti tra Dante e le esperienze poetiche a lui più vicine, tende a collocare ad un'altezza di tempo precedente alla stesura del *libello*.

[Tommaso Lombardi]

- * Dante Alighieri, *Rime della Vita Nuova e altre Rime del tempo della Vita Nuova*, a cura di Marco Grimaldi, in Id., *Le Opere*, vol. 1, tomo 1, *Vita Nuova; Rime*, a cura di Donato Pirovano e Marco Grimaldi, introduzione di Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 2015; Dante Alighieri, *Le Rime della Maturità e dell'esilio*, a cura di Marco Grimaldi in Id., *Le Opere*, vol. 1, tomo 2, *Vita Nuova; Rime*, a cura di Donato Pirovano e Marco Grimaldi, introduzione di Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 2019.

Nella monumentale edizione in due tomi curata da Marco Grimaldi la pratica del commento alle *Rime*, a tutte le rime, intese, secondo i criteri stabiliti dal comitato scientifico della NECOD, come la raccolta della totalità delle poesie in volgare «tradizionalmente definite liriche» scritte dal poeta nel corso della sua carriera letteraria – confluite o meno che siano in un libro o in un progetto di esso, restando naturalmente a parte la *Commedia* – è tesa a tracciare alcune delle linee evolutive della poetica dantesca da una prospettiva affacciata su un campo estremamente ampio.

Piuttosto che di ripartire da Contini, che nel suo ormai classico commento per le *Rime* Einaudi aveva voluto sottolineare che la questione fosse di componimenti dispersi, nati dal «furore dell'esercizio», cose diverse e quindi da leggersi sotto altra luce rispetto a quanto raccolto nel disegno organico di un libro (da qui la sua scelta strutturalmente decisiva di escludere rispetto all'edizione Barbi sia i testi confluiti nella *Vita Nuova*, che le canzoni commentate nel *Convivio*) per Grimaldi si è dunque trattato di ritornare all'impostazione barbiana dell'Edizione Nazionale del '21, certo facendo tesoro delle numerose acquisizioni offerte dall'immenso lavoro filologico condotto, per la sua edizione critica nazionale del 2002, da Domenico De Robertis sul piano testuale, qui spesso sottoposte ad un'ulteriore discussione, soprattutto per quanto riguarda la classificazione delle «dubbe». Mentre da quello stesso lavoro non è adottata la scelta di un ordinamento «filologico» (del quale tuttavia Grimaldi tiene a sottolineare la legittimità) ricostruito sulla base della tradizione manoscritta che, come «era normale nei canzonieri lirici due-trecenteschi non solo italiani» – così mette in rilievo, nella sede della *Nota introduttiva* al primo tomo (ma valida per l'intero volume), il commentatore, molto attento a situare l'esperienza individuale di Dante all'interno di una nutrita tradizione trobadorico-romanza e mediolatina – presentava al primo posto «canzoni e ballate».

Il curatore della recente edizione uscita per Salerno Editrice in seno al progetto della NECOD vede nell'edizione critica del 2002 l'applicazione di un criterio «filologico», cui si affianca con pari legittimità il criterio da lui scelto, «tendenzialmente cronologico», già barbiano (cfr. p. 319). L'invito di Grimaldi, che sembra implicito nelle pagine della *Nota introduttiva* al suo lavoro di edizione e commento, è a guardare al di là (o se si preferisce al di qua) della questione dei rapporti gerarchici tra i testi: quali inserire all'interno di un discorso macro-strutturale che ad essi imporrebbe un di più di significato? Quali leggere come satelliti di opere, affini ad alcuni tasselli confluiti nel progetto di un libro ma da esso strategicamente scartati? Quali, invece, lasciare dispersi nella «suberba collezione di stravaganti» di continiana memoria?

La scelta ecdotica della NECOD che sta a monte del lavoro esegetico di Grimaldi porta, piuttosto, a riconsiderare ogni componimento nella sua singolarità, nato all'interno di una storia poetica dove si possono intravedere con prudenza delle linee di sviluppo scandite dalle fasi della vita del suo autore, dai libri certamente da lui messi in cantiere in queste fasi («Tra *Vita Nuova* e *De Vulgari* si verifica una graduale espansione dello spazio poetico») (cit. da p. 300) e dai diversi ambienti che costituirono l'orizzonte di

pubblico verso il quale si trovò a scrivere – dai fedeli d’amore della fase fiorentina ricucita intorno alla *Vita Nuova*, fino alle corti signorili dove videro la luce i primi testi dell’esilio. Mentre poi, allargando il campo dell’indagine condotta in sede di commento alla questione delle fonti, il lettore delle *Rime* di Dante è invitato a scorgere il dialogo strutturale con un’ampia tradizione poetica più o meno precedente – dai classici latini e dalla poesia medio-latina alla tradizione trobadorica, spesso filtrata dai maggiori poeti del Duecento – che si scopre sotteso alla quasi totalità dei componimenti lirici.

Ma di cosa trattano le *Rime*? E cosa significa leggerle? Per Grimaldi, più che al frutto del «furore dell’esercizio» di continiana memoria, si tratta di avvicinarsi ad un *corpus* di componimenti lirici variegati per temi e strutture metriche, all’interno del quale – sempre con Barbi – si possono individuare dei sottogruppi di testi avvicinabili per affinità tematiche e stilistiche. Condividendo alcuni degli assunti che hanno guidato il commento alle *Rime* (lì intese come il corpus canonizzato da Contini) curato da Claudio Giunta per l’edizione delle *Opere* di Dante pubblicata da Mondadori nel 2011, dove lo studioso si proponeva di descrivere la posizione di ciascun testo «non all’interno del libro delle *Rime*, che non esiste, o della carriera poetica di Dante, la cui cronologia è così aleatoria, ma all’interno della tradizione letteraria» (citando dall’introduzione di Giunta alla sua curatela: Dante Alighieri, *Rime*, a cura di C. Giunta, in Dante Alighieri, *Opere*, ed. diretta da M. Santagata, vol. I, a cura di C. Giunta *et alii*, Mondadori, Milano, 2011. Cit. da p. 16), il commento di Grimaldi getta lo sguardo sul retroterra culturale e letterario della produzione lirica di Dante da una visuale forse ancora più ampia, volendo, esplicitamente, anche correre il rischio di rimuovere il crisma dell’originalità innovativa da alcuni frammenti dell’esperienza lirica dantesca – a volte, a suo parere, ritenuto il frutto di un giudizio eccessivo sull’effettivo portata del «superamento» della precedente tradizione romanza costituito dall’esperienza lirica dantesca.

In maniera coerente con la scelta dell’ordinamento – non è qui l’occasione di discuterla a fondo – ogni componimento è presentato come testo a se stante da amplissimi cappelli introduttivi, che riescono a dar conto delle principali linee interpretative costruite attorno ad esso all’interno di una bibliografia assai vasta e dominata magistralmente dal curatore, per l’indiscutibile beneficio di qualsiasi futuro approccio ad ogni singolo tassello del *corpus*. La ricchezza di riferimenti ai codici, alle formule, ai temi e alle problematiche della tradizione lirica romanza (e non solo) con cui Grimaldi colloca in tensione, non sempre poi così dialettica, le *Rime* di Dante fa dello strumento del suo commento anche un prezioso spaccato, una vera e propria miniera quasi inesauribile, sui modelli culturali di cui si è nutrita la poesia dantesca. Talvolta alcune criticità insite ad una tale impostazione sembrano collocarsi proprio nella faccia opposta della sua stessa ricchezza. Se da un lato il commentatore ha tenuto a valorizzare uno degli aspetti centrali dell’ordinamento tendenzialmente cronologico adottato, cercando di tracciare le linee dell’evoluzione della poesia di Dante (in *primis* della sua concezione dell’amore che si evolve profondamente nel corso della sua carriera letteraria: dalla scoperta dello stile della lode, risolutiva del paradosso insito alla concezione del desiderio trobadorica dell’impossibile soddisfacimento della passione amorosa, fino a all’idea racchiusa nella canzone *Amor che muovi*, del tutto innovativa per la tradizione cortese, di un amore «non più generato dalla visione della donna e slegato dalle ‘intermittenze del cuore’» – si cita dalla nota *ad locum* di *Amor che muovi*, p. 982 – che muove i suoi soggetti alla virtù), dall’altro lato la rigorosa, quasi sovrabbondante, attenzione, alle fonti e ai modelli, più o meno espliciti, che si possono riscontrare nella filigrana dei componimenti lirici dante-

schì potrebbe rischiare di porre un numero eccessivo di filtri tra il lettore e l'intelligenza dello sviluppo della poesia di Dante nella sua specificità storica. Muovendosi in questa prospettiva così concentrata sul problema del rapporto delle *Rime* con la tradizione e con i generi letterari, il commento di Grimaldi, rischia, insomma, di lasciare eccessivamente in ombra la significatività del rapporto tra i testi e il loro autore; aspetto per il quale saranno ancora insostituibili commenti impostati su una più serrata attenzione ai legami tra singolo testo e la poetica dantesca come i classici di Contini e poi di De Robertis.

Eppure, per dare un'idea del monumentale lavoro di scavo esegetico condotto da Grimaldi più adeguata ai suoi meriti, è proprio facendosi strada attraverso una ricca messe di riferimenti a fonti, codici e modelli, nonché di interpretazioni di altri studiosi sottoposte a discussione, che il suo approccio riesce ad aprirsi uno spazio verso acquisizioni interpretative sui singoli testi, a volte anche notevolmente innovative.

Pare sicuramente questo il caso, tra gli altri, della canzone *Tre Donne*, dove si suggerisce di ricondurre l'invenzione delle tre figure femminili radunate intorno al cuore del poeta – la prima sicura allegoria della giustizia, le altre presentate come sua figlia e sua nipote – ad un testo aristotelico che qui Dante starebbe probabilmente seguendo da vicino. NelV dell'*Etica Nicomachea*, infatti, – fa notare in maniera del tutto inedita Grimaldi – vengono analizzati due tipi di giustizia, il secondo diviso in due sottocategorie: una giustizia ideale che corrisponde alla totalità della virtù ed una parziale che si divide nella due specie di distributiva e commutativa, costituendo una «triade potenzialmente sovrapponibile a quella di *Tre Donne*» (cit. dal commento *ad locum*, p. 1127). Ed è ancora dall'alto della sua prospettiva affacciata su un ampio orizzonte culturale, che il commentatore trova un elemento decisivo a corroborare la sua ipotesi interpretativa nella rappresentazione degli *Effetti del Buon Governo*, affrescati nel palazzo pubblico di Siena, dove Ambrogio Lorenzetti scelse di dare forma all'idea della giustizia nella figura di una donna in trono sormontata da una bilancia a due piatti che sorreggono due figure alate sopra le quali si leggono, rispettivamente, proprio le scritte «distributiva» e «commutativa» (cfr. pp. 1127-28). Ancora all'iconografia ricorre Grimaldi – continuando a dar conto della vasta portata dei riferimenti alla storia culturale del Medioevo che si trovano dispiegati nel suo lavoro di commento – per meglio definire lo sfondo ideologico della canzone «dottrinale» *Poscia ch'amor del tutto m'ha lasciato*. Attraverso l'istituzione di un suggestivo parallelo tra l'operazione didattica compiuta da Dante nel solco di una lunga tradizione di stampo cortese-cavalleresco degli «insegnamenti al cavaliere» e l'operazione di critica sociale, parimenti laica, che può essere letta nel ciclo di affreschi giotteschi per la cappella degli Scrovegni, lo studioso preferisce allontanare la sua lettura della canzone dalla ricerca di un suo preciso scopo politico che sia strettamente connesso alle contingenti tensioni tra gruppi di potere interne al comune fiorentino di allora, per concentrarsi sul suo significato, dalla portata più generale, di tentativo di dimostrazione della possibilità della conciliazione dell'esercizio della virtù con il godimento dei piaceri di una vita condotta con stile sinceramente cortese e cavalleresco (per tutto questo discorso cfr. il cappello *ad locum*, pp. 929-36).

L'idea della poesia di Dante che sembra emergere soprattutto dal secondo tomo di questa nuova edizione delle *Rime* curata da Grimaldi è, dunque, quella di un'esperienza lirica all'interno della quale sono ancora estremamente ben presenti e riconoscibili motivi ideologici e schemi retorici elaborati dalla precedente tradizione romanza, particolarmente in ambienti cortesi. Sia che affrontino il tema del sentimento erotico,

dipingendo il comportamento del perfetto poeta d'amore cortese che accetta come segno di virtù l'atteggiamento ritroso della donna amata, chiusa in se stessa nell'orgogliosa, positivamente narcisistica, contemplazione del proprio 'pregio' (cfr. ad esempio il cappello di commento a LXXX *Voi che savete ragionar d'amore*, pp. 859-863), sia che affrontino i temi politico-morali della corretta definizione della *gentilezza* e della *leggiadria* cui sono dedicate le canzoni LXXXII e LXXXI, le *Rime* di Dante – invita a notare lo studioso – sono costantemente attraversate da idee derivanti dalla tradizione cortese: *dall'ensenhamen d'honor* di Sordello da Goito, ai *planh* di Giraut de Borneil sulla decadenza del presente rispetto ai perduti tempi antichi dove il fondamento della nobiltà era costituito dal merito personale, fino alla tenzone sulla *gentileza* tra i trovatori Perdigo e Dalfi d'Alverne (citando solo una porzione veramente minima degli amplissimi riferimenti offerti da Grimaldi per i quali cfr. almeno pp. 887-902), vastissima è, insomma, la base di modelli della tradizione poetica in lingua d'oc che questo commento invita a scorgere quasi come archetipi fondamentali delle *Rime*, offrendo tuttavia alla coscienza storica del lettore alcune preziose osservazioni su alcuni degli adattamenti subiti da questa tradizione durante il suo passaggio in Italia nel corso del Duecento, come la scomparsa della «scenografia» e degli «attori secondari» (cfr. p. 1002). Ed è su questo fondamento trobadorico-cortese che, per come lo studioso ricostruisce la stratificazione dei riferimenti culturali della poesia di Dante, si innestano progressivamente le sue nuove adesioni, che spaziano dai poeti classici e dall'*Etica* di Aristotele, per arrivare fino all'insegnamento retorico e morale di Brunetto Latini, comprendendo molti poeti del Duecento, tra i quali anche alcuni nomi spesso tenuti lontani dall'esperienza dantesca come Guittone d'Arezzo e Monte Andrea. Può risultare, inoltre, preziosissimo per orientarsi in questa vera e propria miniera di riferimenti a fonti e a modelli impliciti, l'*Indice analitico dei nomi delle cose notevoli* (pp. 1434-539) curato da Valentina Rovere, scorrendo il quale può giovare, ad esempio, soffermarsi su alcuni riferimenti a personalità attive in ambienti come quelli della predicazione religiosa, non sempre poi così considerati dalla tradizione dei commentatori delle *Rime* di Dante.

Partendo dal nome di Giordano da Pisa, limitandoci a menzionare un solo caso emblematico, si è condotti al contenuto di alcune sue prediche, dove, riprendendo il motivo veterotestamentario dell'opposizione tra *cor lapideum* e *cor carneum*, viene modellata l'immagine della pietrificazione della «terra dell'anima», resa incapace di produrre buoni frutti a causa del peccato: il commentatore offre così l'occasione di rileggere con sguardo in parte rinnovato l'intera esperienza delle liriche qui raccolte sotto il nome di *Rime per la donna pietra* (pp. 1056-1066). Non del tutto convincente, però, potrà parere ad alcuni uno degli spunti interpretativi prudentemente proposto qui da Grimaldi, che suggerirebbe la possibilità di leggere le “petrose” come una sorta di *exemplum* negativo, costruito a tavolino da un Dante già poeta della rettitudine – come vorrà dirsi all'altezza del *De Vulgari Eloquentia* – per mostrare gli effetti nefasti di una tipologia di amore che non deve essere seguito (cfr. p. 1060). Una tesi di questo segno necessiterebbe, forse, un approccio più serrato ai problemi della cronologia interna dell'opera dantesca, volto a determinare meglio la natura del rapporto che lega singoli testi, opere e progetti tra di loro e non vuole essere questo, programmaticamente, l'obiettivo primario del lavoro dello studioso. Il cuore di questo commento sembra doversi cercare, invece – come qui si è cercato di mostrare attraverso alcune minime incursioni nel suo contenuto estremamente sostanzioso – nella ricchissima serie di linee tracciate per mettere in relazione la poesia di Dante con la cultura del suo tempo. Facendo attenzione a non trascurare affatto anche

le numerose nuove acquisizioni sul piano dell'interpretazione puntuale del significato di alcune esperienze liriche dantesche offerte da Grimaldi (estremamente interessante in tal senso pare la lettura qui proposta dello scambio a tema amoroso tra Dante e Cino che ne approfondisce la dimensione storico-politica, per la quale cfr. pp. 1214-39), lo studioso-lettore di questo commento potrebbe trovare soprattutto nella ricchezza dell'analisi del rapporto con le fonti e i modelli la ragione per farne un nuovo strumento quasi imprescindibile per lo studio delle *Rime* di Dante, nonché di estrema utilità anche per l'approfondimento di molte questioni inerenti alla cultura romanza, o anche generalmente medievale, qui osservata – e, grazie all'immenso lavoro di Grimaldi, osservabile – da una prospettiva di rarissima ampiezza.

[Tommaso Lombardi]

- * Dante Alighieri, *Inferno*, a cura di Roberto Mercuri, Torino, Einaudi, 2021; Id., *Purgatorio*, a cura di Roberto Mercuri, Torino, Einaudi, 2021; Id., *Paradiso*, a cura di Roberto Mercuri, Torino, Einaudi, 2021.

È alla passione e all'interesse di ogni lettore, più o meno specialista che sia, che si rivolgono i tre volumi pubblicati contemporaneamente da Einaudi, nella veste compatta che caratterizza i suoi classici tascabili, con le edizioni commentate delle tre cantiche della *Commedia* curate da Roberto Mercuri. Senza rinunciare in alcun modo al patrimonio di conoscenze accumulato da una lunghissima tradizione di studio, all'interno della quale è significativamente importante il ruolo svolto in prima persona dal curatore di questa edizione – anche se qui non può passare inosservata la nota stonata emessa dall'assenza di una bibliografia a corredo delle tre edizioni (assenza quasi senza dubbio riconducibile a non dichiarate scelte editoriali) –, senza dover svestire, insomma, i panni dello studioso specialista, Mercuri interpreta la pratica del commento all'opera letteraria nella forma di una sorta di mediazione culturale tra l'opera e i lettori. È dunque programmatico per lo studioso l'intento di allargare le possibilità di fruizione della «complessità semantica» del testo della *Commedia* da parte di lettori odierni, anche non specialisti, facendo dei cappelli introduttivi e delle puntuali note al testo di cui si compone il suo lavoro uno spazio di mediazione che aiuti a penetrare nel sistema di riferimenti culturali e di pensiero sotteso al capolavoro dantesco (per tutto questo discorso si rimanda alla *Nota al testo* che introduce ciascuna delle tre edizioni, pp. XX-XXI).

Rischiando di lasciare un po' troppo in ombra la dimensione storico-politica di un'opera nella quale un numero sempre maggiore di contributi importanti ha saputo leggere i segni delle reazioni alle drammatiche contingenze che influenzarono la vita e il pensiero dell'autore in seguito alla vicenda del suo esilio – segni spesso celati, anche in misura microscopica, nella selva dei nomi inafferrabili delle persone e delle famiglie via via incontrate dall'*agens* nel corso del poema –, Mercuri vuole privilegiarne la dimensione, in senso lato, letteraria.

Con una capacità magistrale di coniugare l'analisi della struttura del singolo canto con un'accurata attenzione al sistema dei rapporti intratestuali che sorreggono la macrostruttura del poema, lo studioso offre al lettore numerose chiavi di lettura per accedere alla *Commedia*, soprattutto da un punto di vista retorico e stilistico.

Seguire il viaggio del Dante-personaggio facendo tesoro della guida di questo nuovo

commento può consentire di osservare da vicino la «strategia di scrittura» (cit. da p. XXI) elaborata dall'*actor* nella costruzione dell'ordito linguistico che lega le pagine della sua opera. Sin dai primi canti dell'*Inferno* si è invitati, infatti, a scorgere le tracce di «dorsali semantiche» e di immagini metaforiche che, ricorrendo all'artificio retorico della *transumptio*, vengono impiegate da Dante come sostegno al suo itinerario creativo fino all'Empireo (per questo discorso si rimanda al paragrafo *Lingua e stile* dell'*Introduzione* che accompagna ciascuno dei tre volumi, pp. XVI-XIX).

È in primo luogo sulla spiccata pregnanza semantica di cui sono dotati alcuni moduli espressivi cardinali per la struttura narrativa della *Commedia* che il lavoro esegetico di Mercuri getta una luce profonda. Volendo qui limitarci a menzionare, soltanto in maniera cursoria, alcuni dei fili delle immagini e delle espressioni che il commento permette di ripercorrere lungo l'intero corso del poema, piace subito riportare, ad esempio, come intorno alla metafora venatoria del volo del falcone – immagine assai densa di significato per tutta la cultura due-trecentesca come ben rendono avvertiti le puntuali note al testo – venga istituito un illuminante e suggestivo parallelismo che oppone, dalla distanza che intercorre tra *Inferno* XVII e *Purgatorio* XIX, la figura di Gerione a quella del Dante *agens*. Il primo, che nel suo viaggio di accompagnamento di Dante e Virgilio verso Malebolge discende come *'l falcon disdegnoso e fello* che riatterra dopo non esser riuscito a catturare alcuna preda, mostrandosi poi ritroso nei confronti del *suo maestro*, sarà, infatti, richiamato come figura antitetica del secondo, ora impegnato nella sua scalata verso l'Eden, quando, dopo aver sconfitto, anche grazie all'intervento della sua saggia guida, «l'inconscia produzione del suo desiderio» (cit. dal cappello introduttivo di *Purgatorio* XIX, p. 212) costituito dal fantasma della femmina balba, rivolgerà gli occhi verso il *logoro/ che gira lo rege eterno con le rote magne*, obbedendo al richiamo di un *disio* ora ben orientato verso la direzione dell'ascesa.

O ancora – a ulteriore dimostrazione di quanto il lavoro di Mercuri voglia favorire per il lettore la possibilità di formarsi un'idea unitaria dell'intero poema – un'altra immagine di impianto venatorio può essere ripercorsa nel suo progressivo espandersi dal primo canto dell'*Inferno*, con la profezia del *veltro* che caccerà la lupa rappresentante lo sfrenato desiderio di ricchezza e potere degli uomini, fino all'altezza del Cielo di Marte, con l'incontro tra l'*agens* e il suo avo Cacciaguida; *nomen*, quest'ultimo, nel quale il cappello introduttivo al canto XVII del *Paradiso* invita a leggere un *omen* estremamente significativo per l'intreccio del poema: «il nome Cacciaguida significa capocaccia e si iscrive a tutto titolo nel campo semantico-venatorio fondamentale nell'impianto del poema» (cit. dal commento a *Paradiso* XVII, p. 218). Mentre è prestando, inoltre, una particolare attenzione all'«attanza» dei personaggi della *Commedia*, da una prospettiva quasi narratologica, che sempre l'incontro con il nobile *miles christi* può essere letto da Mercuri come lo scioglimento positivo della *quête* romanzesca che muove Dante, spinto dalla necessità dell'«elaborazione di quella particolare forma di lutto rappresentata dall'esilio» (cit. dal commento a *Paradiso* XXXI, p. 413), alla ricerca della definizione di una sua identità e di una sua missione di scrittore.

Il curatore di queste nuove edizioni commentate delle tre cantiche procede a dispiegare il significato profondo dei vari episodi, dei progressivi incontri di cui si compone il viaggio di Dante, facendo leva soprattutto sul sistema dei rimandi interni al macrotesto della *Commedia*. Partendo ancora dall'altezza dei canti di Cacciaguida, la «metafora arborea» impiegata dal cavaliere crociato per definirsi la *radice* di cui il poeta è *fronda*, viene messa in dissonante contrasto dal commentatore con l'amara analisi storica pronunciata

dall'anima purgante di Ugo Capeto – *radice de la mala pianta* – sulla degradazione morale della dinastia dei monarchi francesi (cfr. il commento a *Paradiso* XV, pp. 187-88), permettendo al lettore di riannodare, così, il filo di un discorso etico, politico e genealogico che nel poema si costruisce almeno a partire dall'incontro infernale tra l'*agens* e Brunetto Latini, dove veniva rievocata la leggenda sulle origini di Firenze per spiegare le ragioni della discordia dilagante in città nella violenta contrapposizione tra la «smenta santa» dei Romani che ne furono i primi abitatori e i discendenti delle «bestie fiesolane» che poi vi furono accolte, destinati a farsi perseguitrici dei pochi virtuosi superstiti all'altezza di tempo in cui è ambientata la *fabula* della *Commedia* (si vedano a tal proposito i cappelli a *Inferno* XV, pp. 183-85, e a *Purgatorio* XX, pp. 223-27).

Risulta, inoltre, assai prezioso, per il lettore che voglia cogliere alcuni elementi delle fondamenta strutturali del poema, il costante riferimento offerto dai cappelli introduttivi e dalle puntuali note al testo ai miti classici, dai quali Dante attinge una sorta di repertorio di situazioni esistenziali che possano offrire di volta in volta i termini per un'analogia o per un confronto contrastivo con le esperienze narrate nel corso delle cantiche. In tal senso, è molto suggestiva una delle tante osservazioni, di carattere quasi meta-letterario, che Mercuri dissemina in forma di digressione nei cappelli ai canti, qui suggerendo di cogliere nell'opera dantesca le tracce di una sensibilità quasi già umanistica: «Stabilire correlazioni tra mito classico e contemporaneità significa per Dante la ricerca di costanti nelle esperienze degli individui, atte a offrire chiavi di lettura che illuminino il senso della storia e i meccanismi sentimentali e psicologici degli uomini» (cit. dal commento a *Inferno* XXVII, p. 326). Volendo qui continuare a dar conto di alcune delle linee esegetiche che si dipanano da canti centrali come quelli del trittico dedicato agli spiriti militanti, nella filigrana del tessuto verbale che descrive il movimento della luce di Cacciaguida nel suo farsi incontro all'*agens* («*quale per li seren tranquilli e puri/* discorre ad ora ad or subito foco») Mercuri invita a scorgere l'allusione al mito della caduta di Fetonte nel racconto che ne fa Ovidio nelle *Metamorfosi* («*ut interdum de caelo stella sereno, | etsi non cecidit, potuit cecidisse videri*»); individuandovi così le ulteriori tracce della presenza, quasi ossessiva, della duplice idea del volo mal guidato e dell'ansia di conoscere la propria vera identità che «lega momenti e temi nodali del poema» (cit. dal commento a *Paradiso* XV, p. 187): dalla terrificante discesa verso Malebolge sul dorso di Gerione (*Inferno* XVII), alla stupefacente bellezza del carro, detto più bello di quello del sole, condotto dal grifone subito prima dell'apparizione di Beatrice nel Paradiso Terrestre (*Purgatorio* XXIX 118-120), su su fino alla contemplazione della candida rosa che si infiamma come il sole – *Il temo/ che mal guidò Fetonte* (*Paradiso* XXXI 127) – sorgente all'alba, passando prima per il sentimento dubbioso sul proprio futuro da esule che porta l'*agens* a identificarsi proprio col figlio di Climené mentre si appresta a cercare ansiosamente conferme sul proprio destino dalla parola profetica del nobile antenato Cacciaguida (cfr. *Paradiso* XVII 1-6, col commento *ad locum*, p. 219).

Già segnalato, tra i moltissimi su cui varrebbe soffermarsi, un caso di intertestualità classica – sempre scorta e analizzata in maniera assolutamente magistrale dal curatore di queste edizioni – si vorrebbe far qui menzione anche dell'interessantissima strategia con cui l'esegeta affronta il problema delle fonti della *Commedia* appartenenti ad un retroterra culturale in senso lato medievale. Oltre al riferimento puntuale ad alcuni testi che veicolano idee fondamentali per comprendere il pensiero dantesco (tra i quali qui sembrano particolarmente preziosi alcuni rimandi al *Polycraticus* di Giovanni di Salisbury, opera dalla quale si ricava l'idea – fondamentale per comprendere tutto l'impianto del poema – della

maggiore efficacia dell'esempio letterario nella comunicazione del sapere rispetto alla precettistica filosofica, cfr. il commento a *Paradiso* XVII 140-142, p. 228); oltre ad utilizzare il metodo, tradizionale per la pratica del commento, della citazione riportata direttamente dalla possibile fonte, lo studioso, soprattutto nei lunghi cappelli introduttivi, preferisce talvolta farsi carico di un prezioso lavoro di sintesi delle varie correnti di pensiero e delle varie tradizioni culturali con cui Dante dialoga nella sua *Commedia*. Il lettore del *Paradiso*, così, piuttosto che dover frammentare la sua lettura nell'inseguimento dei molteplici rivoli di testi filosofici, mistici e teologici sui quali è costruita l'ultima parte del poema (intorno ai quali potrebbero dare ben conto altri commenti dal taglio più scientifico-specialistico tra i moltissimi che oggi sono offerti da una tradizione esegetica plurisecolare), è portato a concentrarsi sulle idee centrali che permettono di inquadrare l'intero sviluppo della cantica come un progressivo integrarsi di diverse componenti: quella teologico-filosofica, di cui si fa carico principalmente il personaggio di Beatrice; quella dell'impegno sul fronte politico di stampo predicatorio e profetico; e la definitiva componente mistico-visionaria che permette a Dante di accedere alla visione finale della Trinità. Ed è ancora suggestiva – e ulteriormente efficacissima nell'aiutare il lettore ad abbracciare con lo sguardo la complessità del percorso dell'*agens* nella sua interezza – quella linea tratteggiata dal commento che dalle altezze più misticheggianti del *Paradiso* attraversa l'intero testo del poema evidenziandovi le orme del cammino esistenziale compiuto da Dante-personaggio dallo scampato pericolo della stagnazione delle acque del suo cuore (*la paura che nel lago del cor era dura*) al «lavacro purificatore» del *Purgatorio* «per esperire la metamorfosi del ghiaccio in acqua che scorre, fino a raggiungere, in *Paradiso*, il fluido movimento della luce governato da Dio» (cit. dal commento a *Inferno* XXXIV, p. 408).

Se l'analisi esegetica compiuta da Mercuri a livello dell'intratestualità riesce sempre a convincere, offrendo molto spesso preziosissime suggestioni alla lettura, alcuni piccoli, ma a volte significativi, motivi di disaccordo, potrebbero invece prodursi all'esame delle osservazioni che il suo ricchissimo commento offre al livello dell'indagine intertestuale, volta dunque a definire la natura del rapporto che intercorre non tra singole parti tutte interne all'opera, bensì tra la *Commedia* e testi diversi da essa, sia danteschi che di altri autori, con i quali il poema può instaurare un dialogo a distanza tramite allusioni, citazioni o rifacimenti. All'interno della fitta rete di riferimenti ed allusioni che si scopre sottesa alla *Commedia*, potrebbero non convincere a pieno il giudizio degli studiosi soprattutto determinati rimandi atti a definire la presenza dell'esperienza lirica di Cavalcanti nella filigrana di alcuni canti centrali del poema. Certamente, quella di Guido è, come ben annota l'esegeta, una produzione poetica che deve essere tenuta estremamente vicina al canto V dell'*Inferno* e ai vari canti del *Purgatorio* (soprattutto dal XXVI fino all'apparizione di Beatrice) e del *Paradiso* (il nono su tutti) centrati sul problema del desiderio erotico. Sembrano, tuttavia, piuttosto forzate certe osservazioni offerte da Mercuri che vorrebbero leggere, ad esempio, la «storia d'amore e morte» tra Paolo e Francesca come una vicenda che «sarebbe potuta uscire» da una penna solitamente poco incline allo sviluppo di un intreccio narrativo tra dei personaggi esteriori all'io lirico come quella del *primo amico* di Dante (cfr. il commento a *Inferno* V, p. 63). E ugualmente non troppo ben calibrata potrebbe apparire la scelta effettuata dal commentatore, ancora nel cappello introduttivo a *Inferno* V, per indicare nel sonetto *Guido, i' vorrei* un luogo della produzione lirica dantesca avvicinabile all'esperienza infernale dei lussuriosi, tralasciando

di menzionare invece componimenti che mostrerebbero un'aria di famiglia ben più evidente con il canto di *coloro che la ragione sommettono al talento*, come, ad esempio, il ciclo delle *petrose* o la canzone "montanina" (questa sì di evidente matrice cavalcantiana), *Amor da che convien pur ch'io mi doglia*; canzone dove l'Io lirico dipinge dentro di sé una tempesta dalla natura simile a quella nella quale si dimenano, tra gli altri, gli spiriti di Didone, Paolo e Francesca: «*e quale argomento di ragion raffrena / ove tanta tempesta in me si gira*».

Non è invece questa la sede per poter discutere a fondo una delle linee di lettura principali che compongono il commento di Mercuri, dedicata ad indagare il processo di rifunzionalizzazione del linguaggio della lirica cortese e stilnovistica che viene portato avanti dalla poesia della *Commedia* soprattutto nei canti finali del *Purgatorio* e del *Paradiso*.

Probabilmente, alcuni lettori continueranno a voler leggere un grado maggiore di tensioni interne nel processo di evoluzione poetica tratteggiato dalla *Commedia* all'interno del macrotesto dantesco, che l'esegeta propone di interpretare – a onor del vero con gran dovizia di argomenti – nella chiave del superamento da parte di Dante della dimensione cortese di un'ispirazione amorosa legata alle dinamiche terrene del desiderio per abbracciare la nuova visione dell'«amore-caritas» (per questo discorso si deve rimandare almeno al commento a *Inferno* V, pp. 62-67, e a *Purgatorio* XXVI, pp. 300-304); tuttavia chiudere soffermandosi in maniera eccessiva sui singoli punti che potrebbero essere oggetto di interpretazioni discordanti da parte di altri studiosi del poema non renderebbe affatto giustizia alla ricchezza di questo commento, che si caratterizza per una capacità magistrale di condurre il lettore nella profondità del significato quasi di ogni singola espressione del poema con un linguaggio semplice e chiaro, senza rinunciare per questo alla raffinatezza di preziosissime osservazioni meta-letterarie, nonché di affinatissime analisi di carattere metrico-stilistico. Nelle maneggevoli vesti di queste cantiche tascabili al lettore viene offerta, insomma, oltre che un'affidabile nuova guida interpretativa, anche l'occasione per riattivare l'attenzione alle suggestioni di suono e di immagini che attraversano i versi della *Commedia*.

[Tommaso Lombardi]

* Bernardino Daniello, *Dante con l'esposizione*, a cura di Calogero Giorgio Priolo, Roma, Salerno Editrice, 2020.

L'edizione del commento di Bernardino Daniello, *Dante con l'esposizione*, a cura di Calogero Giorgio Priolo, pubblicata nel 2020 per la collana dell'edizione nazionale dei commenti danteschi della Salerno Editrice, è la prima edizione interpretativa del *Dante* di Daniello.

Il lavoro di Priolo, sviluppato su tre tomi (*Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*), si apre con un'esaustiva introduzione volta a ripercorrere ed ampliare il poco noto della biografia di Daniello, a presentare e descrivere il suo commento (confrontandolo con le fonti a cui attinse e approfondendone gli aspetti esegetici) e ad illustrare il *modus operandi* critico e filologico posto nella cura di quest'edizione.

I dati biografici certi su Daniello sono pochi: nacque a Lucca in una data incerta tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, si trasferì a Venezia intorno agli anni '20 e si inserì perfettamente nell'ambiente culturale di questa città frequentando le lezioni di Trifon Gabriele e divenendone discepolo grato e fedele per tutta la vita. Tra le sue

opere, oltre al commento alla *Commedia*, figurano un trattato sulla poesia intitolato *La poetica* e dedicato ad Andrea Corner (del quale fu al servizio), alcune *Rime*, due traduzioni virgiliane (il libro XI dell'*Eneide* e le *Georgiche*), e un commento a Petrarca pubblicato nel 1541.

Priolo nel trattare la biografia di Daniello fornisce alcuni dati inediti o mai evidenziati da nessuno, che contribuiscono a gettare un po' di luce sulla nebbia che avvolge la vita del commentatore. Le notizie aggiuntive provengono dalla lettura del suo epistolario: in una lettera datata 1538 e inviata a Varchi da Verona, Daniello certifica l'invio al destinatario di un manoscritto definito "delle acque"; in un'altra missiva del 1539 inviata ad Alessandro Corvino, egli mostra di continuare a mantenere un atteggiamento reverenziale nei confronti del suo ex signore (Corner), pur essendo al servizio di qualcun altro. Queste missive sebbene non aggiungano dati rilevanti alla ricostruzione degli aspetti più strettamente biografici (fornendo motivazioni sugli spostamenti o informazioni precise sui suoi viaggi), contribuiscono a dare concretezza alla figura dell'autore, le cui notizie sono sempre più sporadiche dagli anni '40 in poi, e infine hanno il merito di garantire la completezza dell'epistolario.

Il *Dante* di Daniello non fu pubblicato vivente l'autore, ma uscì postumo nel 1568. La mancata pubblicazione dell'opera e la lenta stesura che la videro protagonista, sono analizzate in un paragrafo sulla composizione del commento (1.4.2 *Difficoltà storico-materiali? La composizione del 'Dante'*); qui la spiegazione semplicistica di possibili impedimenti materiali come interferenze nella pubblicazione, è esaminata e superata, come anche la spiegazione che vedrebbe Daniello legato a personaggi implicati nella diffusione del protestantesimo a Lucca. Non si hanno infatti prove circa un possibile coinvolgimento di Daniello in attività di questo tipo e Priolo esprime riserve nell'ipotesi che il commentatore potesse aver deciso di non pubblicare il *Dante* per via dei legami che poteva avere con possibili indiziati.

Tra le motivazioni più plausibili dello scarso interesse dell'editoria, egli annovera il carattere di non finito del testo danielliano, in quanto mancava di una revisione definitiva; Priolo propone infine una spiegazione "semplice" della questione: la morte improvvisa dell'autore. Tramite una precisa disamina delle fonti a disposizione ipotizza una retrodatazione della morte di Daniello, dal 1565 ad una data incerta entro il 1559 (tra il 1552 e il 1557 o il 1559), riducendo in questo modo la quantità di anni che avrebbe dedicato alla stesura dell'*esposizione*.

Prima della pubblicazione del *Dante* di Daniello, nel panorama dei commenti danteschi primeggiava quello di Cristoforo Landino, pubblicato nel 1481. Successivamente, nel 1544, Alessandro Vellutello, anch'egli oriundo lucchese in territorio veneto, diede alle stampe la sua *Nova esposizione* della *Commedia*, dopo aver commentato, ottenendo un largo successo di pubblico, il *Canzoniere* di Petrarca. Furono queste e le *Annotazioni* di Trifon Gabriele, i riferimenti con cui Daniello dovette confrontarsi più strettamente.

Il commento di Daniello fu considerato a lungo quale trascrizione delle *Annotazioni*, ma tramite un'attenta analisi comparativa tra i commenti danteschi disponibili entro il 1568, Priolo permette di valutare in maniera più corretta l'entità di questi apporti, determinandone il giusto peso. Egli chiarisce che la lettura del Gabriele fu spunto e confronto dal quale Daniello prese le distanze quando non concorde, come fece con le altre sue fonti, in particolare Landino e Vellutello. Se in alcuni casi le citazioni presenti nel *Dante* sono una ripresa delle stesse citazioni dai commenti precedenti, Priolo dimostra che nel caso del commento del Nibia la consultazione avvenne in maniera autonoma,

senza mediazioni. Lo studioso riesce a valutare criticamente i limiti e i punti di forza delle chiose danielliane, caratterizzate da una parafrasi letterale della *Commedia*, da minime spiegazione simboliche e da una predilezione per le digressioni di carattere tecnico-scientifico.

L'edizione interpretativa di Priolo si basa su una stampa del 1568 conservata presso la Biblioteca Nazionale Braidese di Milano, poiché il *Dante* manca completamente di una tradizione manoscritta. La *princeps* del 1568 pubblicata da Pietro Da Fino è, come si è detto, postuma, e vi sono interventi arbitrari dell'editore che in alcuni casi sono facilmente individuabili perché conclamati nel paratesto, come la lettera dedicatoria a Giovanni Da Fino e una *Vita del poeta* (tratta dall'edizione Morando del 1554, a sua volta una ripresa dall'edizione Rovillio del 1551); in altri casi gli interventi dello stampatore sono più difficili da individuare perché riguardano le divergenze tra il testo che Daniello leggeva commentando la *Commedia* e il testo che venne infine posto nell'edizione. Il primo intervento di Daniello è costituito dall'«Introduzione Universale» anteposta alla prima cantica, dove sono forniti dati tecnici circa le misure dell'inferno che tuttavia contrastano con singole note *ad cantum*; ciò è causato dalla mancanza di una revisione finale dell'opera che ha portato inevitabilmente alla presenza di incongruenze ed errori che non furono emendati né dall'autore né dall'editore.

Priolo ragionando sui testi che Daniello ebbe sottomano individua come probabile testo base (mostrando una certa cautela nell'ipotesi) una stampa del '500 del Vellutello, mentre tra i testi di controllo ipotizza un incunabolo del Quattrocento di Landino. Viene messo in luce inoltre, un uso limitato di manoscritti; tuttavia la ricostruzione di una fase elaborativa chiara è resa vana dall'assenza di un metodo critico lineare unitario nel lucchese, tipico comunque del modo di far filologia nel Cinquecento.

Il lavoro di *recensio* dello studioso ha individuato 218 copie e per 189 di esse è stata verificata l'effettiva presenza in archivi e biblioteche, ma per l'edizione ha seguito la tradizione interpretativa di una sola stampa depauperata dai refusi tipografici e dai difetti formali. Dopo *l'Introduzione, il prospetto delle sigle e la bibliografia* vi è una *Nota al testo* dove sono presentate le caratteristiche fisiche dell'esemplare di riferimento e sono catalogate le edizioni precedenti. Il *Dante* del Daniello non ebbe ristampe dopo la *princeps* e fu l'ultimo commento integrale alla *Commedia* nel Cinquecento.

Prima della pubblicazione di Priolo, nel 1989 fu pubblicata *L'Esposizione di Bernardino Daniello da Lucca sopra la 'Comedia' di Dante* da R. Hollander e J. Schnapp, con K. Brownlee e N. Vickers. Questo lavoro si inquadra nelle pubblicazioni per il progetto del Dartmouth Dante Project, un sito web che racchiude la trascrizione dei commenti alla *Commedia*. *L'Esposizione* non è caratterizzata da scrupolo filologico ma è fondata su una trascrizione para-diplomatica della stampa del '500, della quale mantiene la grafia e la punteggiatura. Mancano infine la lettera dedicatoria e la biografia del Dante anteposte da Da Fino.

Il *Dante* di Priolo non considera gli apporti dell'*Esposizione* ma si fonda direttamente sulla *princeps*. È costituito da due apparati, uno di carattere filologico e l'altro esegetico che rendono trasparente le scelte emendatorie e correttorie e migliorano la comprensione del testo aiutando il lettore a districarsi nell'esegesi danielliana.

[Gemma Sabella]

* Patrizia Gabrielli, *Se verrà la guerra chi ci salverà? Lo sguardo dei bambini sulla guerra totale*, Bologna, il Mulino, 2021.

Se verrà la guerra chi ci salverà? Lo sguardo dei bambini sulla guerra totale è il più recente volume di Patrizia Gabrielli, docente di Storia contemporanea presso l'Università degli Studi di Siena, nel quale, compiendo un lavoro di elevato valore storico, la studiosa ricostruisce una parte significativa della Seconda guerra mondiale relativa all'esperienza di guerra dei minori.

A partire dai diari e dalle memorie custodite nell'Archivio Nazionale dei diari di Pieve Santo Stefano, Gabrielli fornisce una lettura inedita delle scritture bambine intersecando a esse interpretazioni e letture nuove e originali, caratterizzate da articolati piani di riflessione capaci di tener conto tanto delle problematicità interne ai quadri storiografici quanto di differenti prospettive, problematizzando un tema quanto mai attuale per la storiografia quale, appunto, quello degli scritti autobiografici di bambini e adolescenti in tempo di guerra. In tal senso, dunque, le parole di Aldo, Teresa, Francesco, Antonietta, Ruggero e degli altri assumono un'importanza eccezionale all'interno del discorso, rappresentano il fulcro attorno al quale ruota l'intero volume. Come l'autrice scrive, infatti, tale patrimonio archivistico «può svelare sfumature diverse; ridonare tessere di esperienze, aiutare a cogliere aspetti frequentemente opachi in altre fonti» (p. 14). I diari, le memorie e le autobiografie, «data la loro intrinseca attitudine a svelare il narratore e la sua soggettività» (p. 14), hanno la capacità di arricchire la ricerca ed è dunque per questo motivo che Gabrielli li ha resi protagonisti di questo percorso di ricostruzione storiografica. Pur nella varietà che li contraddistingue sia sul piano temporale sia su quello relativo, più precisamente, alle singole esperienze, gli autori e le autrici degli scritti fanno tutti parte della «generazione del tempo di guerra» (p. 16). Il fatto di essere nati tra il 1927 e il 1941 rappresenta, all'interno del ragionamento, un valore aggiunto: sono proprio i differenti punti di vista, l'età e i diversi livelli di consapevolezza e di partecipazione a fornire variegati piani di lettura e di interpretazione del contesto.

In quest'ottica plurifocale, caratterizzata dall'osservazione della medesima realtà da più prospettive, alte, basse, consapevoli e meno, ciò che emerge da *Se verrà la guerra chi ci salverà?* è la centralità degli eventi bellici nella vita di questi bambini; quanto, dunque, la realtà vissuta ha avuto la capacità di imprimersi in modo forte e «indelebile» nelle loro esistenze: «Da bambina mi trovai adulta» scrive Fidalma Gatto.

Dopo una significativa Introduzione (*Residui di guerra, schegge di memoria*) nella quale si chiariscono preliminarmente l'approccio metodologico e il *fil rouge* che collega i numerosi documenti analizzati – circa cento –, il volume si apre con il capitolo *Il Duce, la Nazione, l'Impero*. È il 10 giugno del 1940 quando gli italiani apprendono di essere in guerra e, immediatamente, le reazioni sono diverse: da una parte ci sono gli entusiasti, convinti della grandezza dell'Italia; dall'altro gli scettici; dall'altro ancora, infine, gli antifascisti. È in questo contesto di incertezza e spaesamento di fronte alla novità che i giovanissimi Teresa Pacetti, Paola Oliva Bertelli, Mirella R., Rosalia Chessa e gli altri raccontano nei diari e nelle memorie l'accaduto, ognuno dalla propria personale prospettiva: Teresa, per esempio, «è felice, nutre solamente il piccolo rammarico di non essere tra la folla in Piazza Venezia» (p. 39). Diversa, contrapposta è invece la posizione di Paola, che, nonostante la sua giovane età, comprende e condivide sin dai primi momenti l'antifascismo della famiglia. Simile la posizione di Mirella, che assume però consapevolezza della situazione solo dopo il primo bombardamento degli aerei francesi.

Se però la dichiarazione di guerra alla Francia e alla Gran Bretagna può suscitare in molti, bambini e adulti, una iniziale euforia, sarà la quotidianità a ricondurre gli animi verso la «guerra vera» (p. 51), fatta di privazioni, perdite, rinunce e sacrifici, come scrive Gabrielli nel secondo capitolo «*Allora capii cosa era la guerra*», dalle parole di uno dei giovanissimi protagonisti.

I corpi dei minori patiscono dunque il freddo, la fame, sono più predisposti a malattie. Ma la guerra nasconde anche pericoli di altro tipo, come a voler sottolineare, anche nel contesto bellico, differenze di genere: «Il corpo femminile alle soglie dei undici-dodici anni [...] è esposto alla violenza, quella sessuale, di cui molte percepiscono, seppur confusamente, il pericolo» (p. 71), riflette Gabrielli ancora nel secondo capitolo, all'interno di significative e importanti pagine dedicate specificamente al tema della violenza, a ricordare le conseguenze più nascoste e meno dirette della guerra sui minori «strappati dall'innocenza» (p. 75).

Nelle pagine dei diari e delle memorie dei giovani autori e delle giovani autrici vi sono dunque racconti di sofferenze: c'è «il mostro con le bombe» che dà il titolo al terzo capitolo e trascina via con sé i giorni spensierati lontani dalla guerra; ci sono gli alleati, a sottolineare l'inevitabile posizionamento *Da una parte o dall'altra* di cui si parla nel quarto capitolo.

Come gli eventi tragici delle violenze e delle perdite, nelle pagine studiate da Gabrielli ci sono anche i racconti legati alla fine del conflitto bellico: all'interno del quinto capitolo, l'ultimo – *Gioie, speranze, traumi* – ci sono i roboanti titoli di diario di Almo, come «16 luglio 1944 l'indimenticabile giornata della nostra Resurrezione» e l'annesso disegno di un sole che sorge da dietro una collina. C'è la felicità di Elda e di Ettore; ci sono gli occhi di Wilma che a soli cinque anni assiste alla sfilata dei partigiani e non può che ricordare, al tempo stesso, il padre ucciso dai fascisti.

[Cecilia Spaziani]

INDICE DEI NOMI

a cura di Simonetta Teucci

- Acucella C. 53-73
Agostino, santo 77
Albonico S. 98n
Aldinucci B. 14n
Alessio G. 50
Alfani G. 120n
Alighieri D. vd. Dante Alighieri
Allacci L. 55n
Aloè C. 61n, 65n, 72n
Altieri Biagi M.L. 44 e n, 50
Andrea da Grosseto 45
Andreose A. 14n
Angiolieri C. 21n
Anglade J. 153
Anselmi G.M. 10n
Antonelli A. 127n
Antonelli G. 51
Antonoli M. 50
Appel C. 140n, 153
Arbizzoni G. 55n, 69n
Ardissino E. 72n
Aretino P. 36, 37, 42, 45, 46, 48
Ariosto L. 65n, 66n, 71n, 73
Aristosseno 77, 78
Aristotele 171
Arnaudo M. 65n
Arnaut Daniel 112, 118, 125, 129, 137n, 138, 139
e n, 140, 144, 145n, 147, 150
Arrigo VII, imperatore 115
Avalle d'Arco S. 138, 153
- Balducci F. 59n, 61 e n
Balduino A. 114 e n
Bandello M. 45, 48
Bandini F. 137n
Barbi M. 109n, 120n, 164, 168, 169
Barlacchi D. 43
Bataille G. 151n, 152n
Battaglia S. 46, 48, 52, 73
Battaglia Ricci L. 111n
Battisti C. 50
Battistini A. 64n, 67n, 68n, 72n
Battistini L. 113n
Bazzanella C. 19n
Bec P. 153
Becherucci I. 157-63
- Beggiato F. 139n, 154
Belgradi D. 135-54
Bellincioni B. 41, 49
Bellini B. 42, 52
Beltrami P.G. 52, 144n, 148n
Bembo P. 48, 49
Bentivogli B. 9e n, 10n, 14n, 15n
Bernardo da Bologna 120n
Bernardo da Chiaravalle, santo 8, 19, 20, 32
Bernardoni V. 51
Bernart de Ventadorn 137, 138, 139 e n, 140, 147
e n, 149, 150 e n
Bernart Marti 138, 139 e n, 140, 147
Berni F. 48, 49
Berra C. 111n, 161n
Bertalot L. 128n
Bertoni G. 115n, 122, 153
Bertran de Born 125
Bertrando dal Poggetto 115
Besomi O. 72n
Bettarini Bruni A. 13n, 15n, 25n
Bibbiena (Bernardo Dovizi) 43
Bigi E. 77 e n
Bilancioni P. 8
Billanovich G. 128n
Bindo Fenestella da Fighine 40
Biscaro G. 115 e n
Boccaccio G. 24, 41, 45-47, 48, 128
Boggione V. 51
Boiardo M.M. 48
Boito A. 77
Bologna C. 128n
Bonagiunta Orbicciani da Lucca 131
Bongrani P. 50
Borghello G. 50
Borsa P. 111n, 161n
Borzelli A. 59n, 61n
Borzone L. 63n
Bosone Novello da Gubbio 107, 108 e n, 117,
133
Bragantini R. 46n, 50
Brambilla Ageno F. 46n, 47n, 50
Brancato V. 8n
Brea M. 116n
Brincat J.M. 12n, 26n
Brownlee K. 178

- Brugnolo F. 111 e n, 112n, 113n, 114n, 119n,
 120, 128n, 129n
 Brunetti G. 9 e n, 14n, 15n, 22n
 Brunetto Latini 114, 171, 174
 Bruno G. 45
 Burchiello (Domenico di Giovanni) 7-34, 41,
 45, 46, 48, 49

 Cacciaguida 173, 174
 Cacciamonte da Bologna 122
 Calenda C. 111n, 112 e n, 113n, 120n
 Calmo A. 36
 Camboni M.C. 11n
 Cammelli A. vd. Pistoia
 Campanella T. 54, 62n
 Canello U.A. 140, 153
 Capocchio 117
 Capovilla G. 77 e n, 78n
 Capurso A. 57n, 58n
 Caputo V. 113n
 Carafulla A. 46
 Carducci G. 76-78, 83
 Caretti L. 65n, 66n
 Carminati C. 51
 Caro A. 46
 Carotti L. 54n, 62n
 Carrai S. 122n
 Casadei A. 114n
 Casalegno G. 51
 Casini T. 120n
 Castellani A. 40n, 43 e n, 50
 Cattermole Ordoñez C. 108n, 111n
 Cavalcanti G. 113, 120 e n, 122, 124 e n, 131,
 165-67, 175
 Cavallari E. 114 e n
 Cavallotti F. 77
 Cavazza L. 122
 Cecchi G.M. 45, 48, 49
 Cerbo A. 55n
 Cesarini V. 61, 62 e n, 71 e n, 72
 Cesi B. 56n, 62 e n
 Cesi F. 62 e n
 Chavallin J.-Ch. 79n
 Checchi D. 8n
 Chessa R. 179
 Chiamenti M. 159n
 Chiappelli F. 49n, 50
 Chiarini G. 154
 Chiummo C. 78n
 Cieco N. 9, 10n, 24, 30
 Cino da Pistoia 107-33, 157 e n, 161n, 172
 Cirillo T. 65n
 Colombo C. 60n, 64 e n, 65, 66 e n, 67 e n, 68,
 69, 70 e n, 71, 72

 Coluccia R. 127n
 Contini G. 25n, 140, 153, 168, 169, 170
 Coppini A. 71n
 Corner A. 177
 Corral Diaz E. 116n
 Cortelazzo M. 50
 Cottignoli A. 10n
 Crimi G. 51
 Crocco C. 142n
 Croce G.C. 48

 D'Agostino A. 23n
 D'Agostino R. 61n
 D'Ambra F. 49
 d'Annunzio G. 82
 D'Onghia L. 35n, 46, 50
 Da Fino Pietro 178
 Dalfi d'Alvernhe 171
 Daniello B. 176-78
 Dante Alighieri 8n, 11n, 12n, 14n, 15n, 40n, 42
 e n, 82, 107-33, 139, 157, 158 e n, 159n, 160,
 161n, 162, 163, 164-67, 168-72, 172-76,
 176-78
 Davanzati C. 123, 125n
 de Aldana C. 111n
 De Cesare G.B. 60n
 De Nichilo A. 36 e n, 50
 de Riquer M. 138, 148n, 153
 De Robertis D. 8n, 12n, 120n, 121 e n, 122, 123
 e n, 124 e n, 129n, 157 e n, 158 e n, 159 e n,
 160, 161 e n, 162 e n, 163, 167, 168, 170
 De Robertis T. 12n, 13n
 De Rougemont D. 153
 De Santi G. 142n
 De Santis F. 28n
 De Stefano F.P. 54n, 56n, 57n, 62n
 De' Mari O. 59
 Decaria A. 11n, 12n, 41n, 46, 47, 50, 112n
 Del Monte A. 140n
 Della Casa G. 46
 Derrida J. 141, 151n, 152n
 Di Benedetto L. 109 e n, 114, 121n
 Di Girolamo C. 8n, 140 e n, 154
 Di Marco G. 57n
 Dionigi da Borgo San Sepolcro 128n
 Domenico di Giovanni vd. Burchiello
 Doni A.F. 35-52, 41-44, 46, 48, 49, 51
 Dovizi B. vd. Bibbiena
 Duso E.M. 8n

 Ebani N. 75-83
 Elliott J.H. 66n
 Enrico II, re di Francia 43

- Enrini A.C. 23n
 Erode 21n
 Erodiade 21 e n
 Este Alfonso II d' 38
 Eusebi M. 154

 Faini M. 55n
 Fanfani P. 42, 51
 Farnese A., cardinale 38
 Farnese R. 60
 Favaro A. 68n
 Favati G. 66n
 Fenzi E. 127n, 129n
 Ferrari G.E. 16n
 Finotti F. 142n
 Fiodo D. 110
 Firenzuola (o Fiorenzuola) A. 45, 46, 49
 Folena G. 42n, 51, 128n
 Formisano L. 127n
 Fortini F. 85, 95 e n, 96 e n, 98, 99n, 100n, 102
 Fortuniano M. 60n
 Francesco di Dino cartolaio, 10n
 Francesco di Vannozzo 41
 Francesco, santo 114
 Franco M. 41
 Franco N. 36
 Frasca D. 101 e n
 Frati C. 9n
 Frati L. 9n
 Fucilla J. G. 28n

 Gabrieli G. 57n, 62n
 Gabrielli P. 179-80
 Galilei G. 62n, 67n, 68n
 García Aguilar M. 61n, 65n
 Garoglio D. 79
 Gasca Queirazza G. 51
 Gattamorta L. 103n
 Gattini G. 54n, 57 e n, 58, 59n
 Gatto F. 179
 Gelli G. 48, 49
 Genovese G. 37n, 38 e n, 51
 Ghinassi G. 43n, 51
 Ghislieri G. 126 e n
 Giacomo da Lentini 123
 Gigliucci R. 60n
 Giordano C. 111n
 Giordano da Pisa 171
 Giovan Matteo di Meglio 12 e n, 26n
 Giovannetti P. 89n
 Giovanni di Meo Vitali 107, 108, 117, 132
 Giovanni di Salisbury 174
 Giovanni il Battista 21 e n

 Giovenale Decimo Giunio 29n
 Giraut de Bornelh 147n, 148n, 171
 Giroto C.A. 49n, 50, 51
 Giunta C. 111n, 116n, 119 e n, 123n, 169
 Giusti S. 159n
 Gonfroy G. 153
 Gonzaga F. 38
 González Martín V. 65n
 Gorni G. 112n, 114, 115n, 129, 130n, 131n, 158, 161n
 Grandesso E. 142n
 Grazzini A.F. 42, 46, 48, 49
 Grillo N. 59
 Grimaldi M. 110n, 111n, 123n, 125n, 126n, 168-72
 Grosseata R. 149 e n
 Grossman M. 46n, 51
 Guglielmo IX d'Aquitania 137, 139n, 145 e n, 150
 Guglielmo IX di Payen 145n
 Guinizzelli G. 112, 118, 119, 126 e n, 127, 131, 166
 Guittone d'Arezzo 171

 Haines J. 140n
 Haupt H.C. 147n
 Haym N.F. 55n
 Hollander R. 113n, 178
 Hugo V. 76, 78

 Imbriani V. 47
 Indizio G. 128n
 Inglese G. 128n
 Interminelli A. 116
 Iozzia D. 35-52
 Italia S. 113n
 Izzo C. 159n

 Jaufre Rudel 138, 139
 Jeanroy A. 153
 Juri A. 98n

 Kirchmayr R. 143n
 Köhler E. 153, 154
 Kolsen A. 147n

 Lagomarsini C. 112n
 Lambertazzi Fabruzzo de' 126, 127
 Lanci A. 117n
 Landino C. 177, 178
 Lanza A. 9n, 10, 113n, 117n
 Lastri M. 47
 Latini B. vd. Brunetto Latini

- Latini F. 35n, 82, 83
 Lavezzi G. 89n
 Le Vot G. 153
 Lear E. 159n
 Leonardi L. 8n, 11n, 161n
 Leone M. 55n
 Leopardi G. 76, 85, 88, 89n, 90-92, 100, 101, 104, 162n
 Leporatti R. 158, 161n
 Liberatori F. 70n
 Linhaure, rimatore 147n
 Lippi L. 42, 45
 Livraghi L.M.G. 111n
 Lombardi T. 164-67, 168-72, 172-76
 López Castro A. 28n
 López Corteso C. 108n
 Lorenzi C. 8n
 Lorenzini N. 95n
 Lucano Marco Anneo 56
 Ludovico di Stroncone 18n
 Luperini R. 77n, 95n
 Luzdivina Cuesta Torre M. 28n
 Luzi M. 85-104

 Machiavelli N. 42, 49
 Maffei D. 115 e n
 Maffei S. 51
 Magnani F. 50
 Magro F. 36, 51, 97, 98n
 Malaspina M., marchese 161
 Malato E. 69n, 112n, 131 e n, 168
 Mallarmé S. 80n, 85, 95, 96n
 Mancini M. 140n, 154
 Manetti R. 125n
 Manni Paola 40 e n, 51
 Manoello Giudeo vd. Immanuel Romano
 Manuzio A. 54
 Marcabru 140
 Marcato C. 51
 Marcenaro S. 116n, 120n
 Marcolini F., editore 37
 Marigo A. 128n
 Marino G. 59n, 60n, 61, 63n, 64 e n, 67n, 68, 69 e n
 Marrani G. 112n, 114n, 122n, 158
 Marri F. 10n
 Martelli M. 160n
 Martelli N. 36
 Marti M. 109 e n, 111n, 114, 115n, 121n, 124n, 125n, 126n
 Martrinengo E. 137n
 Mascardi, stampatore 60n
 Masi G. 37 e n, 51
 Matteo, santo 21n

 Mattioli T. 55n
 Mazzeo di Ricco 123
 McEvoy J. 149n
 Medici Cosimo I de' 38
 Meneghetti M.L. 154
 Mengaldo P.V. 89n, 90, 99n, 100n, 112n, 127n, 128n
 Menghini M. 54n, 60n, 61n, 62n, 63n
 Menichetti A. 125n
 Meo de' Tolomei 21n
 Mercuri R. 172-76
 Merleau-Ponty M. 143n, 152n
 Messina M. 15n, 23n
 Meyer-Lübke W. 52
 Michelini Tocci F. 110n
 Milone L. 140n
 Minucci M. 14n
 Mirella R. 179
 Miriello R. 12n
 Mistruzzi 120n
 Molinari C. 157n
 Mölk U. 140n, 154
 Molza F.M. 45
 Momigliano A. 38n, 52
 Montale E. 101
 Monte Andrea 123, 171
 Montuori F. 127n
 Morando F.R. 178
 Motolese M. 51
 Motta C. 54n
 Mussafia A. 32, 40
 Mutini P. 61n

 Nardi B. 115n
 Nava G. 76n, 83
 Nava Mora A. 108n
 Nibia M.P. 177
 Niccolò de' Rossi 21n
 Nicolini F. 59n
 Nobile S. 56
 Noto G. 136n

 Oliva Bertelli P. 179
 Onesto da Bologna 117-19, 121 e n, 122 e n, 123 e n, 124 e n, 125-27
 Onorati A. 61n
 Orlandi G. 131
 Orlandi L. 123
 Orlando S. 122n
 Ovidio Publio Nasone 174

 Pacetti T. 179
 Padoan G. 50

- Padula M. 54n
 Pancheri A. 12n
 Pascoli G. 75-83
 Pasero E.N. 145n, 154
 Pasi P. 58n
 Pasquini E. 21n, 111n
 Paterson L.M. 140n
 Pattison W.T. 140n
 Payen J.C. 153
 Peire Guillem 126
 Peire Vidal 137, 138
 Pellegrini G.B. 51
 Pellizzari P. 37n, 52
 Perdigo, trovatore 171
 Peron G. 113n
 Persio Antonio 54, 56 e n, 62
 Persio Ascanio 54, 56, 59n
 Persio O. 53-73
 Persio, famiglia 59n
 Perugi M. 139n, 140, 145n, 153
 Petracco Siccardi G. 51
 Petrarca F. 47, 177
 Pezzarossa F. 12n
 Pfister M. 50
 Picone M. 113n
 Pieri A. 85-104
 Pieri M. 62n, 63n, 71n
 Pignatti F. 51
 Pinella 120n
 Pirovano D. 108n, 109 e n, 110n, 111n, 120n, 123n, 168
 Pistoia (Cammelli A.) 41, 49
 Pistolesi E. 128 e n
 Enrico Plantageneto 125
 Poe E.A. 80
 Poggi Salani T. 43n, 52
 Pollmann L. 140n
 Poma L. 72n
 Ponzù Donato P. 58n
 Pousada Cruz M.A. 116n
 Praga E. 77
 Priolo C.G. 176-78
 Procaccioli P. 51
 Pucci A. 13n
 Pulci L. 41, 42, 47, 50
 Pulsoni C. 128n

 Quirini G. 8n
 Quondam A. 36 50, 52

 Rabboni R. 13n
 Raimbaut d'Auregna 137n, 139, 140, 146, 147 e n, 148n, 155
 Raimondi E. 64n
 Rainer F. 46n, 51
 Rajna P. 128n
 Ramella Bagneri G. 141 e n
 Rao C. 36
 Raynouard F.J.M. 145n, 153
 Re Fiorentin S. 38n, 52
 Rea R. 164-67
 Rebora C. 142n
 Renzi L. 19n
 Riccardi N. 72n
 Rigo P. 111n
 Rinaldi M. 108n
 Rizzarelli G. 35n, 50, 51, 52
 Rizzo S. 117n
 Roda V. 10n
 Rohlf's G. 33, 34, 40n, 52
 Romano I. 110n
 Rónaky E. 96n
 Roncaglia A. 112 e n, 115, 116n, 140n, 147n, 153
 Roselli R. 41
 Rossebastiano A. 51
 Rossi L. 126n,
 Rossi L.C. 108n, 115n, 117n, 118n, 129 e n, 130
 Rossi P. 149n
 Rossi Precerutti R. 135-54
 Rovere V. 171
 Rovillio G. 178
 Ruggiero F. 107-33
 Ruozzi G. 10n
 Russo E. 51, 61n, 70n, 72n

 Sabella G. 176-78
 Sacchetti F. 41, 47, 49
 Sacco L. 56 e n
 Saint Thierry Guillaume de 167
 Salomè 21n
 Salvatore T. 11n
 Salvi G. 19n
 Sangiovanni F. 119n
 Sansone G.E. 154
 Santagata M. 128n, 169
 Santarone D. 96n
 Santoro F. 54n, 59n, 61n
 Sasso P. 41
 Sberlati F. 43, 49n
 Schelidko D. 147n
 Schnapp J. 178
 Scotto G., stampatore 37
 Scrimieri Martin R. 108n
 Segneri P. 48
 Segre C. 44n, 52
 Seneca Lucio Anneo 46

- Siekiera A. 49n, 52
 Simintendi A. 47
 Simonide di Ceo 83
 Soldani A. 77 e n
 Sordello da Goito 118, 125 e n, 126, 171
 Sottile G.B., stampatore 57n
 Spaggiari B. 163n
 Spagnolo L. 12n
 Spaziani C. 179-80
 Spera P.A. 56n
 Spinazzè I. 108n
 Stefanelli E. 7-34
 Steiner C. 60n
 Stigliani T. 53-73
 Strand M. 101 e n
 Stroppa S. 136n
- Tani I. 8n, 10n, 12n, 15n
 Tanturli G. 13n, 157 e n, 158 e n, 159, 161n
 Tasso T. 65 e n, 71n, 72n, 73
 Tavoni M. 43n, 52, 127n, 128n
 Telesio B. 54, 62n
 Testa E. 41 e n, 49, 50, 52
 Thomas P.M. 140n
 Tobler A. 32, 40
 Toja G. 140, 153
 Tomasin L. 51
 Tomaso da Faenza 119 e n
 Tommaseo N. 42, 52
 Tommaso, santo 114
 Tonelli N. 35n, 158, 161n
 Tornabuoni L. 12n, 13n, 14n
 Traina M.R. 109n, 110n
 Trifon G. 176
 Trolli D. 50
 Trovato P. 158n
- Uberti Fazio degli 8n, 14n
 Ugo Capeto 174
- Ugolini B. 41
 Ulisse 64, 65n
 Unlandt N. 147n
 Urbaniak M. 37n, 52
- Vaganay H. 9n
 Valduga P. 136
 Valerio Massimo 128n
 Valli D. 142n
 Vanin B. 16n, 23n, 24n
 Varchi B. 46 e n, 177
 Varela-Portas de Orduña J. 108n
 Varrone Marco Terenzio 46
 Varvaro A. 154
 Vecchi Galli P. 10n
 Vellutello A. 177, 178
 Verdino S. 86n, 88n, 93n
 Verlaine P. 75, 79 e n, 80
 Verlato Z. 128n
 Vickers N. 178
 Villani G. 48
 Viola C. 51
 Virgilio Publio Marone 173
 Vitaletti G. 128n
 Viviani V. 68n
- Watt M.A. 64n
 Westphal R. 77
 Woodhouse J.R. 46n, 52
- Zaccagnini G. 109 e n, 117n
 Zaccarello M. 8n, 9 e n, 10 e n, 13n, 19 e n, 20n,
 21n, 27n
 Zamponi S. 13n
 Zancani D. 27n
 Zapperi A. 43
 Zinani G. 63n
 Zingarelli N. 115n
 Zumthor P. 153

INDICE DEI MANOSCRITTI

a cura di Simonetta Teucci

BERLIN

Staatsbibliothek

Lat. Folio 437: 128 e n

BOLOGNA

Biblioteca Universitaria

1280: 108n, 109

CITTÀ DEL VATICANO

Biblioteca Apostolica Vaticana

Barb. lat. 3971: 11n

Chig. L.VIII. 305: 119, 120n, 124

Ottob. lat. 3322: 14, 17 e n, 18-20, 30-32

Ross. 985: 11n

Urb. lat. 697: 8, 14, 17 e n, 18-20, 29-32

Urb. lat. 1439: 17 e n, 18 e n, 19, 20n, 30-32

DEN HAAG

Koninklijke Bibliotheek

73 J 51: 10

FIRENZE

Biblioteca Marucelliana

C 265: 13, 17 e n, 18-20, 23n, 30-32

Biblioteca Medicea Laurenziana

XL 47: 10, 19

XL 48: 10

XC inf. 34: 10

XC sup. 103: 10n

Ashburnham 1378: 15, 25, 26, 32-34

Conv. sopp. 122: 11, 17 e n, 18-20, 29-32

Strozzi 178: 9n, 11, 17 e n, 18-20, 30-32

Biblioteca Nazionale Centrale

II IV 250: 12, 17 e n, 18-20, 23n, 30-32

II IV 251: 23n

Conventi sopp. (Badia fiorentina) B.7.2889: 15

Magl.VII 25: 13, 17 e n, 18 e n, 19, 20, 31, 32

Magl.VII 1167: 10

Magl.VII 1171: 10n

Magl.VII 1125: 13, 17 e n, 18 e n, 19, 20n, 30-32

Magl.VII 1208: 120n

Nuove Accessioni 332: 109 e n

Biblioteca Riccardiana

1109: 10n, 19

2734: 12

2735: 12, 15, 9, 21-23, 26, 32-34

2816: 12, 17 e n, 18 e n, 19, 20 e n, 30-32

LEIPZIG

Universitätsbibliothek

Rep. II. 4°. 143: 15, 22, 26n

LONDON

British Library,

Harley 3581: 108n, 109

MATERA

Biblioteca Provinciale "T. Stigliani"

ms 085: 53, 57n, 58, 63n, 73

MILANO

Biblioteca Trivulziana

975: 10n

976: 11n

PARIS

Bibliothèque Nationale de France

Nouvelles Acquisitions Latines, 1745: 8, 14, 17 e n, 18 e n, 19, 29-32

PARMA

Biblioteca Palatina

1081: 12, 21, 22

ROMA

Accademia dei Lincei e Biblioteca Corsiniana

Linceo IV: 62n

Biblioteca Angelica
1425: 109n

Biblioteca Casanatense
433: 108n, 109 e n

SIENA
Biblioteca Comunale Intronati
C.VI.23: 9, 12, 15, 17 e n, 18, 19, 23 e n, 24-26 e
n, 30-34

UDINE
Biblioteca Comunale Zoppi
Fondo principale 44: 29
Fondo principale 329: 29n

VALLADOLID
Biblioteca Universitaria y de Santa Cruz
332: 120n

VENEZIA
Biblioteca Correr
Cicogna 1955: 16, 23 e n, 25, 26 e n, 32-34
Morosini-Grimani 65: 29n

Biblioteca Nazionale Marciana
It. IX 204: 14, 15, 16, 17 e n, 18 e n, 19, 21-23,
25, 26, 30-33
It. IX 529: 122n
It. IX 698: 10, 19

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

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

INDICE DEI NOMI

a cura di Simonetta Teucci

- Acucella C. 53-73
Agostino, santo 77
Albonico S. 98n
Aldinucci B. 14n
Alessio G. 50
Alfani G. 120n
Alighieri D. vd. Dante Alighieri
Allacci L. 55n
Aloè C. 61n, 65n, 72n
Altieri Biagi M.L. 44 e n, 50
Andrea da Grosseto 45
Andreose A. 14n
Angiolieri C. 21n
Anglade J. 153
Anselmi G.M. 10n
Antonelli A. 127n
Antonelli G. 51
Antonoli M. 50
Appel C. 140n, 153
Arbizzoni G. 55n, 69n
Ardissino E. 72n
Aretino P. 36, 37, 42, 45, 46, 48
Ariosto L. 65n, 66n, 71n, 73
Aristosseno 77, 78
Aristotele 171
Arnaudo M. 65n
Arnaut Daniel 112, 118, 125, 129, 137n, 138, 139
e n, 140, 144, 145n, 147, 150
Arrigo VII, imperatore 115
Avalle d'Arco S. 138, 153
- Balducci F. 59n, 61 e n
Balduino A. 114 e n
Bandello M. 45, 48
Bandini F. 137n
Barbi M. 109n, 120n, 164, 168, 169
Barlacchi D. 43
Bataille G. 151n, 152n
Battaglia S. 46, 48, 52, 73
Battaglia Ricci L. 111n
Battisti C. 50
Battistini A. 64n, 67n, 68n, 72n
Battistini L. 113n
Bazzanella C. 19n
Bec P. 153
Becherucci I. 157-63
- Beggiato F. 139n, 154
Belgradi D. 135-54
Bellincioni B. 41, 49
Bellini B. 42, 52
Beltrami P.G. 52, 144n, 148n
Bembo P. 48, 49
Bentivogli B. 9e n, 10n, 14n, 15n
Bernardo da Bologna 120n
Bernardo da Chiaravalle, santo 8, 19, 20, 32
Bernardoni V. 51
Bernart de Ventadorn 137, 138, 139 e n, 140, 147
e n, 149, 150 e n
Bernart Marti 138, 139 e n, 140, 147
Berni F. 48, 49
Berra C. 111n, 161n
Bertalot L. 128n
Bertoni G. 115n, 122, 153
Bertran de Born 125
Bertrando dal Poggetto 115
Besomi O. 72n
Bettarini Bruni A. 13n, 15n, 25n
Bibbiena (Bernardo Dovizi) 43
Bigi E. 77 e n
Bilancioni P. 8
Billanovich G. 128n
Bindo Fenestella da Fighine 40
Biscaro G. 115 e n
Boccaccio G. 24, 41, 45-47, 48, 128
Boggione V. 51
Boiardo M.M. 48
Boito A. 77
Bologna C. 128n
Bonagiunta Orbicciani da Lucca 131
Bongrani P. 50
Borghello G. 50
Borsa P. 111n, 161n
Borzelli A. 59n, 61n
Borzone L. 63n
Bosone Novello da Gubbio 107, 108 e n, 117,
133
Bragantini R. 46n, 50
Brambilla Ageno F. 46n, 47n, 50
Brancato V. 8n
Brea M. 116n
Brincat J.M. 12n, 26n
Brownlee K. 178

- Brugnolo F. 111 e n, 112n, 113n, 114n, 119n,
 120, 128n, 129n
 Brunetti G. 9 e n, 14n, 15n, 22n
 Brunetto Latini 114, 171, 174
 Bruno G. 45
 Burchiello (Domenico di Giovanni) 7-34, 41,
 45, 46, 48, 49

 Cacciaguida 173, 174
 Cacciamonte da Bologna 122
 Calenda C. 111n, 112 e n, 113n, 120n
 Calmo A. 36
 Camboni M.C. 11n
 Cammelli A. vd. Pistoia
 Campanella T. 54, 62n
 Canello U.A. 140, 153
 Capocchio 117
 Capovilla G. 77 e n, 78n
 Capurso A. 57n, 58n
 Caputo V. 113n
 Carafulla A. 46
 Carducci G. 76-78, 83
 Caretti L. 65n, 66n
 Carminati C. 51
 Caro A. 46
 Carotti L. 54n, 62n
 Carrai S. 122n
 Casadei A. 114n
 Casalegno G. 51
 Casini T. 120n
 Castellani A. 40n, 43 e n, 50
 Cattermole Ordoñez C. 108n, 111n
 Cavalcanti G. 113, 120 e n, 122, 124 e n, 131,
 165-67, 175
 Cavallari E. 114 e n
 Cavallotti F. 77
 Cavazza L. 122
 Cecchi G.M. 45, 48, 49
 Cerbo A. 55n
 Cesarini V. 61, 62 e n, 71 e n, 72
 Cesi B. 56n, 62 e n
 Cesi F. 62 e n
 Chavallin J.-Ch. 79n
 Checchi D. 8n
 Chessa R. 179
 Chiamenti M. 159n
 Chiappelli F. 49n, 50
 Chiarini G. 154
 Chiummo C. 78n
 Cieco N. 9, 10n, 24, 30
 Cino da Pistoia 107-33, 157 e n, 161n, 172
 Cirillo T. 65n
 Colombo C. 60n, 64 e n, 65, 66 e n, 67 e n, 68,
 69, 70 e n, 71, 72

 Coluccia R. 127n
 Contini G. 25n, 140, 153, 168, 169, 170
 Coppini A. 71n
 Corner A. 177
 Corral Diaz E. 116n
 Cortelazzo M. 50
 Cottignoli A. 10n
 Crimi G. 51
 Crocco C. 142n
 Croce G.C. 48

 D'Agostino A. 23n
 D'Agostino R. 61n
 D'Ambrà F. 49
 d'Annunzio G. 82
 D'Onghia L. 35n, 46, 50
 Da Fino Pietro 178
 Dalfi d'Alvernhe 171
 Daniello B. 176-78
 Dante Alighieri 8n, 11n, 12n, 14n, 15n, 40n, 42
 e n, 82, 107-33, 139, 157, 158 e n, 159n, 160,
 161n, 162, 163, 164-67, 168-72, 172-76,
 176-78
 Davanzati C. 123, 125n
 de Aldana C. 111n
 De Cesare G.B. 60n
 De Nichilo A. 36 e n, 50
 de Riquer M. 138, 148n, 153
 De Robertis D. 8n, 12n, 120n, 121 e n, 122, 123
 e n, 124 e n, 129n, 157 e n, 158 e n, 159 e n,
 160, 161 e n, 162 e n, 163, 167, 168, 170
 De Robertis T. 12n, 13n
 De Rougemont D. 153
 De Santi G. 142n
 De Santis F. 28n
 De Stefano F.P. 54n, 56n, 57n, 62n
 De' Mari O. 59
 Decaria A. 11n, 12n, 41n, 46, 47, 50, 112n
 Del Monte A. 140n
 Della Casa G. 46
 Derrida J. 141, 151n, 152n
 Di Benedetto L. 109 e n, 114, 121n
 Di Girolamo C. 8n, 140 e n, 154
 Di Marco G. 57n
 Dionigi da Borgo San Sepolcro 128n
 Domenico di Giovanni vd. Burchiello
 Doni A.F. 35-52, 41-44, 46, 48, 49, 51
 Dovizi B. vd. Bibbiena
 Duso E.M. 8n

 Ebani N. 75-83
 Elliott J.H. 66n
 Enrico II, re di Francia 43

- Enrini A.C. 23n
 Erode 21n
 Erodiade 21 e n
 Este Alfonso II d' 38
 Eusebi M. 154

 Faini M. 55n
 Fanfani P. 42, 51
 Farnese A., cardinale 38
 Farnese R. 60
 Favaro A. 68n
 Favati G. 66n
 Fenzi E. 127n, 129n
 Ferrari G.E. 16n
 Finotti F. 142n
 Fiodo D. 110
 Firenzuola (o Fiorenzuola) A. 45, 46, 49
 Folena G. 42n, 51, 128n
 Formisano L. 127n
 Fortini F. 85, 95 e n, 96 e n, 98, 99n, 100n, 102
 Fortuniano M. 60n
 Francesco di Dino cartolaio, 10n
 Francesco di Vannoza 41
 Francesco, santo 114
 Franco M. 41
 Franco N. 36
 Frasca D. 101 e n
 Frati C. 9n
 Frati L. 9n
 Fucilla J. G. 28n

 Gabrieli G. 57n, 62n
 Gabrielli P. 179-80
 Galilei G. 62n, 67n, 68n
 García Aguilar M. 61n, 65n
 Garoglio D. 79
 Gasca Queirazza G. 51
 Gattamorta L. 103n
 Gattini G. 54n, 57 e n, 58, 59n
 Gatto F. 179
 Gelli G. 48, 49
 Genovese G. 37n, 38 e n, 51
 Ghinassi G. 43n, 51
 Ghislieri G. 126 e n
 Giacomo da Lentini 123
 Gigliucci R. 60n
 Giordano C. 111n
 Giordano da Pisa 171
 Giovan Matteo di Meglio 12 e n, 26n
 Giovannetti P. 89n
 Giovanni di Meo Vitali 107, 108, 117, 132
 Giovanni di Salisbury 174
 Giovanni il Battista 21 e n

 Giovenale Decimo Giunio 29n
 Giraut de Bornelh 147n, 148n, 171
 Giroto C.A. 49n, 50, 51
 Giunta C. 111n, 116n, 119 e n, 123n, 169
 Giusti S. 159n
 Gonfroy G. 153
 Gonzaga F. 38
 González Martín V. 65n
 Gorni G. 112n, 114, 115n, 129, 130n, 131n, 158, 161n
 Grandesso E. 142n
 Grazzini A.F. 42, 46, 48, 49
 Grillo N. 59
 Grimaldi M. 110n, 111n, 123n, 125n, 126n, 168-72
 Grosseata R. 149 e n
 Grossman M. 46n, 51
 Guglielmo IX d'Aquitania 137, 139n, 145 e n, 150
 Guglielmo IX di Payen 145n
 Guinizzelli G. 112, 118, 119, 126 e n, 127, 131, 166
 Guittone d'Arezzo 171

 Haines J. 140n
 Haupt H.C. 147n
 Haym N.F. 55n
 Hollander R. 113n, 178
 Hugo V. 76, 78

 Imbriani V. 47
 Indizio G. 128n
 Inglese G. 128n
 Interminelli A. 116
 Iozzia D. 35-52
 Italia S. 113n
 Izzo C. 159n

 Jaufre Rudel 138, 139
 Jeanroy A. 153
 Juri A. 98n

 Kirchmayr R. 143n
 Köhler E. 153, 154
 Kolsen A. 147n

 Lagomarsini C. 112n
 Lambertazzi Fabruzzo de' 126, 127
 Lanci A. 117n
 Landino C. 177, 178
 Lanza A. 9n, 10, 113n, 117n
 Lastri M. 47
 Latini B. vd. Brunetto Latini

- Latini F. 35n, 82, 83
 Lavezzi G. 89n
 Le Vot G. 153
 Lear E. 159n
 Leonardi L. 8n, 11n, 161n
 Leone M. 55n
 Leopardi G. 76, 85, 88, 89n, 90-92, 100, 101, 104, 162n
 Leporatti R. 158, 161n
 Liberatori F. 70n
 Linhaure, rimatore 147n
 Lippi L. 42, 45
 Livraghi L.M.G. 111n
 Lombardi T. 164-67, 168-72, 172-76
 López Castro A. 28n
 López Corteso C. 108n
 Lorenzi C. 8n
 Lorenzini N. 95n
 Lucano Marco Anneo 56
 Ludovico di Stroncone 18n
 Luperini R. 77n, 95n
 Luzdivina Cuesta Torre M. 28n
 Luzi M. 85-104

 Machiavelli N. 42, 49
 Maffei D. 115 e n
 Maffei S. 51
 Magnani F. 50
 Magro F. 36, 51, 97, 98n
 Malaspina M., marchese 161
 Malato E. 69n, 112n, 131 e n, 168
 Mallarmé S. 80n, 85, 95, 96n
 Mancini M. 140n, 154
 Manetti R. 125n
 Manni Paola 40 e n, 51
 Manoello Giudeo vd. Immanuel Romano
 Manuzio A. 54
 Marcabru 140
 Marcato C. 51
 Marcenaro S. 116n, 120n
 Marcolini F., editore 37
 Marigo A. 128n
 Marino G. 59n, 60n, 61, 63n, 64 e n, 67n, 68, 69 e n
 Marrani G. 112n, 114n, 122n, 158
 Marri F. 10n
 Martelli M. 160n
 Martelli N. 36
 Marti M. 109 e n, 111n, 114, 115n, 121n, 124n, 125n, 126n
 Martrinengo E. 137n
 Mascardi, stampatore 60n
 Masi G. 37 e n, 51
 Matteo, santo 21n

 Mattioli T. 55n
 Mazzeo di Ricco 123
 McEvoy J. 149n
 Medici Cosimo I de' 38
 Meneghetti M.L. 154
 Mengaldo P.V. 89n, 90, 99n, 100n, 112n, 127n, 128n
 Menghini M. 54n, 60n, 61n, 62n, 63n
 Menichetti A. 125n
 Meo de' Tolomei 21n
 Mercuri R. 172-76
 Merleau-Ponty M. 143n, 152n
 Messina M. 15n, 23n
 Meyer-Lübke W. 52
 Michelini Tocci F. 110n
 Milone L. 140n
 Minucci M. 14n
 Mirella R. 179
 Miriello R. 12n
 Mistruzzi 120n
 Molinari C. 157n
 Mölk U. 140n, 154
 Molza F.M. 45
 Momigliano A. 38n, 52
 Montale E. 101
 Monte Andrea 123, 171
 Montuori F. 127n
 Morando F.R. 178
 Motolese M. 51
 Motta C. 54n
 Mussafia A. 32, 40
 Mutini P. 61n

 Nardi B. 115n
 Nava G. 76n, 83
 Nava Mora A. 108n
 Nibia M.P. 177
 Niccolò de' Rossi 21n
 Nicolini F. 59n
 Nobile S. 56
 Noto G. 136n

 Oliva Bertelli P. 179
 Onesto da Bologna 117-19, 121 e n, 122 e n, 123 e n, 124 e n, 125-27
 Onorati A. 61n
 Orlandi G. 131
 Orlandi L. 123
 Orlando S. 122n
 Ovidio Publio Nasone 174

 Pacetti T. 179
 Padoan G. 50

- Padula M. 54n
 Pancheri A. 12n
 Pascoli G. 75-83
 Pasero E.N. 145n, 154
 Pasi P. 58n
 Pasquini E. 21n, 111n
 Paterson L.M. 140n
 Pattison W.T. 140n
 Payen J.C. 153
 Peire Guillem 126
 Peire Vidal 137, 138
 Pellegrini G.B. 51
 Pellizzari P. 37n, 52
 Perdigo, trovatore 171
 Peron G. 113n
 Persio Antonio 54, 56 e n, 62
 Persio Ascanio 54, 56, 59n
 Persio O. 53-73
 Persio, famiglia 59n
 Perugi M. 139n, 140, 145n, 153
 Petracco Siccardi G. 51
 Petrarca F. 47, 177
 Pezzarossa F. 12n
 Pfister M. 50
 Picone M. 113n
 Pieri A. 85-104
 Pieri M. 62n, 63n, 71n
 Pignatti F. 51
 Pinella 120n
 Pirovano D. 108n, 109 e n, 110n, 111n, 120n, 123n, 168
 Pistoia (Cammelli A.) 41, 49
 Pistolesi E. 128 e n
 Enrico Plantageneto 125
 Poe E.A. 80
 Poggi Salani T. 43n, 52
 Pollmann L. 140n
 Poma L. 72n
 Ponzù Donato P. 58n
 Pousada Cruz M.A. 116n
 Praga E. 77
 Priolo C.G. 176-78
 Procaccioli P. 51
 Pucci A. 13n
 Pulci L. 41, 42, 47, 50
 Pulsoni C. 128n

 Quirini G. 8n
 Quondam A. 36 50, 52

 Rabboni R. 13n
 Raimbaut d'Auregna 137n, 139, 140, 146, 147 e n, 148n, 155
 Raimondi E. 64n
 Rainer F. 46n, 51
 Rajna P. 128n
 Ramella Bagneri G. 141 e n
 Rao C. 36
 Raynouard F.J.M. 145n, 153
 Re Fiorentin S. 38n, 52
 Rea R. 164-67
 Rebora C. 142n
 Renzi L. 19n
 Riccardi N. 72n
 Rigo P. 111n
 Rinaldi M. 108n
 Rizzarelli G. 35n, 50, 51, 52
 Rizzo S. 117n
 Roda V. 10n
 Rohlf's G. 33, 34, 40n, 52
 Romano I. 110n
 Rónaky E. 96n
 Roncaglia A. 112 e n, 115, 116n, 140n, 147n, 153
 Roselli R. 41
 Rossebastiano A. 51
 Rossi L. 126n,
 Rossi L.C. 108n, 115n, 117n, 118n, 129 e n, 130
 Rossi P. 149n
 Rossi Precerutti R. 135-54
 Rovere V. 171
 Rovillio G. 178
 Ruggiero F. 107-33
 Ruozzi G. 10n
 Russo E. 51, 61n, 70n, 72n

 Sabella G. 176-78
 Sacchetti F. 41, 47, 49
 Sacco L. 56 e n
 Saint Thierry Guillaume de 167
 Salomè 21n
 Salvatore T. 11n
 Salvi G. 19n
 Sangiovanni F. 119n
 Sansone G.E. 154
 Santagata M. 128n, 169
 Santarone D. 96n
 Santoro F. 54n, 59n, 61n
 Sasso P. 41
 Sberlati F. 43, 49n
 Schelidko D. 147n
 Schnapp J. 178
 Scotto G., stampatore 37
 Scrimieri Martin R. 108n
 Segneri P. 48
 Segre C. 44n, 52
 Seneca Lucio Anneo 46

- Siekiera A. 49n, 52
 Simintendi A. 47
 Simonide di Ceo 83
 Soldani A. 77 e n
 Sordello da Goito 118, 125 e n, 126, 171
 Sottile G.B., stampatore 57n
 Spaggiari B. 163n
 Spagnolo L. 12n
 Spaziani C. 179-80
 Spera P.A. 56n
 Spinazzè I. 108n
 Stefanelli E. 7-34
 Steiner C. 60n
 Stigliani T. 53-73
 Strand M. 101 e n
 Stroppa S. 136n

 Tani I. 8n, 10n, 12n, 15n
 Tanturli G. 13n, 157 e n, 158 e n, 159, 161n
 Tasso T. 65 e n, 71n, 72n, 73
 Tavoni M. 43n, 52, 127n, 128n
 Telesio B. 54, 62n
 Testa E. 41 e n, 49, 50, 52
 Thomas P.M. 140n
 Tobler A. 32, 40
 Toja G. 140, 153
 Tomasin L. 51
 Tomaso da Faenza 119 e n
 Tommaseo N. 42, 52
 Tommaso, santo 114
 Tonelli N. 35n, 158, 161n
 Tornabuoni L. 12n, 13n, 14n
 Traina M.R. 109n, 110n
 Trifon G. 176
 Trolli D. 50
 Trovato P. 158n

 Uberti Fazio degli 8n, 14n
 Ugo Capeto 174

 Ugolini B. 41
 Ulisse 64, 65n
 Unlandt N. 147n
 Urbaniak M. 37n, 52

 Vaganay H. 9n
 Valduga P. 136
 Valerio Massimo 128n
 Valli D. 142n
 Vanin B. 16n, 23n, 24n
 Varchi B. 46 e n, 177
 Varela-Portas de Orduña J. 108n
 Varrone Marco Terenzio 46
 Varvaro A. 154
 Vecchi Galli P. 10n
 Vellutello A. 177, 178
 Verdino S. 86n, 88n, 93n
 Verlaine P. 75, 79 e n, 80
 Verlato Z. 128n
 Vickers N. 178
 Villani G. 48
 Viola C. 51
 Virgilio Publio Marone 173
 Vitaletti G. 128n
 Viviani V. 68n

 Watt M.A. 64n
 Westphal R. 77
 Woodhouse J.R. 46n, 52

 Zaccagnini G. 109 e n, 117n
 Zaccarello M. 8n, 9 e n, 10 e n, 13n, 19 e n, 20n,
 21n, 27n
 Zamponi S. 13n
 Zancani D. 27n
 Zapperi A. 43
 Zinani G. 63n
 Zingarelli N. 115n
 Zumthor P. 153

INDICE DEI MANOSCRITTI

a cura di Simonetta Teucci

BERLIN

Staatsbibliothek

Lat. Folio 437: 128 e n

BOLOGNA

Biblioteca Universitaria

1280: 108n, 109

CITTÀ DEL VATICANO

Biblioteca Apostolica Vaticana

Barb. lat. 3971: 11n

Chig. L.VIII. 305: 119, 120n, 124

Ottob. lat. 3322: 14, 17 e n, 18-20, 30-32

Ross. 985: 11n

Urb. lat. 697: 8, 14, 17 e n, 18-20, 29-32

Urb. lat. 1439: 17 e n, 18 e n, 19, 20n, 30-32

DEN HAAG

Koninklijke Bibliotheek

73 J 51: 10

FIRENZE

Biblioteca Marucelliana

C 265: 13, 17 e n, 18-20, 23n, 30-32

Biblioteca Medicea Laurenziana

XL 47: 10, 19

XL 48: 10

XC inf. 34: 10

XC sup. 103: 10n

Ashburnham 1378: 15, 25, 26, 32-34

Conv. sopp. 122: 11, 17 e n, 18-20, 29-32

Strozzi 178: 9n, 11, 17 e n, 18-20, 30-32

Biblioteca Nazionale Centrale

II IV 250: 12, 17 e n, 18-20, 23n, 30-32

II IV 251: 23n

Conventi sopp. (Badia fiorentina) B.7.2889: 15

Magl.VII 25: 13, 17 e n, 18 e n, 19, 20, 31, 32

Magl.VII 1167: 10

Magl.VII 1171: 10n

Magl.VII 1125: 13, 17 e n, 18 e n, 19, 20n, 30-32

Magl.VII 1208: 120n

Nuove Accessioni 332: 109 e n

Biblioteca Riccardiana

1109: 10n, 19

2734: 12

2735: 12, 15, 9, 21-23, 26, 32-34

2816: 12, 17 e n, 18 e n, 19, 20 e n, 30-32

LEIPZIG

Universitätsbibliothek

Rep. II. 4°. 143: 15, 22, 26n

LONDON

British Library,

Harley 3581: 108n, 109

MATERA

Biblioteca Provinciale "T. Stigliani"

ms 085: 53, 57n, 58, 63n, 73

MILANO

Biblioteca Trivulziana

975: 10n

976: 11n

PARIS

Bibliothèque Nationale de France

Nouvelles Acquisitions Latines, 1745: 8, 14, 17 e n, 18 e n, 19, 29-32

PARMA

Biblioteca Palatina

1081: 12, 21, 22

ROMA

Accademia dei Lincei e Biblioteca Corsiniana

Linceo IV: 62n

Biblioteca Angelica
1425: 109n

Biblioteca Casanatense
433: 108n, 109 e n

SIENA
Biblioteca Comunale Intronati
C.VI.23: 9, 12, 15, 17 e n, 18, 19, 23 e n, 24-26 e
n, 30-34

UDINE
Biblioteca Comunale Zoppi
Fondo principale 44: 29
Fondo principale 329: 29n

VALLADOLID
Biblioteca Universitaria y de Santa Cruz
332: 120n

VENEZIA
Biblioteca Correr
Cicogna 1955: 16, 23 e n, 25, 26 e n, 32-34
Morosini-Grimani 65: 29n

Biblioteca Nazionale Marciana
It. IX 204: 14, 15, 16, 17 e n, 18 e n, 19, 21-23,
25, 26, 30-33
It. IX 529: 122n
It. IX 698: 10, 19

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

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@laltrecitta.it

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