

per Leggere

I generi della lettura

XXII
2022

43

per Leggere

PER LEGGERE

I GENERI DELLA LETTURA

ANNO XXII, NUMERO 43, AUTUNNO 2022



PER LEGGERE

I generi della lettura

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

www.rivistaperleggere.it

Direzione

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

Redazione

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

Editing e stampa

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

info@pensamultimedia.it
www.pensamultimedia.it

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

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

© Pensa MultiMedia 2022

Finito di stampare
nel mese di dicembre 2022

Comitato scientifico

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

Lettura e valutazione degli articoli (Open Peer Review)

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

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

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

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

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

Classificazione ANVUR: fascia A

Per i numeri 42 e 43 sono stati revisori, secondo la formula del ‘doppio cieco’, Valentino Baldi, Cecilia Bello, Gino Belloni, Marco Berisso, Concetta Bianca, Daniela Brogi, Simone Casini, Carla Chiummo, Giovanna Frosini, Matteo Giacotti, Marco Grimaldi, Daniela Mangione, Marianna Mannucci, Marco Manotta, Monica Marchi, Luigi Matt, Laura Paolino, Marzia Pieri, Stefano Pifferi, Raffaele Pinto, Elena Pistolesi, Francesco Stella.

SOMMARIO

- 7 IRENE TANI
Le rime di Mino da Colle e la tenzone con Monaldo da Sofena
The poems of Mino da Colle and the tenzone with Monaldo da Sofena
- 23 ARMANDO BISANTI
Lettura di un coro dell'*Ecerinis* di Albertino Mussato (vv. 113-162) fra Seneca, Guizzardo e Castellano
Reading of a chorus from Albertino Mussato's *Ecerinis* (vv. 113-162) between Seneca, Guizzardo and Castellano
- 63 MARIALAURA AGHELU
Tra penitenza e politica. Per un commento alla canzone VII di Simone Serdini da Siena (il Saviozzo)
Penance and politics. Towards a commentary on the canzone VII by Simone Serdini da Siena (il Saviozzo)
- 81 ENRICO TATASCIORE
Eco d'una notte mitica di Giovanni Pascoli. Edizione sulle stampe e un esercizio di lettura
Giovanni Pascoli, *Eco d'una notte mitica*. Text according to the prints and some reading notes
- 117 DAVIDE CHERUBINI
Haiku for a season | per una stagione: contestualizzazione dell'opera e commento di testi scelti
Haiku for a season | per una stagione: a contextualization of the work and a commentary on selected texts

DIALOGHI

143 AUGUSTO MARIANI
Sandro Penna e la rosa
Sandro Penna and the Rose

169 *Indice dei nomi*

175 *Indice dei manoscritti*

IRENE TANI

*Le rime di Mino da Colle e la tenzone
con Monaldo da Sofena*

*The poems of Mino da Colle and the tenzone
with Monaldo da Sofena*

ABSTRACT

Nel presente contributo viene offerta una nuova edizione critica e commentata delle rime di Mino da Colle (*Oi ·sser Monaldo, per contrario avento; A buona sè condotto, ser Chiavello*) e del sonetto di Monaldo da Sofena inviato al colligiano (*Ser Mino meo, troppo mi dai in costa*).

Per i tre sonetti, conservati nel canzoniere Vaticano latino 3793, oltre a riprendere e approfondire alcune delle ipotesi precedenti, vengono avanzate nuove proposte di lettura degli intricati versi. Inoltre, sulla base dell'artificio metrico adottato, nonché del tono ingiuriante che caratterizza il testo, non si esclude l'ipotesi che traccia di un precedente scambio tra Mino e Monaldo – oppure tra Mino e un altro interlocutore – possa rintracciarsi in *A buona sè condotto*. Se così fosse, sarebbe plausibile collocare i tre componimenti in una stessa occasione giocosa, alla quale potrebbero aver preso parte più persone.

This essay offers a new critical and commented edition of the poems by Mino da Colle (Oi ·sser Monaldo, per contrario avento; A buona sè condotto, ser Chiavello) as well as the sonnet that Monaldo da Sofena sent to him (Ser Mino meo, troppo mi dai in costa). In addition to taking up and deepening some of the previous hypotheses on the three sonnets (gathered in the Vat. lat. 3793 manuscript), new proposals for reading these intricate verses are considered. Moreover, the metrical structure and the insulting tone that characterizes the text support the hypothesis that a piece of a previous exchange between Mino and Monaldo – or between Mino and another interlocutor – could be A buona sè condotto. If true, this would plausibly associate the three compositions as part of the same playful writing activity in which others could have taken part.

*Le rime di Mino da Colle
e la tenzone con Monaldo da Sofena*

Le recenti celebrazioni per il 750° anniversario della Battaglia di Colle di Val d'Elsa (1269) si sono presentate come un'ottima occasione per tornare sull'interessante, benché ristretta, produzione lirica del celebre *magister* Mino da Colle, che fu attivo soprattutto in Toscana nella seconda metà del Duecento¹.

Come sappiamo la tradizione lirica del poeta colligiano è affidata esclusivamente al canzoniere Vaticano latino 3793 della Biblioteca Apostolica Vaticana (da ora V), dove, nella sezione dedicata ai sonetti, a c. 126v, si conserva con attribuzione a «ss(er) mino dacolle», *A buona sè condotto, ser Chiavello*, e nell'ultimo fascicolo riservato alle tenzoni a c. 157v si legge lo scambio con Monaldo da Sofena².

* Questo contributo nasce infatti da un mio intervento tenuto a Colle di Val d'Elsa nel maggio 2019 nella serie di iniziative per l'anniversario della Battaglia di Colle; una versione precedente è uscita negli atti delle Celebrazioni, per cui vedi I. Tani, *Poesia e letteratura a Colle di Val d'Elsa nel Medioevo: il caso di ser Mino*, in *Colle al tempo di Dante. Contributi per il 750° anniversario della battaglia di Colle di Val d'Elsa (1269-2019) raccolti e pubblicati in occasione del VII centenario della morte di Dante Alighieri (1321-2021)*, a cura di G. Baldini, C. Bastianoni, S. Busini, Pisa, Pacini, 2022, pp. 149-63. Desidero ringraziare Stefano Carrai per aver arricchito il presente contributo con indispensabili consigli e suggerimenti e Benedetta Aldinucci per le sue preziose correzioni e i numerosi spunti.

1 Sappiamo che Mino fu notaio e maestro dettatore, che fu attivo in vari centri toscani e che nel 1287, il 10 luglio, sottoscrisse il suo testamento a Bologna; per il quadro biografico rimando a F. Luzzati Laganà, *Mino da Colle*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2010 (da ora *DBI*), vol. LXXIV, pp. 671b-675b; per un'analisi sintetica della tradizione delle sue rime vedi la scheda *Mino da Colle* redatta da Sara Natale per il progetto «TraLiRO. Repertorio ipertestuale della tradizione lirica romanza delle Origini» consultabile sul portale di *Mirabile*: <http://www.mirabileweb.it/author-rom/mino-da-colle-m-pq-10-7-1287-author/TRALIRO_238778> (ultima consultazione 28.05.2021) e *Colle (da), Mino (ser), 'Rime'*, a cura di A. Bettarini Bruni, «TLIOn. Tradizione della letteratura italiana», 2014, <<http://tlion.sns.it/>> (ultima consultazione 28.05.2021).

2 Per Monaldo da Sofena (m. aq 7.2.1293) vedi *Letteratura italiana. Dizionario degli autori*, Torino, Einaudi, 2007, vol. 19, s.v. e E. Pochettino, *Ser Monaldo da Sofena: note biografiche*, «Medioevo letterario d'Italia», 18 (2021), pp. 49-68; delle rime di Monaldo si dovrebbe essere occupata la stessa studiosa nella sua tesi, che purtroppo non ho avuto modo di consultare: Ead., *Le rime di Monaldo da Sofena. Edizione critica e com-*

Dal *corpus* di Mino sarà invece da escludere definitivamente il sonetto *Qualunque è quelli c'ama presgio ed aonore*, trascritto in V a c. 165r e assegnato da una mano seriore a «Minotto dinaldo dacolle»³.

Almeno nelle tappe fondamentali, la biografia di Mino si delinea sulla base delle numerose lettere pervenuteci. Infatti, malgrado la produzione lirica sia limitata a due sonetti, l'autore si pregia invero di una ricca produzione nell'ambito dei *dictamina* che è stata oggetto di varie cure da parte di più di uno studioso⁴. Da alcuni passi delle lettere apprendiamo ad esempio del suo allontanamento forzato dalla città natale e del suo trasferimento ad Arezzo, come insegnante, dove giunse «esule politico forse dopo la disfatta del re di Sicilia Manfredi nel 1266»⁵. Nonostante i materiali epistolari siano una fonte privilegiata per la ri-

mento, tesi di laurea, relatore G. Borriero, Università degli Studi di Padova, a.a. 2018-2019. Per il codice vaticano e la sua nutrita bibliografia rimando alla scheda redatta da Alessio Decaria per il progetto «LIO. Lirica italiana delle origini», disponibile sul portale *Mirabile*: <http://www.mirabileweb.it/manuscript-rom/città-del-vaticano-biblioteca-apostolica-vaticana—manoscritto/LIO_16040> (ultima consultazione 05.05.21). In generale per i tre canzonieri si veda *I canzonieri della lirica italiana delle Origini, IV: Studi critici*, a cura di L. Leonardi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001 (Biblioteche e Archivi, 6/IV).

- 3 La critica più recente è concorde nel distinguere i due poeti colligiani, sull'identificazione vedi H. Wieruszowski, *Mino da Colle di Val d'Elsa rimatore e dettatore al tempo di Dante*, «Miscellanea storica della Valdelsa», XLVIII (1940), pp. 105-16, rist. in Ead., *Politics and Culture in Medieval Spain and Italy*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1971, pp. 347-57, p. 347 nota 1, ma specialmente F. Luzzati Laganà, *Mino e/o Minotto di Naldo da Colle di Valdelsa: contributo a un problema di identificazione agli esordi della letteratura italiana*, in *Scritti in onore di Girolamo Arnaldi offerti dalla Scuola Nazionale di Studi medioevali*, a cura di A. Degrandi et al., Roma, Istituto storico italiano per il Medioevo, 2001, pp. 333-54, soprattutto le pp. 339-43, cui rimando anche per la bibliografia pregressa sull'argomento e per le diverse posizioni assunte dagli studiosi sulla questione. Il sonetto di Minotto è edito in *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini*, a cura di D'A. S. Avalle, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992 (da ora *CLPIO*), p. 530 (n.V 862); aggiungo che il *corpus CLPIO* è ora consultabile anche online sul sito dell'*Opera del Vocabolario Italiano*: <www.vocabolario.org>.
- 4 Il progetto incompiuto di Helene Wieruszowski di dare l'edizione dei *dictamina* è stato poi ripreso da Francesca Luzzati Laganà, per cui vedi F. Luzzati Laganà, *Per un'edizione di Mino da Colle: il lascito Wieruszowski*, «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», XCV (1989), pp. 247-69; Ead., *Un maestro di scuola toscano del Duecento: Mino da Colle di Valdelsa*, «Bollettino storico pisano», LVIII (1989), pp. 53-82, rist. in *Città e servizi sociali nell'Italia dei secoli XII-XV*. Atti del XII Convegno internazionale di studi, Pistoia, 9-12 ottobre 1987, Pistoia, Centro italiano di studi di storia e d'arte, 1990, pp. 83-113, p. 55 nota 3, e da ultimo l'edizione Mini de Colle Vallis Elsa, *Epistolae*, a cura di F. Luzzati Laganà, Istituto storico italiano per il Medio Evo, Roma, 2010.
- 5 *DBI* cit., p. 672a.

costruzione di alcuni tratti della storia personale del grammatico, i riferimenti che si ricavano andranno presi con le dovute cautele. Difatti non dobbiamo dimenticare che tale produzione esula dal settore strettamente documentario e che il contenuto dei testi deve rispondere in primo luogo a esigenze letterarie: questo ci obbliga a un atteggiamento prudente nell'accogliere le coordinate biografiche ivi contenute⁶.

Sebbene dunque la sua figura sia stata studiata principalmente in relazione all'attività di *magister*, anche sul versante lirico Mino si rivela interessante non solo per essere coevo a Dante Alighieri e aver soggiornato ad Arezzo ma soprattutto per essere autore di una produzione tutt'altro che banale⁷.

Prendendo in esame il già menzionato scambio con Monaldo da Sofena, notiamo per prima cosa che i due sonetti adottano lo stesso schema con quartine e terzine monorimate, dove l'accordo non è dato dall'identità delle rime, come consuetudine, bensì dall'impiego dello stesso artificio di rime equivoche e dall'alternanza di rime frante e ricche. Al riguardo riporto una riflessione di Claudio Giunta sulla ripresa nelle tenzoni⁸:

Nelle tenzoni complete la ripresa rimica è sempre rispettata. La cosa non stupisce perché si tratta di una regola entrata nell'uso molto presto, già a partire dalla prima generazione

- 6 Come prova della scarsa veridicità del contenuto dei *dictamina* Luzzati Laganà segnala il caso di un'*Ars* di Mino in cui «compaiono una missiva di un lebbroso e la responsiva attinente» presenti altresì in Boncompagno, così come alcuni passi del colligiano sono impiegati da Bichilino da Spello, per cui vedi F. Luzzati Laganà, *Mino da Colle di Val d'Elsa e l'edizione dell'Ars dictandi, in 750 anni degli statuti universitari aretini*. Atti del Convegno internazionale su origini, maestri, discipline e ruolo culturale dello *Studium* di Arezzo, Arezzo, 16-18 febbraio 2005, a cura di F. Stella, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2006 (Millennio medievale, 66), pp. 187-203, p. 191 e sgg., da cui la citazione a p. 192.
- 7 Wieruszowski ritiene le raccolte epistolari di Mino illuminanti sulla cultura di Dante «in fatto di grammatica e retorica latina», cfr. Wieruszowski, *Mino da Colle di Val d'Elsa* cit., pp. 352-53, la citazione a p. 352; sul periodo aretino del *magister* cfr. almeno H. Wieruszowski, *Arezzo as a Center of Learning and Letters in the Thirteenth Century*, «Traditio», 9 (1953), pp. 321-91, in particolare le pp. 370-74, rist. in Ead., *Politics and Culture* cit., pp. 387-474; Luzzati Laganà, *Mino e/o Minotto* cit., p. 338; cfr. inoltre l'intervento di Lino Leonardi che sottolinea tra l'altro l'assenza di prove che dimostrino dei rapporti diretti di Mino e Monaldo da Sofena con Guittone, vedi L. Leonardi, *Guittone e dintorni. Arezzo, lo Studium e la prima rivoluzione della poesia italiana, in 750 anni degli statuti* cit., pp. 205-23, pp. 206, 211-15.
- 8 C. Giunta, *Premesse per un commento alle tenzoni di Burchiello*, in «La fantasia fuor de' confini». *Burchiello e dintorni a 550 anni dalla morte (1449-1999)*. Atti del convegno, Firenze, 26 novembre 1999, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, pp. 75-100, p. 78, rist. con qualche variante e con il titolo *Sulle tenzoni di Burchiello* in Id., *Codici: saggi sulla poesia del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 253-78.

tosco-emiliana nel Duecento. È probabile che le deroghe a questa norma, rarissime dopo lo stilnuovo, siano un po' più frequenti nelle tenzoni di registro burlesco o invettivo: così nella tenzone tra Dante e Forese, in quella tra Monaldo da Sofena e Mino da Colle, in quella tra i perugini Manfredino e Ridolfo. Posto che la ripresa rimica è una costrizione, si capisce che essa venga messa da parte quando il messaggio è più urgente o quando invece di un dialogo si tratta di una lite: si vuol essere efficaci e quindi ci si disinteressa delle 'leggi formali'.

Ancora Giunta puntualizza in nota che il caso qui in esame costituisce solo parzialmente un'eccezione, dato che viene impiegato appunto lo stesso schema di rime equivoche⁹. Preciso inoltre che tale tecnicismo, di gusto difficile, è scelto dal proponente – accolto poi da Mino – e che in entrambi i sonetti la ricerca dei rimanti deve forzare la sintassi e il senso generale del verso a favore della coerenza rimica, complicando in alcuni casi l'interpretazione del testo.

Effettivamente la lettura dei due sonetti non appare scontata, tanto più per la presenza di allusioni a eventi imprecisabili. Intuiamo ad esempio di un'altra disputa tra i due, risalente all'anno precedente (*Ib*, v. 10: «che fiar pur somiglianti a quelle d'anno»), che avrebbe vinto Monaldo (a giudizio del colligiano in modo arbitrario), *Ib*, vv. 3-4: «e puoi ben dir sì contraffatt' avento, / in detto e e 'n ·ffatto ch'io nonn' agia vénto». Di conseguenza, anche per la complessità tecnica dei versi, possiamo immaginare che la tenzone sia una sorta di rivincita offerta a Mino per sciogliere l'*impasse*¹⁰.

Sarà utile riservare qualche attenzione al particolare tono impiegato nei due sonetti: colpiscono immediatamente il lessico violento, le provocazioni, le inti-

9 Ivi, p. 78 nota 3.

10 Risulta abbastanza usuale l'impiego di rime difficili negli scambi, tra i numerosi esempi possiamo citare la preferenza accordata alla rima sdrucchiola nelle tenzoni di Nicolò de' Rossi (cfr. Giunta, *Premesse per un commento cit.*, pp. 79-80); preciso inoltre che lo stesso schema impiegato nella tenzone fra Monaldo e Mino si ritrova in Iacopo da Leona, *Amore par ch'orgoglioso mi fera*, con il rimante *costa* (qui in *Ia*, vv. 1-8), così come nell'ampio scambio tra Monte Andrea, Cione Baglione, ser Beroardo, Federigo Gualterotti, Chiaro Davanzati e Lambertuccio Frescobaldi (Monte Andrea da Firenze, *Le rime*, edizione critica a cura di F. F. Minetti, Firenze, Accademia della Crusca, 1979, pp. 246-66, nn. 97-103; eccetto in 97a e 97b; in 100 ancora il rimante *costa*; da ora ed. di riferimento per i testi di Monte). Cfr. inoltre la canzone XII di Guittone, *Voglia de dir giusta ragion m' ha porta*, dove vengono impiegate tre rime equivoche in ogni stanza secondo lo schema AAAABBCCC (*Le rime di Guittone d'Arezzo*, a cura di F. Egidi, Bari, Laterza, 1940, pp. 26-27 e 299-301). Per le rime equivoche e per le frange dopo l'accento di decima nei giocosi, cfr. A. Menichetti, *Rime per l'occhio e ipometrie nella poesia delle origini*, «Cultura Neolatina», XXVI (1966), pp. 5-95, rist. in Id., *Saggi metrici*, a cura di P. Gresti, M. Zenari, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 3-108, alle pp. 46-48.

midazioni che culminano in un'autentica minaccia di omicidio («Verai a tal che perderai la vita», *Ia*, v. 9). Lo scontro fisico è ovviamente metafora della disputa poetica e le reciproche promesse di violenza saranno senza dubbio iperboliche e figurate. A questo proposito, ancora Giunta ha messo in luce come tale registro sia già presente nella tradizione trobadorica e impiegato dal poeta-giullare in relazione a risse e duelli¹¹.

Cercando qualche analogo tra i contemporanei, pensiamo immediatamente all'acerba tenzone tra Dante e Forese Donati, dove in effetti, oltre ai numerosi *vituperia*, non mancano neppure richiami a violenze fisiche, benché non si tratti di minacce dirette tra gli autori, per cui vedi il sonetto 92 di Forese, *Ben so che fosti figliuol d'Alighieri*, vv. 10-11: «che qual ti carica ben di bastone, colu' ha' per fratello e per amico»¹².

Guido Zaccagnini aveva ipotizzato che lo scambio alluso in *Ib*, 10 fosse da identificare col testo di Monaldo da Sofena, *Ove contrado no ne dà piacere*, cui avrebbe risposto Mino con *A buona sè condotto*; vediamo il primo dei due¹³:

Ove contrado no ne dà piacere,
senno e vertù nom più vale che mateza:
e, tutto ommo agia im sé molto savere,
senz'esso adoperare poco si' preza; 4

ché solo l'ovra sua fa l'ommo valere
e sovramonta suo presgio 'n alteza;
adumque deve l'omo sagio volere
a sé talefiata travalgio e grameza. 8

11 Per l'analisi dei toni e per i contatti con il 'duello' tra Guittone e Guidaloste (lettera XI) vedi Giunta, *Premesse per un commento* cit., pp. 94-96; Id., *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Il Mulino, Bologna, 2002, pp. 342-48; cfr. anche G. Folena, *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete*, in *Storia della cultura veneta*, I. *Dalle Origini al Trecento*, Vicenza, Pozza, 1976, pp. 453-562, rist. in *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova, Libreria universitaria, 2015, pp. 1-137, alle pp. 59-67.

12 Qui e *infra* cito da Dante Alighieri, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002, per la tenzone vedi i nn. 87-92, ma cfr. anche le più recenti edizioni di Claudio Giunta e Marco Grimaldi, rispettivamente Dante Alighieri, *Rime*, a cura di C. Giunta, in Id., *Opere*, edizione diretta da M. Santagata, Milano, Mondadori, 2011, vol. I, nn. 25a-25f e Dante Alighieri, *Rime della maturità e dell'esilio*, a cura di M. Grimaldi, in Id., *Vita nuova, Rime*, a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, Roma, Salerno Editrice, 2019, vol. I, t. II, sonetti nn. LXXIII-LXXVIII.

13 Per l'ipotesi vedi G. Zaccagnini, *Mino da Colle, grammatico e rimatore del sec. XIII*, «Miscellanea storica della Valdelsa», XXXIX (1931), pp. 3-16, a p. 14; riporto il testo di Monaldo da Sofena da *CLPIO*, p. 480 (n.V 484); i testi sono entrambi trascritti a c. 126v di V, l'uno di seguito a l'altro.

Azoché savere possa adoperare
 e mostrare sua vertute e suo posagio,
 poiché plagiere nom si può bene 'triare, 11
 comfortta dunque, amico, ed amendare
 isforza 'ti per presgio tuo danagio,
 ché danno fugie dove presgio apare. 14

L'ipotesi di Zaccagnini non risulta però del tutto convincente. Infatti, oltre all'impiego di un più canonico schema ABAB ABAB CDC CDC, notiamo subito che si tratta di un sonetto moraleggiante il cui carattere sembra portarci in un contesto ben lontano da quello della tenzone (con la quale non condivide neppure significativi contatti tematici o lessicali).

Diversamente l'altro sonetto, *A buona sè condotto*, è costruito sullo stesso gioco di rime equivoche e frante ed è anch'esso palesemente un testo di corrispondenza, sebbene non ci sia nota l'altra voce dello scambio. Il significato dei versi risulta altrettanto incerto, anche perché, come già visto nella tenzone, la scelta ardita dei rimanti obbliga l'autore ad alterare alcune forme per esigenze foniche o grafiche, come ad esempio al verso 7 dove *chiavello* è probabilmente una forzatura per *chivelli*.

In precedenza il sonetto è stato interpretato come un'aspra invettiva contro un amico volubile, che avrebbe tradito la fiducia del poeta e solidarizzato con un suo nemico¹⁴. Tuttavia mi pare che i versi si prestino maggiormente a una lettura di carattere osceno, a partire da i due nomi Chiavello e Durazzo: il primo deriva dal latino *clavellus* e, ad esempio, sarà da confrontare – e *contrario* – con il nomignolo *Cavicchia*, che – secondo Dino Compagni – Corso Donati avrebbe dato a Guido Cavalcanti¹⁵; e paronomastico sarà anche il secondo, sebbene Mas-

14 Vedi la lettura di Marti: «È un'acerba invettiva contro un amico volubile; non vuol più saperne di lui. L'invettiva si veste delle forme del *vituperium* (...)» (*Poeti giocosi del tempo di Dante*, a cura di M. Marti, Milano, Rizzoli, 1956, p. 109). Similmente commentava Vitale: «L'aspro sonetto (...) è rivolto dal poeta, nei modi violenti dell'ingiuria, contro un amico che, volubile nei sentimenti e instabile nelle amicizie, aveva solidarizzato con un nemico del rimate» (*Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*, a cura di M. Vitale, Torino, UTET, 1956, p. 223).

15 Cfr. *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, fondato da P. G. Beltrami e diretto da P. Squillacioti, consultabile all'indirizzo <<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>> (da ora *TLIO*), s.v. *chiavello* (1) s.m. § 1; la prima attestazione registrata si trova in Guittone XIV, v. 64: «e voi da l'altra più strigne 'l chiavello» (*Le rime di Guittone* cit.) qui però per 'chiavistello'. Sul soprannome di Cavalcanti vedi L. Rossi, 'Cavicchia'. *Il soprannome affibbiato a Guido Cavalcanti e la tradizione giocosa del Duecento italiano*, in *Fay ce que voudras. Mélanges en l'honneur d'Alessandro Vitale-Brovarone*, sous la direction de M. Del Savio et al., Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 623-42, pp. 640-42 e rimandi. Questo il passo della *Cronica*: «Cominciò per questo l'odio a moltiplicare. E messer Corso molto parlava di messer Vieri, chiamandolo 'l'asino di Porta', perché era uomo

sera proponesse, seppur dubitativamente, l'identificazione con il figlio di Guidalotto dei Vecchietti¹⁶.

Lo stesso vale per il *razerà* del verso 8 che indica propriamente la manifestazione di eccitamento da parte dell'animale¹⁷. Specialmente se come qui è associata a una metafora equestre – che potrebbe quindi alludere al membro maschile – nella tradizione lirica la forma *razzare* acquista molto spesso sfumatura sessuale, così avviene ad esempio ai versi 9-11 di *Quando ser Pepo vede alcuna potta* di Rustico Filippi¹⁸:

Chi vedesse ser Pepo incavallare
ed anitriir, quando sua donna vede,
che si morde le lab[b]ra e vuol razzare

E ancora come vituperio osceno saranno in parte da leggere le due terzine: le scarse qualità del corrispondente esposte al verso 10 («(...) frale e vano»), così come l'enunciazione dei versi 13-14 («dici che ami, e certo tu ami co' / ommo di vento (...)») saranno riferibili, non alla poca fedeltà verso l'amicizia di Mino, ma a tutt'altro ambito¹⁹.

Prenderei dunque per considerare almeno più plausibile che traccia di una precedente tenzone tra Mino e Monaldo – oppure tra Mino e un altro interlocutore – sia *A buona sè condotto*, sia per l'impiego di un espediente rimico affine, sia per il carattere ingiuriante dei versi²⁰. Aggiungo inoltre che il tirare in causa

bellissimo, ma di poca malizia, né di bel parlare; e però spesso dicea: “Ha ragghiato oggi l'asino di Porta?”, e molto lo spregiava. E chiamava Guido, ‘Cavicchia’» (D. Compagni, *Cronica*, a cura di D. Cappi, Roma, Carocci, 2013, L. I, cap. XX, 105, cfr. p. 184).

16 *Sonetti burleschi e realistici dei primi due secoli*, a cura di F.A. Massera, nuova edizione riveduta e aggiornata da L. Russo, Bari, Laterza, 1940, p. 372; per ulteriori dettagli rimando *infra* alle relative note di commento; per l'onomastica vedi S. Buzzetti Gallarati, *Onomastica equivoca nei sonetti satirici di Rustico Filippi*, in *Cecco Angiolieri e la poesia satirica medievale*. Atti del convegno internazionale, Siena, 26-27 ottobre 2002, a cura di S. Carrai, G. Marrani, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 51-75, p. 65 nota 56.

17 Vedi *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da S. Battaglia e diretto da G. Barberi-Squarotti, Torino, UTET, 1961-2002 e supplementi del 2004 e del 2009, disponibile anche on line: <<http://www.gdli.it/>> (da ora *GDLI*), s.v. *razzare* § 1.

18 Così come per i casi successivi cito da Rustico Filippi, *Sonetti*, a cura di G. Marrani, «Studi di filologia italiana», 57 (1999), pp. 33-199, n. 49.

19 Cfr. ad esempio il sonetto dantesco *Chi udisse tossir la mal fatata* 5-11, dove la ‘freddezza’ della moglie di Forese è causata sia all'indigenza materiale, sia dalle scarse doti sessuali del marito, vedi il commento di Grimaldi in Alighieri, *Rime della maturità e dell'esilio* cit., pp. 808 e 818 e quello di Giunta in Alighieri, *Rime*, pp. 289-90 e 293.

20 Sebbene nel sonetto non venga impiegato lo stesso schema della tenzone, con quar-

parenti e amici, benché sia tradizione diffusa soprattutto in ambito comico, rimanda comunque a un contesto di brigata, a un possibile pubblico. A tale proposito, come notava Giunta, «insulti e minacce in versi, anche e soprattutto quando si tratti di insulti e minacce simulati, hanno un senso quando la poesia, approssimandosi al teatro, viene declamata di fronte ad ascoltatori compartecipi»²¹.

Sebbene l'ipotesi sia più invitante che accertabile, non è dunque improbabile che i tre sonetti possano essere collocati in una medesima occasione giocosa, alla quale più persone potrebbero aver preso parte²².



Riporto dunque i sonetti secondo la lezione dell'unico testimone. Nel testo come consuetudine si ricorre allo scioglimento delle abbreviazioni, alla separazione delle parole, all'introduzione della interpunzione e alla regolarizzazione delle maiuscole/minuscole; a testo è normalizzata tacitamente soltanto l'alternanza di *i/j*, *u/v*, tutti gli altri interventi sono comunque registrati in apparato (ad esempio i nessi palatali *-ngn-* > *-gn-* e *-lgl-* > *-gl-*; le *i* diacritiche; le nasali preconsonantiche; le geminate come *corppo*, *scamppa*, *orssa*, *portta*; la grafia *-sgi-*, frequente in V, ridotta a *-gi-*). Si sceglie di non introdurre l'*h* diacritica per non turbare graficamente la corrispondenza delle rime fronte (vd. ad esempio Ia, v. 12: *vi t'à*). A testo si adotta il punto in alto per esprimere assimilazione e raddoppiamento fonosintattico. Nell'apparato critico le rasure e le cassature sono rese con le parentesi uncinate < >, mentre il testo sovrascritto è posto tra quadre []; ogni commento o puntualizzazione è in corsivo.

tine e terzine monorimate, mi sembra comunque significativa la scelta di ricorrere a un simile artificio rimico; per la ripresa delle rime nelle tenzoni vedi *supra* e i rimandi agli studi di Giunta. Aggiungo anche che nelle *Artes* di Mino non mancano scambi scherzosi e che già Wieruszowski e Luzzati Laganà avevano riscontrato una sorta di apertura comica giocata su incursioni di volgare, cfr. Wieruszowski, *Mino da Colle di Val d'Elsa* cit., pp. 353-54; Luzzati Laganà, *Mino da Colle di Val d'Elsa* cit., p. 191 e Ead., *Mino e/o Minotto* cit., pp. 348-49.

21 Dante, *Rime* cit., p. 286; come ha sottolineato a più riprese Giunta, questo particolare registro risulta raro nelle tenzoni medievali italiane, mentre appare più diffuso in ambito trobadorico, dove saranno state più numerose le occasioni per pubblici dibattiti in rima. Infatti lo stesso studioso ritiene la società di corte l'ambiente più adatto alla declamazione di versi davanti a un pubblico, ma osserva anche che in Italia – diversamente da Francia e Provenza – si dovrà attendere fino al Quattrocento affinché la corte divenga il centro fondamentale per l'organizzazione letteraria e culturale (cfr. anche Giunta, *Premesse per un commento* cit., pp. 99-100).

22 Lo scambio tra due o più interlocutori è prassi diffusa nel Duecento, al riguardo cfr. la riflessione di Marco Grimaldi in Alighieri, *Rime della maturità e dell'esilio*, pp. 808-10.

Ia

Ms.:V, c. 157v; rubrica: «ss(er) monaldo dasofena:»; nel margine interno: «tenzone ij.».

Schema rimico: AAAA AAAA; BBB BBB, ripreso nella risposta; vedi A. Solimena, *Repertorio metrico dei siculo-toscani*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2000, n. 5: 8.

Edd. principali: *Sonetti burleschi e realistici* cit., p. 38; Zaccagnini, *Mino da Colle* cit., pp. 11-12; *Poeti giocosi* cit., p. 776; *Rimatori comico-realistici* cit., pp. 225-26; *CLPIO* cit., p. 520 (n.V 787).

Ser Mino meo, troppo mi dai in costa,
 perc'ài veduto che poco ti costa;
 ma fugi pur per qual vuoi ripa o costa,
 ch'io non ti giunga, se venir dè' costà. 4

E del corpo ti ritrarò una costa,
 e poi dirai a li tuoi amici: «Co' sta
 questa briga? Però ch'io vegio costa!»
 Diranno: «Mal per te, m'a noi non costa». 8

Verai a tal che perderai la vita;
 se Dio ti scampa, baldamente vita
 di ber giamai sanz'aqua vin di vita. 11

Deo, c'or vedess'io pur qual cagion vi t'à
 comosso, a tanto mal fare t'invita!
 Ma or savrai com'è la cos' a vita. 14

3 qual] quale, vuoi] uuoli; **4** venir] uenire; **5** corpo] corppo, ti ritrarò] titrarò; **6** Co' sta] «como[e]sta»
 costa lettura incerta: la -e- pare aggiunta tra la -s- e il grafema precedente (forse una -o- oppure una -c-); **7-8**
 nel codice i versi sono invertiti, Però] per; Mal] male; **9** Verai] Diuerai; tal] tale; **10** scampa] scamppa;
11 ber] bere, vin] uino; **12** cagion] casgione; **13** mal] male

1 *Ser ... meo*: l'attacco risulta tutt'altro che minaccioso, sia per la presenza del titolo onorifico che del possessivo di cortesia; per la posizione metrica dei vocativi in relazione alla poesia cortese cfr. Rustico Filippi, *Sonetti* cit., p. 42. ~ *mi dai in costa*: l'espressione col senso di 'dare addosso, assalire con polemiche, con accuse' è registrata in *GDLI* § 11; cfr. Iacopo da Leona 6, vv. 1-2: «Amore par ch'orgoglioso mi fera, / tanto abbondosamente mi dà 'n costa» (*Poeti giocosi* cit., p. 102), anche qui nelle quartine lo stesso impiego della rima equivoca *costa*.

2 *ài veduto*: 'ti sei accorto'. ~ *poco ti costa*: 'ti richiede poca fatica, ti risulta facile'.

3 *ripa o costa*: 'piano o versante di monte', vale 'in ogni luogo'; cfr. ancora Iacopo da Leona 6, v. 4: «che 'n piano non la dimette né 'n costa» e almeno Monte Andrea 100, v. 9: «che già non var[r]à lor ripa né costa».

4 *ch'* ... *giunga*: '(prega) che io non ti raggiunga, che non ti acciuffi'. ~ *se venir dè*: 'se devo venire', col senso di 'se mi costringi a venire'; diversamente da Vitale e Marti che leggevano 'se sei costretto a venire'. ~ *costà*: 'in codesto luogo', per dire 'da te', con accento metrico da spostare di una sillaba (cfr. v. 12), cfr. Monte Andrea 100, v. 8: «gente 'n aletta di final morte costà»; cfr. Menichetti, *Rime per l'occhio* cit., alle pp. 10-11; al contrario Vitale e Marti intendono 'qui presso'.

5 *ti* ... *costa*: 'ti asporterò una costa'; cfr. Guittone, Lettera XI, v. 29: «non voi romper le coste» (Guittone d'Arezzo, *Lettere*, edizione critica a cura di C. Margueron, Bologna 1990), per il passo cfr. Giunta, *Premesse per un commento* cit., pp. 95-96; *ritrarre* (in V è *trarre*, con verso ipometro) può assumere pure l'accezione di 'togliere di nuovo' (GDLI s.v. *ritrarre* § 3), forse in relazione alla creazione della donna, cfr. *Gn* 2, 21-22: «Immisit ergo Dominus Deus soporem in Adam. Cumque obdormisset, tulit unam de costis eius et replevit carnem pro ea; et aedificavit Dominus Deus costam, quam tulerat de Adam, in mulierem et adduxit eam ad Adam».

6 *e* ... *amici*: la chiamata in causa degli amici di Mino rimanda a un contesto di brigata; cfr. *Ib*, v. 12. ~ *Co' sta*: 'come sta', ovvero 'come si mette' (riferito alla lite del v. 7).

7 *briga*: 'lite, disputa'. ~ *Però ... costa!*: 'perché io vedo che mi costa (cara)'; *costa* in accordo con Giunta e diversamente dai precedenti editori che leggono i rimanti dei vv. 6 e 7 rispettivamente *costa* e *co' sta* (vd. Giunta, *Premesse per un commento* cit., p. 94 e nota 23; Id., *Versi a un destinatario* cit., p. 343); forse sarebbe possibile anche dieresi su *io*, ma leggo *però ch'io*, in luogo del *per chio* di V.

8 *Diranno* ... *costa*: nell'invettiva Monaldo immagina che gli amici di Mino prendano le distanze dalla situazione. ~ *Mal per te*: 'peggio per te'. ~ *m' ... costa*: 'ma a noi non importa'.

9 *Verai a tal*: 'arriverai a tal punto'; in V *diuerai*, qui ridotto a *uerai* per scongiurare l'ipermetria. ~ *che ... vita*: le intimidazioni culminano adesso in una minaccia di morte.

10 *se ... scampa*: come dire che l'unica speranza di Mino è un miracolo; *scampa*: 'salva'. ~ *baldamente*: 'prontamente, senza indugio' (*TLIO baldamente* § 1.2). ~ *vita*: 'evita', dal lat. *vitare*.

11 *di ber ... vita*: l'interpretazione del verso non risulta agevole; Vitale, riprendendo la lettura di Marti, legge: «di bere per l'avvenire buon vino di vite (*vita*; con metaplasmo di declinazione, popolare; ne reca un esempio il Nannucci, *Teorica dei nomi della lingua italiana*, Firenze, 1858, p. 13 da una frottola del Pucci, "Per truffar ben le dita Un canal d'acqua vita") senza acqua; cioè evita di ubriacarsi. Ma potrebbe anche significare: non esultare troppo se riesci a sfuggire per ora la mia ira». Tuttavia bere vino annacquato può assumere l'accezione di moderarsi, di essere contenuti nelle idee e nel comportamento (cfr. GDLI s.v. *vino* § 7), pertanto Monaldo consiglierebbe all'amico di non assumere in futuro atteggiamenti sconsiderati nei suoi riguardi. Se così fosse, *vita* potrebbe perfino assumere una sfumatura esistenziale.

12-13 *qual ... comosso*: 'quale motivo ti ha spinto a tanto'; *comosso* non ha qui la valenza più comune di essere agitato o turbato, ma di essere spinto a compiere un'azione (cfr. *GDLI* s.v. *commuovere* § 3); per l'accento del v. 12 vedi *supra* v. 4.

14: *Ma or savrai*: 'ma adesso capirai'. ~ *com'è la cos'*: 'come stanno le cose', oppure con Vitale 'che cosa te ne deriverà'. ~ *a vita*: 'per sempre'.

Ib

Ms.:V, c. 157v; rubrica: «s(er) mino dacolle.».

Schema: AAAA AAAA; BBB BBB; in accordo alla proposta; vedi Solimena, *Repertorio metrico* cit., n. 5: 7.

Edd. principali: *Sonetti burleschi e realistici* cit., p. 38; Zaccagnini, *Mino da Colle* cit., pp. 12-13; *Poeti giocosi* cit., p. 777; *Rimatori comico-realistici* cit., pp. 226-27; *CLPIO* cit., p. 520 (n.V 788).

Oi ·sser Monaldo, per contraro avento
tu sè infollito e gitti penne a vento;
e puoi ben dir sì contraffatt'avento,
in detto e 'n ·ffatto ch'io nonn· agia vénto. 4

Ora mi di': per tuo gridare a vento,
bene che fai? Come fa l'orsa, avento,
quando mi voglio, buon molino a vento,
e forza tal, che te di sotto avento. 8

Se grandi strette mie braccia ti danno,
che fiar pur somiglianti a quelle d'anno,
non ne fia altro: piangerà'ti il danno; 11

ché tuoi parenti ed amici, che 'nd'anno
di te rincrescimento, dicon: «Dà ·nno!»,
non aspetar tu male, ond'io ti danno. 14

2 infollito] jmfollito; 3 dir] dire; contraffatt'avento] contraffatta uento (*la -o- di vento è più aperta*); 4 e 'n ·ffatto] emffatto; 5 Ora] or; 6 orsa] orssa; 7 voglio] uoglio, buon] buono, molino] mol·[j]no con -j- *sovrascritta forse su -o- oppure -e-*; 8 tal] tale; 9 braccia] bracca; 10 fiar] fiaro, somiglianti] somilglianti; 11 piangerà'ti] piangierati; 13 dicon] dicono

1 *Oi ·sser Monaldo*: per l'attacco vedi *supra* Ia, v. 1. ~ *per contraro avento*: 'a causa di un evento (a te) sfavorevole'; «*avento*, con il passaggio della *e* protonica ad *a*, dialettale e rispondente a una tendenza idiomantica dei dialetti della Toscana orientale, meridionale e occidentale» (Vitale).

2 *infollito*: 'impazzito', cfr. ad esempio la lauda *Lasso me, sirò dannato*, v. 61: «Vidi l'omo k' è infollito» (R. Bettarini, *Jacopone e il Laudario Urbinate*, Firenze,

Sansoni, 1969, n. 23), oppure Bindo Bonichi XVIII, v. 78: «che fui dell'infolliti» (Bindo Bonichi, *Rime*, a cura di F. Zinelli, Firenze, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, i.c.s.). ~ *gitti penne a vento*: 'compi un'azione inutile e priva di senso', ma in relazione al verso successivo potrebbe anche avere valenza di 'fuorviare, depistare' (cfr. *GDLI* s.v. *penna* § 34). L'essere una penna al vento solitamente indica l'instabilità e la mutevolezza, vedi ad esempio *Par.V* 74: «non siate come penna ad ogni vento» (Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2000), più rara è invece l'immagine del gettare penne al vento, cfr. Zanobi, L. 31, cap. 16: «Or che è a dire lo sparviere getta le penne al vento Austro (...)» (a. 1415), dove però l'ampia similitudine con lo sparviere è segno di rinnovamento spiritualmente (Zanobi da Strada - Giovanni da San Miniato, *Morali di santo Gregorio Papa sopra il Libro di Iob*, a cura di G. Porta, Firenze, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2005, p. 1256).

3 *e puoi ben dir sì*: 'e in questo modo puoi ben dire, raccontare'. ~ *contraffatt'evento*: 'evento contraffatto', ovvero 'falso, capzioso'.

4 *in detto e 'n 'ffatto*: di solito vale 'subitamente', cfr. Brunetto Latini, *Il Favolello* 69-70: «e in detto ed in fatto / già non aserva patto» (*Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol. II, pp. 278-84), ma qui starà per 'con parole o azioni'. ~ *ch'io nonn' agia vénto*: 'che io non abbia vinto', con fonetica senese, qui si allude a una precedente sfida poetica vinta da Monaldo, per cui vedi *supra*.

5 *Ora mi di'*: 'adesso dimmi'. ~ *a vento*: 'inutilmente'.

6 *bene...fai?*: 'cosa hai ottenuto?'. ~ *Come ... avvento*: 'allo stesso modo di un'orsa (io) mi avvento (su di te)', da cfr. con Osea 13, 8: «Occurram eis quasi ursa, raptis catulis, / et dirumpam claustrum cordis eorum».

7 *quando mi voglio*: 'quando voglio', a indicare la supremazia fisica sull'avversario. ~ *buon molino a vento*: se leggiamo l'espressione come inciso riferito al destinatario, Monaldo sarebbe un mulino a vento, ovvero qualcuno che parla in modo ininterrotto e fastidioso, oppure che non riesce a coordinare i propri pensieri, che è frastornato o che cambia facilmente opinione (cfr. *GDLI* s.v. *mulino* § 28), ma tra le numerose locuzioni relative al mulino, troviamo quella registrata dal Tommaseo-Bellini: «di dove vieni, vengo dal mulino: suol dirsi a significare le molte busse date ad alcuno» (N. Tommaseo, B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1865-1879, s.v. *mulino* § 3), in tal caso la figura andrebbe rapportata a Mino e sarebbe coerente all'intera quartina riservata alle minacce fisiche al destinatario. Sulla base del successivo verso 9, Marti aveva ipotizzato di leggere: 'avvento contro di te le mie braccia come pale di mulino a vento'.

8 *e forza tal*: 'con una tale forza'. ~ *te ... avvento*: 'ti getto a terra'.

9 *Se ... strette*: contrariamente ai precedenti editori che optano per *se gran distrette*, seguo la scrizione del codice, quantunque il senso non ne sia alterato.

10 *che ... anno*: si allude a una sfida tenutasi l'anno precedente, per cui vedi *supra*.

11 *non ... altro*: 'non succederà nient'altro', ovvero 'questa sarà la naturale

conseguenza delle tue azioni'. ~ *piangerà'ti il danno*: Monaldo dovrà piangere sé stesso per il danno che ne ricaverà; *danno*: perdita della vita o della salute, anche come conseguenza di uno scontro armato, oppure più in generale può indicare una condizione miserevole (cfr. *TLIO* s.v. *danno*).

12-13 *ché*: con valore avversativo. ~ *parenti ed amici*: binomio usitato anche in ambito comico, cfr. Rustico 30, v. 8: «da tutti i suoi amici e da' parenti» e 46, v. 4: «non ci guardar parente né amico», con le replicazioni segnalate da Giuseppe Marrani (Rustico Filippi, *Sonetti* cit., p. 130), vedi almeno Meo dei Tolomei I, v. 3: «amico né parente ho che vedere» (A. Bettarini Bruni, *Le rime di Meo dei Tolomei e di Muscia da Siena*, «Studi di filologia italiana», XXXII (1974), pp. 31-98, pp. 49-50). ~ *che ... rincrescimento*: 'che hanno perciò di te motivo di dispiacere'. ~ *Dà 'nno*: 'non gli dare, non percuoterlo' (Martì); esecrazione piuttosto diffusa vedi ad es. *Uccel spennato, che prender me voi*, v. 8: «ch'ogn'om te gridi dietro a voci: "Dà! Dà!"» (B. Aldinucci, *Recuperi da un manoscritto trecentesco (con due integrazioni alla recensio delle rime del Faitinelli)*, «Medioevo Romanzo», XLII, 1 (2018), pp. 158-72), Meo dei Tolomei, *Se tutta l'otriaca d'oltremmare*, v. 14: «gridando li and'erebber dietro: - Dà, dà! -» (*Le rime di Meo* cit., a p. 62), oppure Fazio VIII, v. 22: «mi dicean: - Dàlli, dà'», cui rimando per altri *loci* e riferimenti bibliografici (Fazio degli Uberti, *Rime*, a cura di C. Lorenzi, Pisa, ETS, 2013).

14 *non ... male*: sarà 'non dovrai attendere (molto) il tuo male'. ~ *ond'*: con valore di cong. finale. ~ *ti danno*: 'ti maledico'.

II

Ms.:V, c. 126v; rubrica: «ss(er) mino dacolle».

Schema: ABAB ABAB; CDC DCD; vedi Solimena, *Repertorio metrico* cit., n. 118: 285.

Edd. principali: *Sonetti burleschi e realistici* cit., p. 37 e p. 372; Zaccagnini, *Mino da Colle* cit., pp. 15-16; *Poeti giocosi* cit., p. 109; *Rimatori comico-realistici* cit., pp. 223-24; *CLPIO* cit., p. 480, n.V 485.

A buona sè condotto, ser Chiavello,
se tu favelli a posta di Durazo;
ma farlo ti conviene, ché chiav'ello
porta d'ogn'om che di sé no' è durazo. 4

D'este parole eo so ch'io t'achiavello:
risponda lo tuo senno non durazo,
ché altrettanto, n'à certo chiavello,
no' razerà lo tuo caval du' razo. 8

Perzò che tu sè conosciuto, amico,
da' pro' e da' valenti frale e vano:
siché tu non farai chirlanda mico. 11

Tu vivi e vai sì come molti vano;
dici che ami, e certo tu ami co'
ommo di vento; e non pò' dir: «È vano».

14

4 porta] portta, d'ogn'om] dongnom(m)o, no'] no(n); 7 certo] cierto; 8 caval] cauallo; 11 non farai] nom sarai; mico] amico; 13 e certo] «etu» ecierto; 14 dir: «È vano] dir<...>[e] <...>[ua]no lettura incerta: sopra -n- si vede chiaramente un segno eraso, probabilmente un titulus; neppure certa è la sovrascrizione su rasura

1 *A* ... *condotto*: 'sei giunto a buon punto'; cfr. Francesco da Barberino, *Documenti d'Amore*, 2.2, v. 25 «A buona siam' condotti, se verranno» (*I 'Documenti d'amore' di Francesco da Barberino, secondo i manoscritti originali*, a cura di F. Egidi, Roma, Società Filologica Romana, 1906-1912, vol. II, p. 35). ~ *Chiavello*: propriamente 'chiodo'; come ad es. per il *ser Pepo* (n. 49) e il *messer Messerino* (n. 44) di Rustico, ritengo si tratti di gioco di parole, di epiteto ingiurioso e rinuncerei all'identificazione, vedi *supra*.

2 *favelli a posta*: 'parli a piacimento, secondo i desideri', volendo con valore di farsi portavoce. ~ *Durazo*: anche qui varrà quando detto per *Chiavello*, vedi anche *supra*.

3-4 *ti conviene*: 'ti si addice', oggi diremmo 'è proprio da te'. ~ *ché ... porta*: 'perché egli ha l'egemonia'; avere le chiavi ha qui il senso di 'disporre a proprio piacimento'; per l'espressione più che *Inf.* XIII 58 (Alighieri, *Commedia* cit.) e Cavalcanti 30a, vv. 7-8: «ch'i' dissi lor: "Vo' portate la chiave / di ciascuna vertù alta e gentile» (G. Cavalcanti, *Rime. Con le Rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis, con una postfazione di G. Marrani, N. Tonelli, ristampa a cura di P. Borsa, Ledizioni, Milano, 2012), vedi Rustico 41, v. 11: «e di 'cc[i]ò porta ben seco la chiave»; cfr. anche Buzzetti Gallarati, *Onomastica equivoca* cit., p. 65, nota 56. ~ *d'ogn'om*: con valore indefinito, cfr. ancora Rustico 41, vv. 9-10. ~ *sé no'*: contrariamente alle altre edizioni, in V leggo *seno(n)* (cfr. il v. 14) e non *sen(n)o*, corretto infatti da Massera in poi in *sé no'* perché banalizzante rispetto al successivo v. 6. ~ *durazo*: dim. spreg. di *duro*, benché abbia più frequentemente connotazione negativa, può assumere la valenza di 'saldo, tenace' (cfr. *GDLI* s.v. *duro* § 8), anche qui con senso equivoco.

5 *D'*: strumentale. ~ *achiavello*: 'ti inchiodo' (cfr. *TLIO* s.v. *chiavellare*), col valore metaforico di mettere qualcuno in condizione di non potersi difendere, cioè di ribattere.

6 *non durazo*: ancora diminutivo di *duro*, che in relazione a un discorso o a un ragionamento vale 'complesso, complicato da comprendere' (cfr. *TLIO* s.v. *duro* § 2.2); qui ironicamente, legato a *senno*, potrebbe dire quindi che il destinatario non è dotato di grande intelligenza. Secondo Vitale significa 'non incapace di comprendere' e legge l'intero verso: «traîne le conclusioni tu stesso della verità contenuta nelle mie parole, dal momento che non hai mente dura».

7 *altretanto*: 'per parte mia' (Vitale). ~ *n'à certo chiavello*: assecondando la scri-

zione del codice, *na ciertto*, dunque ‘ne ha certezza’ (con *certo* sost. vedi *TLIO* s.v. *certo* (1) § 2), mentre Marti e Vitale avevano optato per *n’acerto*, per ‘ne assicuro’; con *chiavello* qui deformazione di *chivelli* ovvero ‘chiunque’ (vd. *TLIO* s.v. *chivelli*, anche per i rimandi testuali), come dire: ‘lo sanno tutti’.

8 *no’* ... *razo*: Marti intendeva «non scalpiterà il tuo cavallo dove scalpita il mio; cioè, saremo lontani», ma è ulteriore accenno all’omosessualità del destinatario; *razerà*: specifico degli animali e in particolare del cavallo: «percuotere il suolo con gli zoccoli delle zampe anteriori» (*GDLI* s.v. *razzare* § 1); anche con sfumatura sessuale, vedi Rustico 49, v. 11 e *supra*; *caval*: il membro maschile; *du’*: ‘dove’; *razo*: vd. *razerà*.

9-10 *Perzò* ... *vano*: ‘per questo dagli uomini prodi e valenti sei conosciuto, amico, come debole e inutile’, da leggere ancora come vituperio osceno.

11 *siché* ... *mico*: il verso non si presenta libero da ambiguità; nel codice si legge *sara*, qui corretto in *farà*, e *a mico*, ridotto a *mico*. Per Vitale il senso del verso è ‘non mi starai vicino’; *farai chirlanda*: propriamente ‘circondare qualcosa o qualcuno, assediare’ (*GDLI* s.v. *ghirlanda* § 12), sarà l’ennesimo deprezzamento della virilità del destinatario; *chirlanda* è attestato all’interno del codice V in *Donna, l’amore mi sforza* di Guinizelli (cfr. *CLPIO*, n.V 105, v. 45), secondo Zaccagnini è errore, che corregge in *chiamato* che è però *facilior*; *mico*: ‘meco’.

12 *Tu* ... *vano*: altro richiamo alla mediocrità e debolezza del destinatario.

13-14 *dici* ... *ami*: il passo è stato sempre riferito all’amicizia tra i due poeti, ma credo abbia carattere osceno, cfr. *supra*. ~ *certo*: avv. ~ *co’* ... *vento*: seguendo la lettura delle altre edizioni, dovrebbe indicare una persona volubile o incostante, ma forse meglio che si dà delle arie, cfr. Bianco da Siena CXV, v. 72: «preso non ho perch’i’ so’ pien di vento», cioè ‘vanitoso’ (Bianco da Siena, *Serventesi inediti*, a cura di E. Arioli, Pisa, ETS, 2010); tuttavia sarà da rimandare all’inettitudine del destinatario nei rapporti amorosi. ~ *È vano*: ‘non è vero’.

ARMANDO BISANTI

*Lettura di un coro dell'Ecerinis di Albertino Mussato
(vv. 113-162) fra Seneca, Guizzardo e Castellano*

*Reading of a chorus from Albertino Mussato's Ecerinis
(vv. 113-162) between Seneca, Guizzardo and Castellano*

ABSTRACT

L'intervento si propone di analizzare, come *specimen* privilegiato, il primo coro dell'*Ecerinis* di Albertino Mussato (vv. 113-162, inc. «*Quis vos exagitat furor*»), alla luce, soprattutto, delle suggestioni senecane (ma anche attinte a Boezio e ad altri *auctores* classici e medievali) che lo innervano. Insieme, si cerca di contestualizzare la funzione e il ruolo che questo coro ricopre all'interno della tragedia mussatiana. La lettura e l'analisi del brano corale vengono, poi, supportate dal correlativo confronto col commento di Guizzardo da Bologna e Castellano da Bassano, anche allo scopo di mettere nel dovuto risalto i modi e le tecniche di spiegazione e di interpretazione esperite dai due esegeti trecenteschi.

This paper aims to analyze, as a privileged specimen, the first chorus of Albertino Mussato's Ecerinis (vv. 113-162, inc. «Quis vos exagitat furor») in the light of its innervating elements suggestive of Seneca (and to a lesser extent Boethius and other classical and medieval auctores) in an attempt to contextualize the function and role the chorus plays within the tragedy. A correlative comparison with the commentary by Guizzardo da Bologna and Castellano da Bassano supports the reading and analysis with the additional scope of highlighting their interpretive and exegetical methods and techniques.

*Lettura di un coro dell'Ecerinis di Albertino Mussato
(vv. 113-162) fra Seneca, Guizzardo e Castellano*

1. Il 3 dicembre 1315, in Padova, all'età di 54 anni il poeta, letterato, storico e politico padovano Albertino Mussato veniva insignito – secondo un'antica prassi ormai da molti secoli caduta in desuetudine – della laurea poetica, soprattutto per la composizione dell'*Historia Augusta*, in 16 libri (composta fra il 1313 e il 1314, l'opera è altresì denominata *De gestis Henrici VII Caesaris* e fornisce una completa e dettagliata esposizione della spedizione in Italia, fra il 1308 e il 1313, dell'imperatore Enrico VII di Lussemburgo)¹ e della tragedia latina *Ecerinis* (scritta anch'essa fra il 1313 e il 1314, com'è noto è la prima tragedia 'regolare' della letteratura mediolatina, nella quale vengono narrate e rappresentate le vicende della truce figura di Ezzelino III da Romano, tiranno della Marca Trevigiana e vicario ghibellino dell'imperatore Federico II di Svevia)².

La solenne cerimonia, col conferimento, al Mussato, non solo del simbolico alloro, ma anche dell'altrettanto allegorico mirto, nonché con l'attribuzione ad Albertino della qualifica di «vates, ystoriographus et tragedia», ebbe luogo ap-

- 1 Dell'opera, cfr. ora l'ediz. critica dei primi sette libri: Albertino Mussato, *De gestis Italicorum post Henricum VII Cesarem (libri I-VII)*, a cura di R. Modonutti, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2019.
- 2 Per il testo della tragedia, cfr. almeno le seguenti edizioni: Albertino Mussato, *Ecerinide. Tragedia*, a cura di L. Padrin, con un saggio di G. Carducci, Bologna, Zanichelli, 1900 (rist. anast. a cura di G. Vecchi, Bologna, Forni, 1969²), pp. 3-66; J.E. Berrigan, *Mussato's «Ecerinis» and Loschi's «Achilleis»*, München, Fink, 1975, pp. 11-99; H. Müller, *Früher Humanismus in Oberitalien. Albertino Mussato: Ecerinis*, Frankfurt-an-Main, Lang, 1987, pp. 93-176 (con la recens. di R. Jakobi, «Gnomon», LXII, 7 [1990], pp. 600-5; le edizioni di Berrigan e Müller sono entrambe fondate, per il testo, su quella di Padrin); Albertino Mussato, *Écérinide. Épîtres métriques sur la poésie. Sonje*, a cura di J.-Fr. Chevalier, Paris, Les Belles Lettres, 2000, pp. 1-28 (probabilmente la migliore fra quelle attualmente in circolazione); *Humanist Tragedies*, transl. by G.R. Grund, Cambridge [Mass.]-London, Harvard University Press, 2011, pp. 13-47 (anch'essa riprende l'ediz. Padrin). Fra le traduzioni italiane segnalò, per il loro pregio, quelle di E. Franceschini, *Teatro latino medievale*, Milano, Nuova Accademia, 1960, pp. 117-37 (con la recensione di M. Pastore Stocchi, «Lettere Italiane», XIII, 3 [1961], pp. 394-97); e di M.T. Dazzi, *Il Mussato preumanista, 1265-1329. L'ambiente e l'opera*, Vicenza, Neri Pozza, 1964, pp. 140-58 (quest'ultima poi ripresa da E. Faccioli, ne *Il Teatro Italiano. I.2. Dalle origini al Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 296-333). Avverto, fin da adesso, che per le citazioni dall'*Ecerinis* che ricorrono in questo studio ho utilizzato le edizioni Padrin 1900 e Chevalier 2000.

punto, in Padova, e i relativi festeggiamenti, promossi dal Collegio dei Giudici della città veneta e assecondati dai rappresentanti dello Studio (soprattutto dal Collegio degli Artisti), avrebbero dovuto ripetersi in futuro allo scopo di tenere vivi e desti, in virtù del contenuto della tragedia, il ricordo e insieme il monito degli errori politici compiuti in passato e, nel contempo, per suscitare e/o rafforzare nei cittadini la volontà di resistere alle pericolose mire espansionistiche del 'nuovo Ezzelino', ovvero il signore di Verona Cangrande I della Scala (la cui figura è adombrata, da parte del Mussato, proprio in quella del crudele e inumano protagonista duecentesco dell'*Ecerinis*)³. In ogni modo, le celebrazioni vennero reiterate solo fino al 1318, dopo di che furono sospese (e bisognerà attendere altri ventitrè anni per assistere a una nuova incoronazione poetica, quella di Francesco Petrarca, a Roma in Campidoglio nel 1341).

Gli studi e gli interventi biografici, critici, storico-letterari e filologici sulla figura e sull'opera del Mussato, iniziati già in epoca tardo-ottocentesca – ove si evinca dalla celebre e benemerita, ma ormai fatalmente datata edizione secentesca di Felice Osio⁴ – e via via sempre più frequenti e ricorrenti nei decenni a noi vicini, si sono concentrati, in larga prevalenza, sugli aspetti storici e politici

- 3 Sulla cerimonia, il suo significato, la sua preparazione e il suo svolgimento cfr., almeno, J.-Fr. Chevalier, *Le couronnement d'Albertino Mussato ou la renaissance d'une célébration*, «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», n.s., II (2004), pp. 42-55; R.G. Witt, *Un poeta laureato: Albertino Mussato*, in *Atlante della Letteratura Italiana*, a cura di S. Luzzatto - G. Pedullà, vol. I. *Dalle origini al Rinascimento*, a cura di A. De Vincentiis, Torino, Einaudi, 2010, pp. 134-39; Fr.P. Terlizzi, *Le incoronazioni poetiche*, ivi, pp. 140-44; N. Cannata - M. Signorini, «Per trionfar o Cesare o poeta». *La corona d'alloro e le insegne del poeta moderno*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di P. Canettieri - A. Punzi, Roma, Viella, 2014, pp. 439-73; e, soprattutto, G. Albanese, «Poeta et historicus». *La laurea di Mussato e Dante*, in «*Moribus antiquis sibi me fecere poetam*». *Albertino Mussato nel VII centenario dell'incoronazione poetica (Padova 1315-2015)*, a cura di R. Modonutti - E. Zucchi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 3-46 (ma tutto il vol. è di fondamentale importanza per lo studio del Mussato; fra gli studi in esso contenuti, per una tematica affine vd., altresì, quello di G. Ronconi, *Echi dell'incoronazione poetica di Albertino Mussato in Dante e Giovanni del Virgilio*, ivi, pp. 47-62). Lo studio più recente – almeno a mia conoscenza – è quello di A. McCabe, *Albertino Mussato: The Making of a Poet Laureate. A Political and Intellectual Portrait*, London, Routledge, 2022. Altra bibliografia generale e specifica sul Mussato e sull'*Ecerinis* verrà via via fornita, quando necessario, nelle note seguenti di questo intervento.
- 4 F. Osio - L. Pignori - N. Villanus, *Albertini Mussati Historia Augusta Henrici VII Caesaris et alia quae extant opera*, Venetiis, ex Typographia Ducali Pinelliana, 1636; cfr. G.M. Gianola, *Felice Osio e Albertino Mussato: per la storia di un'edizione*, in *Miscellanea di studi in onore di Marco Pecoraro*, vol. I. *Da Dante al Manzoni*, a cura di B.M. Da Rif - Cl. Griggio, Firenze, Olschki, 1991, pp. 47-67; e S. Signaroli, *L'edizione veneta di Albertino Mussato (1636) e l'erudizione europea di primo Seicento*, «Italia Medioevale e Umanistica», L (2009), pp. 313-41.

della sua produzione (e anche sulla sua personalità di uomo e di scrittore, all'interno del cosiddetto 'preumanesimo' padovano o, se si preferisce, veneto)⁵ e, quanto all'*Ecerinis*, sul significato della tragedia, sulla sua importanza per la rinascita del genere tragico nell'Italia del Trecento⁶, sulla sua struttura, sui personaggi che in essa intervengono e agiscono, soprattutto sugli echi e sulle suggestioni del teatro di Seneca (compresa la *praetexta Octavia*, all'epoca comunemente e pacificamente attribuita al Cordovese, anche da parte di letterati esperti come il

- 5 Utilissime, per un quadro complessivo sull'autore e sulle sue opere, le 'voci' bio-bibliografiche presenti in enciclopedie e repertori (che riportano l'indicazione dei più significativi studi biografici e letterari sul Mussato succedutisi nel corso di oltre un secolo): G. Martellotti, *Mussato, Albertino*, s.v., in *Enciclopedia Dantesca*, vol. III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971, pp. 1067-68 (poi in Id., *Dante e Boccaccio e altri scrittori dall'Umanesimo al Romanticismo*, a cura di V. Branca - S. Rizzo, premessa di U. Bosco, Firenze, Olschki, 1983, pp. 452-58); R. Weiss, *Mussato, Albertino*, s.v., in *Dizionario Critico della Letteratura Italiana*, dir. da V. Branca, vol. II, Torino, UTET, 1973, pp. 663-65 (2ª ediz. aggiornata, Torino, UTET, 1986², vol. III, pp. 237-39); L. Lanza, *Albertinus Mussatus*, s.v., in *C.A.L.M.A. Compendium Auctorum Latinorum Medii Aevi (500-1500)*, vol. I, 2, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2000, pp. 108-10 (aggiornato in L. Lanza - R. Modonutti, *Albertinus Muxatus*, s.v., in *C.A.L.M.A. Compendium Auctorum Latinorum Medii Aevi (500-1500)*, *on line*); R. Modonutti, *Mussato, Albertino*, s.v., in *Dizionario Biblico della Letteratura Italiana*, Milano, ITI, 2018, pp. 641-44; e, soprattutto, M. Zabbia, *Mussato, Albertino*, s.v., in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 77, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2012, pp. 520-24 (anche *on line*; avverto qui, una volta per tutte, che le 'voci' del *Dizionario Biografico degli Italiani* - d'ora in poi, per brevità, *DBI* - le cui citazioni ricorreranno in questo studio sono state tutte consultate *on line*, sul sito dell'Istituto della Enciclopedia Italiana). Sul cosiddetto 'preumanesimo' padovano (o veneto) vi è una bibliografia amplissima. Per un quadro generale, vd. almeno Guido Billanovich, «*Vetera vestigia vatium*» nei carmi dei preumanisti padovani. Lovato Lovati, Zambono di Andrea, Albertino Mussato e Lucrezio, Catullo, Orazio («*Carmina*»), Tibullo, Propertio, Ovidio («*Ibis*»), Marziale, Stazio («*Silvae*»), «Italia Medioevale e Umanistica», I (1958), pp. 155-243; Id., *Il Preumanesimo padovano*, in *Storia della Cultura Veneta*, dir. da V. Branca - M. Pastore Stocchi, vol. II, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 19-110; e R.G. Witt, *In the Footsteps of the Ancients. The Origins of Humanism from Lovato to Bruni*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2000 (poi, in trad. ital., Id., *Sulle tracce degli antichi. Padova, Firenze e le origini dell'Umanesimo*, Roma, Donzelli, 2005).
- 6 Cfr. *La rinascita della tragedia nell'Italia dell'Umanesimo*. Atti del IV Convegno del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (Viterbo, 15-17 giugno 1979), a cura di F. Doglio, Viterbo, Union Printing, 1980 (in partic., per gli aspetti generali del problema, vd. il contributo di A. Stäuble, *L'idea di tragedia nell'Umanesimo*, ivi, pp. 47-70, poi in Id., «*Parlar per lettera*». *Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 199-219, da cui cito); e S. Locati, *La rinascita del genere tragico nel Medioevo: l'«Ecerinis» di Albertino Mussato*, Firenze, Cesati, 2006.

Petrarca)⁷, che ricorrono in sì larga copia nella tramatura compositiva e stilistica dell'*Ecerinis*⁸.

- 7 Cfr. G. Martellotti, *La questione dei due Seneca da Petrarca a Benvenuto*, «Italia Medioevale e Umanistica», XV (1972), pp. 149-69 (poi in Id., *Scritti petrarcheschi*, a cura di M. Feo - S. Rizzo, Padova, Antenore, 1983, pp. 362-83); F. D'Alessi, *La questione dei due Seneca in epoca umanistica e il «Sermo symposiacus» di Girolamo Bologni*, «Quaderni Veneti», IV (1987), pp. 47-86; A. Bisanti, *Francesco Petrarca e l'«Octavia»*, «Critica Letteraria», LXXXII (1994), pp. 131-42; Ch. Torre, «*Alia temptanda est via*». Alcune riflessioni sui recenti sviluppi della questione dei due Seneca (morale e tragico), «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LX, 1 (2007), pp. 37-84.
- 8 Fra gli studi più significativi per la problematica in questione, vd. E. Raimondi, *L'«Ecerinis» di Albertino Mussato*, in *Studi ezzeliniani*, a cura di G. Fasoli, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1963, pp. 189-203 (poi, col titolo *Una tragedia del Trecento*, in Id., *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 147-62, da cui cito); E. Paratore, *L'influsso dei classici, e particolarmente di Seneca, sul teatro tragico latino del Tre e Quattrocento*, ne *La rinascita della tragedia nell'Italia dell'Umanesimo* cit., pp. 21-45; D. Perocco, *Albertino Mussato e l'«Ecerinis»*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. I. *Dal Medioevo al Petrarca*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 273-83; M.A. Cervellera, *L'«Ecerinis» di Albertino Mussato tra teoria metrica ed imitazione di Seneca*, «Rivista di Cultura Classica e Medioevale», XXIX (1987), pp. 151-64; I. Opelt, *Due note senecane*. II. *Un imitatore preumanista di Seneca: Albertino Mussato*, in «Koinonia», XII (1988), pp. 61-69; St. Pittaluga, *Modelli classici e filologia nell'«Ecerinis» di Albertino Mussato*, in «Studi Medievali», n.s., XXIX, 1 (1988), pp. 267-276 (poi in Id., *La scena interdotta. Teatro e letteratura fra Medioevo e Umanesimo*, Napoli, Liguori, 2002, pp. 245-56, da cui cito); G. Gasparotto, *Il teatro di Seneca e gli umanisti del Trecento padovano*, «Quaderni di Cultura e Tradizione Classica», X (1992 = Atti del IV Seminario di studi sulla tragedia romana [Palermo, 23-26 marzo 1992], a cura di G. Aricò), pp. 249-62 (assai antiquato nell'impostazione critica e carente nella bibliografia, ma ricco di *loci similes*); A. Grisafi, *Da Seneca a Mussato: due note di lettura all'«Ecerinis»*, «Pan», XXII (2004), pp. 341-50; St. Giazzon, *L'«Ecerinis» di Albertino Mussato come opera della ripetizione di moduli senecani. Ripetizione come riuso, citazione, allusione*, in «Anaphora». *Forme della ripetizione*. Atti del XXXIV Convegno interuniversitario (Bressanone/Brixen, 6-9 luglio 2006), a cura di G. Peron - A. Andreose, Padova, Eshedra, 2011, pp. 189-202; A. Grisafi, *Forme e temi della tragedia umanistica*, in «*Moribus antiquis sibi me fecere poetam*» cit., pp. 199-212. È noto, d'altronde, che il letterato padovano scrisse anche una biografia del Cordovese (la *Vita Senecae*, pubblicata da A.Ch. Megas, *Ἄποπροουμανιστικὸς κύκλος τῆς Πάδνας (Lovato Lovati - Albertino Mussato) καὶ οἱ τραγωδίες τοῦ L.A. Seneca*, Thessaloniki, Typ. Emm. Sfakianaki kai Hyoi, 1967, pp. 145-71) e dedicò alle tragedie senecane una dettagliata *expositio* (anzi, *evidentia*) degli *argumenta* (l'*Evidentia tragediarum Senecae*, già edita da R. Peiper, *De Senecae traegodiarum vulgari lectione (A) constituenda*, in *Festschrift zur 250.-jährigen Jubelfeier des Gymnasiums zu St. Maria Magdalena zu Breslau am 20. April 1893*, Breslau, Druck der Grealaner Genossenschlaf-Buchdruckerei, 1893, pp. 125-79, alle pp. 155-79; poi da A.Ch. Megas, in *Albertinou Moussatou Hoi hypothéseis ton tragódiōn tou Seneka, Apospásmata agnóstou hypomnēmatos stis tragódiēs tou Seneka - Albertini Mussati Argumenta*

Ritornando, ancora una volta, all'*Ecerinis* del Mussato – opera sulla quale ho scritto, in tempi lontani ma anche più recenti, alcuni studi specifici⁹ –, in questo intervento mi propongo di esaminare, come *specimen* privilegiato, il primo coro della tragedia (vv. 113-162, *inc.* «*Quis vos exagitat furor*»), alla luce, soprattutto e ovviamente, delle suggestioni senecane (ma anche attinte a Boezio e ad altri *auctores* classici e medievali) che visibilmente lo tramano e lo innervano. Insieme, cercherò di contestualizzare la funzione e il ruolo che questo coro ricopre all'interno della tragedia mussatiana. La lettura e l'analisi del brano corale in questione verranno, poi, utilmente e costantemente supportate dal correlativo confronto col commento all'*Ecerinis* redatto fra l'ultimo scorcio del 1315 e la fine del 1317 da Guizzardo da Bologna e Castellano da Bassano¹⁰, anche al fine di tentare di mettere nel dovuto risalto i modi e le tecniche di spiegazione e di interpretazione esperite dai due esegeti trecenteschi.

2. Il primo coro (vv. 113-162)¹¹, al termine di quello che può essere considerato l'atto I della tragedia¹², si colloca subito dopo l'invocazione, da parte del

tragoediarum Senecae, Commentarii in L.A. Senecae tragoedias, Fragmenta nuper reperta, Thessalonicae 1969, pp. 113-44 (con la recens., criticamente costruttiva, di A. MacGregor, «*Classical Philology*», LXVII, 1 [1972], pp. 64-69); e ora, in maniera assai più fededegna e filologicamente corretta, da S. Brusa, *Studi metrici tra Lovato e Mussato. L'«Evidentia tragediarum Senecae»*, «*Italia Medioevale e Umanistica*», LXI [2020], pp. 56-121, con ediz. del testo alle pp. 102-27; cfr. anche R. Desmed, *Le cercle des préhumanistes de Padoue et les commentaires des tragédies de Sénèque*, «*Scriptorium*», XXV, 1 [1971], pp. 82-84; e A. McGregor, *Mussato's Commentary on Seneca's Tragedies. New Fragments*, «*Illinois Classical Studies*», V [1980], pp. 149-62).

9 A. Bisanti, *Suggestioni virgiliane nell'«Ecerinis» di Albertino Mussato*, «*Schede Medievali*», XX-XXI (1991), pp. 141-53; Id., *Albertino Mussato e l'«Octavia»*, «*Orpheus*», n.s., XV, 2 (1994), pp. 383-412; Id., *Albertino Mussato e le «Troades» di Seneca*, in *Itinerari del testo per Stefano Pittaluga*, a cura di Cr. Cocco [et alii], vol. I, Genova, Dipartimento di Antichità, Filosofia e Storia (sezione D.Ar.Fi.Cl.Et.), 2018, pp. 109-24. Aggiungo che alla lettura e all'interpretazione dell'*Ecerinis* ho dedicato, abbastanza di recente, due specifici corsi universitari (Università degli Studi di Palermo, Corso di Laurea Magistrale in Scienze dell'Antichità, anni acc. 2017-2018 e 2018-2019); mentre già nel lontano marzo del 1992 avevo svolto, presso la sede dell'Officina di Studi Medievali di Palermo, un seminario dal titolo *L'«Ecerinis» di Albertino Mussato fra «imitatio» senecana e suggestioni virgiliane*.

10 Rinvio, in generale, alle 'voci' di S. Foà, *Guizzardo da Bologna*, s.v., in *DBI*, vol. 61, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2004; e di L. Paoletti, *Castellano da Bassano*, s.v., in *DBI*, vol. 21, ivi, 1978.

11 Il testo completo del coro, alla luce delle edizioni Padrin 1900 e Chevalier 2000 (che nel passo interessato coincidono perfettamente) è riportato in appendice a questo studio (testo 1).

12 Per la suddivisione dell'*Ecerinis* in atti e scene, seguio per comodità di trattazione

protagonista Ezzelino, al proprio 'vero' padre, cioè Lucifero. All'inizio dell'azione Adeleita, madre di Ezzelino e di Alberico da Romano, ha rivelato ai figli come essi, in realtà, non fossero stati generati da colui che li aveva preceduti nel governo della Marca Trevigiana, Ezzelino il Monaco (loro padre, quindi, 'putativo'), bensì come ella li avesse concepiti – prima l'uno e poi l'altro – in seguito a due mostruosi connubi sessuali col demonio in persona (la cui descrizione, ai vv. 39-50, mira a suscitare l'orrore e il raccapriccio del lettore e dello spettatore e risulta largamente ispirata a modelli senecani e, probabilmente, anche virgiliani)¹³. Di fronte alla spaventosa rivelazione, i due fratelli reagiscono in maniera diversa: da una parte, Alberico palesa il proprio terrore e, sebbene egli nel corso di tutta la scena non pronunzi alcuna battuta, possiamo però inferire il suo comprensibile turbamento attraverso le parole che il fratello gli rivolge ai vv. 75-76 («Quid possis ultra, frater? An tanti pudet, / vesane, patris? Abnegas divum genus?»), dall'altra, invece, Ezzelino si compiace e si esalta nell'aver scoperto di essere figlio addirittura del demonio, che in tal modo ha reso i due fratelli superiori a Romolo e Remo generati dal dio Marte, manifesta la propria incrollabile volontà di comportarsi in maniera degna di cotanto padre e promette future stragi e devastazioni (vv. 77-85: «Diis gignimur. Nec stirpe tanta Romulus / Remusque quondam Marte tolluntur suo. / Hic maior est, latissimi regni deus, / rex ultionum, cuius imperio luunt / poenas potentes principes reges duces. / Erimus paterno iudices digni foro, / si vendicemus operibus regnum patris, / cui bella mortes exitia fraudes doli / perditio et omnis generis humani placent»). Nella scena successiva – introdotta dai cinque versi (vv. 86-90) sui quali tanto si è detto e scritto, in quanto si configurano come l'unico brano 'narrativo' di una tragedia, per il resto, interamente dialogata¹⁴ – Ezzelino si rifugia nei meandri della reggia e, lì, in uno dei numerosi monologhi che puntellano il testo mussatiano, evoca e invoca il proprio padre infernale, esortandolo a sostenerlo e a dargli ausilio nelle future, scellerate imprese che egli si appresta a compiere (vv. 91-112)¹⁵.

Terminata questa sezione, che si conclude con le parole «Annue, Sathan, et

quella già proposta dai commentatori trecenteschi Castellano e Guizzardo e quindi accolta nelle edizioni e/o nelle traduzioni di Padrin, Franceschini, Dazzi, Faccioli, etc. (per le cui indicazioni bibliografiche complete, vd. *supra*, nota 2).

13 Su questo celebre passo, si leggano le osservazioni di Raimondi, *Una tragedia del Trecento* cit., pp. 158-59; di Pittaluga, *Modelli classici e filologia nell'«Ecerinis»* cit., pp. 253-55; e di Bisanti, *Suggestioni virgiliane nell'«Ecerinis»* cit., pp. 151-53.

14 Mussato, *Ecer.* 86-90: «Sic fatus ima parte secessit domus / petens latebras, luce et exclusa caput / tellure pronus sternit in faciem cadens / tunditque solidam dentibus frendens humum / patremque saeva voce Luciferum ciet». Si osservi che il v. 86 («Sic fatus ima parte secessit domus») è esemplato, anche per la situazione scenica, su Sen., *Thyest.* 650 («arcana in imo regio secessu iacet»).

15 Questo brano è stato definito «il *Pater noster* del diavolo» da G. Carducci, *Della «Ecerinide» e di Albertino Mussato*, in Mussato, *Ecerinide* cit., pp. 249-83 (a p. 256).

filium talem proba» (v. 112), Mussato introduce quindi il primo dei cinque cori che, alla luce dell'*imitatio* senecana, sostengono e puntellano il tessuto compositivo e rappresentativo della tragedia¹⁶. Il coro – steso in gliconei *katà stíchon*, secondo il modello rappresentato da Boezio, *de cons. Phil.* II, *carm.* 8 (*inc.* «Quod mundus stabili fide») ¹⁷ – è, in questo caso, espressione del pensiero e dei sentimenti del popolo (o della ‘folla’) dei padovani di parte anti-tirannica, oppressi da Ezzelino (ed è necessario pensare che tra la fine della scena precedente e questo coro siano trascorsi alcuni anni, durante i quali Ezzelino ha intrapreso e, almeno in parte, condotto a compimento le perverse azioni di conquista e di sopraffazione che si era ripromesso di perseguire).

Procedendo a una lettura di questo brano corale – sia per quel che concerne il suo aspetto tematico e contenutistico, sia per quel che attiene alle sue fonti e ai suoi modelli, al suo valore e al suo significato – occorre rilevare come esso mostri un popolo pienamente coinvolto nell'azione cui partecipa e intento alla proposizione di concetti filosofici e morali che prendono spunto, sì, dalla realtà e dalla concretezza degli eventi, ma rivestono, altresì, un indubbio valore para-

16 Questi gli studi principali sui cori dell'*Ecerinis*: A. La Penna, *Coro, palazzo e popolo nella tragedia antica e nella tragedia umanistica*, in *Mito e realtà del potere nel teatro. Dall'Antichità Classica al Rinascimento*. Atti del Convegno organizzato dal Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (Roma, 25 ottobre-1 novembre 1987), a cura di M. Chiabò - F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1988, pp. 79-111 (poi in Id., *Tersite censurato e altri studi di letteratura fra antico e moderno*, Pisa, Giardini, 1991, pp. 37-67, alle pp. 56-61, da cui cito); A. Grisafi, *Influenze senecane nei cori dell'«Ecerinis» di Albertino Mussato*, «Schede Medievali», XLI (2003), pp. 59-68; S. Pietrini, *Epica e storia nella tragedia medievale: dalle definizioni dei grammatici all'«Ecerinis» di Mussato*, in *Gruppi, folle, popolo in scena. Persistenza del classico nella storia del teatro europeo*, a cura di C. Mordeglija, Trento, Università degli Studi di Trento - Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, 2012, pp. 97-117; M. Bosio, *Dimensione medievale e finalità parentetiche nei cori dell'«Ecerinis»*, «Incontri», XXVIII, 2 (2013), pp. 40-47. Buone osservazioni anche nel contributo di St. Pittaluga, *Antiche gesta e delitti di re scellerati. Tragedia e popolo fra Medioevo e Umanesimo*, in *Tragedie popolari del Cinquecento europeo*. Atti del XX Convegno del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (Anagni, 5-7 luglio 1996), a cura di M. Chiabò - F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1997, pp. 15-34 (poi in Id., *La scena interdetta* cit., pp. 295-311). Segnalo anche la tesi di laurea magistrale in Scienze dell'Antichità – non pubblicata – che, sotto la mia guida, ha svolto la dott.ssa M. Faraci, *Funzione dei cori e delle scene d'annuncio nell'«Ecerinis» di Albertino Mussato* (presentata e discussa in modalità telematica presso l'Università degli Studi di Palermo nel marzo 2020, durante il lockdown).

17 Il modello boeziano è chiaramente individuato anche da Castellano e Guizzardo, nel loro *Commentum*: «Et est genus hoc metri gliconium, ab inventore Glicon e ipsius carminis ita dictum, quod tribus pedibus constat, primo videlicet spondeo, secundo coriambo, tercio pirichio vel iambo. Et est hoc simile illi Boetii: “Quod mundus stabili fide”, etc.» (pp. 128-29 Padrin).

digmatico e universale¹⁸. Il coro, infatti, svolge qui il canonico ruolo – già senecano, ma qui senz'altro maggiormente rilevato e insistito¹⁹ – della *bona mens*, opposta al *furor*, quest'ultimo perfettamente rappresentato dal tiranno Ezzelino²⁰; nella tragedia, esso risulta, quindi, il depositario della razionalità coi suoi consigli e i suoi moniti, che rimangono, però, fatalmente e dolorosamente inascoltati.

Una funzione e un ruolo, questi esercitati dal primo coro dell'*Ecerinis*, che già Guizzardo e Castellano mettevano in risalto nel loro celebre commento, in apertura della loro disamina del brano:

Haec secunda est huius tragoediae distinctio, in qua quidem autor chorum introducitur, idest populum seu plebem Paduanorum invehentem contra tyrannos et contra se ipsos et per modum conquestionis seu lamentationis cum dolorosis expressionibus eorum, quae contigerant et solita sunt contingere ex vitiis et peccatis hominum tam insignium quam plebeiorum propter lascivias et voluntarios affectus²¹.

18 Cfr. Grisafi, *Influenze senecane nei cori dell'«Ecerinis»* cit., p. 62; vd. anche Id., *La funzione del coro nella tragedia umanistica*, in *Comico e tragico nella vita del Rinascimento*. Atti del XXVI Convegno Internazionale (Chianciano Terme–Pienza, 17-19 luglio 2014), a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 2016, pp. 147-59 (nel quale, però, lo studioso si dedica in larga prevalenza alla disamina dei cori nelle tragedie del Quattrocento).

19 Sul maggiore coinvolgimento del coro nelle vicende della tragedia rispetto ai modelli senecani vd. anche Giazzon, *L'«Ecerinis» di Albertino Mussato* cit., p. 175, il quale precisa che esso, tuttavia, mantiene alcune funzioni tipiche del coro senecano, quale fornitore di notizie fondamentali per il prosieguo degli eventi tragici. Come ha giustamente affermato Pietrini, *Epica e storia nella tragedia medievale* cit., pp. 116-17, il coro, nell'immaginario tragico trecentesco, proprio per la sua tipica funzione di rappresentante di una collettività legata alla storia, assume un significato politico, etimologicamente inteso come aggregazione di cittadini facenti parte di una collettività, e ciò a maggior ragione nell'*Ecerinis*, che presenta una chiara coscienza storico-patriottica.

20 Cfr. J.-Fr. Chevalier, *«Furor» et tragédie au Trecento et au Quattrocento*, «Studi Umanistici Piceni», XXI (2001), pp. 137-46. Forse superfluo aggiungere come la figura del tiranno Ezzelino, in relazione alla sua malvagità, condensi gli aspetti più disumani dell'Atreo del *Thyestes* e del Nerone dell'*Octavia*. Il *Thyestes* e l'*Octavia*, infatti, sono state senz'altro le due tragedie maggiormente utilizzate e fruite dal Mussato per la composizione dell'*Ecerinis* (soprattutto in quanto tragedie 'politiche'): vd., fra gli altri, Pittaluga, *Modelli classici e filologia nell'«Ecerinis»* cit., pp. 246-55; La Penna, *Coro, palazzo e popolo* cit., pp. 56-61; Bisanti, *Albertino Mussato e l'«Octavia»* cit., pp. 383-412; Grisafi, *Da Seneca a Mussato* cit., p. 342. Anche F. Bertini, *Eroine ed eroi dell'onore tradito nelle tragedie della latinità antica, medioevale ed umanistica*, in *Tragedie dell'onore nell'Europa barocca*. Atti del XXVI Convegno Internazionale del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (Roma, 12-15 settembre 2002), a cura di M. Chiabò - F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 2003, pp. 25-43 (alle pp. 37-38), definiva Ezzelino «novello Nerone e, al contempo, novello Atreo».

21 Il *Commentum super tragoedia Ecerinide* di Guizzardo da Bologna e di Castellano da Bassano è stato edito da Luigi Padrin, in Mussato, *Ecerinide* cit., pp. 67-247. Il brano

La tragedia mussatiana, per la cui composizione il letterato padovano ricevette la solenne incoronazione poetica della quale si è detto in apertura di queste pagine, venne pubblicamente letta il giorno di Natale dello stesso 1315 e, quindi, nei due anni successivi, sempre in occasione della festività natalizia²². Contemporaneamente alle pubbliche letture dell'*Ecerinis*, e quindi fra l'ultimo scorcio del 1315 e la fine del 1317, Castellano da Bassano e Guizzardo da Bologna elaborarono il più antico – e certo il più significativo – fra i commenti alla tragedia redatti fra Tre e Quattrocento²³. È oltremodo probabile che il *Commentum*, almeno così come noi oggi lo possediamo – e come è stato pubblicato, a suo tempo, da Luigi Padrin sulla scorta dell'unico manoscritto che ce lo ha tramandato integralmente, il codice Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 926²⁴ – risulti dalla fusione tra le glosse approntate in un primo tempo da Castellano e quelle successivamente compilate e aggiunte da Guizzardo; l'apporto di quest'ultimo, però, è stato verosimilmente inferiore rispetto a quello del gram-

relativo ai vv. 113–62 si legge ivi, pp. 125–41 (la citazione alle pp. 125–26; il passo – con alcune regolarizzazioni ortografiche e piccoli interventi normalizzatori – è integralmente trascritto in appendice a questo studio, testo 2). L'ediz. Padrin solleva senz'altro più di un dubbio di carattere metodologico, soprattutto per quel che attiene alla mancata distinzione fra le glosse attribuibili a Guizzardo e quelle assegnabili a Castellano e alla precisa responsabilità dei due esegeti nella stesura del commento (ma su ciò vd. *infra*). Vd. anche i vecchi studi di B. Colfi, *Di un antichissimo commento all'«Ecerinide» di Albertino Mussato*, Modena 1891; e di A. Belloni, *Il commento antico all'«Ecerinis» e il luogo di nascita d'Albertino Mussato*, «Rassegna Bibliografica della Letteratura Italiana», XIV (1906), pp. 29–34.

22 Rimando alla bibliografia indicata *supra*, nota 3.

23 Fra i commenti successivi, si pensi a quello di Pietro Floriani da Montagnana (su cui vd. M. Ferrari, *Il commento padovano all'«Ecerinis» e Pietro da Montagnana*, in «*Meminisse iuvat*». *Studi in memoria di Violetta de Angelis*, a cura di F. Bognini, pref. di G.C. Alessio, Pisa, ETS, 2012, pp. 367–78, con amplissimo corredo bibliografico; e, in generale sull'autore, E. Gamba, *Pietro da Montagnana*, s.v., in *DBI*, vol. 83, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2015); e, soprattutto, a quello di Bartolino Valvassori (o Vavassori, o ancora Bartolino da Lodi), di recente edito e illustrato da S. Brusa, *Bartolino Vavassori commentatore dell'«Ecerinis» di Albertino Mussato*, «*Aevum*», XCII, 2 (2018), pp. 405–57 (cfr. anche Ead., *I commenti medievali all'«Ecerinis» e la loro tradizione*, «Italia Medioevale e Umanistica», LIX [2018], pp. 65–109). Sull'autore cfr., da ultimo, P. Rosso, *Valvassori, Bartolino*, s.v., in *DBI*, vol. 98, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2020.

24 Vd. Ferrari, *Il commento padovano all'«Ecerinis» e Pietro da Montagnana* cit., pp. 368–70. Di un altro ms. nel quale il *Commentum* di Guizzardo e Castellano si presenta in forma parziale e notevolmente rimaneggiata (il cod. London, British Library, Egerton 2630, ignoto a Padrin ma non a Chevalier) ha fornito un'ampia e approfondita descrizione la stessa studiosa, ivi, pp. 370–73, giungendo alla condivisibile conclusione che la mano che ha vergato le glosse che si leggono nel ms. londinese sia da identificare con quella di Pietro da Montagnana.

matico veneto suo collega (soprattutto alla luce di quanto emerge da un importante studio di Vanna Lippi Bigazzi, la quale, oltre un ventennio fa, ha messo in evidenza come il manoscritto fiorentino esibisca, in realtà, assai poche testimonianze del ruolo ricoperto da Guizzardo nella redazione del commento)²⁵.

In ogni modo – e qualunque sia stato il differente grado di collaborazione fra i due esegeti trecenteschi riguardo all'allestimento e alla stesura della loro esposizione dell'*Ecerinis*, problema che in questa sede interessa assai marginalmente – il *Commentum* di Castellano e Guizzardo non si discosta, in buona sostanza, dalla caratteristica tipologia dei commenti ai testi classici redatti fra il Trecento e i primi decenni del Quattrocento, nei quali (e in linea di massima), dopo un ampio e articolato *accessus*, il testo oggetto di analisi viene 'letto' pressoché integralmente, verso per verso, con innumerevoli osservazioni di carattere generale (in questo caso, sulle singole scene, sul valore metaforico o allegorico di alcuni personaggi, e così via) e, più di frequente, di tipo specifico e puntuale (con copiose annotazioni a singoli versi e/o a singoli termini, il cui valore viene sovente spiegato mediante sinonimi): caratteristiche generali – e generiche – queste, dalle quali non va però disgiunta, nella produzione dei commenti tre- e protoquattrocenteschi, l'attenzione costante nei confronti delle fonti, dei modelli, delle suggestioni attinte agli *auctores* (nel caso dell'*Ecerinis*, ovviamente, Seneca tragico, ma anche Boezio e altri scrittori classici e tardoantichi)²⁶. Il *Commentum*

25 V. Lippi Bigazzi, *I commenti veneti all'«Ecerinis» del Mussato e all'«Ars amandi» di Ovidio e i loro autori*, «Italia Medioevale e Umanistica», XXXVIII (1995), pp. 21-140. Molto più importante di quello dedicato all'*Ecerinis*, ai fini della delineazione della figura di Guizzardo, è il suo commento alla *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf, testimoniato nel ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. lat. 3291 (cc. 1r-17r) e qualche anno fa magistralmente pubblicato, in ediz. critica, da Domenico Losappio: Guizzardo da Bologna, *Recolleste super Poetria magistri Gualfredi*, a cura di D. Losappio, Verona, Fiorini, 2013 (sul quale vd. le recens. – tutte generalmente assai positive – di L. Ciccone, «Aevum», LXXXIX, 2 [2015], pp. 441-44; di R.G. Witt, «Renaissance Quarterly», LXVIII, 2 (2015), pp. 617-19; e di C. Marmo, «Rhetorica. A Journal of the History of Rhetoric», XXIV, 2 [2016], pp. 212-16); per un'analogia tematica, cfr. il contributo dello stesso D. Losappio, *Il commento di Bartolomeo da San Concordio alla «Poetria nova»: alcuni appunti*, nel vol. *Le «poetriae» del Medioevo latino. Modelli, fortuna, commenti*, a cura di G.C. Alessio, D. Losappio, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2017, pp. 129-64 (tutto il vol. è assai importante per la problematica di cui qui si discorre).

26 All'interno di una bibliografia assai vasta, segnalo qui i classici e indispensabili interventi di A.E. Quain, *The Medieval «Accessus ad auctores»*, «Traditio», XXXIV (1945), pp. 215-64; e di R.B.C. Huygens, *Accessus ad auctores. Bernard d'Utrecht. Conrad d'Hirsau, Dialogus super auctores*, Leiden, Brill, 1970 (in precedenza, lo stesso studioso aveva già pubblicato i vari *accessus*: cfr. Id., *Accessus ad auctores*, «Latomus», XII, 3-4 [1953], pp. 296-311, 460-84); vd. inoltre H. Silvestre, *Le schéma «moderne» des «accessus»*, «Latomus», XVI, 4 (1957), pp. 684-89; Br. Nardi, *Osservazioni sul medioevale «accessus ad auctores» in rapporto all'epistola a Cangrande*, in *Studi e problemi di critica testuale. Con-*

esemplato da Castellano e Guizzardo, quindi, riflette molte delle peculiarità che è possibile individuare ed esaminare, per esempio, in quella che, nel medesimo torno di tempo, può forse configurarsi come la più celebre e illustre *expositio* di un testo classico, ovvero il commento alle ‘dieci’ tragedie di Seneca (compresa, quindi, l’*Octavia*, all’epoca – come si è detto – pacificamente ritenuta genuinamente senecana), redatto probabilmente fra il 1315 e il 1316 dal domenicano inglese Nicola Trevet e indirizzato a Niccolò Alberti da Prato, cardinale di Ostia e Velletri e committente dell’*expositio* (sulla quale si è accumulata, negli ultimi tempi, un’imponente bibliografia)²⁷.

Fatte queste necessarie precisazioni, volgiamoci quindi al primo coro dell’*Ecerinis*, oggetto specifico di questo studio. Nei primi versi il popolo invecce

vegno di Studi di Filologia Italiana nel Centenario della Commissione per i Testi di Lingua (Bologna 1960), Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1961, pp. 273-305; e, più di recente, M. Spallone, *I percorsi medievali del testo: «accessus», commentari, florilegi*, ne *Lo Spazio Letterario di Roma antica*, dir. da G. Cavallo - P. Fedeli - A. Giardina, vol. III. *La ricezione del testo*, Roma, Salerno editrice, 1990, pp. 387-471; P. Bourgain, *Les auteurs dans les «Accessus ad auctores»*, in *Auctor et Auctoritas in Latinis Medii Aevi Litteris. Author and Authorship in Medieval Latin Literature. Proceedings of the VIth Congress of the International Medieval Latin Committee* (Benevento-Naples, November 9-13, 2010), edd. E. D’Angelo - J. Ziolkowski, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2014, pp. 119-31; e – in particolare per la tradizione dei commenti a Seneca tragico – Fr. Iurato, *Il codex Regimontanus (XXV F 23) della Biblioteca Comunale di Monreale “Santa Maria la Nuova”: primi studi*, «Schede Medievali», LVI (2018), pp. 115-31.

27 Il commento del Trevet alle ‘dieci’ tragedie senecane (compresa, quindi l’*Octavia*), com’è noto, è stato ormai completamente pubblicato in edizioni critiche singole (fra le quali, per il loro particolare pregio, segnalo soltanto E. Franceschini, *Il commento di Nicola Trevet al «Tieste» di Seneca*, in Id., *Studi e note di filologia latina medievale*, vol. I, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 1938, pp. 1-104; Nicola Trevet, *Commento alla «Phaedra» di Seneca*, a cura di Cl. Fossati, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2007; Id., *Commento all’«Oedipus» di Seneca*, a cura di A. Lagioia, Bari, Edipuglia, 2008. Molto ampia anche la produzione di studi generali e specifici, fra i più significativi dei quali vd. St. Pittaluga, «*Tamquam teterrimum pelagus*». *Scuola e metodo nel commento di Nicola Trevet alle tragedie di Seneca*, «Paideia», LIII (1998), pp. 265-79 (poi in Id., *La scena interdetta* cit., pp. 229-43); Id., *Errori ‘obbligati’ nel commento di Nicola Trevet alla «Phaedra» di Seneca*, in «*Syntagmata*». *Essays on Neo-Latin Literature in Honour of Monique Mund-Dopchie et Gilbert Tournoy*, edd. D. Sacré - J. Papy, Leuven, Leuven University Press, 2009, pp. 1-9 (poi in Id., *Avvisi ai naviganti. Scenari e protagonisti di Medioevo e Umanesimo*, a cura di Cr. Cocco [et alii], Napoli, Liguori, 2014, pp. 77-84); Gr.M. Fachechi, *L’immagine traduttrice/tradittrice e la responsabilità degli esegeti: il rapporto tra gli «argumenta» di Nicola Trevet e Albertino Mussato e le miniature di Seneca tragico*, «Italianistica», XXXVIII, 2 (2009), pp. 59-69. Per uno *status quaestionis*, cfr. inoltre Cl. Fossati, *Il commento di Nicola Trevet alle «Tragoediae» di Seneca. Rassegna di studi*, «Humanistica», II (2007), pp. 153-58; e Lagioia, *Introduzione a Nicola Trevet, Commento all’«Oedipus» di Seneca* cit., pp. VII-XLIX.

contro i potenti e si lamenta dei tiranni che bramano il potere, commentando, in generale, la pernicioso e distruttiva ambizione di costoro, che non si fermano di fronte ad alcun ostacolo e desiderano ottenere sempre maggiori vantaggi e privilegi e salire sempre più in alto, senza che, però, si rendano pienamente conto dei rischi cui vanno incontro e della topica instabilità delle altezze del regno (vv. 113-23):

Quis vos exagitat furor,
 O mortale hominum genus?
 Quo vos ambitio vehit? 115
 Quonam scandere pergitis?
 Nescitis cupidi nimis
 Quo discrimine quaeritis
 Regni culmina lubrici:
 Diros expetitis metus, 120
 Mortis continuas minas:
 Mors est mixta tyrannidi,
 Non est morte minor metus.

Chiari, nel passo or ora riportato, i riferimenti – sia di tipo frastico e lessematico, sia di tipo contenutistico e ideologico – a Seneca, *Thyest.* 339 («Quis vos exagitat furor?»), 342-343 («Nescitis, cupidi arcium, / regnum quo iaceat loco») e 391-392 («Stet quicumque volet potens / aulae culmine lubrico»), già peraltro chiaramente individuati da Luigi Padrin e, sulla sua scorta, accolti da molti successivi studiosi e commentatori²⁸. Una dettagliata ed eccellente analisi di questo brano è stata operata, fra gli altri, nel 2003 da un allora giovanissimo ma già esperto Attilio Grisafi, attento e profondo studioso della tragedia umanistica, il quale ha messo in opportuno risalto la ripresa di espressioni e sequenze fra i vv. 113-114 dell'*Ecerinis*, da una parte, e i vv. 339-343 del *Thyestes*, dall'altra:

Quis vos exagitat furor
 Alternis dare sanguinem 340
 Et sceptrum scelerum aggredi?
 Nescitis, cupidi arcium,
 Regnum quo iaceat loco²⁹.

A quelle esercitate dal passo del *Thyestes* – che si configura senza dubbio come l'intertesto più autorevole – riguardo al tema del potere dei superbi, che, anche

28 Padrin, in Mussato, *Ecerinide* cit., p. 127, nota 1.

29 Grisafi, *Influenze senecane nei cori dell'«Ecerinis»* cit., p. 63; cfr. anche – ma a un ben minore livello critico e di approfondimento – il vol. di Locati, *La rinascita del genere tragico nel Medioevo* cit., pp. 140-41.

se saldissimo, prima o poi crolla rovinosamente, si sommano poi innumerevoli suggestioni, ancora una volta tratte da Seneca, *Troad.* 5-6 («quam fragili loco / starent superbi») e dall'*Oct.* 34-37 («Fulgore primo captus et fragili bono / fallacis aulae quisquis attonitus stupet / subito latentis ecce Fortunae impetu / modo praepotentem cernat eversam domum»).

Guizzardo e Castellano, nella loro *expositio*, operano altri due interessanti rinvii, a Giovenale e a Boezio:

Et ad hoc concordat Iuvenalis cum autore cum dicit: “Ad generum Cereris sine caede et vulnere pauci descendunt reges et sicca morte tyranni”. Et Boetius in tercio *de Consolatione*, cum dicit: “Expertus suae sortis periculosum tyrannus regni metus pendentis supra verticem gladii terrore simulavit”. Et addit: “et hic timor obtinendae potentiae non est minor quam ipsa mors”; quasi dicat: “timor tyrannorum non solum est de potentia perdenda sed etiam de nece incurrenda”³⁰.

Si tratta di due chiari e puntuali riferimenti, rispettivamente, a Giovenale, *sat.* X, 112-113 («ad generum Cereris sine caede ac vulnere pauci / descendunt reges et sicca morte tyranni»), e a Boezio, *de cons. Phil.* III, pr. 5, 6 («Expertus sortis suae periculorum tyrannus regni metus pendentis supra verticem gladii terrore simulavit»), che ampliano il quadro dei modelli usufruiti dal Mussato e, soprattutto, aggiungono ulteriore luce sulle conoscenze e sulla cultura classica e tardo-antica dei due commentatori trecenteschi³¹.

Nel suo saggio del 2003, ancora, Grisafi giustamente sottolineava – sulla scorta dell’ampia bibliografia specifica progressa – come la conoscenza delle tragedie senecane da parte del Mussato si innestasse sulle suggestioni e sulle immagini della cultura tardo-medievale coeva al letterato padovano e come la scelta di narrare delle gesta sanguinarie di Ezzelino III da Romano risultasse funzionale alla ri-

30 Mussato, *Ecerinide* cit., p. 128 Padrin.

31 Sulla fortuna medievale di Giovenale – soprattutto nell’ambito delle glosse, degli scolii, dei commenti – cfr., tra gli ultimi interventi, V. Mattaloni, *I commentatori di Giovenale nel Medioevo (secoli VI-XVI)*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2018; *Scholia in Iuvenalem recentiora secundum recensionem φχ, tomus I (satt. 1-6)*, ediz. critica a cura di St. Grazzini, Pisa, Edizioni della Normale, 2011; *Scholia in Iuvenalem recentiora secundum recensionem φχ, tomus II (satt. 7-16)*, ediz. critica a cura di St. Grazzini, con la collab. di F. Artemisio – Fr. Duplessis, Pisa, Edizioni della Normale, 2018; e *Scholia in Iuvenalem recentiora secundum recensionem λ*, ediz. critica a cura di D. Gallo – St. Grazzini, con la collaborazione di Fr. Duplessis, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2021. Sulla fortuna e la diffusione di Boezio nel Medioevo (e, in particolare, in Dante), vd. poi almeno il ‘classico’ vol. di P. Courcelle, *La «Consolation de la Philosophie» dans la tradition littéraire. Antécédents et postérité de Boèce*, Paris, Études Augustiniennes, 1967; e L. Lombardo, *Boezio in Dante. La «Consolatio Philosophiae» nello scrittoio del poeta*, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, 2013.

flessione sulla libertà civile e, per contrasto, sulla violenza dei tiranni³². Una funzione 'riflessiva', questa, che mira soprattutto al commento di ciò che è appena avvenuto sulla scena ed è quindi affidata al coro. Si aggiunga che, se in Seneca il coro aveva assunto funzioni e significati variabili ed eterogenei³³, in Mussato esso riveste, in particolare, proprio tale compito 'riflessivo' (nonché, in taluni casi, anche un ruolo 'attivo', alla stregua di un vero e proprio personaggio drammatico)³⁴.

Dopo aver inveito contro gli uomini che, a causa della loro avidità e della loro superbia, hanno dato libero accesso alla guerra e, in seguito, alla tirannide (vv. 124-132):

Ast haec dicere quid valet?	
Sic est: sic animus volat;	125
Tunc, cum grandia possidet,	
Illis non penitus satur;	
Cor maiora recogitat.	
Vos in iurgia, nobiles,	
Atrox invidiae scelus	130
Ardens elicit, inficit:	
Numquam quis patitur parem ³⁵ ,	

ai vv. 133-142 il coro si rivolge a se stesso, ammettendo, in qualche modo, anche le proprie responsabilità, apostrofandosi come «plebs vilissima», che produce stragi e rovine³⁶, poiché innalza alcuni tiranni e altri ne atterra. Il popolo redar-

32 Cfr. Grisafi, *Influenze senecane nei cori dell'«Ecerinis»* cit., pp. 59-61. Su questa stessa tematica, cfr. D. Perocco, *Il ritratto di Ezzelino «immanissimo tiranno» tra cronaca e scena*, in *Letteratura italiana e arti figurative*. Atti del XII Convegno dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana (Toronto-Hamilton-Montreal), a cura di A. Franceschetti, vol. I, Firenze, Olschki, 1988, pp. 335-45; e A. Fontes Baratto, *Le tyran diabolisé dans l'«Ecerinis» d'Albertino Mussato (1314)*, «Arzanà. Cahiers de Littérature Médiévale Italienne», XVI-XVII (2013), pp. 35-53.

33 Vd., fra gli altri, i saggi raccolti in *Nove studi sui cori tragici di Seneca*, a cura di L. Castagna, Milano, Vita & Pensiero, 1996; e in *Teatralità dei cori senecani*, a cura di F. Amoroso, Palermo, Flaccovio, 2006; nonché R. Degl'Innocenti Pierini, «Aurea mediocritas». *La morale oraziana nei cori delle tragedie di Seneca*, «Quaderni di Cultura e Tradizione Classica», X (1992 = Atti del IV Seminario di studi sulla tragedia romana [Palermo, 23-26 marzo 1992], a cura di G. Aricò), pp. 155-69 (poi in Ead., *Tra filosofia e poesia. Studi su Seneca e dintorni*, Bologna, Patron, 1999, pp. 39-57).

34 Cfr. Pietrini, *Epica e storia nella tragedia medievale* cit., pp. 114-15.

35 Per il concetto espresso nell'ultimo verso del passo su citato (v. 132: «numquam quis patitur parem»), secondo il quale il tiranno non sopporta che esista alcuno pari a lui, cfr. Sen., *Thyest.* 444 («Non capit regnum duos», già segnalato da Padrin, in Mussato, *Ecerinide*, cit., p. 130 Padrin, nota 1).

36 «Scandala», al v. 135 della tragedia, è spiegato nel *Commentum* nel senso di «ruina», come in greco, più che come 'scandalo' propriamente inteso: «Rursus nota quod,

guisce se stesso fra meraviglia e indignazione, in quanto capace di stipulare patti e di sancire leggi, che, però, subito dopo distrugge. Quella che viene presa di mira è l'incostanza tipica della «plebs», che ondeggia e muta pensiero con una leggerezza tale da essere associata all'aria. Mussato mette qui in evidenza l'indubbia e pericolosa responsabilità popolare nel favorire l'ascesa di un tiranno, «perché il popolo padovano si ricordi che dare i suoi favori a Cangrande può costargli una seconda tirannide!»³⁷ (vv. 134-142):

O quam multa potentium	
Nos et scandala cordibus	135
Plebs vilissima iungimus!	
Illos tollimus altius,	
Hos deponimus infimos:	
Leges iuraque condimus,	
Post haec condita scindimus.	140
Nobis retia tendimus,	
Mortale auxilium damus,	
Falsum praesidium sumus.	

Il passo or ora letto, in tal caso sostanzialmente privo di visibili e insistite suggestioni senecane, risulta però intessuto di echi e influenze che rimandano variamente a Boezio e anche a Lucano (autori, entrambi, ampiamente presenti nell'*Ecerinis*, soprattutto il primo)³⁸. In particolare, la considerazione riguardante

ubi dicimus scandalum, Graeci scandalon dicunt, et significat offensionem vel offendiculum vel ruinam vel pedis laesionem; sed hic potius pro ruina accipitur» (ivi, p. 133; in nota al passo, Padrin rinviava alla definizione di «scandalum» fornita da Ugucione da Pisa nelle sue *Derivationes*: «Scandalon grece, latine scandalum, quod nos offensionem vel offendiculum vel ruinam vel impactionem pedis dicere possumus»).

37 Locati, *La rinascita del genere tragico nel Medioevo* cit., p. 142. La studiosa fa notare come la responsabilità del popolo nella scelta del governo comunale non possa essere presente in Seneca, ove, invece, il favore popolare costituisce un evento della *fortuna*. Ad additare Cangrande come un novello Ezzelino, capace di commettere le medesime atrocità dopo la conquista di Padova, era stato lo storico padovano Rolando da Piazzola (sulla cui figura vd., in generale, la 'voce' di R. Modonutti, *Rolando da Piazzola*, s.v., in *DBI*, vol. 88, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017). Sulla tematica, cfr. anche G.M. Gianola, *Tra Padova e Verona: il Cangrande di Mussato (e quello di Dante)*, nel vol. *Gli Scaligeri 1277-1378. Saggi e schede pubblicati in occasione della mostra storica e documentaria allestita nel Museo di Castelvecchio di Verona (giugno-novembre 1988)*, a cura di G.M. Varanini, Verona, Mondadori, 1989, pp. 51-60; Ead., *L'«Ecerinis» di Albertino Mussato tra Ezzelino e Cangrande*, in *Nuovi studi ezzeliniani*, a cura di G. Cracco, vol. II, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1992, pp. 537-74.

38 Per gli echi boeziani cfr., in generale, Pittaluga, *Modelli classici e filologia nell'«Ecerinis»* cit., pp. 250-53. Per quanto riguarda Lucano, si può fare riferimento, per es., all'episodio del *truncus* di Alberico decapitato (Mussato, *Ecer.* 612-643), che barcolla a lungo

la mutabilità e la leggerezza della «plebs» viene ricondotta già da Castellano e Guizzardo a due passi, rispettivamente, di Boezio, *de cons. Phil.* II, pr. 7, 19 («Vos autem nisi ad populares auras inanesque rumores recte facere nescitis et relicta conscientiae virtutisque praestantia de alienis praemia sermunculis postulatis»), e di Lucano, *Phars.* I, 132-133 («totus popularibus auris / inPELLI plausuque sui gaudere theatri»). Ma leggiamo, come altre volte è stato fatto, tutto il passo interessato:

Sed nota circa hanc partem, in qua chorus introductus loquitur se ipsum redarguens, et[iam] quod cum quadam admiratione seu indignatione loquitur plebeiorum inconstantiam increpans opiniones leviter mutantium: unde et Boetius in II° *de Consolatione eorum instabilitatem aurae assimilat* dicens: «Vos autem nisi ad populares auras inanesque rumores recte facere nescitis»: et Lucanus in primo: «totus popularibus auribus (auris) impelli etc.»³⁹

Quanto alle espressioni, parallelisticamente e specularmente strutturate mediante un'identica sequenza aggettivo-sostantivo-verbo, «mortale auxilium damus» (v. 141) e «falsum praesidium sumus» (v. 142), delle quali il coro si avvale per rilevare come esso stesso altro non faccia che ingannarsi, fornendo un 'aiuto mortale' ai tiranni ed essendo per essi, quindi, un 'ingannevole presidio', è opportuno aggiungere come già gli stessi Castellano e Guizzardo ne mettesero in risalto la precipua funzione, anche dal punto di vista strettamente stilistico e formale, allegando un forse non del tutto calzante (almeno in tal caso) parallelo con Stazio, *Theb.* XI, 449-450 («bis comminus actos / avertit bonus error equos»)⁴⁰.

prima di stramazze pesantemente al suolo, e che può far pensare all'analogo *truncus* di Pompeo decollato, nella *Pharsalia* (VIII, 674-684: cfr. E. Narducci, *Il tronco di Pompeo. Troia e Roma nella «Pharsalia», «Maia», XXV, 2 [1973], pp. 317-25, poi in Id., La provvidenza crudele. Lucano e la distruzione dei miti augustei*, Pisa, Giardini, 1979, pp. 43-49; G. Moretti, «*Truncus*» e altro. *Appunti sull'immaginario filosofico e scientifico-didascalico nella «Pharsalia», «Maia», n.s., XXXVII, 1 [1985], pp. 135-44; Fr.R. Berno, Un «truncus», molti re: Priamo, Agamennone, Pompeo (Virgilio, Seneca, Lucano), «Maia», n.s., LVI, 1 [2004], pp. 79-84), anche se Paratore, *L'influsso dei classici* cit., p. 32, preferiva pensare a un'ulteriore eco di Sen., *Herc. fur.* 1024-1026 («In coniugem nunc clava libratur gravis: / perfragit ossa, corpori trunco caput / abest nec usquam est»), mentre Pittaluga, *Modelli classici e filologia nell'«Ecerinis»* cit., p. 251, ipotizza una filiazione da Sen., *Thyest.* 723-729 («educto stetit / ferro cadaver, cumque dubitasset diu / hac parte an illa caderet, in patrum cadit. / Tunc ille ad aras Plisthenem saevus trahit / adicitque fratri; colla percussa amputat; / cervice caesa truncus in pronum ruit, / querulum cucurrit murmure incerto caput»), probabilmente più verosimile, considerata la massiccia presenza del *Thyestes* nella tragedia del Mussato.*

39 Mussato, *Ecerinide* cit., pp. 132-33 Padrin.

40 «*Mortale auxilium damus* [v. 141]: nota adiectivum contradictorium substantivo, cum

La responsabilità della degenerazione istituzionale è attribuibile, quindi, a distinte categorie di popolazione: da una parte i nobili, invidiosi, che non sopportano i loro pari; dall'altra, le classi intermedie, talora insensate, che gestiscono il potere senza alcuna razionalità. Ed è così che la «plebs», divenuta per l'appunto un «*falsum presidium*», è destinata alla rovina insieme ai potenti⁴¹. Ma ecco che, a questo punto, Mussato inserisce quelli che sono certamente i versi più famosi di tutto il coro (vv. 143-147):

Haec demum iugulis luunt:
 Nos secum miseri trahunt,
 Nos secum cadimus; cadunt, 145
 Sic semper rota volvitur,
 Durat perpetuum nichil.

È il tema del fato ineluttabile dei tiranni: alla fine, essi saranno sempre destinati a cadere e, nella loro rovinosa caduta, trascineranno la *plebs*. Infatti, nulla dura in eterno, ma la ruota della Fortuna gira continuamente e incessantemente.

Che nulla si mantenga in eterno (come chiaramente espresso al v. 147: «durat perpetuum nichil») è concetto che si riscontra già in Seneca tragico (per es., *Agam.* 928: «O nulla longi temporis felicitas!») e anche in Lucano (*Phars.* I, 70-71: «summisque negatum / stare diu»), come già rilevavano, nella loro *expositio*, Guizzardo e Castellano⁴². Quanto al tema della 'caduta', caratteristica di qualcosa di corporeo, essa viene interpretata, ancora dai due commentatori trecenteschi, «ad eum qui maiori statu in minorem deducitur», anche alla luce di un'ulteriore citazione boeziana, attinta al pentametro conclusivo del primo carme della *Consolatio* (*de cons. Phil.* I, *carm.* 1, 22): «Cadere proprie dicitur cum homo vel animal aut quicquam corporeum stans seu eminens in terram corrui: dilatatur vocabulum tropici (tropice) ad eum qui de maiori statu in minorem deducitur, sicut in Boetio: *Qui cecidit, stabili non erat ille gradu*»⁴³.

auxilium semper in bona parte intelligi debeat, sed ex sola adiectione ad malum trahitur, ut si dicatur mala gratia, cum gratia tantum ad bonum trahatur. Et simile est illud: *falsum presidium sumus* [v. 142]. Verum e contra fieri solet [in] multis locis, sicut invenitur dictum bonum dolum, cum dolus in se semper malus dici possit: additur ei substantivum (adiectivum) bonus, sicut etiam Statius *Thebaidos* (in *Thebaide*): «Avertit bonus error equos»; et venustatem adducit talis latinitas et tropicus ornatus» (ivi, p. 135).

41 Cfr. Bosisio, *Dimensione medievale e finalità parenetiche* cit., p. 44.

42 Mussato, *Ecerinide* cit., p. 136 Padrin.

43 Ivi, p. 136. Un'ottima lettura del carme boeziano è stata condotta, fra gli altri, da A. DeVivo, *L'incipit elegiaco della «Consolatio» boeziana*, ne *La poesia cristiana latina in distici elegiaci*. Atti del Convegno Internazionale (Assisi, 20-22 marzo 1992), a cura di G. Catanzaro - Fr. Santucci, Assisi [PG], Accademia Properziana del Subasio, 1993, pp. 257-67.

Si potrebbe rilevare, nei versi poc' anzi citati e qui oggetto di disamina, come l'effetto del ribaltamento della Fortuna che fa precipitare i potenti trovi un preciso corrispondente stilistico nella raffinata tessitura compositiva del brano, mediante l'artificio retorico dell'anafora ai vv. 144-145 («nos secum (...) / nos secum»), laddove il primo «nos» è accusativo, mentre il secondo è nominativo; nel ricorso al diptoto di «cado» al v. 145 («cadimus; cadunt»); e nella *climax* ascendente in omoteleuto dei vv. 143-45 («luunt» - «trahunt» - «cadunt»)⁴⁴. L'immagine della rotazione e della concatenazione degli eventi, resa evidente attraverso l'utilizzo della diffusa metafora della 'ruota della Fortuna', è inoltre suggellata – a quanto ha rilevato Matteo Bosisio – dalla sentenza del v. 147, «la quale recupera la celebre immagine boeziana, accentuandone il pessimismo»⁴⁵. A detta dello stesso studioso, sul concetto della ciclicità della Fortuna, in Mussato agirebbe «una categoria ormai interiorizzata dalla *forma mentis* medievale e, in particolare, utilizzata nelle cronache della Marca Trevigiana. Infatti, nell'opera di Rolandino (XII, 17) viene contrapposta la “eterne dispensacionis potencia” alla “mundi huius lapsus, instabilitas et ruina”»⁴⁶.

È proprio quella della 'ruota della Fortuna' l'immagine che si accampa in maniera prepotente in tutto il passo che qui si sta passando in rassegna⁴⁷. Sulla riflessione mussatiana riguardo al *tópos* della Fortuna agiscono certamente – e in modo preponderante, benché certo non esclusivo, e basti pensare ad alcuni dei *Carmina Burana* che verranno ricordati più avanti – ancora una volta le reminiscenze di Seneca tragico. Si leggano, fra gli altri, i celebri versi del primo coro dell'*Agamemnon* (vv. 56-59: «O regnorum magnis fallax / Fortuna bonis, / in praecipiti dubioque locas / nimis excelsos»; 71-72: «praecipites regum casus / Fortuna rotat»; 100-101: «quidquid in altum Fortuna tulit, / ruitura levat»); oppure quelli, non meno rilevanti, del terzo coro del *Thyestes* (vv. 615-622):

44 Per queste considerazioni di carattere stilistico sono debitore alla tesi di Maria Faraci (citata *supra*, nota 16). Per una più ampia rilevazione delle figure retoriche nel coro in oggetto, vd. *infra*, par. 3.

45 Bosisio, *Dimensione medievale e finalità parenetiche* cit., p. 44; cfr. anche J. Wirth, *L'iconographie médiévale de la roue de Fortune*, in *La Fortune. Thèmes, représentations, discours*, edd. E. Métry - Y. Foehr-Janssens, Genève, Droz, 2003, pp. 105-27.

46 Id., *Mussato medievale. Le cronache della Marca Trevigiana come supporto ideologico alla «Ecerinis»*, «Chroniques Italiennes» web, XXV (2013), pp. 1-28 (a p. 25). Per il successo iconografico dell'immagine della 'ruota della Fortuna', vd. F. Pomarici, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. VI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1995, pp. 321-25.

47 Avverto che, per alcune delle considerazioni che qui di seguito verranno sviluppate, riprendo parzialmente quanto ho già scritto in *Albertino Mussato e le «Troades» di Seneca* cit., pp. 122-24.

Nemo confidat nimium secundis, 615
 Nemo desperet meliora lassis:
 Miscet haec illis prohibetque Clotho
 Stare Fortunam, rotat omne fatum.
 Nemo tam divos habuit faventes,
 Crastinum ut posset sibi polliceri: 620
 Res deus nostras celeri citatas
 Turbine versat⁴⁸.

Ancor più significativo dei due passi or ora riportati è, però, un brano del discorso di Agamennone nelle *Troades*. Il generale argivo replica a Pirro, che esige il sacrificio di Polissena sulla tomba del padre Achille, e sottolinea l'instabilità della Fortuna (*Troad.* 257-263):

Violenta nemo imperia continuit diu,
 Moderata durant; quoque Fortuna altius
 Evexit ac levavit humanas opes,
 Hoc se magis suppressere felicem decet 260
 Variosque casus tremere metuentem deos
 Nimium faventes. Magna momento obrui
 Vincendo didici⁴⁹.

Questi versi senecani, come ha mostrato a suo tempo Antonio Stäuble, sono ben presenti nella memoria degli autori tre-quattrocenteschi di tragedie umanistiche latine, nel riferimento alla Fortuna che innalza e atterra a suo capriccio, e insieme nel richiamo al tema dei «violenta imperii»⁵⁰, la cui durata, però, è più

48 Su questo coro, cfr. G. Picone, *La «fabula» e il regno. Studi sul «Thyestes» di Seneca*, Palermo, Palumbo, 1984, pp. 86-88; vd. inoltre Pittaluga, *Modelli classici e filologia nell'«Ecerinis»* cit., p. 248.

49 Cito il passo da Seneca, *Le Troiane*, introd., trad. ital. e note di F. Stok, Milano, Rizzoli, 1998, p. 80; vd. anche, più di recente, Seneca, *Le Troiane*, saggio introduttivo, nuova traduzione e note a cura di A. Casamento, Milano, Rusconi, 2022, p. 20. Per un'ampia lettura del dialogo fra Agamennone e Pirro nella tragedia senecana, cfr. inoltre L. Annaeus Seneca, *Troades*, introd., text and comm. by A.J. Keulen, Leiden-Boston-Köln, 2011, pp. 218-30; e ancora A. Casamento, «*Quo plura possis, plura patienter feras*». Agamennone modello di sapienza nelle «Troiane» di Seneca, in *Agamennone classico e contemporaneo*, a cura di Fr. Citti [et alii], Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2022, pp. 143-66.

50 La sostanza della *sententia* al v. 257 della tragedia è ripresa dallo stesso Seneca, con piccole variazioni, in diverse altre occasioni, per es. in *Phoen.* 660 («invisa numquam imperia retinentur diu»), *Med.* 196 («iniqua numquam regna perpetuo manent»), *Thyest.* 215-217 («ubi non est pudor / nec cura iuris sanctitas pietas fides, / instabile regnum est»), *Dial.* V 16, 2 («nec diu potest quae multorum malo exercetur potentia stare»), etc. Il concetto, peraltro, è largamente attestato in Boezio e in moltissime altre opere mediolatine di tipo poetico, moralistico e politologico (per cui vd. *infra*).

breve rispetto a quella dei «moderata» (come appunto dichiara Agamennone nel passo delle *Troades* che si è or ora letto)⁵¹: affermazioni, queste, che ben si adattano all'argomento stesso dell'*Ecerinis* e anche di altre tragedie storico-politiche dei secoli XIV-XV. A tal proposito, occorre soffermarsi su una nota marginale, rinvenuta da Ezio Franceschini nel ms. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, CL XII, 27, del secolo XIV, contenente le tragedie di Seneca: tale nota si legge sul f. 90v del codice e si riferisce proprio alla prima parola, «violenta», del brano delle *Troades* or ora trascritto⁵². Orbene, in essa viene narrato l'*argumentum* di un'altra tragedia umanistica, quella, composta intorno al 1387 da Giovanni Manzini della Motta, sulla cacciata da Verona di Antonio della Scala, giuntaci purtroppo in condizioni largamente frammentarie⁵³. Lo Stäuble, che per primo ha posto in correlazione la nota in questione col contesto del discorso di Agamennone, ha osservato che l'estensore di essa «riconosce la presenza di un motivo tragico in un fatto di cronaca, la storia di Antonio della Scala; egli mette perciò la politica locale a livello di una tragedia della antichità, la caduta del tiranno di Verona al livello della caduta di Troia, e conferisce così dignità tragica alla storia contemporanea. Indipendentemente da ogni congettura su una possibile identificazione dell'estensore della nota col Manzini stesso o con un'altra persona che conoscesse la sua tragedia, l'accostamento fra l'opera su Antonio della Scala, il passo di Seneca e la nota del manoscritto ci sembra di fondamentale importanza»⁵⁴. Insomma, nell'*Ecerinis* (e anche nella tragedia umanistica successiva, strettamente legata alle vicende storiche e politiche contemporanee) il rapporto fra tematica politica, insegnamento senecano e riflessione sul tema della volubilità della Fortuna è particolarmente stretto, costituendone una delle distintive peculiarità.

Ma non è tutto. Già presente, come si è visto, in Seneca⁵⁵ e, poi, anche in

51 Anche questo è un concetto che ricorre a più riprese nel teatro senecano, per es. in *Agam.* 102 («modicis rebus longius aevum est») e in *Herc. fur.* 739-745 («quisquis est placide potens / dominusque vitae servat innocuas manus / et incruentum mitis imperium regit / animoque parcat, longa permensus diu / felicitatis aevi spatia vel caelum petit / vel laeta felix nemoris Elysii loca, iudex futurus»).

52 Franceschini, *Studi e note di filologia latina medievale* cit., p. 104; cfr. anche Stäuble, *L'idea di tragedia nell'Umanesimo* cit., pp. 213-14; e F. Doglio, *Storia del teatro*, vol. I. *Dall'Impero Romano all'Umanesimo*, Milano, Garzanti, 1982, pp. 353-54.

53 Studio ed ediz. critica di M. Petoletti, *Il coro tragico di Giovanni Manzini della Motta*, in «Anagnorismos». *Études en l'honneur de Hermann Walter à l'occasion de son 75^e anniversaire*, ed. N. Agapiou, Bruxelles, Musée de la Maison d'Erasmus, 2009, pp. 325-48. Sulla figura dell'autore, vd. Th. Haye, *Giovanni Manzini della Motta (ca. 1362-vor 1422)*, «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken», XCV (2015) pp. 110-34.

54 Stäuble, *L'idea di tragedia nell'Umanesimo* cit., p. 214.

55 Per il motivo della Fortuna nel teatro senecano, oltre al brano delle *Troades* di cui qui si discute e ai passi dell'*Agamemnon* e del *Thyestes* citati *supra*, vd. Sen., *Herc. fur.*

Boezio (per es., *de cons. Phil.* II, *pr.* 2, 9 «Haec nostra vis est, hunc continuum ludum ludimus: rotam volubili orbe versamus, infima summis, summa infimis mutare gaudemus»)⁵⁶, il motivo ricorre con frequenza, com'è noto, nella letteratura mediolatina immediatamente anteriore alla composizione dell'*Ecerinis*, dal *Pantheon* di Goffredo di Viterbo⁵⁷ all'*Elegia* di Arrigo da Settimello (fino a pochi anni fa erroneamente, ma significativamente, denominata *Elegia de diversitate Fortunae*)⁵⁸ e ai *Carmina Burana* (soprattutto quelli appartenenti alla prima sezione della celebre raccolta, in particolare i *carm.* 14, 16, 17 e 18)⁵⁹. A tal proposito, Jean-Frédéric Chevalier ha rilevato come, nonostante l'assai probabile conoscenza, da parte del Mussato, di testi medievali di ampia rinomanza quali il *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris e Jean de Meung, l'*Anticlaudianus* di Alano da Lilla o la già menzionata *Elegia* di Arrigo da Settimello, nell'*Ecerinis* non si trovino, *stricto sensu*, versi nei quali ricorra una vera e propria descrizione dell'immagine allegorica della ruota della Fortuna, perché l'autore tenderebbe a focalizzare la sua attenzione sulla dimensione politica (ma proprio l'immagine della *rota* è 'politica' nei testi medievali, compresi i *Carmina Burana*), ben sapendo

524-525 («O Fortuna viris invida fortibus / quam non aequa bonis praemia dividis!»), *Phoen.* 82 («Fortuna, cedis?»), *Med.* 176 («Fortuna opes auferre, non animum potest»), *Phaedr.* 978-980 («res humanas ordine nullo / Fortuna regit sparsitque manu / munerata caeca peiora fovens»), *Oed.* 86 («haud est virile terga Fortunae dare»). Traggo la maggior parte di queste citazioni (e di quelle riportate *supra*, note 50-51), dal ricchissimo commento a Seneca, *Troades* cit., pp. 223-25 Keulen.

56 Il rimando al brano boeziano era già stato operato da Guizzardo e Castellano: «*Sic semper rota volvitur* [v. 146]: alegoria est, aliud dicens et aliud significans. Sicut enim rota volvitur, sic et status hominum permutatur; iocus est fortunae, de qua Boetius: “hunc continuum ludum ludimus, rotam volubili orbe versamus etc.”» (p. 136 Pardin).

57 Cfr. St. Pittaluga, *Boezio, Goffredo da Viterbo e la ruota della Fortuna*, in *Nova de veteribus. Mittel- und neulateinische Studien für Paul Gerhard Schmidt*, hrsg. von A. Bihrer - E. Stein, München-Leipzig, Teubner, 2004, pp. 504-10.

58 Cfr. Arrigo da Settimello, *Elegia*, ediz. critica, trad. ital. e commento a cura di Cl. Fossati, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2011.

59 *Carm. Bur.* 14 (*O varium Fortune lubricum*), 16 (*Fortune plango vulnera*), 17 (*O Fortuna*), 18 (*O Fortuna levis*). Sul tema, soprattutto in riferimento alla poesia goliardica e ai *Carmina Burana*, cfr. H.R. Patch, *The Goddess Fortuna in Medieval Literature*, Cambridge [Mass.], Harvard University Press, 1927; T.M.S. Lehtonen, *Fortuna, Money and the Sublunar World. Twelfth-Century Ethical Poetics and the Satirical Poetry of the «Carmina Burana»*, Helsinki, Finnish Academy of Science and Letters, 1995; S. Tuzzo, *La volubilità della fortuna nei «Carmina Burana»*, in *Studi di topografia antica in onore di Giovanni Uggeri*, a cura di C. Marangio - G. Laudizi, Galatina [LE], Congedo, 2009, pp. 137-48 (poi in Ead., *La poesia dei «clerici vagantes»*. *Studi sui «Carmina Burana»*, Cesena [FC], Stilgraf, 2015, pp. 127-46); C. Sánchez Márquez, «*Fortuna velut luna*»: iconografia de la Rueda de la Fortuna en la Edad Media y el Renacimiento, «Humanista», XVII (2011), pp. 230-53.

che la tragedia non può includere un'*ekphrasis* come se fosse un'epopea⁶⁰. Or bene, pur conferendo la massima stima al collega Chevalier – oggi senz'altro uno dei più attivi e acuti studiosi del Mussato – devo dire che quest'ultima osservazione, però, non mi trova del tutto consenziente. Non è possibile negare, infatti (e molti studiosi che si sono occupati del problema l'hanno correttamente rilevato ed evidenziato)⁶¹, che l'*Ecerinis* presenta, invece, una forte componente epicizzante. Senza voler entrare qui nell'ambito dell'annosa discussione sulla natura e sulle finalità della tragedia mussatiana (ché altro è lo scopo dal quale è mosso questo studio)⁶², basti ricordare come già soltanto il titolo di essa (*Ecerinis*) esibisca – e già lo notava, giustamente, Giosue Carducci – un suffisso tipicamente epicizzante (come *Thebais* o *Aeneis*, o ancora *Alexandreis*, e così via)⁶³ che ne rivela le innegabili e forti compromissioni col genere epico e, insomma, narrativo. Si aggiunga, inoltre, che l'*Ecerinis* è, anzi, l'unica fra le tragedie umanistiche tre-quattrocentesche a presentare nel titolo tale suffisso epicizzante *-is*, mentre tutte le altre mostrano, nell'intitolazione, o l'argomento al nominativo (*Historia Baetica* di Carlo Verardi)⁶⁴, o il nome del protagonista, alla maniera di Seneca (*Achilles* di

60 Mussato, *Écérinide. Épîtres métriques sur la poésie*. *Songe* cit., pp. 83-84 Chevalier.

61 Riprendo qui alcune considerazioni avanzate – ormai oltre trent'anni fa – in Bisanti, *Suggestioni virgiliane nell'«Ecerinis»* cit., pp. 150-51.

62 Della questione si sono occupati quasi tutti gli studiosi dell'*Ecerinis* (per cui rimando variamente *supra*, alle note 5-6, 8-9, 16, 20: cfr., soprattutto, Raimondi, *Una tragedia del Trecento* cit., *passim*; Perocco, *Albertino Mussato e l'«Ecerinis»* cit., pp. 340-48). Ai titoli già citati aggiungo ancora il vecchio saggio di M.T. Dazzi, *L'«Ecerinide» di Albertino Mussato*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», LXXVIII (1921), pp. 241-89; e l'intervento – di notevole importanza per le precisazioni sull'idea di 'tragedia' nel Trecento e per l'indagine sulle suggestioni di origine prudenziana nell'*Ecerinis* – di M. Pastore Stocchi, *Dante, Mussato e la tragedia*, in *Dante e la cultura veneta*. Atti del Convegno di Studi (Venezia, Padova, Verona, 30 marzo-5 aprile 1966), a cura di V. Branca – G. Padoan, Firenze, Olschki 1966, pp. 251-62. Riguardo a tale problema, in polemica con A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, vol. I, Torino, Loescher, 1891, pp. 18-27, si pose Paratore, *L'influsso dei classici* cit., pp. 21-30, il quale tendeva a ridurre, se non a obliterare completamente, l'influenza della sacra rappresentazione sull'*Ecerinis* (come invece era stato ipotizzato dal suo illustre predecessore): influenza che, successivamente, è stata nuovamente ribadita, per es., da Doglio, *Storia del teatro*, vol. I, cit., p. 347 («La strage finale di Alberico e dei suoi, evocata con il corredo dell'orribile magniloquenza senecana, ci richiama alla memoria la *Representatio Herodis in nocte Epiphaniae* descritta nell'*Ordinarium* di Padova e le successive, drammatiche "stragi degli innocenti"»).

63 Cfr. Carducci, *Della «Ecerinide» di Albertino Mussato* cit., pp. 275-78. Un riferimento alle osservazioni del Carducci è stato giustamente operato da G. Paduano, *La proto-tragedia e le categorie del discorso drammatico*, ne *La rinascita della tragedia nell'Italia dell'Umanesimo* cit., pp. 99-118 (saggio in larga prevalenza dedicato all'*Achilles* di Antonio Loschi: vd. *infra*, nota 65).

64 Molte le edizioni dell'opera, a partire dal 1492. Fra quelle degli ultimi cento anni,

Antonio Loschi, *Progne* di Gregorio Correr, *Hiempsal* di Leonardo Dati, *Fernandus servatus* di Marcellino Verardi)⁶⁵, o ancora il complemento di argomento (*De casu Caesenae* di Ludovico Romani da Fabriano, *De captivitate ducis Iacobi* di Laudivio Zacchia, *De rebus italicis deque triumpho Ludovici XII regis Francorum* di Giovanni Armonio Marso)⁶⁶. Le compromissioni fra tragedia ed epica, nell'*Ecerinis*, sono facilmente individuabili, per es., non solo negli innumerevoli e significativi echi di Virgilio e di Lucano (e anche del Prudenzio più crudo e sanguinario)⁶⁷,

cfr. almeno Carlo Verardi, *Historia Baetica*, ed. L. Barrau Dhigo, «Revue Hispanique», XLVII (1919), pp. 319-82; *La «Historia Baetica» de Carlo Verardi, drama histórico renacentista en latín sobre la Conquista de Granada*, estudio, edición anotada y traducción por R. Bravo Villaruel, Monterrey [Mex.], Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores, 1971; *Historia Baetica de Carlo Verardi. Drama humanístico sobre la Toma de Granada*, a cura di M.D. Rincón, Granada, Universidad de Granada, 1992; e Carlo Verardi, *Historia Baetica. La caduta di Granada nel 1492*, a cura di M. Chiabò [et alii], Manziana-Roma, Vecchiarelli, 1993.

65 Vd., rispettivamente, Antonio Loschi, *Achilles*, a cura di V. Zaccaria, ne *Il teatro umanistico veneto*. II. *La tragedia*, Ravenna, Longo, 1981, pp. 7-96; Gregorio Correr, *Progne*, a cura di L. Casarsa, ivi, pp. 97-181 (alle pp. 183-236, la Casarsa ha pubblicato anche la versione realizzata nel 1561 da Lodovico Domenichi); Leonardo Dati, *Hiempsal*, a cura di A. Onorato, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2000 (e cfr. altresì *Trois tragédies humanistes: «Achilles» d'Antonio Loschi, «Progne» de Gregorio Correr, «Hiensal» de Leonardo Dati*, éd. et trad. J.-Fr. Chevalier, Paris, Les Belles Lettres, 2010, con la recens. di A. Cullière, «Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes. Comptes-Rendus», [2011], pp. 1-3, *on line*); Marcellino Verardi, *Fernandus servatus*, a cura di M.D. Muci, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2011. L'*Achilles*, la *Progne*, lo *Hiempsal* e il *Fernandus servatus* si leggono anche, con trad. ingl. a fronte e breve commento, in *Humanist Tragedies* cit., pp. 48-109, 110-87, 188-243, 244-91. Per la sola *Progne*, cfr. poi Gregorio Correr, *Progne*, a cura di A. Onorato, in Gregorio Correr, *Opere*, vol. I, Messina, Sicania, 1991, pp. 158-218.

66 Cfr., rispettivamente, Ludovico Romani, *De casu Caesenae*, a cura di A. Grisafi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2014 (sull'eccellente qualità dell'ediz., cfr. le recens. di G.R. Grund, «Speculum», XC, 4 [2015], pp. 1145-46; e di A. Piacentini, «Filologia e Critica», XL, 1 [2015], pp. 155-59); Laudivio Zacchia, *De captivitate ducis Iacobi*, a cura di A. Grisafi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2013; Iohannis Harmonii Marsi *De rebus italicis deque triumpho Ludovici XII regis Francorum tragoedia*, ed. G. Tournoy, Leuven, Leuven University Press, 1978. Per uno sguardo d'insieme su tutta questa produzione, cfr. H. Beyer, *Das politische Drama im Italien des 14. und 15. Jahrhunderts: humanistische Tragödien in ihrem literarischen und funktionalen Kontext*, Münster in Westfalen, Rhema, 2008; e L. Ruggio, *Repertorio bibliografico del teatro umanistico*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 73-95.

67 Per quanto concerne le suggestioni prudenziane, esse – come si anticipava *supra*, nota 62 – sono state autorevolmente rilevate da Pastore Stocchi, *Dante, Mussato e la tragedia* cit., pp. 244-55: «Mi permetto di insistere – scriveva lo studioso – sul fatto che di un episodio di quasi insoffribile crudeltà, lo scempio dei figli di Alberico, è responsabile – dico responsabile letterariamente, quanto ai “terribilia verba” – proprio quell'accesso

non solo nelle lunghe *rhéseis* dei *nuntii* che puntellano il testo e nelle quali viene raccontato tutto quello che avviene al di fuori della scena (cioè la più gran parte di quegli eventi che non possono essere rappresentati)⁶⁸, ma in tutta l'organatura strutturale della tragedia, dalla descrizione della cupa rocca dei da Romano con cui essa si apre⁶⁹ all'orrida descrizione del mostro demoniaco unendosi al quale Adeleita genererà prima Ezzelino e poi Alberico⁷⁰, fino ai già ricordati e discussi cinque versi che, a mo' di 'didascalia'⁷¹, descrivono l'azione di Ezzelino che si reca negli oscuri e inquietanti «penetralia» della reggia per evocare il vero padre suo Lucifero, e che non possono essere pronunciati da alcun personaggio del dramma, essendo puramente narrativi⁷². Tragedia ed epos, quindi, non si escludono ma, anzi, si avvicinano, rappresentando le due facce di una stessa medaglia: epica e tragedia non sono due generi letterari contrapposti e lontani come a

descrittore di martirii (così che l'allusione alla strage degli innocenti descritta da Prudenzio media la pietà che altrimenti troppo si desidererebbe in questa scena di apparenza impassibile»: ivi, p. 255, nota 20); istituendo poi condivisibili confronti fra *Ecer.* 550 ss. e *Prud., perist.* V, 116 e XI, 58, e ancora fra *Ecer.* 552-556 e 560 ss. e *Prud., cathem.* XII, 109 ss., e specialmente 118-124, nei quali, per l'appunto, è rievocata la strage degli innocenti. È d'altronde ben noto il legame che unisce, sotto questo riguardo, Prudenzio a Seneca: vd., per es., almeno gli studi di F. Gasti, *La 'passione' di Ippolito: Seneca e Prudenzio*, «Quaderni di Cultura e Tradizione Classica», XI (1993, ma pubbl. 1995 = Atti del V Seminario di studi sulla tragedia romana [Palermo, 5-7 ottobre 1994], a cura di G. Aricò), pp. 215-28; e di F. Bertini, *La «Fedra» di Seneca da Prudenzio a Boccaccio*, in *Fedras de ayer y de hoy*, edd. A. Pociña - A. Lopez, Granada, Universidad de Granada, 2008, pp. 287-300.

68 Sulla funzione dei *nuntii* nella tragedia, cfr. Pittaluga, *Modelli classici e filologia nell'«Ecerinis»* cit., pp. 248-50; e, in generale, Faraci, *Funzione dei cori e delle scene d'annuncio nell'«Ecerinis»* cit., pp. 70-111.

69 Mussato, *Ecer.* 8-12.

70 Mussato, *Ecer.* 28-74.

71 Sarebbe interessante studiare attentamente la consistenza e la tipologia delle didascalie (esplicite e/o 'interne') nella tragedia umanistica, alla stregua di quanto io stesso, a più riprese, ho fatto per la commedia elegiaca e per la tragedia del XII e XIII secolo: vd., in partic., A. Bisanti, *La voce, il gesto, la scena. Elementi teatrali nelle commedie latine del XII e XIII secolo*, Parma, Athenaeum, 2019; e i due studi *Scene giudiziarie nelle tragedie e nelle commedie mediolatine del XII e XIII secolo. I. Il «Mathematicus» di Bernardo Silvestre e il «Milo» di Matteo di Vendôme*, «Filologia Mediolatina», XXI (2014), pp. 183-209; e *Scene giudiziarie nelle tragedie e nelle commedie latine del XII e XIII secolo. II. Il «De Affra et Flavio», il «De Paulino et Polla» di Riccardo da Venosa, l'«Arabs», «Schede Medievali», LIX (2021), pp. 55-134. Cfr. inoltre F. Bertini, *La funzione delle didascalie nelle commedie latine del XII e XIII secolo*, in *Natura, scienze e società medievali. Studi in onore di Agostino Paravicini Bagliani*, a cura di Cl. Leonardi - Fr. Santi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2008, pp. 1-15 (in realtà, però, si tratta di poco più che di un utile collage di passi elencati e giustapposti).*

72 Mussato, *Ecer.* 86-90 (vd. *supra*, nota 14).

un'osservazione non approfondita potrebbe apparire, e l'*Ecerinis* costituisce, sotto questo aspetto, uno dei più evidenti *specimina* applicativi di una medievale dottrina degli stili e delle tipologie letterarie giunta, ai primi del Trecento, alla sua più alta maturazione⁷³.

Non sembra un caso, poi, che nella tragedia mussatiana, sia ai vv. 146-147 («sic semper rota volvitur, / durat perpetuum nichil»), sia più avanti, quando esso verrà ripreso ai vv. 432-435 («O fallax hominum praemeditatio / eventus dubii sortis et inscia / venturae! instabiles nam variat vices / motus perpetuae continuus rotae»), il tema della variabilità della sorte sia evocato dal coro-popolo, in quanto la credenza nella ruota della Fortuna, immagine che illustra l'opposizione tra l'instabilità del potere tirannico e la ricorrenza nella storia della sua rovina, riflette pienamente una mentalità di tipo 'popolare'⁷⁴. È comunque evidente come il motivo, originariamente pagano, della Fortuna volubile e capricciosa presenti, nel Mussato, una rivisitazione in chiave cristiana. Silvia Locati, a tal proposito, conducendo un confronto tra l'*Ecerinis* e l'*Octavia*, modello di tragedia classica di argomento storico contemporaneo (sulla scorta di quanto avevamo fatto Stefano Pittaluga e io stesso molti anni prima)⁷⁵, ha messo in evidenza il fatto che nello pseudo-Seneca, sebbene sia la sorte a decidere del destino dell'uomo e a far precipitare dal trono persino un imperatore quale Nerone, Ottavia vede come unica soluzione, per essere libera da ogni male e sofferenza, la morte; laddove in Mussato, benché le vicende umane siano soggette alla volubilità della *fortuna*, sembrerebbe avere un peso l'azione umana, ma sia la sorte che la volontà degli uomini sottostanno alla giustizia e alla provvidenza divina, grazie a cui intervento il popolo padovano sarà liberato dalla tirannide di Ezzelino⁷⁶.

In ogni modo, il Mussato riprende il motivo della «volubilis fortuna» anche nella prima delle sue epistole metriche, quella composta in occasione dell'incoronazione poetica del 1315 e indirizzata al Collegio degli Artisti di Padova che aveva deciso di tributargli un così alto onore (*epist.* I, *Ad collegium artistarum*, vv. 101-108):

Materiam tragico fortuna volubilis auget:
 Quo magis ex alto culmine regna ruunt;
 Illaque conclamans per tristia verba coturnus
 Personat Archiloci sub feritate metri.
 Proficit hoc nimium mortalibus utile carmen,

105

73 Vd., in generale, Pittaluga, *Antiche gesta e delitti di re scellerati* cit.; Bisanti, *Suggerzioni virgiliane nell'«Ecerinis»* cit., pp. 148-51; e Pietrini, *Epica e storia nella tragedia medievale* cit.

74 Mussato, *Écérinide. Épîtres métriques sur la poésie. Sonje* cit., pp. 84-85 Chevalier.

75 Cfr. Pittaluga, *Modelli classici e filologia nell'«Ecerinis»* cit., pp. 246-55; e Bisanti, *Albertino Mussato e l'«Octavia»* cit., pp. 383-412.

76 Locati, *La rinascita del genere tragico nel Medioevo* cit., pp. 161-62.

Cum nichil in nostris computat esse bonis.
 Conspicitur nulla stabilis dominatus in aula,
 Certaue de sola est mobilitate fides⁷⁷.

Né la riflessione mussatiana sul tema della *fortuna* rimane circoscritta esclusivamente agli anni della composizione della tragedia e all'incoronazione poetica. Un decennio più tardi, infatti, nel 1325, il Mussato venne definitivamente esiliato da Padova e fu costretto a trovare riparo e asilo a Chioggia, città nella quale avrebbe trascorso gli anni estremi della sua vita (com'è noto, il Mussato vi sarebbe spirato quattro anni più tardi, nel 1329, all'età di 68 anni)⁷⁸. A quest'ultima stagione biografica e letteraria appartiene, fra l'altro, il *De lite inter Naturam et Fortunam*, dialogo filosofico redatto nel 1327, dedicato al vescovo Pagano della Torre, ispirato alla *Consolatio philosophiae* di Boezio e volto a indagare l'influenza relativa di Natura e Fortuna sulle sorti dell'universo, sulla storia e sulla vita umana, nonché il rapporto tra contingenza e necessità e il problema dell'eventuale esistenza del *fatum* (distinto dalla *fortuna*, sulla scia della nota differenziazione boeziana)⁷⁹.

77 Le epistole mussatiane sulla poesia, dopo gli interventi di G. Vinay, *Studi sul Mussato*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXVI (1949), pp. 113-159 (poi, col titolo *Albertino Mussato: una poetica*, in Id., *Peccato che non leggessero Lucrezio*, riletture proposte da Cl. Leonardi, Spoleto [PG], Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1989, pp. 253-97), di G. Ronconi, *Le origini delle dispute umanistiche sulla poesia (Mussato e Petrarca)*, Roma, Bulzoni, 1976, e le ottime edizioni di E. Cecchini, *Le epistole del Mussato sulla poesia*, in *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, a cura di R. Cardini [et alii], vol. I, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 95-119 (ediz. dei testi alle pp. 102-19), e di Chevalier, in Mussato, *Écérinide. Épitres métriques sur la poésie*. *Songe* cit., pp. 29-48, sono state di recente pubblicate, in un'impeccabile edizione e insieme con tutto il *corpus* epistolare del poeta padovano (costituito da venti componimenti, per poco più di 1500 versi complessivi), in A. Mussato, *Epistole metriche*, a cura di L. Lombardo, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, pp. 81-393 (il passo su citato a p. 85). Fra i molteplici – e, in tutti i casi, eccellenti – interventi propedeutici alla sua edizione, mi limito qui a ricordare L. Lombardo, *L'edizione critica delle «Epistole metriche» di Albertino Mussato: il testo, i temi, le fonti (con un'appendice 'dantesca')*, in «*Moribus antiquis sibi me fecere poetam*» cit., pp. 89-106 (ma vd. anche la nota seguente).

78 Cfr. L. Lombardo, *Albertino Mussato a Chioggia: le epistole metriche dell'esilio, tra vita quotidiana e memoria civile (1318-1319 e 1325-1329)*, «Chioggia. Rivista di Studi e Ricerche», XLVI (2015), pp. 7-28; Id., «*Exul ad externas ultro se contulit oras*». *Esilio e memoria classica nelle «Epistole metriche» di Albertino Mussato*, in *Epistolari dal Due al Seicento. Modelli, questioni ecdotiche, edizioni, cantieri aperti*, a cura di Cl. Berra [et alii], Milano, Università degli Studi di Milano, 2018, pp. 685-719.

79 Sull'opera, cfr. A. Moschetti, *Il «De lite inter Naturam et Fortunam» e il «Contra casus fortuitos» di Albertino Mussato*, in *Miscellanea di studi critici e ricerche erudite in onore di Vincenzo Crescini*, Cividale del Friuli [UD], Tipografia Fratelli Stagni, 1927, pp. 567-99; Guido Billanovich – G. Travaglia, *Per l'edizione del «De lite inter Naturam et Fortunam» e del «Contra casus fortuitos» di Albertino Mussato*, «Bollettino del Museo Civico

Un'opera, il *De lite*, caratterizzata inoltre da una forte e invasiva dimensione autobiografica (alla stregua di non poche delle altre scritture del Mussato)⁸⁰ e tesa,

di Padova», XXXI-XLIII (1942-1954), pp. 279-95; B. Facchini, *A Philosophical Quarrel among «auctoritates»: Mussato's «De lite inter Naturam et Fortunam» and Its Classical and Medieval Sources*, «Italia Medioevale e Umanistica», LV (2014), pp. 71-102; Ead., *Albertino Mussato: ultime riflessioni sulla poesia*, in «*Moribus antiquis sibi me fecere poetam*» cit., pp. 141-58). Quanto alla distinzione boeziana tra *fortuna* e *fatum*, per l'autore della *Consolatio*, infatti, la prima rappresenta un evento non riconducibile alla volontà divina, un 'caso fortuito', mentre il secondo è termine che, viceversa, designa ciò che deriva dalla volontà divina, qualcosa di analogo alla provvidenza: cfr. Boeth., *de cons. Phil.* I, *carm.* I, 17-20; I, *carm.* IV, 1-4; II, *carm.* III, 13-16; IV, *carm.* IV, 1-2; soprattutto IV, *pr.* VI, 8-10, etc.; vd. L. Obertello, *Severino Boezio*, 2 voll., Genova, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, 1974, pp. 700-34; e G. Catapano, *Sul concetto di fortuna in Boezio*, ne *La filosofia e la sua storia. Studi in onore di Gregorio Piaia*, a cura di M. Forlivesi [et alii], vol. I, Padova, CLEUP, 2017, pp. 35-52. La differenziazione tra *fortuna* e *fatum*, sulla scia dell'insegnamento boeziano, ricorre a più riprese anche nelle letterature medievali in volgare: un esempio per tutti, nel poemetto allitterativo medio-inglese *Pearl* (v. 98 e *passim*: cfr. *Perla*, a cura di E. Giaccherini, Parma, Pratiche 1989) che, d'altronde rivela innumerevoli e significativi legami con la *Consolatio* boeziana e, in senso più ampio, col genere della *consolatio* (cfr. V.E. Watts, «*Pearl*» as a «*consolatio*», «*Medium Aevum*», XXXII [1963], pp. 34-36; I. Bishop, «*Pearl*» in *Its Setting*, Oxford, Oxford University Press, 1968, pp. 13-26).

- 80 Tale dimensione spiccatamente autobiografica contraddistingue, per es., alcune delle epistole metriche mussatiane: cfr., a tal proposito, J.-Fr. Chevalier, *Le statut de l'épigramme autobiographique au début du «Trecento»: Albertino Mussato et le modèle des «Tristes» d'Ovide*, «*Studi Umanistici Piceni*», XXVI (2006), pp. 149-64; Id., *Les «Épigrammes métriques» d'Albertino Mussato (1261-1329): une autobiographie politique?*, ne *La lyre et la pourpre. Poésie latine et politique de l'Antiquité tardive à la Renaissance*, eds. N. Catellani-Dufrène [et alii], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, pp. 281-95; vd. ancora Id., *Albertino Mussato o la figura del poeta esiliato. Edizione di un centone autobiografico dai «Tristia» di Ovidio*, «*Studi Umanistici Piceni*», XXX (2010), pp. 111-31; e, da ultimo, Lombardo, *Introduzione a Mussato, Epistole metriche* cit., pp. 15-35 (che, a p. 31, rileva come in molti dei componimenti della raccolta si possa «cogliere una sovrapposizione sistematica di sollecitazioni politiche collegate all'attualità padovana e di implicazioni metaletterarie rivelatrici di un paradigma intellettuale, che si regge sull'idea di ripensare la modernità attraverso la prospettiva ideologica degli antichi vati. L'intreccio di biografia e scrittura, che connota sin da un piano metanarrativo lo statuto retorico del genere epistolare, esige una conoscenza rigorosa delle circostanze biografiche e dell'ambiente intellettuale in cui ha potuto prendere forma questa artefatta contaminazione di vita e letteratura, col rifrangersi dell'una nell'altra mediante la funzione di ricordo diegetico svolta dall'«io lirico»»). Elementi autobiografici sostanziano anche altre opere, quali i *Soliloquia*, il *Somnium* e il *Contra casus fortuitos*: cfr. almeno Fr. Lo Monaco, *Un nuovo testimone (frammentario) del «Contra casus fortuitos» di Albertino Mussato*, «Italia Medioevale e Umanistica», XXVIII (1985), pp. 107-36 (con ediz. del testo alle pp. 126-36); M. Pastore Stocchi, *Il «Somnium» di Albertino Mussato*, in *Studi in onore di Vittorio Zaccaria in occasione del settantesimo compleanno*, a cura di M. Pecoraro,

altresì, a proporre un diorama, sovente cupo e pessimistico, della storia e delle vicende a lui contemporanee:⁸¹ esempio tardo, ma assai significativo, di una riflessione e di una meditazione sul tema della *fortuna* che avevano accompagnato e accompagnarono lo scrittore padovano per tutta la vita.

Ma torniamo all'argomento specifico di questo intervento. La considerazione relativa alla volubilità della Fortuna e alla precarietà delle cose del mondo (sulla quale tanto a lungo ci si è intrattenuti nelle pagine precedenti), ha condotto il coro al suo più alto vertice gnomico, paradigmatico e concettuale. Nella sezione finale del brano (vv. 148-162), invece, la tensione fin qui accumulata sembra un po' svuotarsi e sgonfiarsi (se mi si passano queste due metafore), insomma perde d'interesse. Il coro, che finora ha rivestito una funzione parenetica e 'riflessiva', assume adesso un ruolo eminentemente narrativo e descrittivo⁸². Esso rappresenta infatti, in rapidi scorci (pur sempre suggestivi), la situazione nella quale versa, in quel momento, la nobile Marca Trevigiana (vv. 148-149: «En, cur Marchia nobilis / haec Tarvisia sic fremit») ⁸³, dove lo strepito bellico riecheggia fra l'ondeggiare delle insegne e il clangore delle trombe (vv. 150-151: «Signis undique classicis / clamor bellicus obstrepit»), mentre riarde il «furor», risvegliandosi dal lungo letargo e strappando il popolo al sonno (vv. 152-153: «Exardet furor excitus, / gentes e requie trahit»). Ancora, il coro mette in rilievo come un triste

Milano, Unicopli, 1987, pp. 41-63; G.M. Gianola, *Albertino Mussato 'personaggio' e la «Traditio civitatis Padue»: primi appunti*, in *Miscellanea di studi in onore di Giovanni Da Pozzo*, a cura di D. Rasi, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 3-28 (della stessa studiosa vd. l'ediz. di A. Mussato, *Traditio Civitatis Padue ad Canem Grandem. Ludovicus Bavarus*, a cura di G.M. Gianola - R. Modonutti, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2015, con la recens. di V. Fravventura, «Lettere Italiane», LXVIII, 3 [2016], pp. 590-93); e, fra i contributi più recenti, M. Zabbia, *Note autobiografiche nelle opere di Albertino Mussato*, in «*Moribus antiquis sibi me fecere poetam*» cit., pp. 107-24; e J. Špička, *Un «vergilianus» nell'aldilà. Per il «Somnium» di Albertino Mussato*, «*Études Romanes de Brno*», XXXIX, 1 (2018), pp. 47-58.

81 Del *De lite* esiste, da poco, un'ottima ediz. critica, con trad. ital. e commento: A. Mussato, *De lite inter Naturam et Fortunam*, a cura di B. Facchini, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2021.

82 «Il coro mussatiano, dopo aver 'stoicamente' contestato l'insana e universale ambizione degli uomini, depreca la situazione nella quale è venuta a trovarsi la Marca Trevigiana, sconvolta dalla contrapposizione fra *partes* nemiche, svelando l'urgenza politica dell'operazione letteraria del poeta-storico patavino» (Giazzon, *L'«Ecerinis» di Albertino Mussato* cit., pp. 176-77).

83 Secondo Guizzardo e Castellano, la Marca Trevigiana comprendeva, a quel tempo, oltre alla città e alla contrada di Treviso, anche Padova, Vicenza e il territorio di Verona posto sulla riva sinistra dell'Adige: «*Marchia autem haec, de qua autor hic loquitur, continet tres civitates, scilicet Paduam, Vincentiam, Tarvisium et mediam Veronam, scilicet eam partem quam dividit flumen Atticis, qui per Veronam effluit: et totus hic principatus sub nomine civitatis Tarvisii denominatus est*» (p. 138 Padrin).

destino nascerà dall'attuale pace (v. 155: «Dirum pax peperit nefas»), mentre ribolle per ogni dove l'impeto del sangue, che chiede la guerra; i partiti rivelano le loro criminose intenzioni; le città cercano armi e, in mezzo a tale situazione, la giustizia è costretta a tacere, turbata dallo svolgersi degli eventi (vv. 156-160):

Bullit sanguinis impetus
 Et certamina postulat,
 Partes crimina detegunt,
 Ferrum poscitur urbibus,
 Turbat iustitiae forum.

160

Il concetto più significativo, nel brano che si è or ora sintetizzato, è senz'altro quello secondo il quale la pace produce (o produrrà) un triste destino (v. 155: «Dirum pax peperit nefas»). Che il Mussato tenesse particolarmente alla *iunctura* «peperit nefas» e la considerasse degna di essere ribadita e rafforzata, onde potesse meglio essere compresa e introiettata dai lettori e dagli spettatori della tragedia, emerge con tutta evidenza dal fatto che, un po' più avanti nello svolgimento delle vicende, essa viene ripetuta dal *nuntius* di parte veronese e anti-ezzeliniana, il cui arrivo è stato annunciato dalla 'didascalia interna' con cui si conclude il coro (vv. 161-162: «Verona venit anxius, / qui iam fert nova, nuntius»). Nel narrare, all'inizio della sua *rhésis*, fatti relativi a Ezzelino il Monaco, padre 'putativo' di Ezzelino e di Alberico, costituenti la lontana origine delle successive vicende storiche il cui racconto rappresenta l'ossatura di quello che può essere considerato l'atto II della tragedia, il messaggero riprende infatti, la medesima *iunctura* (v. 179: «Intrinseca odia civium peperit nefas»; ma un'espressione consimile si legge, per es., già in Nigello di Canterbury, *Miracula sancte Dei genitricis Virginis Marie*, v. 1164: «Fas parit omne nefas») ⁸⁴. Ed è interessante insistere sul rilievo che, all'espressione del v. 155, conferiscono, ancora una volta, Castellano e Guizardo nel loro *Commentum*. Se essi evidenziano come l'espressione «pax peperit nefas» rappresenti, dal punto di vista retorico e stilistico, una catacresi o metafora («*Pax peperit nefas: cathacresis est seu etiam methaphora; usurpatur enim nomen alienum, cum parere proprie sit mulierum*»), ben più significativa è la spiegazione 'concettuale' – per così dire – del medesimo sintagma, nella quale l'aspetto gnomico e paradigmatico si unisce alla valutazione relativa al significato squisitamente politico del passo – e della tragedia mussatiana nel suo complesso – mirante, in realtà, ad ammonire il popolo padovano dal pericolo, reale, concreto e imminente, costituito da Cangrande della Scala e dalle sue inquitanti mire espansionistiche:

84 Nigel of Canterbury, *Miracles of the Virgin Mary, in Verse – Miracula sancte Dei genitricis Virginis Marie, versifice*, edited from British Library ms. Cotton Vespasian D.XIX by J. Ziolkowski, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1986, p. 52.

Equidem verum est; nam opes honores delectationes et corporum animorumque voluptates pariunt lascivias et petulantias aliaque vitia inducentia animos ad superbias intolerabiles, propter quas ad bella facile prorumpunt: et proh! sicut per haec tempora Paduani fecere, incipientes rebellionem contra Henricum VII Imperatorem et bellum cum Cane Grande praeter dissuasionem poetae huius, prout haec et alia elegantissime per eundem conscripta sunt⁸⁵.

«Dirum pax peperit nefas» (v. 155): Matteo Bosisio, riprendendo l'interpretazione già avanzata dai commentatori trecenteschi, ha fornito interessanti osservazioni al riguardo⁸⁶. Egli ritiene che il sintagma sia rivelatore di qualcosa di molto più sottile: l'espressione, infatti, sottintenderebbe un incitamento da parte dell'autore nei confronti dei suoi concittadini, affinché essi non si rilassino troppo nella «pax» prolungata, ma si riattivino e stiano in guardia per riconoscere il pericolo di un'incombente nuova tirannide, in cui il novello Ezzelino è facilmente ed evidentemente ravvisabile in Cangrande. La scarsa reattività dei padovani nell'avvertimento del rischio di una nuova tirannide è riconducibile al periodo fiorentino, di pace e di crescita economica, che aveva conosciuto Padova subito dopo la fine della dominazione degli Ezzelini: un'ampia partecipazione alla *res publica*, una politica esterna molto attiva e la realizzazione di diversi edifici pubblici e privati costituiscono la testimonianza di una stagione prospera del comune guelfo padovano. La funzione parenetica del coro si esplica anche attraverso il ricorso, da parte del Mussato, al *mirabile*; la rappresentazione diretta di Cangrande, sovrano nobile e valoroso, non avrebbe sortito lo stesso effetto sui cittadini dell'epoca, se il Mussato non avesse costruito un personaggio ripugnante e diabolico, Ezzelino appunto, nemico vituperando e riconoscibile, capace di fare da monito, di suscitare terrore e, nel contempo, di annunciare la vittoria della controparte: dietro tale forza demoniaca sarebbe stato più immediato riconoscere la figura di un nuovo tiranno⁸⁷.

3. Giunto al termine della lunga disamina del primo coro dell'*Ecerinis* del Mussato, costantemente supportata dal confronto coi modelli classici e tardoantichi – soprattutto Seneca e Boezio – e con le puntuali e copiose glosse di Castellano da Bassano e Guizzardo da Bologna, nonché utilmente rafforzata dall'escussione della bibliografia generale e specifica, posso quindi affermare, an-

85 Mussato, *Ecerinide* cit., p. 139 Padrin.

86 Riprendo, qui di seguito, quanto argomentato da Bosisio, *Mussato medievale* cit., pp. 1-4 e *passim*.

87 Per queste ultime considerazioni cfr., dello stesso M. Bosisio, «*Nephandi criminis / stupenda qualitas!*»: l'*Ecerinis* di Mussato tra meraviglioso e demonologia, in *Aspetti del meraviglioso nelle letterature medievali. Medioevo latino, romanzo, germanico e celtico*, éd. par Fr.E. Consolino [et alii], Turnhout, Brepols, 2016, pp. 105-15 (in partic., p. 106).

cora d'accordo con Matteo Bosisio, come il brano in questione tenda «a inserire lo spettatore-lettore all'interno di un'atmosfera drammatica che lo coinvolga emotivamente, ricordandogli le proprie negligenze ed esibendogli i rischi di una nuova tirannide»⁸⁸.

Caratterizzato, nella sua prima sezione, da una forte e invasiva impronta gnomica e paradigmatica, nella seconda, invece, da una funzione eminentemente narrativa e rappresentativa, il coro con il quale si conclude quello che può essere considerato l'atto I della tragedia trecentesca è un brano di straordinario interesse e avrà avuto una sicura presa sui lettori e sugli spettatori dell'epoca, condotti dal Mussato a riflettere sui pericoli e le minacce cui erano esposti, attraverso una tensione morale che, nutrita di *sententiae* e di *tópoi* di lunga e illustre tradizione, si sostanzia di immagini folgoranti e indimenticabili (quella della 'ruota della Fortuna' davanti a tutte), attraverso l'adozione di un linguaggio corposo e icastico, fatto di brevi *iuncturae* e contraddistinto da una struttura prevalentemente paratattica e quasi crescente per accumulazione. Tutto questo è stato senz'altro favorito dall'oculata scelta del metro, non a caso il gliconeo *katà stíchon* che, proprio per la sua particolare configurazione (metrica e, insieme, ritmica), ben si presta a un procedimento di tipo elencatorio ed enumerativo, con il continuo ricorso alle figure più diffuse, quali l'allitterazione (vv. 123: «morte minor metus»; 131: «patitur parem»; 155: «pax peperit»; 161: «Verona venit»), l'omoteleuto (vv. 143-145: «luunt - trahunt - cadunt»), l'anafora (vv. 144-145: «nos secum (...) / nos secum»), il parallelismo (vv. 125: «Sic est: sic animus volat»; 136-137: «Illos tollimus altius, / hos deponimus infimos»; 141-142: «Mortale auxilium damus, / falsum praesidium sumus»), il poliptoto (di «metus» e di «mors», ai vv. 120-123: «Diros expetitis metus, / mortis continuas minas: / mors est mixta tyrannidi, / non est morte minor metus»; di «condo», ai vv. 138-139: «Leges iuraque condimus, / post haec condita scindimus»; di «cado», al v. 145: «cadimus; cadunt»), le invocazioni e le esclamazioni (vv. 114: «O mortale hominum genus»; 133-135: «O quam multa potentium / nos et scandala cordibus / plebs vilissima iungimus»), le interrogazioni retoricamente intonate (vv. 115-116: «Quo vos ambitio vehit? / Quonam scandere pergitis?»; 124: «Ast haec dicere quid valet?»), e così via.

Si è inoltre voluto, nelle pagine precedenti, esaminare il primo coro della tragedia mussatiana alla luce delle considerazioni, delle glosse, delle osservazioni

88 Bosisio, *Dimensione medievale e finalità parenetiche* cit., p. 147; cfr. anche Grisafi, *Influenze senecane nei cori dell'«Ecerinis»* cit., pp. 61-64 e *passim* (verso la fine del suo contributo, lo studioso osserva alcune corrispondenze fra i cori della tragedia: in particolare, il primo e il terzo coro si rivolgono ai cittadini attraverso un andamento gnomico e sentenzioso; i primi due poi si contrappongono al terzo e al quarto poiché raccontano quanto non avviene in scena, mentre gli ultimi offrono una panoramica che travalica gli eventi).

che, su di esso, furono avanzate da Guizzardo da Bologna e da Castellano da Bassano nel loro celebre commento. La lettura e la disamina dei vari passi dei due esegeti trecenteschi che ha accompagnato l'analisi del brano corale ha messo in evidenza, mi pare, non solo la loro ampia e ariosa cultura – peraltro pienamente inserita nel vasto fenomeno del cosiddetto preumanesimo padano (o, più specificamente, veneto o, ancora, padovano) –, ma soprattutto la tecnica espositiva e glossatoria da loro impiegata, non limitata esclusivamente – come talora avviene in opere della stessa tipologia – alla semplice e schematica spiegazione, mediante sinonimi, di questo o di quel termine, di questa o di quella *iunctura*⁸⁹, bensì proficuamente aperta alla piena e completa comprensione del testo, del suo significato, di ciò che si nasconde dietro la lettera, dei riferimenti storici, politici e ideologici che sono costantemente sottesi alla *facies* compositiva della tragedia mussatiana.

Un commento, quello di Castellano e Guizzardo, che non solo ci fornisce ancora oggi, a oltre sette secoli di distanza dalla sua redazione, una notevole messe di notizie, di spunti e di suggerimenti, ma che, altresì, mira a presentare l'*Ecerinis* del Mussato sotto una luce particolare: una tragedia di argomento contemporaneo, sì, – e peraltro, come si è sempre affermato, la prima tragedia 'regolare' della nostra letteratura – scritta solo due o tre anni prima e volta a narrare fatti anteriori di poco più di mezzo secolo alla sua composizione, ma, nell'immaginario dei dotti e del popolo padovano del tempo e nella visione che di essa viene veicolata da Guizzardo e Castellano, già assurta alla dimensione di un vero e proprio 'classico' e, in quanto tale, assolutamente meritevole di un'*expositio* vasta, attenta e approfondita quale quella che i due esegeti trecenteschi hanno voluto e saputo consegnare alla loro epoca e alle generazioni future.

89 Non si sottrae a tali caratteristiche nemmeno il celebre commento di Nicola Trevet alle tragedie di Seneca (per cui cfr. *supra*, nota 27 e relativo contesto). Vd., per es., le eccellenti analisi che alle caratteristiche delle *expositiones* della *Phaetra* e dell'*Oedipus* – ma la stessa cosa può valere per tutti gli altri commenti – hanno dedicato rispettivamente Fossati, in Nicola Trevet, *Commento alla «Phaetra» di Seneca* cit. pp. XXXIX–XLIX e *passim*; e Lagioia, in Nicola Trevet, *Commento all'«Oedipus» di Seneca* cit., pp. XVII–XXIV e *passim*.

Appendice
Testi

1.

Albertino Mussato, *Ecerinis*, vv. 113-162
(edd. Padrin 1900 - Chevalier 2000)

Chorus

Quis vos exagitat furor, O mortale hominum genus?	115
Quo vos ambitio vehit? Quonam scandere pergitis?	120
Nescitis cupidi nimis Quo discrimine quaeritis Regni culmina lubrici: Diros expetitis metus, Mortis continuas minas: Mors est mixta tyrannidi, Non est morte minor metus. Ast haec dicere quid valet?	125
Sic est: sic animus volat; Tunc, cum grandia possidet, Illis non penitus satur; Cor maiora recogitat. Vos in iurgia, nobiles, Atrox invidiae scelus Ardens elicit, inficit: Numquam quis patitur parem. O quam multa potentium Nos et scandala cordibus Plebs vilissima iungimus!	130
Illos tollimus altius, Hos deponimus infimos: Leges iuraque condimus, Post haec condita scindimus. Nobis retia tendimus, Mortale euxilium damus, Falsum praesidium sumus. Haec demum iugulis luunt: Nos secum miseri trahunt, Nos secum cadimus; cadunt, Sic semper rota volvitur, Durat perpetuum nichil. En, cur Marchia nobilis Haec Tarvisia sic fremit,	140
	145

Signis undique classicis	150
Clamor bellicus obstrepit, Exardet furor excitus, Gentes e requie trahit, Cives otia deserunt?	
Dirum pax peperit nefas.	155
Bullit sanguinis impetus Et certamina postulat, Partes crimina detegunt, Ferrum poscitur urbibus, Turbat iustitiae forum.	160
Verona venit anxius, Qui iam fert nova, nuntius.	

2.

Guizzardo da Bologna – Castellano da Bassano

Commentum super tragoedia Ecerinide

(ed. Padrin 1900, pp. 125-41 – estratto relativo ai vv. 113-160)

[p. 125] *Quis uos exagitat furor etc.* [v. 113]. Haec secunda est huius tragoediae distinctio, in qua quidem autor chorum introducit, idest populum seu plebem Paduanorum invehentem contra tyrannos [p. 126] et contra se ipsos et per modum conquestionis seu lamentationis cum dolorosis expressionibus eorum, quae contigerant et solita sunt contingere ex vitiis et peccatis hominum tam insignium quam plebeiorum propter lascivias et voluntarios affectus. Et circa hanc distinctionem principaliter iii^{or} facit. Primo enim ponit invectivam et ad tyrannos et ad eorum fautores: secundo ponit effectum consequentem ad utrumque: tercio adaptat dictam invectivam seu lamentationem et querelam ad propositum: quarto per continuationem ostendit nuntium advenisse de Verona rumores afferentem de re proposita. Secundum facit illic: *Hec demum iugulis luunt* [v. 143]: tertium ibi: *En cur Marchia nobilis* [v. 148]: quartum ibi: *Verona venit anxius* [v. 161].

Circa primum tria facit, quia primo chorus introductus invehit et conqueritur de tyrannis, potentias affectantibus, ostendendo quanta eis immaneant pericula: secundo ostendit nichil prodesse quod tyranni sciant quantis periculis subiaceant, quia propter hoc non cessant affectare potentias: tercio ostendit et populares et vulgares esse inculpandi (*in culpa dandi*) favorem promotioni tyrannorum. Secundum facit illic: *Ast hec dicere quid valet* [v. 124]: tertium illic: *O quam multa potentium* [v. 133].

[p. 127] Dicit ergo: *Quis vos etc.* [v. 113] Hic, ut dictum est, introducit autor chorum invectivam facientem contra tyrannos ambitiosos, et potest continuari pars haec praecedenti sic: Ita Ecerinus magna sollicitudine patrem suum diabolum invocavit, ipsum rogans ut sibi faveat ad potentiam capescendam; quae tamen periculosa est et mortifera, ut patebit. Et ideo populi congregatio hanc videns superstitionem exclamat dicens: “O vos homines, qui mortales estis, quis est hic furor qui vos vexat, et quo vos trahit ambitio, idest honoris et potentiae appetitus? Et ad quem gradum potentiae creditis vos ascendere?” quasi dicat: “Non potestis ad eum, quem putatis, gradum conscendere potestatis: et licet non possitis, tamen non desinitis attentare: et hoc accidit, quod ex cupiditate

nimia, qua detinemini, vos ignoratis quantum sit periculum ascendere ad regni culmen, quod lubricum est et instabile. Et, dato quod [p. 128] potentiam acquiratis, magnos inde timores incurritis et continue mors vobis imminet, quia mors cum tyrannide admiscetur”. Et ad hoc concordat Iuvenalis cum autore cum dicit: Ad genus Cereris sine caede et vulnere pauci / descendunt reges et sicca morte tyranni. Et Boetius in tercio *de Consolatione*, cum dicit: Expertus suae sortis periculosum tyrannus regni metus pendens supra verticem gladii terrore simulavit. Et addit: “et hic timor obtinendae potentiae non est minor quam ipsa mors”; quasi dicat: “timor tyrannorum non solum est de potentia perdenda sed etiam de nece incurrenda”. Et patet littera per sententiam.

Notandum est circa hanc primam huius distinctionis partem quod autor sub specie chori, idest populi seu plebis, contra humanum genus ambitiosum invehens, in principio utitur exclamatione, de qua dictum est supra. Et est genus hoc metri glyconium, ab inventore Glicone ipsius carminis ita dictum, quod tribus pedibus constat, primo videlicet spondeo, secundo coriambo, tercio pirichio vel iambo. Et est hoc simile [p. 129] illi Boetii: Quod mundus stabili fide etc. Et nota non sine ministerio mutari in hoc opere et in aliis tragoediis genera metrorum, quia fiunt huiusmodi variationes propterea quod variantur genera allocutionum; nam quandoque locuntur homines animo plano et de grata materia, et tunc fundunt voces quietas et humiles; quandoque exclamant, et tunc extollunt voces, sicut ibi in Boetio: O stelliferi etc.; quandoque plorant et deflent, sicut in tragoediis Senecae: Non rude vulgus etc. in Troade prima querela chori Troiani, et ibi in Boetio: “Novimus quantas dederit ruinas etc.”; quandoque se humiliant cedentes fortunae, ut in Troade Helena: Quicumque ymen funestus illaetabilis etc. Et hoc artificiosum et contemplabile est in hoc opere, scire scilicet accomodare genus metrorum materiei de qua tractatur; difficile tamen. Nota quoque, cum dicitur: *Diros expetitis metus* [v. 120] et in sequentibus tribus metris, quod est ibi color qui dicitur dissolutum, de quo supra (?) dictum est.

[p. 130] Consequenter cum dicit: *Ast hec dicere quid valet* [v. 124], autor per chorum ostendit nichil prodesse quod tyranni sua discrimina praesciant, quia propter hoc non desinunt affectare potentias, dicens: Ast hec etc., quasi dicat: “Ita ostendi quod tyranni propter potentias, quas appetunt, mortis discrimini se subiciunt. Sed quid prodest haec dicere et illos ammonere, ne potentias affectent?” quasi dicat: “Nichil; nam sic se habet veritas, quod semper potentias affectant et *animus* tyrannorum *volat* [v. 125], idest inaniter meditatur et laborat ad potentiam acquirendam. Et vere inaniter; nam quamvis magnas acquirant possessiones et potentias, non tamen saturantur eisdem, sed semper eorum fatigatur affectando maiora”. Et apostrophat post haec ad nobiles dicens: “O vos nobiles, invidia vos incitat ad litigia et invidiae ardore instigamini, et non solum ex invidia sed etiam ex superbia commovemini ad praedicta, quia aequalis aequalem non patitur”. Nam superbia in his tribus maxime consistit, videlicet maioribus non deferendo, pares non sufferendo et inferiores despiciendo. Et nota circa partem istam in principio, quod oratio est defectiva, quia huic verbo *est* [v. 125] suppositum deficit, quod ta [p. 131] men ex praecedentibus satis datur intelligi, scilicet haec oratio, ut dictum est, quod tenet locum suppositi. Et cum dicitur *animus volat* [v. 125], volare, [quod] est avium, ad humanum animum transumitur. Et iterum nota quod humanus animus hiis inferioribus saturari non potest duci (*duplici*) ratione. Quarum una sumitur ex parte sui: anima enim humana ex parte Creatoris sui nobilitatem trahit et ab ipso Conditorum hoc sibi naturale insitum est, ut non satietur, donec eidem coniungatur, cum nichil se dignum inveniat in rebus temporalibus. Altera vero ratio sumitur ex parte rerum: licet enim temporalia huius-

smodi quicquam boni aut habeant aut habere videantur, aliquid tamen defectus semper annexum, cuius ratione saturari [animi] non possunt. Et ideo cum dixit autor: **satur** [v. 127], statim subiunxit: **cor maiora recogitat** [v. 128].

Item cum dixit: **invidie scelus** [v. 130], illic est quidam color verborum qui dicitur circuitio, qui sic describitur: circuitio est oratio rem simplicem assumpta circumscribens elocutionem (*elocutione*), de quo sic exemplificat Tullius: Scipionis providentia Cartaginis opes fregit; et addit: nisi ornandi ratio quaedam hic esset habita, Scipio potuit et Cartago simpliciter appellari. [p. 132] Sic poterat etiam, cum dixit: invidie scelus, dici simpliciter invidia. Et huic colori correspondet periphrasis, quidam tropus, qui sic describitur a Donato: Periphrasis est circulloctio, quae fit ornandae rei causa, quae pulchra est, aut vituperanda, quae turpis est; et ponit de utroque exemplum, sed omitto.

Consequenter cum dicit: **O quam multa potentium** [v. 133], ostendit chorus etiam se ipsum sive populares in causa esse ad extollendum tyrannos dicens cum admiratione quadam: "O quanta scandala etiam nos vilissimi plebei et quanta irrumenta (*irritamenta*) nos addimus ipsis tyrannis! Ecce aliquos exaltamus et aliquos deprimimus; nunc iura seu plebis sita statuimus et post modicum firmata rumpimus et delemus; et ex istis nosmet ipsos seducimus et fraudamus auxilium quod tyrannis impendimus, et nostrum subsidium fallax est". Littera clara est. Ca[stellanus].

Sed nota circa hanc partem, in qua chorus introductus loquitur se ipsum redarguens, et[iam] quod cum quadam admiratione seu indignatione loquitur plebeiorum inconstantiam increpans opiniones leviter mutantium: unde et Boetius in II° de Con[p. 133]solatione eorum instabilitatem aerae assimilat dicens: Vos autem nisi ad populares auras inanesque rumores recte facere nescitis: et Lucanus in primo: totus popularibus auribus (auris) impelli etc.

Item quod **o** [v. 133] multa significat: est enim nomen litterae, una scilicet de V vocalibus; est et adverbium quandoque vocandi quandoque optandi; est et interiectio, quandoque admirantis, ut: O qualis facies et quali digna tabella; quandoque indignantis, ut: O tempora o mores; quandoque dolentis, ut: O michi solam ei super Astianatis ymago. – Rursus nota quod, ubi dicimus scandalum, Graeci scandalon dicunt, et significat offensionem vel offendiculum vel ruinam vel pedis laesionem; sed hic potius pro ruina accipitur. Amplius etiam nota quod differentia [est] inter populum et plebem, quia populus continet etiam nobiles, sed plebs de infimis dicimus personis, in quibus maxima [p. 134] regnat inconstantia. Nota praeterea cum dicitur: **Plebs vilissima iungimus** [v. 135], quod illic est duplex scema, scilicet syntesis et evocatio, quae apud gramaticos liquent. – Plebs vilissima iungimus. Vilissima plebs; utitur adiectivis, quae solent attribui plebi et vulgo, et etiam populo cum sumitur pro vulgo vel pro plebe, sicut Lucanus: sub saeva voce minantis vulgus iners etc.; et Oratius in odis: Odi profanum vulgus etc.; et Seneca in tragoediis: semper (*sic*) praecipitis vulgi. Hic quoque idem autor infra: **vulgus voces secutum et negligit** (*sic*) **facti fidem** [v. 202]. Et nota per hos versus colorem qui dicitur ratiocinatio, per quam ipsi a nobis orationem (*rationem*) poscimus. Per [Post] hoc enim quod chorus dicit: **Illos tollimus altius, hos deponimus infimos etc.** [vv. 136, 137], sequitur illud: **Nobis recia tendimus etc.** [v. 140].

[p. 135] **Scindimus** [v. 139] simplex pro composito: **recia tendimus** [v. 140] metaphora est; recia quidem avibus tenduntur et nunc hominibus tendi attribuuntur: accipe recia pro deceptionibus. – **Mortale auxilium damus** [v. 141]: nota adiectivum contradictorium substantivo, cum auxilium semper in bona parte intelligi debeat, sed ex sola adiectione ad malum trahitur, ut si dicatur mala gratia, cum gratia tantum ad bonum

trahatur. Et simile est illud: *falsum presidium sumus* [v. 142]. Verum e contra fieri solet [in] multis locis, sicut invenitur dictum bonum dolum, cum dolus in se semper malus dici possit: additur ei substantivum (adiectivum) bonus, sicut etiam Statius Thebaidos (*in Thebaide*): Avertit bonus error equos; et venustatem adducit talis latinitas et tropicus ornatus.

Hec demum iugulis luunt [v. 143], idest demum ad mortem et destructionem proveniunt (*perveniunt*). Cum igitur non ad eandem mortis speciem omnino deveniant ut omnes iugulentur (alii enim comburuntur, alii in furcas levantur, alii relegantur), tropus [est] qui dici potest cathacrisis, quae est usurpationis nominis alieni; ut, cum parricidam [p. 136] dicamus proprie tantum illum qui patrem occiderit, trahimus vocabulum et ad interfectores fratrum et aliorum consanguineorum et matrum etiam, ut notatur in iure, de publicis iudiciis super lege Pompeiana de parricidiis. – *Cadimus cadunt* [v. 145]. Cadere proprie dicitur cum homo vel animal aut quicquam corporeum stans seu eminens in terram corruit: dilatatur vocabulum tropici (tropice) ad eum qui de maiori statu in minorem deducitur, sicut in Boetio: Qui cecidit, stabili non erat ille gradu. – *Sic semper rota volvitur* [v. 146]: alegoria est, aliud dicens et aliud significans. Sicut enim rota volvitur, sic et status hominum permutatur; iocus est fortunae, de qua Boetius: hunc continuum ludum ludimus, rotam volubili orbe versamus etc. – *Durat perpetuum nichil* [v. 147]. Seneca in Agamemnone: O nulla longi temporis felicitas; et Lucanus: summisque negatum stare diu; et Philosphus in multis locis, quod quicquid a natura producitur generatio et corruptio est.

[p. 137] *En cur Marchia nobilis* [v. 148]. Hic explevit deplorare, et interrogationem seu apostropham facit ad seipsum et ad quoslibet audientes dicens: “Quare et unde est quod Marchia sic fremit?” subaudi: “certe ex praemissionibus propter invidias et aemulationes potentum et propter suggestiones popularium”. Et potest hic esse color rethoricus, scilicet membrum orationis, qui est res breviter absoluta si ne totius sententiae demonstratione. – *Tarvisia* [v. 149]. Quidam dicunt Trivisium, quidam Tarvisium, (ut) aiunt; quia cum aedificaretur illa civitas inventa fuit ibi statua cum tribus faciebus, scilicet tribus visibus, et propter hoc appellaverunt civitatem Trivisium. Quidam dicunt quod constituerunt a primordio ibi tres vicos et sic dixerunt Trivisium. Undecumque hodie habeat usus, sive insit ratio sive lingua corrupta propter vetustatem, dicitur tantum Tarvisium. – *fremit* [v. 149]. Fremitus hominum dicitur praecipue quando moventur ad bella, sicut dixit ille: unde (sic) bella fremunt. *Obstrepit* [v. 151]. Strepitus est praecipue cornuum, sicut Virgilius in Aeneide: et [p. 138] raucos strepuerunt cornua cantu. *Marchia* [v. 148] a monos quod est unum et archios quod est princeps, quasi unus principatus; et dicitur marchia quasi monarchia et marchio quasi monarchio, sicut habetur in textu usus feudorum; et hoc per sincopam. Et est ydioma Franchorum; verbum habent marchio, chis, idest choereo, es vel confino, as, ut puta sic: *le Roiaime de France marchist à le Roiaime de Lamaigne*. Marchia autem haec, de qua autor hic loquitur, continet tres civitates, scilicet Paduam, Vincentiam, Tarvisium et mediam Veronam, scilicet eam partem quam dividit flumen Atticis, qui per Veronam effluit: et totus hic principatus sub nomine civitatis Tarvisii denominatus est. – *Exardet furor excitus* [v. 152]. Exardet pro intenditur (*incenditur*) per methaphoram vel cathacresim, cum ardere proprie ignis sit. Excitus: invenitur excitus penultima [p. 139] producta a cieo, es, et penultima correpta ab ex et cito, as. – *gentes* [v. 153] idest populos omnis generis, nobiles scilicet populares et plebeios seu etiam rurales, quod indigni ac miserabile, ut culpae aliorum populationes patiantur. – Otium ab otageo (graeco), scilicet otium corporis est, et quies animi.

Dirum pax peperit nephas [v. 155]. Equidem verum est; nam opes honores delectationes et corporum animorumque voluptates pariunt lascivias et petulantias aliaque vitia inducentia animos ad superbias intolerabiles, propter quas ad bella facile prorumpunt: et proh! sicut per haec tempora Paduani fecere, incipientes rebellionem contra Henricum VII Imperatorem et bellum cum Cane Grande praeter dissuasionem poetae huius, prout haec et alia elegantissime per eundem conscripta sunt. – **Pax peperit nephas**: cathacresis est seu etiam methaphora; usurpatur enim nomen alienum, cum parere proprie sit mulierum. **Bullit sanguinis impetus** [v. 156]. Cum enim incitatur quis ad iram, moventur humores principales, scilicet sanguis colera flegma et melancholia ab [p. 140] inflammatione cordis. Et propere, cum irascuntur, quidam rubent, quidam pallente quidam virent et quidam citrini fiunt a coloribus seu qualitatibus humorum qui praedominantur in eis: sed dixit sanguinis a praedominatione sanguinis qui [in] unoquoque animali alios superat humores. Et est tropus qui dicitur sinodoche, quandoque [intellectio]; hic aperte (*a parte*) totum ostenditur ut per puppim certe (*ceterae*) navis partes comprehenduntur: cui etiam correspondet quidam color rethoricus qui dicitur intellectio, qui est cum res tota parva de parte cognoscitur aut de toto pars, ut in hoc exemplo: Non illae te tybiae nuptiales eius matrimonii commovebant (*commonebant*)? Nam hic sanctimonia omnis nuptiarum vero (uno) signo [tibiarum] intelligitur. – **Et certamina postulat** [v. 157]. Impetus sanguinis certamina postulat: totum hic methaphoricum et cathacrisicum est (usurpatur enim per impetum sanguinis totus ipse homo, qui ad haec movetur), et scema illud sinodoches cum colore intellectio -nis. – **Partes crimina detegunt** [v. 158]. Hoc est verum; nam cum ad bella deveniunt, tunc, [p. 141] quae conceperunt homines tempore otiorum, detegunt tempore bellorum, quia sub praetextu publici belli in malivolos causas inveniunt, et, si possunt, e civitatibus eiciunt vel potius occidunt; ex quibus damnosiora saepe fiunt intestina quam extrinseca civitatibus: et sic contigit per experientiam in hac nostra civitate non tantum ex ipsis odiis, verum ex avaritia concupiscentia et aliis singularium simultatibus. – **Ferrum poscitur urbibus** [v. 159]. Materiam [ponit] pro forma, scilicet gladios et bellica armamenta. – **Iustitiae forum** [v. 160]. Forum triplex (?) est, ut dictum est supra, sed de iudiciali intellexit; non enim tempore bellorum redditur ius. Et de hoc foro inquit Lucanus: Cunctorum voces Romani maximus autor Tullius etc; et infra: Cum rostra forumque optaret, passus tam longa silentia miles.

MARIALAURA AGHELU

*Tra penitenza e politica.
Per un commento alla canzone VII
di Simone Serdini da Siena (il Saviozzo)*

*Penance and politics.
Towards a commentary on the canzone VII
by Simone Serdini da Siena (il Saviozzo)*

ABSTRACT

Il saggio propone un commento della canzone *Domine, ne in furore tuo arguas me* del rimator senese Simone Serdini (il Saviozzo). Il testo, strutturato come una richiesta di perdono in forma di preghiera al conte Roberto Novello da Poppi dei conti Guidi del Casentino, appare giocato sull'identificazione tra Dio e il destinatario del testo. Nell'articolo si presta particolare attenzione alle fonti bibliche, liturgiche e agiografiche che sorreggono l'impianto della canzone, nonché alla pervasiva azione del fondamentale modello dantesco.

The essay offers a commentary on the song Domine, ne in furore tuo arguas me written by Italian poet Simone Serdini (il Saviozzo). The text, structured as a request for forgiveness in form of a prayer to Count Roberto Novello da Poppi of the Guidi del Casentino family, is focused on the identification between God and the recipient of the text. In the essay, particular attention is paid to the biblical, liturgical and hagiographic sources that support the structure of the song, as well as to the pervasive action of Dante's fundamental model.

Tra penitenza e politica.
Per un commento alla canzone VII
di Simone Serdini da Siena (il Saviozzo)

Nelle sue peregrinazioni cortigiane, il rimatore senese Simone Serdini si trova per un certo periodo di tempo al servizio del conte Roberto Novello da Poppi dei conti Guidi del Casentino, al quale dedica le canzoni *Fra 'l suon dell'ôra agli arboscelli scussa* (nr. XII nell'edizione Pasquini)¹ e *Domine, ne in furore tuo arguas me* (nr. VII nell'edizione Pasquini). Se del primo testo, composto «a raccomandazione» di Roberto «a Firenze»² con l'intento di favorire la rappacificazione del conte con i Fiorentini, si conosce la datazione (1396)³, il secondo componimento non è databile con certezza, seppure, in base alle notizie biografiche in nostro possesso sul Saviozzo, si possa ipotizzare una data di composizione non troppo distante dall'altro testo dedicato a Roberto Novello⁴. Il presente contributo intende presentare una lettura, condotta sotto forma di commento perpetuo, alla seconda di queste due canzoni.

Per quanto concerne l'impostazione generale di *Domine, ne in furore tuo arguas me*, il testo si configura come un'invocazione di perdono e una richiesta di scarcerazione per «un certo errore» da lui commesso direttamente rivolta dal poeta al conte Guidi: si tratta, quindi, di una canzone di pentimento la quale, come si vedrà più in dettaglio nel prosieguo, si sviluppa attraverso la rielaborazione di motivi tipici della tradizione penitenziale tanto biblica quanto medievale, la cui struttura è perciò assicurata dalla ripresa anaforica dell'*incipit* del Salmo 6 al primo verso di ciascuna stanza. Della vasta serie di temi biblici e religiosi che, come si è detto, il testo recupera, le riprese maggiori riguardano soprattutto la vita di Cristo, che viene ripercorsa rievocando, in particolare, i due momenti essenziali

1 Nel presente articolo assumo a riferimento l'edizione delle rime del Saviozzo curata da Emilio Pasquini, *Simone Serdini da Siena (il Saviozzo)*, *Rime*, a cura di E. Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.

2 Cfr. Serdini, *Rime* cit., p. 37.

3 La didascalia preposta al testo, infatti, recita così: «canzon duodecima a raccomandazione del conte Ruberto da Poppi a Firenze, mostrando come Firenze mi mostra disegnati nel suo petto molti di loro, de' quali parla di cinque, con dimostrando lor probità e ricordando gratitudine et cetera. 1396», di modo che è possibile datare al 1396 il soggiorno nel Casentino del rimatore senese. Cfr. Serdini, *Rime* cit., ivi.

4 Per quanto riguarda le informazioni biografiche relative al Saviozzo, cfr. M. Aghelu, *Serdini, Simone (detto il Saviozzo)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 92, 2018, pp. 77-82.

della nascita (vv. 1-30) e della morte (vv. 31-75), per raccontare i quali vengono sfruttati sia i resoconti evangelici, sia alcune fonti medievali come la *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze (ma anche su tali questioni si avrà modo di tornare meglio più oltre). Pur senza voler anticipare conclusioni in merito a tali scelte contenutistiche, le quali potrebbero a questo punto sembrare affrettate, mi pare lecito ipotizzare sin da ora che il senso della focalizzazione serdiniana su questi due momenti della biografia di Gesù risieda in una duplice volontà: quella di assicurare alla richiesta di perdono dell'autore per i peccati commessi (riassunta nella citazione salmodica di cui si è detto) il ricordo della remissione del peccato originale grazie all'Incarnazione e alla morte di Cristo, di modo che l'invocazione personale dello scrivente possa giovare dell'argomento della redenzione dell'umanità a opera di Gesù onde trovare un solido argomento a favore; quella di celebrare la misericordia divina nell'atto di invocarla. Prima di passare all'analisi dettagliata della canzone serdiniana, mi permetto, infine, di offrire qualche considerazione preliminare sul congedo (vv. 76-86). La conclusione della canzone, infatti, registra un brusco cambio di prospettiva in cui il poeta si rivolge direttamente a Roberto da Poppi assumendo quanto detto nelle stanze circa la misericordia divina ad ulteriore argomento *a fortiori* per invocare il perdono del proprio signore per l'imprecisato fallo commesso. Si registra, quindi, nell'ultima parte del testo una sostanziale identificazione tra Dio, signore dei Cristiani, e Roberto da Poppi, signore del cortigiano Serdini, tale da permettere di svolgere una richiesta di perdono indirizzata a un uomo in toni penitenziali e in un senso propriamente religioso.

Conviene, tuttavia, notare come l'identificazione Dio-Roberto Novello appaia non essere limitata esclusivamente al congedo del testo, dal momento che sin da subito essa si configura come struttura portante dell'intera canzone serdiniana; a dimostrazione di ciò si osservi, infatti, che tale argomento è posto in evidenza nella didascalia che precede *Domine, ne in furore tuo arguas me* nei testimoni di uno dei due rami principali della tradizione manoscritta delle rime organiche del Saviozzo⁵, il ramo *b*, la cui rubrica recita così:

Essendo Simon per alcun peccato originale detenuto dal Magnifico Conte da Poppio, singularissimo suo signore, cognoscendolo esso esser signor cattolico e clemente, deliberò fare la infrascritta canzone et ad esso mandarla, promettendo ad essa canzon, se gli recava graziosa novella, coronarla fra l'altre sue sorelle. Donde, gita in conspetto de quel signore, non solamente il liberò, ma liberato lo redusse in prima grazia: di che da poi la intitolò la Coronata⁶.

5 Per la definizione di «rime organiche» e più in generale per la struttura filologica che regge l'edizione moderna delle poesie di Simone Serdini, cfr. E. Pasquini, *Introduzione a Serdini, Rime cit.*, pp. CDXI-CDXXXVI.

6 Cfr. Serdini, *Rime cit.*, p. 20.

Se si guardano gli aggettivi adoperati per definire il Conte da Poppi, ci si rende conto che essi sono orientati tutti a veicolare un'immagine di santità e di religiosità intorno alla sua figura; non mi riferisco soltanto a «cattolico», che, naturalmente, sottolinea già di per sé l'inclinazione improntata alla fede, ma anche ad almeno due degli altri tre epiteti accostati a Roberto, i quali hanno una sfumatura cristologica: «magnifico», infatti, nell'italiano medievale si può interpretare nell'accezione di 'disposto alla magnificenza', la quale, da parte sua, è una virtù che «designa, secondo l'uso biblico (Ps. 70, 21), il carattere proprio dell'opera divina, la generosità delle grazie spirituali, perciò splendide e grandi, per cui a sua volta Dio viene magnificato»⁷; allo stesso modo anche «clemente» ha un chiaro significato religioso, dal momento che non solo indica colui che «mostra un atteggiamento benevolo e comprensivo, incline al perdono; misericordioso»⁸, ma è anche un aggettivo espressamente riferito «ad una delle persone della Trinità»⁹, specie nella prosa e nella poesia di argomento religioso¹⁰. Infine, per quanto riguarda l'ultimo degli aggettivi inseriti nella rubrica, «singularissimo», benché, per quanto ho avuto modo di constatare, non mi pare abbia una precisa ascendenza religiosa, purtuttavia il suo valore di 'unico, particolare, speciale', mi sembra possa ben adattarsi a definire una persona che, così come una divinità, possiede delle caratteristiche introvabili di norma negli esseri umani¹¹.

Aldilà della pur rilevante aggettivazione sinora notata, mi pare però lecito affermare che vi è anche un altro elemento che permette di legare a doppio filo la figura di Roberto Novello a quella di una divinità cui chiedere perdono al fine di redimere i propri peccati, di modo che la sfera politica e quella religiosopenitenziale risultano perfettamente compenstrate: sto parlando della frase posta a chiusura della didascalia, in cui si afferma che, una volta ottenuto il perdono del Conte per merito del proprio componimento, Serdini rende grazie intitolando la canzone «la Coronata». A dimostrazione della centralità di tale dato nella storia della composizione del testo mi sembra possa ascrivere la presenza di esso nei manoscritti appartenenti non soltanto al ramo *b* della tradizione, ma anche

7 Cfr. F. Tateo, *Magnificenza*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 3, 1971, p. 772.

8 Cfr. *Clemente* in TLIO, <<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO>> [ultimo accesso: 20/10/2022].

9 Ibidem.

10 Cfr., a titolo d'esempio, Domenico Cavalca, *Vite dei Santi Padri*, a cura di C. Delcorno, Firenze, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2010, vol. I, p. 610: «gittandogli a' piedi con lacrime disse: "Io ti prego e scongiuro per lo clementissimo Gesù e per la sua croce"»; Santa Caterina da Siena, *Epistolario*, a cura di E. Dupré Theiseder, Roma, Istituto Storico Italiano, vol. I, 1940, p. 221: «O fuoco dolce d'amore, ài dato per servidore e manuale l'abbondantissimo clementissimo Spirito santo, che è esso amore».

11 Ricordo tuttavia, come mi suggerisce di fare uno degli anonimi revisori (che ringrazio), che 'singularissimo' è aggettivo particolarmente diffuso nelle dedicatorie di testi poetici trecenteschi.

in quelli del ramo *a*, la cui rubrica in prima persona rileva che il testo è la:

Canzon settima, ove prego il conte Ruberto da Poppi per la Passione di Cristo mi perdoni un certo errore, e prometto a la canzona di coronarla se mi cava di prigione, e così fu¹².

Il rimando alla coronazione, di modo che la canzone diviene la «Coronata», può leggersi nella più semplice accezione di merito per cui il testo, grazie al notevole pregio letterario che lo contraddistingue, permetterà all'autore di guadagnarsi la corona poetica (con una traslazione della corona, dal capo del compositore a quello che della canzone stessa); purtuttavia, mi pare che non si possa non tenere conto di un altro elemento che lega più strettamente la 'corona' all'aspetto penitenziale del testo stesso. Vi è, infatti, nella tradizione letteraria religiosa un legame tra la tessitura di ghirlande (allegoriche) penitenziali e la possibilità del penitente di espiare le proprie colpe grazie a questa pratica, la quale risulta derivata direttamente da un'epistola di San Girolamo: mi riferisco, in particolare, alla lettera 122, 4 (datata al 407) in cui Girolamo esorta Rustico a intessere una *coronam poenitentiae* attraverso un florilegio scritturale: «Haec omnia quasi per pulcherrima scripturarum prata discurrens, in unum locum volui congregare, et de speciosissimis floribus coronam tibi texere paenitentiae»¹³. Si tratta, in questo caso, di una tessitura allegorica di una altrettanto allegorica ghirlanda creata con i 'fiori' delle Scritture, ossia con i passi più significativi del testo biblico in grado di portare il peccatore sulla via penitenziale; tale procedimento di confezionamento allegorico di una corona penitenziale mi sembra possa legare il passo in maniera convincente all'operazione compiuta da Serdini nella canzone a Roberto da Poppi, nella quale egli, attraverso la narrazione degli eventi principali della vita di Gesù (che mi pare corrispondano ai 'fiori' di cui parla San Girolamo), intesse una vera e propria corona penitenziale capace di redimere i peccati compiuti dal poeta, come si evince anche a livello lessicale dalla denominazione di «Coronata» attribuita al componimento.

La didascalia, quindi, contribuisce a presentare la canzone come testo tecnicamente religioso-penitenziale rivolto a una figura che, per le proprie caratteristiche intrinseche, non deve essere interpretata esclusivamente come grande condottiero e uomo politico, ma anche come entità semi-divina alla quale appellarsi in cerca di perdono e di grazia. Tale proponimento appare evidentemente messo in pratica, oltre che nella rubrica, anche nel componimento vero e proprio, a partire dalla strofa incipitaria, in cui si registra una forte compenetrazione tra penitenza di stampo religioso e preghiera a scopo politico (vv. 1-15). Tale fu-

12 Cfr. Serdini, *Rime* cit., p. 20.

13 Cfr. Saint Jérôme, *Lettres*, texte établi et traduit par J. Labourt, Paris, Les belles lettres, I-VIII, 1949-1963.

sione permane anche nella seconda stanza, nella quale si racconta il momento cardine della nascita di Cristo, che viene rievocato allo scopo di edificare una sempre più stringente affinità tra Gesù e Roberto Novello, al quale vengono attribuite alcune precipue caratteristiche cristologiche (vv. 16-30). Terminato il racconto della nascita di Gesù, si passa quindi, nelle due strofe successive, a introdurre il motivo della Passione e della morte di Cristo, che viene letta come l'altro evento nodale in grado di suscitare la pietà e, con essa, il perdono del destinatario del componimento (vv. 31-60). La stanza successiva, invece, si concentra sugli avvenimenti successivi alla morte di Gesù Cristo, più in particolare sul compianto della Vergine di fronte alla morte del figlio e sulla Resurrezione, onde provocare pietà nel cuore del dedicatario (vv. 61-75). E sono proprio questi ultimi versi, in cui la totale identificazione fra Dio e Roberto appare finalmente compiuta, a fornire il terreno su cui può costruirsi il congedo (vv. 76-86), che, come si diceva, è rivolto direttamente al Guidi, di cui si invoca finalmente il perdono definitivo.

A questo punto, prima di procedere con l'interpretazione dei nodi fondamentali in grado di restituire alla canzone la sua fisionomia politico-penitenziale, mi si permetta di offrire il testo poetico nella sua interezza, onde provare a meglio comprendere i punti cardine della trattazione più sopra sintetizzati¹⁴:

Domine, ne in furore tuo arguas me,
 per quella caritade e vero amore
 che mosse il Redentore
 per lo peccar del nostro padre prio;
 e quella santa voce or tocchi te,
 qual disse: "Ave Maria di grazia plena!",
 donde l'umile Vergin fu ripiena
 del Verbo eterno in spirto di favilla.
 Dicendo: "Ecco l'ancilla!",
 assunse carne al puro ventre e pio,
 e omo fatto è Dio.
 Senza corruzione, immacolata,
 o Vergine beata,
 guarda la mente in te sola rivolta,
 e tu, signor, per lei non meno ascolta!

15

Domine, ne in furore tuo arguas me,
 per quello amor del santissimo parto
 donde quello uman arto,
 anzi perfetto, di lei nacque diva;
 e quei veraci mostri or tocchin te,

14 Il testo citato da qui in avanti è quello edito nell'edizione critica di riferimento delle rime del Saviozzo, ossia Serdini, *Rime* cit., pp. 20-23.

che inginocchiâr le fere per vittoria,
 e l'angelo a' pastor, cantando "Gloria!",
 apparse con l'ulivo in un dolce atto.
 Il tempio fu disfatto,
 e sparse d'olio il fonte d'acqua viva:
 le vigne allor fioriva,
 e vide Ottaviano il cerchio santo.
 Altro assai ch'io non canto
 apparse nel suo nome; or, qual si sia,
 vinca pietà la mia stolta follia!

30

Domine, ne in furore tuo arguas me,
 per sua conversione e santa vita,
 che nostra insegna è in vita
 nell'operare ogni atto virtüoso;
 e quella pazienza or tocchi te,
 che toccò Lui nel suo aspro martire.
 Sudò di sangue, e per noi redemire,
 tradito, preso e tutto flagellato,
 nella faccia sputato
 con tanti strazii Cristo glorioso!
 Quale animo pietoso
 non debba ritornar con pianto a Lui?
 Qui l'amor di Costui
 vaglia al mio priego, e se di me non cale,
 vaglia il nome di Lui, che sempre vale!

45

Domine, ne in furore tuo arguas me,
 ma qui s'umilii ogni animo feroce
 per Quel che stette in croce
 per ricomprarci del suo proprio sangue.
 Quelle sette parole or tocchin te,
 che disse Lui confitto al santo ligno,
 con corona di spin', Cristo benigno
 ferito e per ristoro aceto e fele.
 Omè, qual cor crudele
 qui la sua Passion non stride e langue?
 Che, per tôrci da l'angue,
 ci ricomprò di così vivo prezzo:
 perdonò Cristo al sezzo
 punto ch'al Padre suo rendé lo spirto:
 e tu, signor mio, stai per tal cosa irto?

60

Domine, ne in furore tuo arguas me,
 ma ti ricordi il pianto di Maria,
 che 'l suo figliuol vedìa
 pendere in croce inanzi agli occhi soi;

e quel santo sepolcro or tocchi te,
 e la sursession: con premii tanti
 cavò del limbo i nostri padri santi,
 e doppo molti, finalmente in cielo.
 Movati il vero zelo
 di carità, signor, ché far lo pòi;
 e s'io non truovo in voi
 frutto del mio sperare, in cui giamai?
 Tu sai ch'io so che sai
 me sempre servo, e serò più, dotato,
 e sai ch'io so che mai non fusti ingrato!

75

Canzon, tu ne girai dal signor mio,
 e qui parrà quanto saprai parlare
 col dolce supplicare,
 se fra le tue sorelle ami corona.
 Tu 'l pregarai per tale amor di Dio,
 ch'io so <che> con contrizio el mi perdona,
 ché gentil mente e bona
 sempre a misericordia apre le braccia.
 Non ti fia dura traccia,
 ch'egli è pietoso, avvegna che possente,
 e lustro core e natural clemente.

86

Canzone in endecasillabi e settenari di cinque stanze di quindici versi ciascuna e un congedo di undici versi. Schema metrico stanza: ABbCADDE-eCcFfGG. Schema metrico congedo: ABbCACcDdEE. Si noti come, nelle stanze, il primo e il quarto verso di ciascuna presentino sempre le stesse parole rima, rispettivamente: «arguas me» e «tocchi/tocchin te».

1 *Domine, ne in furore tuo arguas me*: si tratta, come si è anticipato più sopra, della citazione letterale del Salmo 6 (Ps 6, 2), il quale è nella tradizione medievale il primo dei cosiddetti Salmi penitenziali raccolti da Sant'Agostino. Essi godono di enorme fortuna nella poesia due-trecentesca in lingua latina (si ricordino, a tal proposito, quelli composti da Petrarca sul modello di quelli biblici) e in volgare, grazie ai numerosi volgarizzamenti cui sono fatti oggetto e che li rendono dei testi-chiave della letteratura penitenziale in poesia: a questo proposito, non posso mancare di menzionare non soltanto il volgarizzamento in terzine tradito in numerosi manoscritti e a lungo attribuito erroneamente a Dante, ma anche il volgarizzamento in ottave dei sette salmi penitenziali a opera proprio di Simone Sardini. Passando più propriamente al testo in esame, si noti la duplicità e la volontaria ambiguità dei destinatari della preghiera del cortigiano Saviozzo: se infatti, da un lato, si può pensare che l'orazione sia effettivamente rivolta a Dio, dall'altro, anche in virtù della didascalia che esplicita l'occasione di composizione di questo testo, appare chiaro come il «Domine» cui si appella l'autore

possa essere anche considerato, a buon diritto, il conte Roberto da Poppi; ecco, dunque, che l'identificazione Dio-Roberto già suggerita nelle rubriche viene velatamente veicolata nel verso incipitario della poesia.

2 *per quella caritate e vero amore*: la Carità indica la caratteristica precipua dello Spirito Santo in quanto parte della Trinità e denota l'Amore divino, di modo che, tramite la dittologia sinonimica «caritate e vero amore», questo secondo diviene una sorta di vera e propria definizione della Carità.

3 *che mosse il Redentore*: la ragione della decisione divina di redimere l'umanità è ricondotta, come da tradizione, alla Carità, ossia all'Amore di Dio per il genere umano, che tramite il sacrificio di Cristo Redentore purifica l'umanità dal peccato originale.

4 *per lo peccar del nostro padre prio*: viene rievocato, attraverso l'epiteto di «padre prio» attribuito ad Adamo, così indicato in quanto progenitore dell'umanità, il peccato originale compiuto da Adamo ed Eva (Gn. 3, 17), redento dalla morte di Cristo (richiamata da Serdini nel verso precedente).

5-6 *e quella santa voce or tocchi te, / qual disse: "Ave Maria di grazia plena!"*: i versi, espressamente rivolti a Roberto da Poppi, si configurano a metà tra preghiera ed esortazione al perdono tramite il rinvio alla «santa voce» dell'Arcangelo Gabriele, del quale viene tradotto il saluto rivolto a Maria in occasione dell'Annunciazione (Lc. 1, 28: «Ave, gratia plena») nel modo in cui viene codificato nella tradizione liturgica nell'Antifona Ave Maria, il cui primo verso recita appunto «Ave Maria, gratia plena».

7-8 *donde l'umile Vergin fu ripiena / del Verbo eterno in spirto di favilla*: prosegue la rievocazione del momento dell'Annunciazione attraverso un linguaggio fortemente attinente a quello evangelico e liturgico. Si vedano a tal proposito: l'utilizzo dell'aggettivo «umile», che risulta essere un tipico attributo di Maria, la quale proprio in virtù di questa sua caratteristica viene scelta come madre del Salvatore; l'uso dell'epiteto «ripiena», che traduce il verbo «repluo», verbo tecnico nei Vangeli per indicare la discesa dello Spirito Santo su di una persona (per es., Lc. 1, 15: «et repleta est Spiritu Sancto»; Ac 2, 4: «Repleti sunt omnes Spiritu Sancto»); il richiamo al «Verbo eterno», ovvero il *verbum Dei* biblico, il quale indica Dio all'atto dell'incarnazione (Io. 1, 14: «Et Verbum caro factum est»); la scelta degli elementi dello «spirto» e della «favilla», che sono due dei traslati che indicano le manifestazioni di Dio agli uomini sotto forma, appunto, di vento oppure di fuoco.

9-11 *Dicendo: "Ecco l'ancilla!"*, / *assunse carne al puro ventre e pio, / e omo fatto è Dio*: la ricostruzione del momento dell'Annunciazione viene qui congegnata attraverso delle vere e proprie traduzioni quasi letterali dei versetti biblici; si notino, in particolare, «Ecco l'ancilla», che è traduzione della risposta di Maria al saluto dell'Arcangelo Gabriele (Lc. 1, 38: «Dixit eum Maria: Ecce ancilla Domini; fiat mihi secundum verbum tuum»), e «omo fatto è Dio», che volgarizza e rimodula il «caro factum est» dell'espressione biblica già citata al v. 8, di cui, per l'appunto, questo verso di Saviozzo costituisce una libera traduzione.

12-15 *Senza corruzione, immacolata, / o Vergine beata, / guarda la mente in te sola rivolta, / e tu, signor, per lei non meno ascolta!*: terminata l'evocazione del momento dell'Annunciazione, il poeta torna a rivolgersi direttamente al (duplice) destinatario della canzone, come nel verso iniziale; in questo caso, se la prima apostrofe è orientata alla Vergine, verso la quale si sottolinea la completa devozione mariana, nella seconda allocuzione, coincidente con il v. 15, l'invocazione si allarga anche al «signore»: nonostante, a tutta prima, questo possa apparire un ampliamento atto a coinvolgere direttamente Dio padre, complice, dal punto di vista sintattico-concettuale, l'espressione «per lei», che ha la funzione di indicare in Maria la necessaria intermediaria della preghiera dell'autore del testo (secondo una modalità analoga a quella della preghiera alla Vergine nella *Commedia*, per cui cfr. *Par. XXXIII* 1-39), purtuttavia mi pare di intravedere in questa seconda preghiera, più che una supplica alla divinità cristiana, un'orazione al Conte da Poppi; tale dato si legherebbe in maniera assai precisa a quanto già affermato nelle rubriche anteposte al componimento e nel verso incipitario.

17-19 *per quello amor del santissimo parto / donde quello uman arto, / anzi perfetto, di lei nacque diva*: si descrive qui il momento della nascita di Cristo, il quale già da neonato presenta, in virtù della propria natura divina, la perfezione che lo contraddistingue, contrariamente agli altri uomini. Si noti, al livello retorico, la sineddoche «arto» a indicare il corpo umano di Dio incarnatosi in Gesù. Si noti, al livello lessicale, la scelta del termine dal significato bivalente «arto», che se da un lato può essere letto nell'accezione di 'piccolo', a indicare la condizione neonatale di Gesù, dall'altro canto ha anche il significato di «prossimo per parentela»¹⁵, in modo da evidenziare la natura divina della nascita già anticipata dal sintagma «santissimo parto» al verso precedente. Assai interessante appare poi l'interpretazione che della parola «arto» viene fornita nel glossario che accompagna l'edizione critica delle rime serdiniane da Pasquini, che la legge nell'accezione di «nutrimento spirituale, Cristo»¹⁶.

20 *e quei veraci mostri or tocchin te*: il verso è molto interessante perché ha la funzione, da un lato, di introdurre la sequenza di versi successivi dedicata ad alcuni miracoli («mostri») che, secondo alcune leggende largamente circolanti nel Medioevo, sarebbero accaduti in occasione della nascita di Cristo, mentre, dall'altro, sottolinea ancora una volta la natura divinizzata del «Domine» a cui si rivolge l'orazione poetica, di modo che permane la voluta ambivalenza tra preghiera realmente rivolta a Dio e allocuzione a Roberto da Poppi, la cui figura viene assumendo sempre più i contorni di un dio: si veda, in tal senso, il verbo «ti tocchin», che ha il significato figurato di 'toccare l'animo onde suscitare una reazione'; si allude qui al fatto che il poeta si augura che vi siano alcuni miracoli di natura divina che, così come accaduto per la nascita di Gesù, possano muovere

15 Cfr. *Arto*, in TLIO, <<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO>> [ultimo accesso: 20/10/2022].

16 Cfr. Sordini, *Rime* cit., p. 284.

il destinatario del testo a compassione per la sua condizione. La menzione di alcuni miracoli che potrebbero coinvolgere il *dominus* destinatario del testo rimanda, nuovamente, a un'identificazione sempre più concreta fra Cristo e Roberto, entrambi investiti da eventi miracolosi.

21 *che inginocchiâr le fere per vittoria*: inizia con questo verso l'elenco dei leggendari miracoli che avrebbero accompagnato la Natività. In particolare, qui si tratta di un'allusione al miracolo narrato nella *Legenda aurea* dal domenicano Iacopo da Varazze, secondo cui, per celebrare l'evento, il bue e l'asino si sarebbero inginocchiati di fronte a Gesù appena nato (*De nativitate Domini*¹⁷ par. 114: «Bos igitur et asinus miraculose dominum cognoscentes flexis genibus ipsum adoraverunt»). Questa raccolta di agiografie duecentesca gode di ampia circolazione nel Trecento e costituisce una delle fonti principali da cui il Saviozzo attinge le proprie informazioni sulla biografia di Cristo.

22-23 *e l'angelo a' pastor, cantando "Gloria!", / apparse con l'ulivo in un dolce atto*: prosegue la narrazione del momento della Natività; anche qui si mescolano elementi eterogenei per cui l'aderenza alle Scritture viene accompagnata dal ricorso a elementi e rituali propriamente medievali: si veda, infatti, come il rimando all'annuncio dato ai pastori della nascita di Gesù raccontato in Lc. 2, 8-20 e rimarcato qui dalla citazione del canto angelico che chiude l'annuncio della nascita di Cristo (Lc. 2, 14-15: «Gloria in excelsis Deo, et super terram pax in hominibus bonae voluntatis»), viene affiancato dalla menzione dell'apparizione dell'angelo con un ramoscello d'ulivo in mano; si tratta, in questo caso, di un elemento assente nel racconto evangelico e introdotto in maniera originale da Sardini per rimarcare (attraverso l'uso della pianta simbolo per eccellenza della pace nella cultura cristiana) come l'annuncio angelico sia un segno di pace fra Dio e gli uomini, coincidendo con l'avvenuta incarnazione donde sarebbe stato purificato il peccato originale.

24 *Il tempio fu disfatto*: si allude in questo verso a un altro leggendario miracolo, secondo cui la nascita di Cristo fu accompagnata dal crollo del Tempio romano cosiddetto *templum pacis eternum*. Anche in questo caso il miracolo è narrato da Iacopo da Varazze nella *Legenda aurea*, *De nativitate Domini* (par. 49: «Sed in ipsa nocte qua virgo peperit templum funditus corrui»).¹⁷

25 *e sparse d'olio il fonte d'acqua viva*: si menziona un miracolo che, per la devozione popolare di Roma, accadde in occasione della Natività, il cosiddetto miracolo del *fons olei*, secondo il quale per annunciare la nascita di Cristo a Roma un rivolo di olio nero sarebbe sgorgato improvvisamente e avrebbe raggiunto il

17 Da qui in avanti, le citazioni della *Legenda aurea* sono tratte dall'edizione critica di riferimento del testo, Iacopo da Varazze, *Legenda aurea. Con le miniature dal codice Ambrosiano C 240 inf.*, testo critico riveduto e commento a cura di G.P. Maggioni; traduzione italiana coordinata da F. Stella, Firenze-Milano, SISMEL-Biblioteca Ambrosiana, 2007.

Tevere; nuovamente, una delle fonti principali di tale notizia appare essere la *Legenda aurea*, *De nativitate Domini* (par. 83: «Roma etiam, ut attestatur Orosius et Innocentius papa tertius, fons acque in liquorem olei versus est et erumpens usque in Tyberim profluxit et toto die illo largissime emanavit»).

26 *le vigne allor fioriva*: si tratta delle vigne di Engadi, che fiorirono miracolosamente in coincidenza con la nascita di Cristo, a quanto si apprende dalla *Legenda aurea*, *De nativitate domini* (par. 111: «In hac enim nocte, ut Batholomeus in sua compilatione testatur, vinee Engadi, que proferunt balsamum, floruerunt, fructum protulerunt et liquorem dederunt»).

27 *e vide Ottaviano il cerchio santo*: la menzione storicamente veritiera di Gaio Giulio Cesare Ottaviano Augusto, imperatore romano al tempo della nascita di Cristo, si mischia ancora una volta al richiamo a un altro miracolo leggendario per cui a Roma la nascita di Gesù sarebbe stata segnalata dal miracoloso apparire di un cerchio attorno al disco del Sole, come narra la *Legenda aurea*, *De nativitate domini* (par. 102: «Octaviani tempore hora circiter tertia repente liquido ac puro sereno circulus ad speciem celestis arcus orbem solis ambiuit quasi venturus esset qui ipsum solem solus mundumque totum fecisset et regeret»).

30 *vinca pietà la mia stolta follia!*: il verso ha la funzione di chiudere la porzione di testo dedicata alla nascita di Cristo con un'invocazione diretta al destinatario, al quale si chiede perdono in nome di uno qualsiasi dei miracoli della Natività. Si noti come, in maniera analoga a quanto già accaduto altrove nel testo, l'orazione appare volutamente rivolta in maniera ambigua a un'entità che sembra racchiudere in sé caratteri precipuamente divini: in questo senso mi pare si possa leggere il rinvio alla «pietà» come un vero e proprio tecnicismo religioso-penitenziale che indica il sentimento di pietà verso il creato ispirato dalla Carità e che si accompagna antitetivamente alla «follia», termine che indica qui il peccato in quanto violazione di una legge divinamente imposta¹⁸.

32 *per sua conversione e santa vita*: per iniziare a parlare della Passione di Gesù, si utilizzano qui due concetti chiave della figura cristologica: la «conversione», ossia il «cambiamento di materia»¹⁹ per cui si indica l'incarnazione in quanto trasformazione in sostanza umana della natura divina di Cristo; la reiterazione dell'idea della perfezione esemplare della vita di Gesù veicolata dal sintagma «santa vita».

33-34 *che nostra insegna è in vita / nell'operare ogni atto virtuoso*: i due versi sembrano voler instillare la pietà nel destinatario attraverso il richiamo alle virtù dei cristiani. In tal senso mi pare possa essere letto l'epiteto di «insegna»²⁰ attribuito a Cristo, che ha il valore di indicare lui come unica bandiera per la quale militano i buoni cristiani, sottolineando dunque il valore esemplare della sua vita onde

18 Cfr. G. Favati, *Folle*, in *Enciclopedia Dantesca* cit., vol. 2, 1970, p. 959.

19 Cfr. *Conversione*, in TLIO, <<http://tlio.oivi.cnr.it/TLIO>> [ultimo accesso: 20/10/2022].

20 Cfr. *Insegna*, in TLIO, <<http://tlio.oivi.cnr.it/TLIO>> [ultimo accesso: 20/10/2022].

mantenere una condotta virtuosa (cfr. v. precedente): si tratta di un tecnicismo del linguaggio militare che è qui in accordo con il diffusissimo motivo medievale della *pugna spiritualis* che ciascun cristiano deve intraprendere contro i vizi sulla Terra, durante la propria esistenza terrena. A tale esemplarità di matrice cristologica fa riferimento anche il rimando all'operare secondo un «atto virtuoso», ossia con una condotta degna di quanti si mantengono fedeli al modello di vita suggerito da Cristo.

37-40 *Sudò di sangue, e per noi redemire, / tradito, preso e tutto flagellato, / nella faccia sputato / con tanti strazii Cristo glorioso!*: i versi raccontano sinteticamente alcuni snodi cruciali della Passione di Cristo, con specifico riferimento ai dolori e alle fatiche che Gesù deve sopportare durante la sua Via Crucis; si parte così con il riferimento evangelico al particolare della cattura di Cristo, secondo cui questi, agonizzante, avrebbe iniziato a sudare gocce di sangue (Lc., 22, 44: «Et factus est sudor eius sicut guttae sanguinis decurrentis in terram»), per alludere poi nei due versi successivi, in maniera assai più sommaria, al tradimento da parte di Giuda («tradito»), alla cattura di Gesù da parte del Sinedrio («preso»), alla flagellazione subito dopo l'arresto («tutto flagellato») e, infine, all'umiliazione cui viene sottoposto prima della crocifissione («nella faccia sputato»). Si possono notare, in questi versi, alcune tangenze lessicali (specie per quanto concerne l'aggettivazione del supplizio subito da Gesù) con Iacopone da Todi, *Donna de Paradiso*²¹, in particolare: «lo tuo figliolo è preso» (v. 2); «tanto l'ò flagellato» (v. 7); «Madonna, ello è traduto» (v. 12); «cà 'l tuo figlio se sputa» (v. 21).

43-45 *Qui l'amor di Costui / vaglia al mio priego, e se di me non cale, / vaglia il nome di Lui, che sempre vale!*: rievocati i punti chiave della Passione di Cristo allo scopo di provocare compassione nell'animo del destinatario della preghiera, l'autore penitente torna ad appellarsi direttamente al proprio interlocutore al fine di smuoverlo a pietà attraverso l'utilizzo di un linguaggio patetico di segno tecnico: è con valore tecnico, infatti, che mi pare si debbano interpretare sia il riferimento all'amore di Cristo, che indica la Carità che spinge Gesù a sacrificarsi per redimere il genere umano dal peccato universale (come si era già detto al v. 2), sia l'utilizzo anaforico del verbo «vaglia», che ha lo scopo di mostrare l'efficacia delle motivazioni addotte dall'orante onde vedere accolte dall'orato le proprie richieste, in maniera analoga a quanto accade per esempio, pur se in un contesto differente, in *Inf.* I 83 («vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore»).

46-49: «Signore, non accusarmi nel tuo furore, ma a questo punto si ammansisca ogni animo crudele in nome di Colui che fu crocefisso per riacquistare le nostre anime con il suo stesso sangue».

47 *ma qui s'umilii ogni animo feroce*: il verso vuole indurre all'atto di ammansire

21 Le citazioni della lauda iacoponica sono tratte da Iacopone da Todi, *Laude*, a cura di M. Leonardi, Firenze, L.S. Olshki, 2010, p. 149.

l'animo attraverso l'uso di un lessico specifico («umilii»), che ha qui un significato particolare dal momento che diviene un verbo tecnico per indicare l'Incarnazione di Cristo, allo stesso modo di quanto accade in Phil. 2, 8: «Humiliavit semet ipsum factus oboediens» (versetto già citato, in ambito poetico volgare, da Dante in *Par.* VII 120: «non fosse umiliato ad incarnarsi»).

48-49 *per Quel che stette in croce / per ricomprarci del suo proprio sangue*: come si è già detto sopra Serdini, dopo aver concentrato la preghiera sulla Natività, ora punta l'attenzione sulla Crocifissione e sulla morte di Gesù, intesi come due momenti fondamentali della redenzione del genere umano e per questo in grado di smuovere a pietà anche l'anima del destinatario del testo secondo uno spirito di emulazione e di identificazione di Roberto con Cristo, del quale questi possiede la capacità di perdonare e di redimere gli uomini peccatori. Anche in questo caso il verso è costruito a livello contenutistico sui testi cardine della religione cristiana: la formula, infatti, appare richiamare Sant'Agostino, secondo cui «propter ipsum corpus iam emptum pretio magno, id est, Christi sanguine pretioso» (*Sermones* 162, 1).

50-51 *Quelle sette parole or tocchin te, / che disse Lui confitto al santo ligno*: i versi alludono alle sette frasi pronunciate da Cristo morente in Croce, tradizionalmente considerate le sue ultime sulla Terra e divenute elemento essenziale della liturgia del Venerdì Santo (cfr. Mc. 15, 33-36: «Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?»; Lc. 23, 34: «Pater, dimitte illis, non enim sciunt quid faciunt»; Lc. 23, 39-43: «Amen dico tibi: hodie mecum eris in paradiso»; Io. 19, 25-27: «Mulier, ecce filius tuus»; Io. 19, 28-29: «Sitis»; Lc. 23, 44-46: «Pater, in manus tuas commendo spiritum meum»; Io. 19, 30: «Consummatum est!»).

53 *ferito e per ristoro aceto e fele*: per rimarcare ancora una volta il supplizio di Cristo, si allude alla flagellazione subita e alla richiesta di Gesù in Croce di essere dissetato, crudelmente soddisfatta offrendogli bevande amare e indigeribili; si noti, a questo proposito, come Serdini incroci in questo verso in maniera originale due memorie evangeliche riguardanti la Passione di Cristo: se infatti, in riferimento alle bevande impartite a Cristo morente, il vangelo di Giovanni parla esclusivamente di aceto (Io. 19, 29-30: «Vas positum erat aceto plenum; spongiam ergo plenam aceto hyssopo circumponentes, obtulerunt ori eius. Cum ergo accepisset acetum, Iesus dixit: "Consummatum est!"». Et inclinato capite tradidit spiritum»), il vangelo di Matteo tramanda che Gesù sia stato dissetato con vino e fele (Mt. 27, 34: «Et dederunt ei vinum bibere cum felle mixtum; et cum gustasset, noluit bibere»).

56-57 *Che, per tôrci da l'angue, / ci ricomprò di cos' vivo prezzo*: al termine della rievocazione della morte di Gesù, si ritorna con procedimento circolare al punto di partenza della vicenda terrena di Cristo attraverso il riferimento al «serpente» («angue»), ossia al Diavolo, tradizionalmente raffigurato come un serpente; il Saviozzo, per ricordare il momento in cui viene commesso il peccato redento da Cristo in Croce, attribuisce al Demonio le sembianze con le quali si presenta a Eva in occasione del peccato originale (Gn. 3, 1: «Et serpens erat callidior cunctis

animantibus agri, quae fecerat Dominus Deus. Qui dixit ad mulierem: “Verene praecepit vobis Deus, ut non comederetis de omni ligno paradisi?”»).

60 *e tu, signor mio, stai per tal cosa irto?*: il poeta torna a rivolgersi direttamente al destinatario del testo rievocando per la prima volta, pur con una certa reticenza, il proprio peccato, che chiede di redimere tramite questa canzone; tale colpa non viene espressamente nominata, ma bensì è allusa attraverso il sintagma «tal cosa», che ha la funzione di rimarcare la piccolezza del fatto rispetto all'enormità del Peccato originale, che pure viene redento e perdonato da Dio fattosi uomo. Mi pare che sia questo l'unico punto della canzone in cui l'identificazione fra Cristo e Roberto è più sfumata, dal momento che le due figure appaiono essere diverse e quasi contrapposte, come sottolineato dall'espressione «e tu», che sembra quasi voler confrontare il comportamento di Gesù con quello del Conte da Poppi onde sottolineare come alla benevolenza e alla misericordia del primo di fronte a un fallo di natura gigantesca non sia, finora, corrisposto un trattamento simile nei confronti del piccolo peccatore Serdini da parte del Guidi.

62-64 *ma ti ricordi il pianto di Maria, / che 'l suo figliuol vedea / pendere in croce inanzi agli occhi soi*: il primo dato cui si fa riferimento nella strofa al fine di muovere a compassione l'anima del supplicato è il rimando alla commozione della Vergine di fronte alla morte del figlio in Croce, divenuta proverbiale nella religione cristiana grazie alla liturgia del Planctus Mariae.

65-68 *e quel santo sepolcro or tochi te, / e la surresion: con premii tanti / cavò del limbo i nostri padri santi, / e doppo molti, finalmente in cielo*: 'e ora ti muovano a commozione quel sacro sepolcro e la resurrezione: con grandi ricompense [Cristo] tolse dal Limbo i nostri santi padri, e dopo molti anni li portò finalmente in cielo'. Ripercorsa la storia della Passione nelle strofe precedenti, Serdini si focalizza in questi versi su una serie di avvenimenti accaduti dopo la morte di Cristo, a partire dalla sua sepoltura a Gerusalemme, nel Santo Sepolcro, per giungere al punto nodale della Resurrezione avvenuta tre giorni dopo il seppellimento. Proprio quest'ultimo dato offre il pretesto al Saviozzo per infarcire il racconto con il richiamo alla vicenda dell'assunzione in Paradiso dei Patriarchi narrata nel vangelo apocrifò di Nicodemo e ripresa nel Medioevo anche da Dante (*Inf.* IV 52-63): secondo tale aneddoto, Cristo, nei tre giorni tra la sua morte e la sua Resurrezione, sarebbe disceso agli Inferi onde trarre dal Limbo e portare con sé in Paradiso le anime dei Patriarchi veterotestamentari (i «padri santi»), i quali avrebbero atteso per lungo tempo nel Limbo la salvifica discesa di Gesù per essere assunti in Cielo insieme a Lui.

69-70 *Movati il vero zelo / di carità, signor, ché far lo pòi*: i due versi tornano a concentrarsi su argomenti già affrontati nel testo, in particolare ai vv. 1-8; si rimanda infatti qui al «vero zelo», sintagma dal valore tecnico nell'indicare la retta pratica della virtù²²; esso, provenendo dall'Amore²³, è una caratteristica tipica

22 Cfr. *Zelo*, in *Enciclopedia Dantesca* cit., vol. 5, 1976, p. 1168.

23 Cfr. Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, I^a, II^{ae}, q. 1, ad 3, che cito dall'edizione

della Carità ed è pertanto definito «vero» in quanto sincera espressione della Carità divina nei confronti del mondo.

71-72 *e s'io non truovo in voi / frutto del mio sperare, in cui giamai?*: è presente in questo caso la metafora del frutto, tipica per indicare qualcosa che viene guadagnato da una persona: in particolare, in contesto religioso il termine metaforico indica sovente le «particolari capacità e doti che lo Spirito Santo infonde negli uomini virtuosi»²⁴, ossia ciò che Dio dona agli uomini. Si noti inoltre, a livello lessicale, l'utilizzo del «voi» al posto del 'tu' in allocuzione al destinatario, che rimane anche qui duplice (tanto Dio, quanto Roberto da Poppi). Tale passaggio consentirebbe di leggere questa come un'invocazione a Dio, qui indicato con un pronome al plurale perché invocato in quanto Trinità; mi sembra tuttavia opportuno sottolineare come tale dato si giustifichi anche in riferimento all'intento, costantemente perseguito da Serdini in questa canzone, di proporre un'identificazione fra Roberto e il Dio cristiano. Infatti, sebbene l'uso del 'voi' sia formula di rispetto e cortesia ampiamente usata nel Medioevo, non pare scorretto scorgere nel suo impiego in questa sede un riflesso dell'avvenuto completamento del processo di identificazione tra il Conte e Dio costruito da Serdini, per cui il Guidi sembra avere ormai in sé le caratteristiche trinitarie proprie del Dio cristiano.

73 *tu sai ch'io so che sai / me sempre servo, e serò più, dotato, / e sai ch'io so che mai non fusti ingrato!*: la figura etimologica è funzionale a sottolineare la comunanza di intenti e conoscenze del destinatario e dell'orante. In questi versi mi sembra si possa continuare a leggere il processo di totale e completa identificazione fra Dio e Roberto, ai quali l'autore si rivolge ambivalentemente nello stesso momento: si noti infatti come l'aggettivo «dotato» possiede qui il valore di 'fornito di virtù'²⁵, che, se da un lato fa riferimento alle qualità necessarie a svolgere i comandamenti divini e, perciò, in quanto tale denota una totale sottomissione al volere di Dio, dall'altro appare come un atto di sottomissione al destinatario del testo, al quale si assicura di avere tutte le capacità adatte a svolgere i compiti che gli sono assegnati; così, il positivo accoglimento della richiesta dello scrivente verrà ripagato da un aumento di zelo nel servire Dio in quanto buon cristiano e nel servire Roberto da fedele cortigiano, mentre, da parte loro, Dio e il Conte non possono non riconoscere con gratitudine la positiva sottomissione del poeta, ricompensandola tramite l'accoglimento positivo di tutte le sue preghiere.

76 *Canzon, tu ne girai dal signor mio*: il primo verso del congedo ruota sulla topica allocuzione alla canzone al fine di raggiungere il destinatario e vira in maniera diretta il tono del testo dalla dimensione religioso-penitenziale delle

liberamente consultabile sul sito internet <https://www.corpusthomicum.org/> [ultimo accesso: 14/11/2022].

24 Cfr. *Frutto*, in TLIO, <<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO>> [ultimo accesso: 20/10/2022].

25 Cfr. *Dotato*, in TLIO, <<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO>> [ultimo accesso: 20/10/2022].

stanze a un vero e proprio appello diretto a Roberto da Poppi, il signore presso cui Serdini si trova al servizio, affinché perdoni al mittente un errore commesso (sulla natura del quale, tuttavia, non vi sono notizie certe, né, tantomeno, ipotesi). Si capisce ora in maniera netta come la celebrazione della misericordia divina condotta nelle strofe serva soprattutto come argomento utile a muovere il proprio signore terreno a un'analogha compassione, soprattutto in virtù delle caratteristiche che lo accomunano al Dio cristiano.

79 *se fra le tue sorelle ami corona*: il verso indica, metaforicamente, le altre canzoni consimili («sorelle») dello stesso Serdini e/o di altri, per dimostrare il riconoscimento del primato («corona»)²⁶ della presente in quanto componimento poetico più efficace nel suscitare nel destinatario l'effetto voluto, ossia, in questo caso, pietà e disposizione al perdono. Il riferimento alla corona, però, si lega inesorabilmente anche a quanto già affermato nella didascalia incipitaria sulla volontà dell'autore di 'incoronare' la canzone, cui per l'appunto dà il nome di «Coronata»: in tal senso, il nome attribuito a questo testo non mi sembra possa esclusivamente limitarsi alla volontà serdiniana di affermare il primato poetico di questo componimento sugli altri, quanto piuttosto alla forte componente religioso-penitenziale che tale appellativo indica (come si è visto più sopra).

80 *Tu 'l pregarai per tale amor di Dio*: appare ora evidente che la celebrazione della Carità divina perpetrata nelle stanze sia stata funzionale a offrire al destinatario del testo un modello a cui l'autore lo invita a conformarsi, anche e soprattutto in virtù dei pregi che lo accomunano direttamente a Cristo.

82-83 *ché gentil mente e bona / sempre a misericordia apre le braccia*: Roberto viene definito come uomo dall'animo buono e gentile, nobile e disposto al perdono; in questo senso, il termine «misericordia» ha qui il valore tecnico di 'capacità di perdonare i peccati' e perciò il Conte viene raffigurato nel gesto tipico del perdono di aprire le braccia per accogliere il peccatore, in modo analogo a come nell'iconografia cristiana viene spesso rappresentato Cristo.

84-86 *Non ti fia dura traccia, / ch'egli è pietoso, avvegna che possente, / e lustro core e natural clemente*: gli aggettivi sottolineano tutte le caratteristiche proprie di Roberto da Poppi, le quali appaiono del tutto simili a quelle di Dio, dal momento che (come già nella rubrica) il conte viene definito con attribuiti propri della divinità: «pietoso», infatti, è epiteto atto a indicare la misericordia divina; «posente», se da un lato è termine adoperato per accrescere l'indicazione della magnanimità del Guidi, il quale è capace di conservare la propria pietà nonostante la propria potenza politica gli consentirebbe di reprimere ferocemente gli errori dei cortigiani, dall'altro canto, però, è anche funzionale a un accostamento del Conte con Cristo, dal momento che tale aggettivo, soprattutto se sostantivato, con valore intensivo è «riferito a Cristo, per indicare un'assoluta potenza»²⁷; «lu-

26 Cfr. *Corona*, in TLIO, <<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO>> [ultimo accesso: 20/10/2022].

27 Cfr. L. Onder, *Possente*, in *Enciclopedia Dantesca* cit., vol. 4, 1973, p. 617.

stro», ossia 'luminoso, splendente', ma anche 'nobile, famoso', è usato in senso metaforico per definire «la luce divina, che infonde la grazia o determinate facoltà intellettuali»²⁸; infine, «clemente», come si è detto, è epiteto che indica l'atteggiamento alla pietà e, insieme, una delle persone della Trinità, di fatto identificando Roberto con Cristo. Tale identificazione mi sembra ancor più evidente per via del fatto che la clemenza che lo contraddistingue pare essere non una dote imparata con il tempo e con gli atti, ma bensì una prerogativa di natura.

28 Cfr. *Lustro*, in TLIO, <<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO>> [ultimo accesso: 20/10/2022].

ENRICO TATASCIORE

Eco d'una notte mitica *di Giovanni Pascoli*.
Edizione sulle stampe e un esercizio di lettura

Giovanni Pascoli, Eco d'una notte mitica.
Text according to the prints and some reading notes

ABSTRACT

Al pari del *Fanciullino*, delle conferenze leopardiane e dell'Èra nuova, *Eco d'una notte mitica*, che si concentra sui fenomeni di risonanza della parola letteraria nel rapporto Virgilio-Manzoni, è fra le prose più rivelative della poetica di Giovanni Pascoli. Si offre qui il testo del saggio secondo le stampe, seguito da alcune note di lettura che ne mostrano la ricchezza di prospettive.

Eco d'una notte mitica focuses on literary resonances in the intertextual relationship between Virgil and Manzoni and, as a prose work on par with Il Fanciullino, his lectures on Leopardi and L'era nuova, offers keen insight into Pascoli's poetics. The text of the essay according to its prints is presented here, followed by some reading notes that show its links to Pascoli's poetry.

Eco d'una notte mitica di Giovanni Pascoli.
Edizione sulle stampe e un esercizio di lettura

Eco d'una notte mitica: l'esperienza della lettura

Eco d'una notte mitica, il saggio pascoliano che accosta l'ultima notte di Troia nell'*Eneide* alla «notte degl'inganni e dei sotterfugi» dei *Promessi Sposi*, e che uscì sulla «Vita Italiana» nel 1896, trova forse la sua definizione più appropriata in questo: di essere una *critica come esperienza di lettura*.

Non solo vi si esprime il primo passo di un'analisi strutturale *ante litteram* del testo e dei fenomeni d'intertestualità, come è stato mostrato da Mario Pazzaglia e da Massimo Castoldi; ma, più se ne osservano la forma e le scelte linguistiche e retoriche (anche, se si vuole, in certi particolari *tic*), più ne risalta la ricerca di un linguaggio critico nuovo, di una modalità espressiva rispondente a un'esigenza di sfumato e non di linea netta, di resa del rapporto fra testi come processo osmotico, congiuntivo, e non di esteriore giustapposizione. Sia pure: la critica pascoliana è condizionata dalle tare di una soggettiva inclinazione alla minuzia, alla *trouvaille* che, balzando talvolta troppo in primo piano, offusca l'importanza del rapporto generale fra i testi; e dalle incertezze di un'estetica che non sempre riesce a sganciare i propri strumenti da quell'approccio positivista da cui trae tuttavia linfa ispirativa, dibattendosi fra gli estremi di un fisiologismo del sensibile e di uno spiritualismo dell'intangibile (ne sono il segno le ossimoriche «spirituali molecole» di cui parla il saggio, che intrecciandosi e sciogliendosi determinano il processo della creazione poetica). Ma pur con tutti i suoi limiti, la critica di Pascoli conserva intatto per noi il gesto di un avvicinarsi ai testi come cosa viva, prodotto vivo perché umano. Concepito che sia da un uomo, o da un popolo, e nel tempo di quell'uomo o di quel popolo, il prodotto poetico custodisce per Pascoli un pre-significato che viaggia oltre la determinatezza degli uomini e delle epoche, ma che resta pur sempre storicamente condizionato dall'esistere in un contesto di trasmissibilità esclusivamente umana. È tale trasmissibilità che la scrittura e la lettura rinnovano costantemente, condizione originaria della vita dei testi.

Ricerche di poco anteriori nel campo della scienza del sogno – il sogno: mirabile enigma che da un impulso fisiologico trae impalpabili ragnatele di immagini ed emozioni – ispirano in Pascoli un approccio fondato sull'equazione per cui la «penombra» della mente che crea è la stessa della mente che sogna (non a caso il termine è condiviso col suo autore di riferimento, il Dandolo della *Co-*

scienza nel sogno): e questa zona crepuscolare dell'agire umano, che è 'funzione' e non 'organo', questa zona è ciò che di più antico il singolo conserva della sua storia biologica, secondo un credo, di matrice haeckeliana, cui Pascoli aderisce sin dai primi anni '90, cioè agli albori del suo sforzo maggiore in campo estetico e critico. Il linguaggio psicologico-scientifico di *Eco d'una notte mitica* non descrive *a posteriori* l'esperienza di lettura, ma la ispira e la sostiene mentre è in atto. È nel momento in cui è messa per iscritto che si realizza la fusione dei testi, i quali d'altra parte sono sollecitati come portatori 'molecolari' di contenuti archetipici, mitici, universali (e questo è un altro credo, che costituisce anche il radicale limite dello storicismo pascoliano, che nel momento in cui palesa in tutto il suo spessore l'arco lungo della *traditio*, ne disperde gli elementi in un grigio uniforme di sovrapposizioni analogiche: si converte, insomma, in un a-storicismo).

Se l'*eco* – con questa parola, scelta per il titolo, bisogna pure fare i conti – se l'*eco* si palesa soltanto nel momento in cui c'è una voce, un suono, il linguaggio e le strutture retoriche della scrittura critica sono investiti di una responsabilità che va oltre quella del semplice ragguaglio. Interviene la narrazione: la critica diventa racconto. «Oh! io torno al Manzoni e ai Promessi Sposi!». «Ebbene? Ebbene, queste avventure del paesello innominato mi fanno l'effetto d'intese o lette altre volte, come di tutt'altri tempi e luoghi, di tutt'altre persone, con tutt'altri costumi. Dove? quando mai?». «Ah! Ho trovato. Qual meraviglia!». Epifonemi, tremori, che da un lato testimoniano di una voce preoccupata d'intervenire al cospetto di un determinato pubblico, tutt'altro che ignaro delle più consolidate e delle nuove tendenze, fra prosa critica nitida e ferma – talvolta spigolosa – di scuola positivista e carducciana e il nascente stile *fin de siècle*, morbido ed evocativo, del 'critico come artista' («Il Convito», «Il Marzocco»: Conti, Gargano, lo stesso d'Annunzio...); ma che dall'altro si alimentano, più profondamente, di una ragione retorico-strutturale: sono il collante di un discorso critico che tiene il più possibile uniti – malignamente si potrebbe dire: schiacciati l'uno sull'altro – i momenti dell'*impressione* e della *comprensione*, per usare i termini in cui Croce si sarebbe espresso pochi anni dopo, ragionando sul metodo espositivo adottato nel suo *Pascoli*, e imperniato invece su uno spiccato pendolarismo fra i due poli.

Epifonemi, tremori: anche troppi, anche disturbanti: li perdoniamo a un Pascoli, perché in fin dei conti il suo saggio ci insegna una via, percorribile anche senza punti esclamativi e anche senza pronunciare nemmeno una volta la sillaba «io». Ma la suggestione della scrittura resta, ed è parte non accessoria di *Eco d'una notte mitica*. Il suo linguaggio pesca, com'è naturale, anche in zone familiari: «quel piacere complesso, quell'incognito indistinto» è espressione che poggia su Dante, ma quasi a lasciapassare della vera novità, la precisazione di uno schietto fenomeno di piacere estetico (si avverte qui tutta la vicinanza a una linea leopardiano-desanctisiana di avvicinamento al testo). Ancora: dice Pascoli che quel «piacere complesso», «formato di novità e di ricordo», procurava nella «mente» del piccolo lettore nel collegio di Urbino «come una sensazione doppia», di cui

ora l'adulto è capace di ricostruire gli «elementi». E veniamo all'immagine più celebre del saggio, che si trova anche ripetuta – come del resto la terminologia dandoliana del sogno – nel coevo commento di *Epos* al sogno di Enea nel libro II dell'*Eneide*:

Qual meraviglia! Pare un sogno, in cui una persona ora è quella, ora un'altra, e si trovano insieme sensazioni vecchie e recenti, intrecciate e commesse a fare mostri di visioni, poi sparite subitamente in parte e in parte rimaste, come in un paese montano sotto la nebbia mattutina si vedono castelli e piantagioni per aria e un grigio uniforme tra e sotto loro¹.

È il paesaggio che si vede dal cocuzzolo di Castelvecchio, ma è insieme qualcosa di più: è il paesaggio del sogno descritto dai poeti, in cui la fantasia scioglie e addensa le sue immagini. È il paesaggio shakespeariano del *Midsummer-Night's Dream*, in cui le cose sembrano piccole e indistinguibili, «small and undistinguishable, / like far-off mountains turnèd into clouds», e i personaggi ne sono catturati come attori increduli di un'esperienza in cui «everything seems double»: «And I have found Demetrius», è la conclusione di Elena, «like a jewel, / mine own, and not mine own» (IV, I, 186-189). Apparenza e realtà: i verbi *sembrare* e *parere* – *to seem* –, di cui *Eco d'una notte mitica* è costellato, aboliscono l'usuale dicotomia in una sfera superiore, che intrica sì il passo di chi l'esplora, come per Ermia e Lisandro, Elena e Demetrio, e come non di rado avviene al Pascoli commentatore – ma che quel passo tiene vivo sempre, e teso nel suo movimento, ricordandoci che nell'atto, nella *dynamis* e non nella *stasis*, è la radice della scrittura, della lettura, della critica.

Nota bibliografica

I due pannelli che qui presento, il testo di *Eco d'una notte mitica* (la cui edizione è allestita sulle stampe: resta fuori la parte avantestuale) e un 'esercizio di lettura' condotto con l'ausilio del saggio manzoniano, sono parte di un libro in uscita per l'editore Pàtron di Bologna, dal titolo *Pascoli latino e novecentesco. «Pomponia Graecina» e «Thallusa» dai classici a Sbarbaro*.

Nel libro, entrambi i lavori sono appendici poste in coda al primo capitolo, *Una discesa alle catacombe: fonti, modelli, simboli di «Pomponia Graecina»*, in cui larga parte ha l'analisi dei modelli narrativi e scenografici manzoniani negli abbozzi e nel testo finito del poemetto (una versione provvisoria di questo capitolo era il saggio «*Pomponia Graecina*»: *fonti, modelli, simboli*, «Rivista Pascoliana», 30

1 In *Epos*, in nota a *Aen.* II, 272, si legge: «e il sogno è come un paese montano veduto sotto la nebbia, nel quale si vedono chiare alcune cime soltanto e il resto è occulto» (G. Pascoli, *Epos*, Livorno, Giusti, 1897, p. 114)

[2018], pp. 133-82 [1^a parte], e 32 [2020], pp. 129-54 [2^a parte]; un'ulteriore messa a punto in *Un personaggio tra epica e romanzo: «Pomponia Graecina» di Giovanni Pascoli*, «Kepos», IV [2021], pp. 83-103).

Per quanto riguarda *Eco d'una notte mitica* – strumento principe per chi si addentri nella sfaccettata lettura pascoliana dei *Promessi Sposi* – l'esigenza era di disporre di un testo attendibile e 'pulito', stanti le mende, talora gravi, della vulgata mondadoriana; e di averlo nella completezza non solo delle sue varianti a stampa, ma anche di quella cornice – già messa in luce dagli importanti studi di Marina Marcolini e Massimo Castoldi – costituita dall'incipit originario del saggio sulla «Vita Italiana» e dalle *Note e aggiunte* affidate a un fascicolo successivo della medesima rivista. Con questi recuperi la lettura del saggio risulta più ricca e storicamente più chiara. È grande l'aiuto che da *Eco d'una notte mitica* può giungere all'intelligenza di *Pomponia Graecina*. Ho ritenuto quindi buon servizio portare allo scoperto uno strumento che utilizzo, per così dire, privatamente, ormai da anni; e l'ho fatto guidato dall'esempio del bel libro di Massimo Castoldi, *Da Calypso a Matelda. Giovanni Pascoli poeta dell'«Èra nuova»* (Modena, Mucchi, 2019), reso più prezioso e necessario dal testo dell'*Èra nuova* stampato in appendice (sempre Castoldi sta lavorando all'edizione critica di *Pensieri e Discorsi* per l'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pascoli).

Come allegato al capitolo su *Pomponia Graecina* nasce anche l'*excursus* sulle ripercussioni del motivo della folla nel Pascoli commentatore e poeta: commentatore dei classici e poeta in latino. Siamo di fronte a un Pascoli che legge Virgilio e Orazio attraverso la lente dei *Promessi Sposi*, con esiti, per usare una parola a lui cara, di inedita «vivificazione» dell'antico; e di trasformazione dell'esperienza di lettura – una lettura bifocale, di osmosi, si diceva, e travaso di motivi fra testo antico e moderno – in nuova poesia, come avviene nel *Reditus Augusti* qui esaminato. Il poemetto, del 1896 (l'anno di *Eco d'una notte mitica*), offre nell'esordio la versione pascoliana, nel latino 'romanzesco' dei *Carmina*, del motivo dell'uomo tra la folla: qui il protagonista è Orazio, e il termine allusivo è l'ode III, 14; ma è un Orazio che, all'arrivo del corteo di Augusto, si trova urtato e spintonato come Renzo fra i sediziosi di Milano all'arrivo di Ferrer. Dietro Orazio, e Pascoli lo sa bene, le radici di questo trattamento del motivo affondano in Teocrito e nel genere mimico (sono in corso studi di Francesco Citti in proposito): la novità sta proprio nella capacità di Pascoli di rinfrescare di linfa moderna l'eredità assorbita dalla sua confidenza coi classici.

Per lo studio di *Eco d'una notte mitica* restano fondamentali i lavori cui già si accennava: M. Pazzaglia, *Pascoli lettore dei «Promessi Sposi»*, in Id., *Tra San Mauro e Castelvecchio. Studi pascoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1997, pp. 143-66; M. Marcolini, *Pascoli prosatore. Indagini critiche su «Pensieri e discorsi»*, Modena, Mucchi, 2002; M. Castoldi, *Una postilla ritrovata a due prose pascoliane: «Eco d'una notte mitica» e «La scuola classica»*, «Rivista Pascoliana», 14 (2002), pp. 49-63; Id., «*Dunque io torno al Manzoni e al suo immortale romanzo*». Rileggendo «*Eco d'una notte mitica*» di Giovanni Pascoli, «Studi sul Settecento e l'Ottocento», 1 (2006), pp. 57-69; cui

si aggiunga, ottimamente commentato, G. Pascoli, *Letture dell'antico*, a cura di D. Baroncini, Roma, Carocci, 2005. Più nel dettaglio, si deve a Marcolini la riscoperta dell'incipit originario, che determina la più vistosa discrepanza fra l'edizione in rivista e quella in volume; e sempre a Marcolini, ma anche a Castoldi (i due lavori sono contemporanei), la ristampa delle *Note e aggiunte* con cui Pascoli torna sia su *Eco d'una notte mitica*, sia su un altro saggio ospitato dalla «Vita Italiana», *E ancora il greco*, che in *Pensieri e Discorsi* prenderà il titolo di *La scuola classica*.

Sul rapporto di *Eco d'una notte mitica* con l'interpretazione del sogno di Enea in *Epos*, in cui si mescolano spunti dalla *Coscienza nel sonno* di Dandolo e suggestioni del *Midsummer* shakespeariano, mi permetto di rinviare al mio *Commentare Virgilio per l'«era nuova»: «Epos» di Giovanni Pascoli*, «Calíope. Presença Clássica», 35 (2018), separata 5, pp. 4-57 (<https://revistas.ufjf.br/index.php/caliope/article/view/22547/12644>). Ho potuto far tesoro dei contributi di F. Nassi, *Una fonte pascoliana: Giovanni Dandolo e l'interpretazione dei sogni*, «Rivista Pascoliana», 10 (1998), pp. 105-28; e di L. Venturini, *Il racconto del sogno nell'ermeneutica pascoliana*, «Rivista di Letteratura Italiana», XXX, 2-3 (2012), p. 135-51. Approfondimenti sulla polifunzionale metafora della «penombra» (su cui mi soffermavo, analizzando il commento dell'*Eneide* e l'immaginario critico pascoliano, in «*Epos*» di Giovanni Pascoli. *Un laboratorio del pensiero e della poesia*, Bologna, Pàtron, 2017, pp. 172-84) si trovano ora in C. Chiummo, «*Nella penombra dell'anima*: il chiaroscuro della creazione poetica in Pascoli», «Rivista Pascoliana», 31 (2019), pp. 109-26: vi si mette in luce la portata europea, e francese in particolare, d'area post-positivista e simbolista, dell'immagine della «penombra dell'anima» e delle sue varianti, come zona crepuscolare dell'io in cui prende forma la creazione poetica.

E sempre a proposito di Shakespeare, vorrei qui aggiungere che nella Biblioteca di Casa Pascoli a Castelvechio si conserva la traduzione francese delle *Oeuvres complètes* nella versione di François Guizot, in otto volumi. Il testo vi appare ancor più vicino a quello pascoliano (complice, certo, la familiarità fra le lingue, e sebbene la traduzione tralasci la suggestiva doppia aggettivazione di *things*, «small and undistinguishable»):

DÉMÉTRIUS. – Toutes ces aventures paraissent comme des objets imperceptibles, comme des montagnes éloignées et confondues avec les nuages.

HERMIA. – Il me semble que je vois ces objets d'un œil troublé; tout me paraît double.

HÉLÈNE. – C'est la même chose pour moi; et j'ai trouvé Démétrius comme un joyau qui est à moi, et qui n'est pas à moi².

2 *Oeuvres complètes de Shakspeare [sic]*, traduction de M. Guizot, III, *Timon d'Athènes. Le jour des Rois. Les Deux Gentilshommes de Vérone. Roméo et Juliette. Le Songe d'une nuit d'été. Tout est bien qui finit bien*, Paris, Garnier frères, s.d., p. 448. Biblioteca di Casa Pascoli, XII.3.A.12.

Questo è il sogno come appare ai suoi meravigliati protagonisti. Ma quella che Pascoli analizza come «sensazione doppia» aggiunge all'immagine un elemento che le conferisce una profondità nuova, e che deriva direttamente dagli studi sul sogno: è il tempo diluito, il confondersi del passato con il presente. Nel sogno di Enea il tempo, fluido e reversibile quale si manifesta nella coscienza onirica, è la dimensione che propizia l'incontro, il ritorno di Ettore come figura viva e dolorosa, oggetto di nostalgia, sì, ma anche sostegno allo sgomento di Enea nell'ora suprema della città in fiamme:

Ettore non tornò più e non si vide più, ma dopo quelle due vittorie [il fuoco appiccato alle navi troiane, l'uccisione di Patroclo] si aspettava che tornasse: ebbene nel sogno, egli suol ritornare vittorioso ed è nell'aspetto di quando fu morto, è morto e vivo³.

È, il sogno, teatro della contraddizione e fusione fra realtà e desiderio. Ed è questo Ettore, *maestissimus* eppure vittorioso, a cedere a Enea il testimone, ad affidargli i Penati di Troia. Allo stesso modo, in *Eco d'una notte mitica* la congiunzione fra l'*Eneide* e i *Promessi Sposi* si attua solo apparentemente nella dimensione spaziale del *tableau* – il paese montano, le vette e i castelli sospesi fra la nebbia – perché lo spazio è metafora del tempo: «si trovano insieme sensazioni vecchie e recenti, intrecciate e commesse a fare mostri di visioni, poi sparite subitamente in parte e in parte rimaste». Del tempo, e del desiderio che in esso si muove.

L'epos antico e il romanzo moderno, il passato e il presente: *Eco d'una notte mitica* non lo dice, ma è una conclusione che possiamo trarre: c'è del futuro in un passato che ritorna, c'è un'eredità che ci supera, e che le nostre mani conservano – finché le mani piccole dei figli non abbiano sufficiente forza per stringerla.

I. *Eco d'una notte mitica*

I.1. *Il testo*

Il testo adottato è quello di *Pensieri e Discorsi* (*Pd* = G. Pascoli, *Pensieri e Discorsi. MDCCCXCV – MCMVI*, Bologna, Zanichelli, 1907, pp. 155-72). Lo si è suddiviso, per maggiore perspicuità, in segmenti numerati. Tale segmentazione è ripresa nell'apparato (§ 2), che raccoglie le varianti rispetto alla stampa in rivista sulla «Vita Italiana» (*Vi* = G. Pascoli, *L'eco d'una notte mitica*, «La Vita Italiana», n.s., vol. II [25 agosto 1896], fasc.VII, pp. 1-8) e alla prima stampa in volume nei *Miei Pensieri di varia Umanità* (*Mp* = G. Pascoli, *Miei Pensieri di varia Umanità*, Messina, Muglia, 1903, pp. 169-86)⁴.

3 Pascoli, *Epos* cit., p. 114.

4 Su formazione e struttura di *Pensieri e Discorsi* cfr. Marcolini, *Pascoli prosatore* cit., pp. 73-128.

A Castelvechio si conserva una copia del saggio comparso sulla «Vita Italiana», in pagine sfasciolate, assieme ad altri due articoli usciti sulla medesima rivista, *E ancora il greco* («La Vita Italiana», n.s., vol. II [25 settembre 1896], fasc. IX, pp. 193–201; entrato in *Pensieri e Discorsi* col titolo *La scuola classica*) e *Letteratura italiana o italo-europea?* («La Vita Italiana», n.s., vol. III [1° maggio 1897], fasc. X, pp. 846–52)⁵. Sul testo del saggio manzoniano, che sulla «Vita Italiana» s'intitola *L'eco d'una notte mitica*, Pascoli è intervenuto cancellando a lapis blu un lungo segmento dell'incipit (cfr. più avanti, § 3) e inserendo, a penna, alcune correzioni, di cui si dà conto nell'apparato con la sigla *ViC*. Tali correzioni entrano tutte in *Mp*, ma assieme ad altre: per cui bisogna ipotizzare che quella di *ViC* sia una primissima rilettura; seguita da un'altra, più accurata, avvenuta durante la preparazione di *Mp*, forse in fase di allestimento del testo per l'editore o direttamente sulle bozze.

Si è tenuto conto anche del percorso editoriale successivo alla *princeps* dei *Pensieri e Discorsi*, che ebbero una seconda (1914) e una terza edizione, quest'ultima con due tirature (1927, 1928), per poi entrare nel volume delle *Prose* curate da Augusto Vicinelli (1946, 1971⁴); di tale percorso si considerano, per brevità, soltanto gli estremi: *Pd*² (G. Pascoli, *Pensieri e Discorsi. MDCCCXCV – MCMVI*, Bologna, Zanichelli, 1914², pp. 155–72) e *P^t* (G. Pascoli, *Prose, I, Pensieri di varia umanità*, a cura di A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1971⁴, pp. 124–37). La prima edizione dei *Pensieri e Discorsi* presenta due refusi che alterano il senso della frase («cielo» per «ciclo»; «bacia» per «lascia»); solo il secondo verrà corretto a partire dalla seconda edizione; la quale introduce, tuttavia, due piccole variazioni («d'un sogno» per «di un sogno»; «di Enea» per «d'Enea»), che rimarranno nelle edizioni successive.

Rispetto al testo stampato in *Pd*, le virgolette basse di chiusura sono sostituite con virgolette alte (“testo,, → “testo”). Stesso tipo di virgolette che in *Pd* era in

5 Archivio di Casa Pascoli a Castelvechio, G.83.4.10, rispettivamente nn. 1–8, 9–17 e 18–24. Ciascuno degli articoli reca, in testa alla pagina, aggiunto a penna, il riferimento bibliografico. *L'eco d'una notte mitica* è stampato sulla prima pagina, sotto l'intestazione «LAVITA ITALIANA»; sotto la quale (biffata a lapis blu), si legge, scritto a penna: «Fascicolo VII 25 agosto 1896 Roma». Il saggio *Letteratura italiana o italo-europea?*, non ripreso in volume, è ristampato in G. Pascoli, *Prose disperse*, a cura di G. Capocchi, Lanciano, Carabba, 2004, pp. 122–31. Si conservano anche quattro fogli di appunti relativi a *Eco d'una notte mitica*, raccolti da una fascetta: G.63.4.1, nn. 1–5. In una di queste carte, la n. 3, compare un titolo più referenziale: «Un'eco dell'ultima notte / d'Ilio». All'epoca della stesura di *Epos*, e in particolare all'inizio dell'estate del 1896, va assegnato il duplice programma registrato da Nava: «1° Virgilio in Dante. Osservazioni o non fatte mai o non comuni, come: dal lib. VI L'episodio di Filippo Argenti suggerito da Palinuro 2° Virgilio ne' Promessi sposi (i passettini di Menico)» (G. Pascoli, *Myrica*, edizione critica a cura di G. Nava, Bologna, Pàtron, 2016², p. CCIII; su Palinuro e Filippo Argenti cfr. Tatasciore, «*Epos*» cit., pp. 124–26).

Vi, dove tuttavia le virgolette di chiusura seguivano la punteggiatura: la precedono invece in *Pd*, con l'eccezione del punto esclamativo (poiché in tutti i casi è parte della citazione, resta sempre all'interno delle virgolette). *Mp* utilizza virgolette a sergente, seguendo lo stesso rapporto con la punteggiatura che sarà in *Pd*.

Incoerenze nella punteggiatura sono nel testo, e non sono state corrette (in un caso, per esempio, è introdotta una virgola fra la cifra romana che designa il libro dell'*Eneide* e il verso di lì citato; le citazioni dal testo latino, sempre in corsivo, sono talvolta fra virgolette, talvolta no; in un caso compaiono apici singoli anziché virgolette). La punteggiatura corsivata per attrazione dal corsivo che precede è riportata al carattere tondo. Unico refuso di punteggiatura, al segmento 45, in *Vi* e *Mp*, è corretto da *Pd*: «*Arma, viri, ferte arma...*» → «*Arma, viri, ferte arma...*».

Si diversifica fra accento grave e acuto sulla *e*, laddove il testo delle tre stampe ha sempre accento grave, secondo l'uso tipografico del tempo.

Sempre alla «Vita Italiana» Pascoli affidò due pagine di *Note e aggiunte*, relative tanto a *L'eco d'una notte mitica* quanto a *E ancora il greco* («La Vita Italiana», n.s., vol. II [1896], fasc. X, pp. 372-73). Riscoperte e già integralmente pubblicate da Marina Marcolini e Massimo Castoldi⁶, si riprendono qui per la sola parte manzoniana, a completamento del saggio maggiore (§ 4).

ECO D'UNA NOTTE MITICA

[1] Oh! io torno al Manzoni e ai Promessi Sposi! Che libro vivo, fresco, nuovo! Sì, nuovo, non ostante che d'allora in poi ci siamo provati, dietro le orme di stranieri, in tante novità! Ma erano, dunque, novità vecchie, nate con le grinze. Ma erano piante esotiche che, nel terreno non loro, o non attecchivano o subito tralignavano. [2] Eppure dai Promessi Sposi avremmo potuto imparare a fare analisi psicologiche, pitture d'ambiente, descrizioni naturali (la vigna di Renzo, ricordate? e ripensate il *Paradou* dove tutto fiorisce a un tempo, e le piante inselvatichite fanno doppi i fiori), da non invidiare Flaubert, i Goncourt, Zola; e nei Promessi Sposi avremmo trovato in formazione tanti generi di romanzo che poi tennero e tengono il campo, cadendo e sparendo via via, perché in essi è fatto elemento principale di vita quello ch'è il più piacevole ma il più fuggevole dei pregi: la novità. [3] Ma i nostri vecchi dal grande capolavoro manzoniano imitarono, non impararono; e si sa che l'imitazione in arte è ciò che è la putrefazione in natura: dissolve un genere per dar luogo a un altro; e imitarono poi ciò appunto che persino all'autore pareva la cosa manchevole e assurda del suo quadro: la cornice! Quanto poi alla freschezza, alla vita, alla grazia, all'ordine, alla proporzione, al sorriso di malizia, al senso d'eleganza, queste cose sono rimaste nel quadro.

[4] Dunque io torno al Manzoni e al suo immortale romanzo. Lo lessi la prima volta

6 Marcolini, *Pascoli prosatore* cit., pp. 381-84; Castoldi, *Una postilla* cit., pp. 52-55.

in un agosto come questo, in monti come questi:⁷ quanti anni sono? Molti, molti, molti. Lo leggevo, finite le scuole e chiusi gli esami, in quei primi giorni di vacanza, che vi compensano, con la loro ineffabile pace, dei molti mesi di fatica e di soggezione. Sono come la pioggia estiva dopo l'afa a lungo durata: si gode come «in quella rinfrescata, in quel sussurrio, in quel brulichio dell'erbe e delle foglie tremolanti, gocciolanti, rinverdite, lustre»; si mettono «certi respironi larghi e pieni!» [5] O divino Manzoni, io risento ora sfogliando il tuo libro quello che sentivo allora leggendo nel cassetto del tavolino i tre piccoli tomi ben rilegati di un'edizione milanese; quando rapito, assente, altro, provavo in me (ma allora non avrei saputo citare Aristotele), mediante la pietà e il timore, compiersi la catarsi di così fatte passioni. [6] Se non sapevo citare Aristotele, avevo per altro letto qualche poco di latino; e la mia mente, passando dalla difficile all'agevolissima lettura, non si sentiva staccare, né a poco a poco né a un tratto, dai suoi studi consueti, nei quali, per giungere in cima a vedere la luce, bisognava farsi largo a traverso monti di vocabolari e selve di grammatiche: no: godeva anzi come una sensazione doppia, un piacere complesso, formato di novità e di ricordo. [7] Rileggo «la notte degli imbrogli e dei sotterfugi» e quel piacere complesso, quell'incognito indistinto, si ripresenta al mio spirito. Io vedo la casetta di Lucia «in fondo al paese» con «la chioma folta del fico che sovravanzava il muro del cortile»; vedo anche il casolare disabitato dove «vanno le streghe» per solito, e ora sono postati i bravi col Griso. «Egli, col grosso della truppa, rimane nell'agguato ad aspettare». [8] Si fa sera, si fa «quel brulichio, quel ronzio (non ci rincresca rileggere le parole del Manzoni: dacché è libro di testo nelle scuole, si legge più poco), quel ronzio, che si sente in un villaggio, sulla sera, e che, dopo pochi momenti, dà luogo alla quiete solenne della notte. Le donne venivano dal campo, portandosi in collo i bambini, e tenendo per la mano i ragazzi più grandini, ai quali facevan dire le divozioni della sera; venivan gli uomini con le vanghe e con le zappe sulle spalle. All'aprirsi degli usci si vedevan luccicare qua e là i fuochi accesi per le povere cene: si sentiva nelle strade barrattare i saluti e qualche parola sulla scarsità della raccolta e sulla miseria dell'annata; e, più delle parole, si sentivano i tocchi misurati e sonori della campana, che annunciava il finir del giorno». [9] I promessi, con Agnese e i testimoni, vanno a sorprendere il curato: «Zitti zitti, nelle tenebre, a passo misurato, usciron dalla casetta e preser la strada fuori del paese... Per viottole, tra gli orti e i campi, arrivaron vicino a quella casa, e lì si divisero». Nelle tenebre? Dopo la sorpresa che non riesce, il curato si affaccia a una finestra. «Era il più bel chiaro di luna; l'ombra... lunga e acuta del campanile, si stendeva bruna e spiccata sul piano erboso e lucente della piazza: ogni oggetto si poteva distinguere, quasi come di giorno». [10] Di lì a poco Ambrogio suona a stormo: «Ton, ton, ton, ton: i contadini balzarono a sedere sul letto: i giovinetti, sdraiati sul fenile, tendon l'orecchio, si rizzano. Cos'è? Cos'è? Campana a martello! fuoco? ladri? banditi? Molte donne consigliano, pregano i mariti, di non moversi, di lasciar correre gli altri: alcuni s'alzano e vanno alla finestra: i poltroni, come se si arrendessero alle preghiere, ritornan sotto: i più curiosi e più bravi scendono a prender le forche e gli schioppi per correre al rumore: altri stanno a vedere». [11] Intanto i bravi si erano mossi dalla capanna delle streghe. Il Griso «si mise in testa un cappellaccio, sulle spalle un sanrocchino di tela incerata, sparso di conchiglie; prese un bordone da pellegrino, disse: – andiamo da bravi: zitti e attenti agli ordini –, s'incamminò il primo, gli altri dietro». Nella casetta non trovano la lepre;

7 I monti di prima sono quelli d'Urbino; i monti di poi, quelli di Barga [N.d.A.].

«non c'è nessuno. Torna indietro, va all'uscio di scala, guarda, porge l'orecchio: solitudine e silenzio». [12] Poi «il Griso sale adagio adagio, bestemmiano in cuor suo ogni scalino che scricchiolasse, ogni passo di que' mascalzoni che facesse rumore... Si metton tutti, con men cautela, a guardare, a tastare per ogni canto, buttan sottosopra la casa. Mentre costoro sono in tali faccende, i due che fan la guardia all'uscio di strada, sentono un calpestio di passini frettolosi, che s'avvicinano in fretta... il calpestio si ferma appunto all'uscio... Menico mette il piede dentro, in gran sospetto, e si sente a un punto acchiappar per le braccia... Zitto! o sei morto. Lui invece caccia un urlo». [13] Ebbene? Ebbene, queste avventure del paesello innominato mi fanno l'effetto d'intese o lette altre volte, come di tutt'altri tempi e luoghi, di tutt'altre persone, con tutt'altri costumi. Dove? quando mai? Quei passini specialmente, i passini frettolosi di Menico, mi sembrano echeggiare da una profondità infinita... [14] Ah! Ho trovato. Qual meraviglia! Pare un sogno, in cui una persona ora è quella, ora un'altra, e si trovano insieme sensazioni vecchie e recenti, intrecciate e commesse a fare mostri di visioni, poi sparite subitamente in parte e in parte rimaste, come in un paese montano sotto la nebbia mattutina si vedono castelli e piantagioni per aria e un grigio uniforme tra e sotto loro. Ho trovato! Ho trovato! Quale incanto vedere il lavorio, forse inconscio, dell'ingegno che crea, e assistere alla genesi dell'opera d'arte!

[15] Badiamo, io non dico di aver trovato una delle fonti del Manzoni, né intendo fare uno studio critico e un lavoro d'indagini. Nemmeno pretendo che quello che dico sia proprio e infallentemente vero: mi accontento del verosimile. Soprattutto non si pensi a imitazione. Già tra l'imitazione e le fonti spesso noi confondiamo; e scoprendo fonti di qualche opera d'arte, noi diciamo o intendiamo o facciamo involontariamente credere d'aver tolto qualche fronda alla corona di lauro dell'artista. [16] Il che è curioso parecchio, specialmente se si tratta di poeti epici, che di necessità, per istituto dell'arte loro, raccontano per disteso cose già in parte sapute, e raccontano quelle perché proprio l'uditore vuol di quelle conoscere maggiori particolari e le avventure che le precederono e le seguirono. Sicché il poeta, quando per caso deve narrare d'un personaggio nuovo e straniero ai soliti cieli [*leggi cicli*], è costretto a prestargli, a fingergli, ad asseverargli una fama che non ha. [17] Insomma, e per tutti i generi oltre che per l'epico, quando si fanno o si leggono certi studi «crenologici», bisogna aver in mente due cose per tenere in misura e in tono i nostri giudizi; due cose: l'una, che lo scrittore non può inventare propriamente, ché non è la natura esso o Dio; l'altra, che, se anche lo scrittore potesse inventare proprio, il lettore gliene sarebbe tutt'altro che grato e respingerebbe l'opera sua. [18] Dunque io non parlo d'imitazione che il Manzoni abbia fatto, né di fonti a cui abbia derivato: voglio fare un cenno, un cenno solo, di qualche cosa di più e di meno nel tempo stesso: adombrare appena lo studio d'una grande mente nell'atto stesso che genera l'opera grande, la quale a lui medesimo, se volesse o potesse fare l'analisi degli elementi semplici di cui è composta, parrebbe più mirabile di un sogno scomposto nelle sue spirituali molecole. Premesso questo, sapete donde io sento che echeggiano i passini frettolosi di Menico? Dalla più grande e famosa città dei miti, dalla città degli Dei, da Troia, nella sua ultima notte.

[19] Manzoni amava e studiava Virgilio, da cui derivò anzi, si può dire, un, non voglio dire se pregio o difetto, carattere della sua maniera: quel prender parte con un sorriso, con un sogghigno, con una lagrima a ciò che narra; quell'assistere i suoi personaggi con un cenno ora di compassione, ora di rimprovero, ora d'ironia. Un esempio o due, come vien viene. [20] Renzo bacia [*leggi lascia*] Lucia e Agnese la sera di quel giorno che doveva es-

sere, e non fu, così felice per lui, «col cuore in tempesta, ripetendo sempre quelle stesse parole: – a questo mondo c'è giustizia, finalmente. – *Tant'è vero che un uomo sopraffatto dal dolore non sa più quel che si dica*». Don Abbondio si scervella su Carneade: «Tanto il *pover uomo* era lontano dal prevedere che burrasca gli si addensasse sul capo!» [21] È il momento decisivo per Geltrude (così sin allora egli la chiama), che deve rispondere al prete sulla sincerità e libertà della sua vocazione. «Per dare quella risposta, bisognava venire a una spiegazione, dire di che era stata minacciata, raccontare una storia... *L'infelice* rifuggì spaventata da quest'idea». [22] La madre di Cecilia (chi non capisce subito di chi voglio parlare?) «stette a contemplare quelle così indegne esequie della prima, finché il carro non si mosse, finché lo poté vedere; poi disparve. E che altro poté fare se non posar sul letto l'unica che le rimaneva, e metterselo accanto per morire insieme? Come il fiore già rigoglioso sullo stelo cade insieme col fiorellino ancora in boccia al passar della falce che pareggia tutte le erbe del prato». [23] Quest'ultimo passo mi dispensa dal cercare i tanti luoghi di Virgilio dove egli mostra, per così dire, il suo viso o commosso o sdegnato tra i personaggi e i fatti da lui creati (ricordate *Aen.* I 716 e segg.: 'Essa con gli occhi, essa con tutta l'anima, sta fissa in lui, e talora nel grembo lo tiene, e non sa *Didone* qual potente Dio a lei *infelice* sia sopra!'); mi dispensa, dico, dal cercare altri esempi, perché me ne suggerisce uno che val per molti: la chiusa dell'episodio di Eurialo e Niso (*Aen.* IX 435 e segg.), in cui la commozione tenera e forte del poeta si rivela con una soave comparazione di fiori e con una promessa calda, divina, d'immortalità. [24] Mutate il romano antico in cristiano moderno, il poema in romanzo: il «*Fortunati ambo*» di Virgilio diventa il «*tiratela a voi, lei e la sua creaturina*» del Manzoni, in persona di Renzo. Ma qui dunque il Manzoni avrebbe imitato Virgilio? Non credo: il Manzoni, che certo aveva pianto più d'una volta nel leggere quella chiusa, nel momento in cui scriveva la sua «madre di Cecilia», forse non la ricordava nemmeno. [25] A ogni modo, egli ha creato, e precisamente dove non si può negare che abbia imitato: nel paragone del fiore, così comune nella poesia antica e moderna. Ha creato per quel particolare nuovo del bocciuolo che cade col fiore sbocciato: il bambino del fiore! Piccola cosa? Queste piccole cose sono la poesia, solo queste: le grandi sono sovente vampate di retorica, che è una bella, bellissima arte, ma non è la poesia.

[26] Come dunque per queste lagrime, così anche per i passini di Menico, può darsi che il Manzoni non pensasse a Virgilio, mentre scriveva. Ma la sua fantasia, senza che esso se ne rendesse forse conto, elaborava elementi virgiliani. La notte degli imbrogli e dei sotterfugi è l'ultima notte di Ilio trasformata in modo che nessuno, nemmeno il Manzoni, sospetterebbe la strana trasformazione. Eppure è così. L'impressione generale è la stessa. [27] In tutte e due le mirabili creazioni, al brusio, festivo e straordinario in Virgilio, consueto nel Manzoni, della sera, succede il silenzio notturno interrotto poi da grida, suoni, apparizioni, che finiscono là a un vecchio tempio di Cerere, dove si sono raccolti i destinati all'esilio – spunta sui cocuzzoli del monte la stella del mattino –; qua nella chiesa d'un convento, donde i fuggiaschi vanno alla riva del lago e s'imbarcano. [28] «Non tirava un alito di vento; il lago giaceva liscio e piano, e sarebbe parso immobile, se non fosse stato il tremolare e l'ondeggiar leggiadro della luna, che vi si specchiava da mezzo il cielo»⁸. Con una grande pace, pace di singhiozzi dopo lo scroscio del pianto,

8 *Aen.* VII 8 e 9: *nec candida cursus Luna negat, splendet tremulo sub lumine pontus*. Per il resto: VIII 87 e segg.: *tacita refluens ita substitit unda, Mitis ut in morem stagni placidaeque paludis Sterneret aequor aquis, remo ut luctamen abesset* [N.d.A.].

pace di dolore tutto in sé raccolto, quando il dolore si gusta nel nostro segreto come un piacere, terminano le due notti. [29] Gli esuli di Ilio si volgono, al chiaror del giorno, a rivedere la patria – i Danai occupavano in armi le soglie –, al chiaror della luna guarda Lucia al palazzotto di Don Rodrigo e il suo paesello e la sua casetta, col fico che sopravanzava il muro del cortile. L'esilio... Si direbbe che il Manzoni, nell'anima semplice di Lucia, abbia voluto fare l'analisi, che Virgilio non poteva fare, dei sentimenti di quelli antichi, che lasciavano piangendo i lidi della patria, le nude spiagge, dove la patria non era più se non qualche maceria e qualche fucacchio.

[30] Nell'una notte e nell'altra è un bel lume di luna. Notevole è che nella narrazione di Virgilio ora c'è, ora pare non ci sia (cf. II 340 e 360, 397, 621). Era giuoco di nuvole? d'ombre? Ma sopra tutto un verso, molto «suggestivo» ci ferma, il 255: *A Tenedo tacitae per amica silentia lunae*. Tutti ammirano, e inclinano, bontà loro, a concedere, per questo e alcuni altri versi, a Virgilio un sentimento quasi moderno della natura. [31] Nel fatto, che cosa vuol dire quel verso? Ha voluto veramente il poeta mescolare e far tutt'uno della sensazione della vista e di quella dell'udito? O ha voluto significare che la luna non s'era ancora levata, o che, levatasi, si era, per provvidenza di Dei in favore de' Greci, nascosta tra le nuvole? [32] Qualche argomento, che non è opportuno riportare qui, mi farebbe credere quest'ultima cosa: che fosse tra le nuvole, allora. Ma io vorrei saperne un'altra: che cosa ne pensasse il Manzoni, il quale, secondo me, deve aver derivata da quella frase, consciamente o inconsciamente, molta ispirazione. [33] In vero è curioso osservare che anche nella sua notte la luna vien fuori dopo, come quella che non era nel primo quarto – parrebbe –, essendo che Renzo continua la sua strada «nelle tenebre crescenti», e si avvia con Lucia e gli altri alla casa del curato «nelle tenebre», mentre poco dopo, quando esso curato apre la finestra, può vedere che è il «più bel chiaro di luna». [34] Era la luna spuntata nel frattempo? Può darsi, e può anche darsi che il Manzoni interpretasse il luogo di Virgilio in un modo analogo. Ma in ogni modo, a questo solo volevo concludere che il chiaro di luna nella notte manzoniana serve a segnare il contrasto tra le inquiete operazioni degli uomini e la placida indifferenza della natura. «I passeggiere silenziosi, con la testa voltata indietro, guardavano i monti, e il paese rischiato dalla luna, e variato qua e là di grand'ombre». [35] Virgilio, tutto insieme, se ne è passato; ma quel famoso verso, così dubbio, sembra a molti che basti a suggerire una quantità di idee poetiche. Ha, per esempio, ispirato il Leopardi nel suo Bruto:

E tu, dal mar cui nostro sangue irriga,
Candida luna, sorgi,
E l'inquieta notte e la funesta
All'ausonio valor campagna esplori.

Che, in fatti, il Leopardi pensasse a Virgilio e a Troia, si presume da quel che segue:

dalle somme vette
Roma antica ruina;

che deriva dalle parole di Ettore, pronunziate poco dopo quel tranquillo veleggiare al lume silenzioso della luna: *ruit alto a culmine Troia*.

[36] Ma i passini di Menico? Eccoli. Il doloroso gruppo della famiglia fuggente era già alla porta della città e si poteva considerarla salvo «quando a un tratto all'orecchio

parve che venisse un trito scalpitò». Però nella mente del Manzoni (ripeto, forse ne era conscio, forse no) questo minuto calpestio si contaminò, si confuse coi passi di Iulo, di cui poco prima Enea racconta: «alla destra si aggavignò il piccolo Iulo e segue il babbo coi suoi passettini non misurati ai miei». [37] Il Manzoni senti il suono di tali piccole péste di bimbo sul suolo della patria morta, nell'oscurità notturna. E la casa in fondo al paese? col fico sul cortile? Eccola: «quantunque la casa d'Anchise, appartata, sia in fondo, coperta d'alberi». Ben altro rumore è quello che sente al suo svegliarsi Enea: tuttavia l'effetto dei *ton, ton, ton, ton*, è, proporzionalmente, e con un sapor di comico, lo stesso che quello del grande incendio o della grande piena. [38] Panto che fuor di sé corre alla casa di Enea, ricorda quel tale «tutto trafelato, che stentava a formar le parole»; e le parole di Panto, pur nella solennità epica degli esametri, quando accennano al cavallo che versa armati, richiamano alla mente queste altre, sebbene contadine: «che fate qui, figliuoli? non è qui il diavolo: è giù in fondo alla strada, alla casa d'Agnese Mondella: gente armata; son dentro; par che vogliano ammazzare un pellegrino; chi sa che diavolo c'è». [39] E il pellegrino, cioè Griso, or mi pare Sinone, or coi suoi bravi in agguato fa pensare ai Greci nascosti nel cavallo, or ha l'aria dei Troiani travestiti da Greci (sebbene questi li ricorda più il bravo da Bergamo: Corebo che diventa Grignapoco!), or assomiglia né più né meno che a... Enea che arringa gli ultimi campioni d'Ilio. Si sa: il bravo non ha l'eloquenza dell'eroe: maggior concisione, per altro: «andiamo da bravi: zitti e attenti agli ordini». [40] Così una volta, e l'altra: «Presto, presto! pistole in mano, coltelli in pronto, tutti insieme; e poi anderemo: così si va. Chi volete che ci tocchi, se stiam ben insieme, sciocconi? Ma, se ci lasciamo acchiappare a uno a uno, anche i villani ce ne daranno. Vergogna! Dietro a me, e uniti». Qui la salvezza è nell'unione; in Virgilio, può essere solo nella disperazione. E gli eroi di Enea somigliano nelle tenebre della notte un branco vagabondo di lupi famelici, e i bravi del Griso, una mandria di porci, cui il cane rimette in ordine.

[41] Sì, sì: è un sogno pieno di bizzarre e incerte parvenze; il «casolare diroccato» ha ora l'idea della macchina «*feta armis*», ora le sembianze del «vecchio tempio deserto di Cerere», nello stesso modo che Menico ora è Iulo, che sgambetta vicino al babbo, ora par tutto... Androgeo: «a un tratto... si accorse d'essere incappato in mezzo ai nemici. Stupì; e ritirò indietro a un punto il piede e la voce. Come chi pestò un serpente, che non aveva veduto... Così Androgeo esterrefatto... voleva andarsene». Ma non tutto vorrei credere effetto dell'immemore accozzarsi d'idee e sensazioni. [42] Come a me pare che il Manzoni con la sua analisi della divulgazione misteriosa del segreto (cap. XI), «che d'amico fidato in amico fidato gira e gira... tanto che arriva all'orecchio di colui o di coloro» ecc., abbia, dirò così, tradotto in sorriso vernacolo la stupenda descrizione epica della Fama (*Aen.* IV, 173); così credo che volutamente e pensatamente in un altro luogo dei Promessi Sposi, nel cap. VII che precede la notte degli imbrogli, abbia trasformato, volgarizzando ma vivificando, in Renzo e Lucia nientemeno che Enea e Anchise. [43] Oh! Lucia! Eppure è così. Lucia non si vuol persuadere al matrimonio di sorpresa, e pensa al filo che ha il padre Cristoforo. Come finalmente si persuade? Renzo comincia a andare in su e giù per la stanza, a proferire parole sempre più chiare di minaccia contro Don Rodrigo, tra lo spavento e i pianti delle due donne, finché: «Ebbene! gridò Renzo, con un viso più che mai travolto: io non vi avrò; ma non v'avrà neanche lui. Io qui senza di voi, e lui a casa del...» [44] E allora Lucia piange, supplica, con le mani giunte, gli si butta in ginocchioni davanti; e Renzo: «Che bene mi volete voi? Che prova mi avete data? Non v'ho io pregata, e pregata, e pregata? E voi: no! no! – Sì sì – rispose

precipitosamente Lucia...» Or bene, leggete del solito libro dell'Eneide i versi 634-704. [45] Anchise, il vecchio fulminato, ricusa di salvarsi. Nulla può smuoverlo. Enea allora dichiara che non sopravvivrà nemmeno lui e tornerà tra i nemici per morire: morire senza vedere la strage de' suoi: «*Arma, viri, ferte arma...*» La moglie gli si oppone sulla soglia, abbracciandogli le ginocchia (era dunque in ginocchioni) e tendendogli il figlioletto. Qui avviene un prodigio e il vecchio finalmente cede, dopo avere avuta di quel prodigio la sanzione divina. [46] Era più ostinato di Lucia, Anchise! Ma si assomigliano, non è vero? Salvo che in Lucia è, oltre Anchise, anche Creusa. E Renzo somiglia a Enea? Oh! più che non si possa credere. Enea sta per fare una cosa irragionevole: glielo dice bene Creusa: «Se vai per morire, porta anche noi: se hai qualche speranza dell'effetto delle tue armi, resta qui a difenderci». Come sarebbe andata a finire la cosa, se non interveniva il prodigio? Probabilmente, Enea non avrebbe messo in opera il suo proposito e Anchise si sarebbe persuaso. [47] E qui ci domanderemmo: «Aveva Enea pensato di che profitto poteva esser per lui lo spavento di Anchise e Creusa? E non aveva adoperato un po' d'artificio a farlo crescere, per farlo fruttare? Il nostro autore protesta di non ne saper nulla...» Queste parole del Manzoni, mutati quei due nomi, sembrano suggerite dalla lettura di Virgilio. Noi sappiamo, noi italiani, fedeli al genio italico, che due grandi e perfette anime ha guidate e ispirate l'anima cortese Mantovana: Dante e Manzoni.

[48] Per questo, io ragazzo, leggendo nel collegio, dentro il cassetto del mio tavolino, i bei tre tomi dell'edizione milanese, provava una sensazione doppia, di cui un elemento mi sfuggiva. Nella scuola io aveva già studiato il secondo libro dell'Eneide, e mi ero commosso all'esclamazione: «*O patria, o divum domus Ilium!*» come poi mi commovevo per l'addio ai monti, alla casa natia, alla chiesa del paesello. E così allora, senza rendermi conto delle somiglianze, seguii trepidando, nella loro fuga, sì la famiglia d'Enea, sì Renzo e Lucia, con un amore e una tenerezza particolari per i due bimbi che camminavano tra i grandi facendo due passini per ognun de' loro.

1.2. *Le varianti*

Nel caso di varianti di punteggiatura, le porzioni di testo riportate in apparato sono più ampie qualora la diversa interpunzione comporti una diversa accentazione tonale del discorso, o un diverso bilanciamento nei rapporti logico-sintattici e semantici della frase. Più sinteticamente si procede invece nel caso delle citazioni manzoniane: nelle quali la mobilità variantistica del testo – in primo luogo nell'interpunzione – è determinata più che altro dalla correttezza (o meglio, scorrettezza) dell'edizione utilizzata da Pascoli nella stesura di *Vi*, e dell'edizione utilizzata per la revisione delle citazioni per *Mp*; nonché dalla maggiore o minore attenzione dello stesso Pascoli nel citare o nel rivedere le citazioni⁹.

9 Al tempo della stesura del saggio Pascoli si serviva di un'edizione Sonzogno dei *Pro-messi sposi*, di cui lamentava la scorrettezza in una lettera a Francesco Carlo Pellegrini: cfr. Tatasciore, «*Epos*» cit., p. 123. Il volume non si conserva a Castelvecchio. Sulle edizioni di Manzoni a Casa Pascoli si vedano G. Nava, *Pascoli e Manzoni*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, 2 voll., Roma, Salerno Editrice,

M. precede le varianti che riguardano il testo manzoniano.

Tr. precede le varianti che riguardano il testo dei brani tradotti da Virgilio.

(...) indica porzione di testo omessa nell'apparato, scevra di varianti.

ECO D'UNA NOTTE MITICA] L'ECO D'UNA NOTTE MITICA *Vi*

- [1] *Il testo da Si, nuovo a tralignavano sostituisce, a partire da Mp, un lungo brano di Vi: cfr. § 2.*
- [2] *Paradou] Paradou Vi Mp*
 a un tempo,] a un tempo *Vi*
 fanno doppi i fiori] fanno doppi i loro fiori *Vi Mp*
 Flaubert] Bourget *Vi*
- [4] in monti come questi] *manca la nota in Vi*
 quanti anni sono? Molti] quanti anni sono? Molti *Vi*
 quei primi giorni di vacanza,] quei primi giorni di vacanza *Vi*
- [5] provavo] provava *Vi*
- [7] il muro del cortile";] il muro del cortile", *Vi*
- [8] *M.* Le donne venivano] Le donne venivan *Vi Mp*
- [9] Dopo la sorpresa che non riesce] Dopo la sorpresa, che non riesce *Vi Mp*
M. l'ombra... lunga e acuta del campanile] l'ombra della chiesa, e più in fuori
 l'ombra lunga e acuta del campanile *Vi Mp*
- [10] *M.* balzarono] balzano *Vi Mp*
M. giovinetti] giovanetti *Vi Mp*
M. fenile] fienile *Vi Mp*
M. Campana a martello! fuoco?] Campane a martello! Fuoco? *Vi Mp*
M. pregano i mariti, di non muoversi] pregano i mariti di non muoversi *Vi Mp*
M. i più curiosi e più bravi] i più curiosi, i più bravi *Vi Mp*
- [11] capanna delle streghe. Il Griso] capanna delle streghe: il Griso *Vi*
M. – andiamo da bravi: zitti e attenti agli ordini –,] andiamo, da bravi: zitti e at-
 tenti agli ordini –; *Vi Mp* (*in Vi le parole del Griso sono fra apici anziché trattini*)
 non trovano la lepre;] non trovano la lepre: *Vi*
M. porge l'orecchio;] porge l'orecchio; *Vi Mp*
- [12] *M.* che scricchiolasse,] che scricchiolasse; *Mp*
M. di que' mascalzoni] di quei mascalzoni *Vi Mp*

1985, vol. II, pp. 605–47: pp. 634–35 (ora raccolto in G. Nava, *Scritti pascoliani*, a cura di M. Castoldi, con la collaborazione di B. Aldinucci, S. Casini, C. Chiummo, N. Ebani, F. Latini, F. Podda, E. Tatasciore e L. Venturini, Bologna, Pàtron, 2022, pp. 153–54) e C. Pisani, *Pascoli lettore del Manzoni*, in *Filologia e poesia tra Pascoli e d'Annunzio*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 37–85: pp. 84–85. Sulla variante di *Eco*, 30, «un bel chiaro di luna» (*Vi, Mp*) → «un bel lume di luna» (*Pd*), cfr. Tatasciore, «Epos» cit., pp. 123–24, con l'aggiunta di un passo di una lezione del 1905–1906 pubblicata da Nava, *Pascoli e Manzoni* cit., p. 646 (Nava, *Scritti pascoliani* cit., pp. 160–61): «Quanto al chiaro di luna, avverto che i toscani usano *lume di luna*: a me, però, piace più *chiaro*».

- M.* con men cautela] con men cautele *Vi Mp*
M. a guardare, a tastare per ogni canto, buttan sottosopra la casa] a guardare, a
 tastare per ogni canto, buttar sottosopra la casa *Vi Mp*
M. all'uscio di strada, sentono un calpestio di passini frettolosi,] all'uscio di strada
 sentono un calpestio di passini frettolosi *Vi Mp*
- [13] Ebbene? Ebbene] Ebbene? ebbene *Vi*
 Dove? quando mai?] Dove, quando mai? *Vi Mp*
- [14] meraviglia] meraviglia *Vi*
 un grigio uniforme tra e sotto loro] un grigio uniforme tra loro *Vi*
 Ho trovato! Ho trovato] Ho trovato! ho trovato *Vi*
- [16] conoscere maggiori particolari e le avventure] conoscere maggiori particolari,
 e le avventure *Mp*
 le avventure che le precederono e le seguirono] le avventure che le precederono
 e quelle che le seguirono *Vi Mp*
 straniero ai soliti cieli] straniero ai soliti cicli *Vi Mp* (cieli è evidente *refuso*, rimasto
 in *Pd²* e in *P⁴*)
- [17] non è la natura esso o Dio] non è la natura esso, o Dio *Vi Mp*
 tutt'altro che grato] tutt'altro che grato, *Vi Mp*
- [18] nel tempo stesso:] nel tempo stesso; *Vi Mp*
 (di un sogno: a partire da *Pd²*, d'un sogno)
- [19] a ciò che narra;] a ciò che narra, *Vi*
- [20] Renzo bacia Lucia e Agnese] Renzo lascia Lucia e Agnese *Vi Mp* (lascia è *ripristinato*
 sull'errato bacia di *Pd* a partire da *Pd²*; inutile avvertire che in nessun punto del
 romanzo *Renzo bacia Lucia, né Agnese*)
 che doveva essere, e non fu, così felice per lui] che doveva essere così felice per
 lui *Vi*
 (*M.* la battuta di Renzo «a questo mondo ecc.» fra apici anziché trattini in *Vi*)
M. il pover uomo] il pover uomo *Vi Mp* (*corsivo* di Pascoli, come altrove nelle citazioni
 manzoniane)
- [21] vocazione.] vocazione: *Vi*
- [23] una promessa calda, divina, d'immortalità] una promessa calda, divina d'immor-
 talità *Vi*
- [24] il romano antico] il Romano antico *Vi*
 il poema in romanzo:] il poema in romanzo; *Vi*
 Manzoni, in persona di Renzo] Manzoni in persona di Renzo *Vi*
 la sua «madre di Cecilia»,] la sua «madre di Cecilia» *Vi*
- [25] egli ha creato,] egli ha creato *Vi*
 del bocciuolo che cade col fiore sbocciato: il bambino del fiore!] del bocciuolo
 che cade col fiore sbocciato, del bambino del fiore. *Vi*
- [26] Come dunque per queste lagrime, così anche per i passini di Menico, può darsi]
 Come dunque per queste lagrime, così anche per i passini di Menico può darsi
Vi
- [27] la stella del mattino –;] la stella del mattino – *Vi Mp*
- [29] si volgono, al chiaror del giorno] si volgono al chiaror del giorno *Vi Mp*
 a rivedere la patria] al rivedere la patria *Vi* (*dove* al per a è *refuso*, corretto già su
ViC)
 in armi le soglie –;] in armi le soglie – *Vi* (*il punto e virgola* è inserito già su *ViC*)
- [30] un bel lume di luna] un bel chiaro di luna *Vi*

- A Tenedo*] *A Tenedo, Vi Mp* (la virgola è ripristinata in *P⁴*, dove è pure aggiunta una virgola dopo «suggestivo»)
- Tutti ammirano, e inclinano] Tutti ammirano e inclinano *Vi*
- [31] mescolare e far tutt'uno della sensazione della vista e di quella dell'udito] mescolare e far tutt'una della sensazione della vista e di quella dell'udito *Vi Mp*
- [32] che cosa ne pensasse] che ne pensasse *Vi*
- [33] parrebbe –,] parrebbe – *Vi Mp*
- [34] Ma in ogni modo] Ma a ogni modo *Vi* Ma ogni modo *Mp* (*refuso che sollecita l'intervento in Pd*)
M. voltata indietro,] voltata indietro *Mp*
M. rischiarato] rischiarati *Vi Mp*
- [36] considerar salvo] considerar salvo, *Vi*
M. scalpito] scalpito *Mp*
 coi passi di Iulo, di cui poco prima Enea racconta: «alla destra] coi passi di Iulo, di cui poco prima, «alla destra *Vi*
- [37] *Tr.* quantunque la casa d'Anchise, appartata, sia in fondo] quantunque la casa d'Anchise, appartata sia in fondo *Vi*
 è, proporzionalmente, e con un sapor di comico, lo stesso] è proporzionalmente e con un sapor di comico, lo stesso *Vi* è proporzionalmente, e con un sapor di comico, lo stesso *Mp*
- [38] a formar le parole»;] a formar le parole» *Vi*
 le parole di Panto] le parole in Panto *Vi*
- [39] or coi suoi bravi in agguato fa pensare] or, coi suoi bravi in agguato, fa pensare *Vi Mp*
 dei Troiani] de' Troiani *Vi*
 sebbene questi li ricorda] sebbene questi li ricordi *Vi Mp*
- [41] *Tr.* voleva andarsene] volea andarsene *Vi*
 d'idee] di idee *Vi*
- [42] *Aen.*] *Aen.*, *Vi*
 Promessi Sposi] *Promessi Sposi Vi Mp*
 così credo che (...) abbia trasformato (...) in Renzo e Lucia nientemeno che Enea e Anchise] così credo che (...) trasformato (...) Renzo e Lucia nientemeno che in Enea e Anchise *Vi* (*dove, per refuso, manca il verbo abbia, inserito già in ViC*) così credo che (...) abbia trasformato (...) in Renzo e Lucia, nientemeno che Enea e Anchise *Mp*
- [43] Eppure è così. Lucia non si vuol persuadere] Eppure è così, Lucia non si vuol persuadere *Vi* (*il punto è inserito sulla virgola già in ViC*)
 al matrimonio di sorpresa, e pensa al filo] al matrimonio di sorpresa e pensa al filo *Vi*
 in su e giù per la stanza] in su e in giù per la stanza *Vi*
 finché:] finché *Vi*
M. Ebbene] E bene *Vi*
- [44] *M.* e Renzo: «Che bene mi volete voi? Che prova mi avete data?] e Renzo: «che bene mi volete voi? che prova m'avete data? *Vi* e Renzo: «Che bene mi volete voi? che prova mi avete data? *Mp*
M. E voi: no! no! – Sì sì – rispose] E voi: no! no! – Sì, sì, rispose *Vi Mp*
- [46] Ma si assomigliano, non è vero? (...) E Renzo somiglia a Enea?] Ma si assomi-

- gliano, non è vero? (...) E Renzo a Enea? *Vi Mp*
Tr. porta anche noi:] porta anche noi; *Vi Mp*
Tr. qualche speranza dell'effetto] qualche speranza sull'effetto *Vi*
- [47] *M.* Aveva] aveva *Vi*
M. poteva esser] poteva essere *Vi Mp*
 Queste parole del Manzoni, mutati quei due nomi, sembrano suggerite dalla lettura di Virgilio. *Frase assente in Vi e introdotta a partire da Mp*
 Noi sappiamo, noi italiani, fedeli al genio italico] Noi sappiamo, noi Italiani, fedeli al genio italiano *Vi Mp*
 ha guidate e ispirate] ha guidato e ispirato *Vi*
- [48] Per questo, io ragazzo, leggendo nel collegio, dentro il cassetto del mio tavolino, i bei tre tomi dell'edizione milanese] Per questo io ragazzo leggendo nel collegio dentro il cassetto del mio tavolino i bei tre tomi dell'edizione milanese *Vi*
 mi ero commosso (...) come poi mi commovevo] mi ero commosso (...) come ora mi commoveva *Vi* mi ero commosso (...) come ora mi commovevo *Mp*
 E così allora, senza rendermi conto delle somiglianze, seguìi trepidando] Io avevo seguito, trepidando *Vi*
 che camminavano tra i grandi facendo due passini per ognun de' loro] che camminavano tra i grandi, facendo due passini per ognun de' loro *Vi* (*in quest'ultima frase Pd² introduce la forma, rimasta sino a P^t, di Enea in luogo di d'Enea*)

1.3. *L'incipit originario*

Rispetto all'esordio di *Eco d'una notte mitica* in *Mp* e *Pd*, il testo di *Vi* contemplava un più lungo preambolo, legato alla polemica sull'*Avvenire della letteratura in Italia*, come suona il titolo dell'articolo di Ugo Ojetti pubblicato, sempre nel 1896, sul fascicolo II della «Vita Italiana»¹⁰. Appare così anche più circostanziato il riferimento, in chiusura del saggio, al «genio italiano» (*Vi, Mp*) o «Italico» (*Pd*). Variante, questa, che intende riassumere le due fasi storiche dell'«italianità» lungo l'asse linguistico-letterario, secondo un'idea di sviluppo metamorfico della letteratura latina in quella italiana. Il concetto, che Pascoli mette alla prova nella maniera più eminente negli studi danteschi e ribadisce nelle lezioni ai maestri, trova il suo compimento simbolico nei *Poemi italici* del 1911, anno cinquantesimo dall'Unità; ma si trova già formulato in *Epos*, nella lettera-prefazione a Carducci: gli «scrittori più grandi delle nostre due gloriose letterature: l'antica di Vergilio,

10 U. Ojetti, *L'avvenire della letteratura in Italia*, «La Vita Italiana», n.s., vol. I (10 giugno 1896), fasc. II, pp. 113-25, presente a Castelvecchio con dedica: «A Giovanni / Pascoli / uno che gli vuol bene» (Biblioteca di Casa Pascoli, XI.2.A.184). L'intervento si riallaccia a un saggio pubblicato sulla «Revue de Paris» il 15 febbraio 1896, *Quelques littérateurs italiens* (Ojetti, *L'avvenire* cit., p. 114, nota 1). La questione sarà ripresa da Pascoli anche nell'articolo, già citato, *Letteratura italiana o italo-europea?*: Pascoli, *Prose disperse* cit., p. 131.

la nuova di Dante» sono qui evocati a testimoniare la «vivida virtù dell'anima italica», quel «generoso fermento speciale del pensiero e del carattere italico» che «è ufficio serbare», scrive Pascoli, «all'Italia e alle scuole classiche»¹¹.

Di seguito l'incipit di *Vì*, già edito da Marcolini¹²; si segnalano, in nota, i più evidenti punti di contatto con l'articolo di Ojetti:

L'ECO D'UNA NOTTE MITICA

[1] Oh! io torno al Manzoni e ai Promessi Sposi! [1a] Che libro vivo, fresco, nuovo! E "italiano" sto per aggiungere, quando il ricordo della disputa ogettiana germina, in un momento, di rimessitucci d'altri pensieri, e diventa selva e ginepraio. Schiettamente e veramente e unicamente italiano questo libro: non è vero? Non è vero che esso ha in sé il puro senso etereo, derivato da quella che Ugo Ojetti chiama "l'anima italiana"¹³ e che cerca e non trova oggi in Italia, né so bene se negli scrittori o nei lettori? Pare certo. [1b] Ora come a' suoi tempi parve a taluni sentir poco d'italianità questo mio libro così italiano? E anche ai nostri, di tempi, c'è per tutte le parti d'Italia un'Accademia, un'Arcadia di puristi (il D'Ancona chiama ultimo dei puristi un brav'uomo, benemerito degli studi Danteschi, conosciuto per il suo amore all'acqua e il suo orrore della modernità: ultimo? ci corre, illustre D'Ancona!), una Massoneria di puristi, dico, pettegola e altezzosa, audace e occulta, umile e sicura, assetata in fatto e in apparenza schifa di nome e di fama, ben pensante e mal senziente, di ottimi principî e di pessimi fini, che ne' suoi parlari assai liberi e ne' suoi scritti molto clandestini mette il Manzoni tra "questi moderni" e i divini Promessi Sposi tra le "novità" del mal gusto. [1c] Nemmeno ai nostri tempi, dunque, c'è il consenso di tutti gl'Italiani nel credere all'italianità dei Promessi Sposi: ai suoi, c'era piuttosto il consenso per non crederci: tanto pareva che il Manzoni uscisse, per la lingua, per lo stile, per il tono, dalle linee che circoscrivevano il tipo del buono scrittore italiano. E usciva infatti, e buon per noi, ché, altrimenti, avremmo avuto un altro libro di quelli che non si leggono mai (se non, per forza, qualche volta nelle scuole!) e compongono per la massima parte la nostra impopolare letteratura del passato. [1d] Ma in che modo, ripeto a me la domanda, questi Promessi Sposi sembrano ora, ai più se non a tutti, non solo un libro schiettamente italiano, ma addirittura l'ideale dell'italianità? Non so rispondere, se non con sospettare che italiano chiamiamo e crediamo quel libro dopo che ci siamo accorti che è ottimo e bellissimo, e non è soggetto alle vicissitudini del gusto e della moda, e resta e dura tra i labili successi a mano a mano di scritti differentissimi da quello; e che come noi Italiani lo proclamiamo ideale d'italianità, così i Tedeschi, se fosse d'un tedesco, lo griderebbero prototipo di germanità, e i Francesi, quintessenza di franco-gallicità. [1e] Così sospetto; e mi faccio un'altra domanda: come

11 Pascoli, *Epos* cit., pp. VII e IX. Cfr. E. Tatasciore, *Dante nel commento all'«Eneide» in «Epos»*, in *Pascoli e Dante*, Atti del Convegno internazionale, San Mauro Pascoli, Villa Torlonia, 16-17 ottobre 2021, a cura di D. Baroncini, Bologna, Pàtron, c.d.s.

12 Marcolini, *Pascoli prosatore* cit., pp. 98-99.

13 Cfr. Ojetti, *L'avvenire* cit., p. 115: «La causa vera, la causa prima della disgregazione degli artisti italiani, è la mancanza di un'anima italiana».

mai gl'Italiani non hanno battuta quella via, che, almeno dopo, s'è visto che era la strada maestra dell'arte nostra, e si sono messi per viottole e traghetti e hanno voluto esser Francesi, Tedeschi, Russi, e piuttosto che il Manzoni, continuare, il Heine, il Balzac, lo Zola, o chi so io?¹⁴ [2] Eppure dai Promessi Sposi avremmo potuto imparare (...).

I.4. Le Note e aggiunte

Come già avvertito, si riproduce soltanto la parte relativa a *Eco d'una notte mitica*. Gli accenti sono adeguati all'uso corrente, e le virgolette di chiusura anticipate rispetto all'interpunzione. La punteggiatura che, per contiguità tipografica, è stampata in carattere corsivo, è riportata al tondo.

NOTE E AGGIUNTE

[1] Permetta il benevolo lettore che io gli ricordi due miei poveri scritti, pubblicati in questa *Vita* nei fascicoli VII e IX.

[2] È mirabile come tanta modernità quanta è nel Manzoni, che non è punto invecchiato ancora, non ha punte rughe, né, dirò così, mature e convenienti all'età, come hanno molti scrittori anche stranieri, del suo tempo, né precoci e scavate da una decadenza e infiacchimento anticipato, come, per esempio, gli scrittori recentissimi di Francia; tanta modernità avesse una fonte d'ispirazioni così antica. È mirabile, dico, e vero. Raccolgo ogni giorno nuovi indizi e nuovi dati. Eccone un paio: La notte mitica gli ha suggerito uno de' suoi versi meno belli: "Solo al vinto non toccano i guai". Già: ecco le parole di Virgilio (Aen., II, 366): *nec soli poenas dant sanguine Teucri*. [3] Commentavo l'altro giorno un passo del libro quarto; un passo "moderno". Tutti dormono: Elena non può dormire; si prova a trovare nel suo pensiero un esito al dramma della sua passione, che non sia la morte; e non lo trova. Morire, dunque. Enea, invece, dorme; ha fermo ciò che farà il domani, e dorme; ha preso tutti i provvedimenti necessari, e dorme. Con queste parole seguivo la lettura di Virgilio, quando mi accorsi che le parole erano un'eco.

[4] Cercai e trovai. Quella ripetizione "e dorme" che io faceva leggendo i due versi del IV (554 e '5: *Aeneas celsa in puppi, iam certus eundi, Carpebat somnos rebus iam rite paratis*), che facevo vinto dalla commozione d'un dramma così semplice e vero, così antico e nuovo; era nei *Promessi Sposi*, capitolo XXIV. "Affari intralciati, e insieme urgenti, per quanto ne fosse sempre andato in cerca, non se n'era mai trovati addosso tanti, in nessuna

14 Qui termina la porzione d'incipit rimossa nella versione in volume. I nomi citati nella frase che segue, Flaubert (subentrato, a partire da *Mp*, a Bourget), i Goncourt, Zola, trovano tutti riscontro in Ojetti: «i nostri naturalisti», Verga, Serao, Capuana, De Roberto, «seppero mantenere la giusta misura» rispetto ai «loro maestri di Francia»; «Né esagerarono l'erudizione e i termini tecnici nelle loro descrizioni precise, come avevano fatto tra i vecchi il Flaubert, i Goncourt, lo Zola, tra i giovani massimamente l'Huysmans»; «la nostra anima raggiunge certi cieli così candidi e così profondi che, né lo sguardo del signor Bourget, né quello del signor Hervieu, né quello del signor Zola potranno mai raggiungere» (Ojetti, *L'avvenire* cit., pp. 119-20).

coniuntura, come allora; eppure aveva sonno. I rimorsi che glielo avevan levato la notte avanti, non che essere acquietati, mandavano anzi grida più alte, più severe, più assolute: eppure aveva sonno”. E leggete il resto. [5] Io dicevo: L’Innominato avea acquistato fiducia nella misericordia di Dio; Enea ubbidiva al Fato: la loro coscienza riposava nello stesso modo, per ragioni non troppo differenti, chi ripensi la natura delle religioni pagana e cristiana. Ma un altro passo del Manzoni corrispondeva più esattamente al passo di Virgilio. Sì certo. Pensai a un altro “eroe” dei *Promessi Sposi*: a Don Abbondio; un eroe che una certa notte non poté prender sonno; e ricordai un accenno storico del Manzoni, ch’egli avrebbe potuto mutare (chi sa che non gli sia venuto in mente) con l’accenno poetico sopra scritto. Leggiamo dunque al capitolo II: “Si racconta che il principe di Condé dormì profondamente la notte avanti la giornata di Rocroi: ma, in primo, luogo, era molto affaticato: secondariamente aveva già date tutte le disposizioni necessarie (*rebus iam rite paratis*), e stabilito ciò che dovesse fare la mattina (*iam certus eundi*)<”>.

[6] A proposito sempre del Manzoni, avrei ricordato, se lo avessi conosciuto, un bellissimo articolo (Giornale storico della letter. italiana, 1896, vol. XXVII, p. 94) di Pietro Ercole, che dell’Innominato manzoniano trova le traccie nel Catilina Sallustiano¹⁵. Le risposdenze sono molte e chiare, ed esposte poi come io non saprei davvero nemmeno riassumere. Mi piace però riportare qui la conclusione, “come il sugo di tutta la storia”. Conclude adunque il mio bravo Ercole: “Ed è notevole ancora, per non dire curioso, scoprire quanta parte nella creazione di un prosatore che è, più d’ogni altro nostro, moderno ed originale, che mirò a svincolare la nostra prosa dall’originaria e troppo servile imitazione classica, abbia avuto l’opera di un prosatore latino, da lui così sapientemente trasfusa nell’opera propria”. (...)”¹⁶

II. Pascoli lettore manzoniano: il motivo della folla

II.1. *Un verbo*: circumspicere

Risciacquare i panni dell’epos nel gran fiume del romanzo: sono tanti i segni di questa tendenza nella scrittura, nella poetica e nella critica di Pascoli. Lo si è già

15 P. Ercole, *Catilina e l’Innominato*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», a. XIV, vol. XXVII, fasc. 79 (1896), pp. 94-107, presente nella Biblioteca di Casa Pascoli (XI.2.A.303) con dedica «Al carissimo amico ritrovato / P Ercole».

16 La nota prosegue richiamandosi all’altro «scrittarello del fascicolo IX», *La scuola classica*, in cui proprio «il nome amato e stimato dall’Ercole» veniva fatto tra quelli dei componenti la commissione romana per la riorganizzazione dell’insegnamento del greco e del latino nei Ginnasi e nei Licei, nominata dall’onorevole Martini (cui *La scuola classica* si rivolge in forma di lettera). Pietro Ercole, in realtà, non era presente, come qui rettifica Pascoli: «Ma io ero e sono tanto persuaso che egli, genialissimo cultore della letteratura sì latina e sì italiana (è di lui un bello e ricco studio su Guido Cavalcanti e un’edizione, tra molti altri lavori, del Bruto di Cicerone che è, oso dire, l’ottimo di tutti i libri Loeschieriani per le scuole di latino, dottissimo e vivissimo) vi doveva essere, in quella Commissione, che ho finito per credere che vi era». Si veda, in proposito, Castoldi, *Una postilla* cit., p. 58.

mostrato altrove, ma si vuole qui raccogliere ancora qualche esempio, a far corona, stavolta, attorno al motivo della folla¹⁷. Per il lettore (per Pascoli che legge Manzoni, per noi che leggiamo il Pascoli interprete e poeta), il motivo della folla acquista rilievo, quando ci si sofferma sugli elementi della messa in scena. In Manzoni, e quindi in Pascoli, il personaggio che di volta in volta è protagonista – Lodovico, Gertrude, Pomponia – sta sulla scena di fronte al suo ‘antagonista’, al centro di una situazione risolutiva; lo attorniano figure indistinte, vaghe nel loro apparire, ma importanti come cassa di risonanza del suo destino: i nobili parenti dell’ucciso nella scena del perdono di Lodovico, le monache e le educande quando Gertrude si reca dalla madre badessa, i *propinqui* di Pomponia Grecina durante il processo domestico che vede la donna accusata di *superstitio externa*: la giudica il marito Aulo Plauzio, i parenti di lui sono testimoni; sullo sfondo, le statue dei Penati.

È di particolare rilievo, in questa scena, l’uso del verbo *circumspicio*. In attesa del giudizio di Plauzio, mentre tutt’attorno, nell’*atrium*, la presenza dei parenti e dei Penati incombe col peso di un’unica massa confusa, Pomponia *stat circumspiciens* (139). Il verbo è quello adoperato da Virgilio nel libro II dell’*Eneide*, per dar corpo, scrive Pascoli in *Epos*, alla «lunga occhiata in giro» di Sinone sui Troiani, curiosi di ciò che il prigioniero ha da dire: *constitit atque oculis Phrygia agmina circumspexit* (*Aen.* II, 68), «verso che dipinge la lunga occhiata in giro, con la sua cadenza spondaica»¹⁸. La nota attinge al serbatoio manzoniano, in cui «occhiata», «occhiata in giro», sono espressioni ricorrenti; e, soprattutto, un’«occhiata in giro» è quella che, nella scena dei tumulti per il pane, fa scorrere Ferrer sulla folla prima di parlare – creando, esattamente come Sinone, un effetto di trepidante sospensione¹⁹. Nell’episodio di Ferrer si assiste a una presentazione del personaggio collettivo per via di metonimia come avviene anche in *Pomponia Graecina*: «mille visi, mille barbe in aria». E l’esito, dopo la risoluzione, è analogo: «acclamazioni che andavano alle stelle», con una la parola, «acclamazioni», che s’incontra anche nell’episodio di Gertrude e che corrisponde all’*Adclamant omnes* di *Pomponia Graecina* (141).

17 Si vedano i lavori già indicati, e in particolare Tatasciore, «*Epos*» cit., pp. 111-93 (sulla presenza di Manzoni nel commento di *Epos* all’*Eneide*); la seconda parte di *Fonti, modelli, simboli* cit. (sui rapporti di *Pomponia Graecina* con alcune scene dei *Promessi Sposi* e con *Fabiola*, romanzo storico-archeologico di F.P.S. Wiseman); *Un personaggio* cit. (sui modelli epici e romanzeschi del personaggio di Pomponia). Molto importanti i contributi di P. Paradisi, *Omaggio a Forti. «Una sensazione doppia»: appunti di lettura fra Manzoni e Pascoli*, in *Un maestro magnanimo. L’opera critica di Fiorenzo Forti*, a cura di A. Cottignoli e G. Ruozzi, Bologna, BUP, 2008, pp. 162-87; *Intersezioni ottocentesche nei «Carmina» pascoliani: Manzoni e Aleardi*, in *Pascoli Latinus. Neue Beiträge zur Edition und Interpretation der neulateinischen Dichtung von Giovanni Pascoli*, herausgegeben von C. Chiummo, W. Kofler, V. Sanzotta, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2022.

18 Pascoli, *Epos* cit., p. 103.

19 Cfr. Tatasciore, «*Epos*» cit., pp. 131-32.

Una medesima fenomenologia è insomma piegata a effetti comici, quasi espressionistici. Pur se lontana dall'atmosfera drammatica di *Pomponia Graecina*, la scena di Ferrer (che, come vedremo, non manca di lasciare il segno in *Epos*) offre un'ulteriore conferma della consistenza dello schema singolo-moltitudine all'interno dei *Promessi Sposi*: ancora una volta, ne risulta esaltato quel regime scenico che vede il personaggio circondato da un pubblico, e il pubblico 'reagire', con effetti di amplificazione, al gesto e alla parola di quel personaggio. Apparirà quindi naturale che, ripetendosi la situazione-base, ricorrano, associati nella stessa proposizione, verbi come *stare* (*constitit* in Virgilio, *stat* in Pascoli) e il connotatissimo *circumspicere* (*circumspexit*, *circumspiciens*). Il quale, ora possiamo aggiungere, non è isolato in *Pomponia Graecina*: anche Plauzio, infatti, si era rivolto al suo 'pubblico' secondo le stesse modalità, naturalmente con animo opposto a quello di Pomponia. Il suo sguardo, indirizzato agli *adfines* e alle *imagines pallentes avorum* (ancora si fondono i vivi e le icone dei morti) è un'espressione di dolore per la confessione della donna (109-111):

At saevo surgens vir cum maerore: «fateris»
exclamat. Nunc adfines circumspicit amens
atque in imaginibus pallentibus haeret avorum.

Tanto esprime fisicità il verbo *circumspicit*, che quello che vi si coordina, *haeret*, indicante il fissarsi degli occhi sulle immagini degli avi (ma il soggetto grammaticale della frase non sono gli occhi, bensì Plauzio nella sua interezza d'uomo), ne determina quasi la direzione: osservando attorno a sé i parenti, tra loro vagando inquieto con lo sguardo, Plauzio s'immobilizza, quasi si fissa contro le inerti figure degli avi. La congiunzione di stasi e movimento è qui raggiunta in due tempi, attraverso l'impiego coordinato dei verbi *circumspicit* e *haeret*.

Circumspicio pare dunque sottintendere, nell'immaginario di Pascoli, nel modo in cui egli concepisce una scena, la presenza di un gruppo di astanti in attesa di un gesto, di una parola da parte del personaggio centrale; il verbo anzi collabora a creare attorno al soggetto lo spazio in cui si localizza l'insieme di queste necessarissime 'comparse'. E certo la qualità morfologico-prosodica della parola – un lungo polisillabo, un composto dalle vocali lunghe e cadenzate – ha la sua parte nel fascino che essa esercita sul poeta, se questi, seguendo e ampliando l'esempio di Virgilio, ne fa una componente così icasticamente rilevata del suo esametro. È stato mostrato a sufficienza come la lezione tecnica dei classici (di Virgilio e Orazio, ma anche di Ennio e Catullo) si esprima in Pascoli nelle forme della ripresa amplificata di fenomeni notevoli ma quantitativamente circoscritti negli autori presi a modello²⁰. E sembra anche questo il caso, perché al fondo dell'at-

20 Cfr. almeno D. Nardo, *La mimesi metrica del Pascoli latino*, in Id., *Modelli e messaggi. Studi sull'imitazione classica*, Bologna, Pàtron, 1984, pp. 117-39; e A. Traina, *Virgilio e*

trazione pascoliana per il verbo *circumspicio*, e per i versi spondaici in genere, c'è pur sempre Virgilio²¹. Ma come l'elemento metrico e morfologico non può andar disgiunto dall'esperienza semantica, così Virgilio è anche, nel suo poema, narratore, e narratore è il Manzoni che gli viene accostato in *Eco d'una notte mitica*. Le epifanie metriche e lessicali che stiamo riscontrando ci interessano dunque in quanto aprono spiragli sulla fantasia del Pascoli sceneggiatore e narratore, e sui modelli concreti sui quali si è formata la sua tecnica.

Riprendiamo le conclusioni di Nardo sull'esametro di Pascoli. In questione è la necessaria antinomia dei modelli oraziano e virgiliano, dell'Orazio satirico e del Virgilio epico, che in realtà si risolve, per Nardo, in una sintesi nuova: Pascoli «innesta sul modello oraziano, studiosamente rilassato e pedestre, tutti gli accorgimenti stilistici propri della poesia elevata, specialmente virgiliana». Ne risulta «un metodico sregolamento dei canoni metrici che nella latinità classica distinguevano rigorosamente fra loro i diversi generi letterari, in particolare l'epica dalla satira». Tale processo, di disgregazione e rifusione degli schemi classici, è il presupposto di fondo della varietà e mutevolezza che l'esametro di Pascoli sperimenta nei contenuti e nei registri: esso «si svincola così dalle ferree norme della tradizione, e trova la sua libertà nell'atto stesso in cui sembra riconsacrarne le forme più alte»²². Ma non era, un tale processo di disgregazione degli schemi classici, che innestava l'epica nella satira e la satira nell'epica, che fondeva e miscelava i registri così da ammettere tanto il sorriso quanto il dramma più acuto, non era questo ciò che già Manzoni aveva realizzato nei *Promessi Sposi*? Realizzato e, per i narratori a venire (anche per il Pascoli latino), esemplificato.

II.2. «Un grave ed eloquente personaggio»

L'intuizione critica che, sull'onda della tradizione romantica, fa del romanzo l'epica della modernità, trova vari rispecchiamenti in *Lyra* e in *Epos*. Il ricorso alle antologie ha sempre arricchito la lettura dei *Carmina*. Anche sul piano che qui ci interessa, delle forme della narrazione, le note di Pascoli ai 'suoi' classici possono darci agio di riflettere sulla modernità delle soluzioni che egli sperimenta sotto il velo, apparentemente tradizionale, del verso latino: già in *Lyra* ed *Epos*, infatti, si scopre quella fusione fra modelli antichi e moderni che, operante nell'interpretazione del 'narrato' di Catullo, di Orazio e di Virgilio, sovrintende, a maggior ragione, alla creazione di forme narrative nello stesso Pascoli.

Con l'episodio di Ferrer, che abbiamo già visto affiorare dietro la nota su Simone, Pascoli sembra leggere anche la lunga, articolata similitudine di *Aen.* I,

il Pascoli di «Epos» (la lezione tecnica), in Id., *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, III, Bologna, Pàtron, 1989, pp. 91-114.

21 Con Ennio e Catullo: Nardo, *La mimesi* cit., pp. 126-30.

22 Ivi, p. 139.

148-156, che sigilla la sequenza in cui Nettuno compare a calmare i venti scatenati da Giunone contro i Troiani:

Ac veluti magno in populo cum saepe cohorta est
 seditio, saevitque animis ignobile vulgus,
 iamque faces et saxa volant, furor arma ministrat;
 tum pietate gravem ac meritis si forte virum quem
 conspexere, silent arrectisque auribus adstant;
 ille regit dictis animos, et pectora mulcet:
 sic cunctus pelagi cecidit fragor, aequora postquam
 prospiciens genitor caeloque invecus aperto
 flectit equos curruque volans dat lora secundo.

Il sunto dell'episodio, intitolato *Il Dio del mare* (I, 124-156), si conclude così: «Pare un tumulto di plebe acquetato dall'apparire d'un grave ed eloquente personaggio»²³. La frase sintetizza la comparazione virgiliana. «Grave» è questo «personaggio» perché, già in latino, tale si mostra (e tale suona, nella parola *gravem*): *pietate gravem ac meritis (...) virum* (151); «eloquente» perché, al modo in cui Nettuno «abbonaccia il mare» (si legge ancora nel sunto), così il suo *alter ego* terrestre, nel mezzo del tumulto, «convince e commuove», coi suoi detti, l'*ignobile vulgus*: *ille regit dictis animos, et pectora mulcet* (153; la dittologia allitterante, «convince e commuove», parafrasa, in nota, *regit (...) et mulcet*)²⁴.

Ma la rappresentazione della *seditio*, che apre il paragone, non ricorda un poco la rivolta di Milano? O meglio: nella rivolta di Milano, non sembra Manzoni aver tenuto presente la similitudine di Virgilio? Così, almeno, Pascoli parrebbe intendere (e sottintendere). Nelle pagine in cui il narratore si sofferma con tanto acume sul comportamento della massa durante i «tumulti popolari», vediamo il vicario di provvisione, posto sotto assedio dalla folla inferocita, spiare «se il tumulto s'acquietasse un poco» (e si noti il lessico, «tumulti popolari», «s'acquietasse»: è proprio da qui che Pascoli attinge). Poi Ferrer si affaccia dalla carrozza, sosta sul predellino: «la curiosità e l'attenzione generale creò un momento di generale silenzio». È qui che viene anche a noi il dubbio (ma è quasi una certezza) che non lo stesso Manzoni avesse presente Virgilio: *silent arrectisque auribus adstant* (*Aen.* I, 152); quel Manzoni che nelle stesse pagine allude, come fra poco vedremo, alla *fatalis machina* della presa di Troia, al nefasto cavallo di legno che sale verso la rocca minaccioso, e che, nella scena dell'assalto alla casa del vicario, ricompare trasfigurato in una traballante scala, sospinta dai più arrabbiati.

Ma eravamo a Ferrer. La sua comparsa sulla folla sortisce lo stesso effetto che, nella similitudine virgiliana, Pascoli coglie nel manifestarsi di Nettuno e del suo

23 Pascoli, *Epos* cit., p. 80.

24 Ivi, p. 81.

‘comparante’, l’«eloquente personaggio», il *vir pietate gravis ac meritis* – effetto che nel sunto è riprodotto in termini sì fedeli a Virgilio, ma conditi del nuovo ingrediente manzoniano, con quella sintesi icastica e quasi un breve sorriso d’ironia: «Pare un tumulto di plebe acquetato dall’apparire d’un grave ed eloquente personaggio». Il passo che in Manzoni si apre col mostrarsi di Ferrer sul predellino della carrozza è celebre:

Ferrer, fermatosi quel momento sul predellino, diede un’occhiata in giro, salutò con un inchino la moltitudine, come da un pulpito, e messa la mano sinistra al petto, gridò: – pane e giustizia –; e franco, diritto, togato, scese in terra, tra l’acclamazioni che andavano alle stelle.

Al grave ed eloquente personaggio sono qui bastate poche parole, ma dette a voce alta; pochi gesti, ma ampi e teatrali²⁵.

Il fatto che Pascoli estragga, per così dire, Manzoni da Virgilio, significa anche, come gli stessi raffronti di *Eco d’una notte mitica* miravano a provare, che Manzoni, il Manzoni ‘moderno’ del romanzo, si era nutrito anche di classici, secondo modalità forse persino più ricche e sfaccettate di quelle individuate da Pascoli: le quali, in fin dei conti, rimangono nella sfera dell’eco ‘alta’, non dissacrante, anche quando la trasfigurazione del modello avviene, scrive Pascoli, «proporzionalmente, e con un sapor di comico»: «Ben altro rumore è quello che sente al suo svegliarsi Enea: tuttavia l’effetto dei *ton, ton, ton, ton*, è, proporzionalmente, e con un sapor di comico, lo stesso che quello del grande incendio o della grande piena»²⁶. In *Eco d’una notte mitica* il «comico», se viene riconosciuto, pertiene alla scena e al personaggio, all’«effetto» che essi provocano (parola che accomuna singolarmente le analisi di Pascoli a quelle di Poe)²⁷; ma mai corrode, mai intacca il modello, il testo classico. Mentre a noi pare, oggi, che l’operazione manzoniana sul classico abbia la sua ragione e la sua vitalità proprio *nella messa in discussione*

25 Sulla teatralità della scena, che sfrutta anche il dispositivo dell’«a parte», si veda R. Castellana, *Narratologia e interpunzione. Le virgolette dei «Promessi Sposi»*, in *Narratologie. Prospettive di ricerca*, a cura di C.M. Pagliuca e F. Pennacchio, Milano, Biblion, 2021, pp. 143-58: pp. 146-51.

26 Si cita dal testo qui stabilito, con richiamo alla numerazione interna: *Eco*, 37.

27 Penso soprattutto alla *Philosophy of Composition*; dove peraltro il concetto associato a quello di *effect, impression*, trova anch’esso rispondenza nel vocabolario di *Eco d’una notte mitica*: «impressione» (*Eco*, 26). È assai probabile che Pascoli conoscesse la traduzione di Baudelaire, *Méthode de composition (effet, impression)*, contenuta, come parte de *La Genèse d’un poème (Le Corbeau, The Raven)*, nelle *Histoires grotesques et sérieuses*, tradotte nel 1864 e più volte ristampate (si fa riferimento a E.A. Poe, *Philosophy of Composition*, «Graham’s Magazine», XXVIII, 4 [28 aprile 1846], pp. 163-67, e a Id., *Histoires grotesques et sérieuses*, traduites par Ch. Baudelaire, nouvelle édition, Paris, Michel Lévy Frères, 1871, pp. 334-71).

dello statuto di nobiltà della parola classica. Per Pascoli tale statuto non solo resta indiscutibile, ma è impiegato come conferma della nobiltà del genere nuovo nella forma in cui Manzoni l'ha arrangiato. Perché è innegabile che la lettura proposta in *Eco d'una notte mitica* funzioni, come atto critico, secondo il principio della sineddoche: chi legge il saggio ne ricava l'impressione che quelle pagine, nella loro pretesa modestia, vogliono porsi in realtà a modello interpretativo dell'intero romanzo. Né si tratta di Virgilio soltanto: l'eco classica è potenzialmente estensibile; bastava – Pascoli si esprime così a proposito dei paralleli studi danteschi – cercare. C'era, ad esempio, nella sfera della relazione nobile e nobilitante con i classici, anche Sallustio, con quella vicenda d'intertestualità messa in luce dall'articolo di Pietro Ercole, *Catilina e l'Innominato*, che Pascoli legge appena spedito il saggio alla «Vita Italiana», e che cita, a conferma della sua lettura e del suo metodo, nelle successive *Note e aggiunte*²⁸. La vicenda è ricostruita da Castoldi, con decisive osservazioni sull'orizzonte critico condiviso da Pascoli e Ercole: si tratta di un comune «modo di intendere e anche di scrivere letteratura, spesso volto alla correlazione funzionale non solo tra modelli narrativi, ma anche tra personaggi», e che trova peraltro esempi analoghi nella coeva critica europea di area orfico-estetizzante²⁹.

28 *Note e aggiunte*, 6, con la relativa nota.

29 Castoldi, *Una postilla* cit., p. 58. Il tema dei rapporti con Sallustio è stato ripreso in studi più recenti, che però non tengono conto del saggio di Ercole: A. Mazza, *Sallustio tra Alfieri, Manzoni e Leopardi*, in *Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich*, a cura di R. Avesani, M. Ferrari, T. Foffano, G. Frasso, A. Sottili, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, pp. 443-50; G. Nuzzo, *Agnizioni sallustiane in Manzoni*, «Pan», 4 (2015), pp. 99-104; M. Armenia, *Quel ramo... quella Roma: «Come Catilina». Nota sui «Promessi Sposi»*, «Diacritica», IV, 22 (25 agosto 2018), pp. 15-19. Numerosi i classici di cui è traccia, più o meno esibita, in Manzoni: oltre a Virgilio (per cui cfr. E. Paratore, *Manzoni e il mondo classico*, «Italianistica», II [1973], 1, pp. 76-132; G. Lonardi, *Le stelle, l'intrigo: appunti su Leopardi, Manzoni e il secondo libro dell'«Eneide»*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, IV, *Tra Illuminismo e Romanticismo*, Firenze, Olschki, 1983, II, pp. 663-76; O. Ghidini, *Le parole avviluppate. Virgilio, Manzoni e un'immagine di «Ognissanti»*, «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch», 56 [2015], pp. 315-33; A. Traina, *Il rossore di Lucia e il rubor di Lavinia (da Virgilio a Manzoni)*, «EIKASMOS», XXVII [2016], pp. 371-73; Sergio Audano, «*Ai posteri l'ardua sentenza*». *Un'eco di Virgilio (Aen. VI 822) nel «Cinque Maggio» manzoniano (vv. 31-32)*, «*Silvae di Latina Didaxis*», XIV, 38 [gennaio-aprile 2021], pp. 5-12), ci sono Orazio, Properzio, Lucano, Tacito, Apuleio... Si considerino almeno V. Citti, *Fabio Valente e il vicario di provvisione*, in Id., *La parola ornata. Ricerche sullo statuto delle forme nella tradizione poetica classica*, Bari, Adriatica, 1986, pp. 145-70 (che individua echi dalle *Historiae* tacitiane proprio nell'episodio dell'assedio alla casa del vicario); e M. Corradini, «*Studiare i classici*». *Apuleio nei capitoli XX e XXI dei «Promessi Sposi»*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXXVIII (2021), 662, pp. 198-224 (dedicato a Manzoni e Apuleio, ma con ampia bibliografia degli studi precedenti).

Che anche il Manzoni 'sallustiano' di Ercole sia catturato nella rete di *Eco d'una notte mitica* è prova ulteriore del ruolo generalizzante, tipizzante, di cui si caricano per Pascoli le agnizioni di lettura. Tali agnizioni sono stimulate, sono, si direbbe quasi, provocate, da un approccio che conferisce all'eco classica valore indiziario: di rivelazione, nel genere nuovo, di una classicità sotterranea, presente in maniera occulta, ma proprio per questo viva, nascosta nelle fibre del fenomeno letterario per un destino d'ereditarietà pressoché ineludibile: un destino che anzi chiede di essere rin-tracciato, come una sorta di arcano *dna*. Il legame con i classici diventa allora argomento di 'modernità' del romanzo perché moderno è, nell'estetica pascoliana, ciò che in sé contiene e perpetua, seppur trasfigurata, un'eco dell'antico, inteso come patrimonio universal-eterno della psiche e dell'esperienza umana: il legame col classico non nega, pertanto, il carattere innovativo e moderno dei *Promessi Sposi*, ma anzi assicura, di quella modernità, la tenuta nel tempo, la sostanza di universalità e di costante attualità. Che è sostanza (è questo il giudizio di Pascoli) diversa da quella dei romanzi più recenti e in voga nel momento in cui scrive:

È mirabile come tanta modernità quanta è nel Manzoni, che non è punto invecchiato ancora, non ha punte rughe, né, dirò così, mature e convenienti all'età, come hanno molti scrittori anche stranieri, del suo tempo, né precoci e scavate da una decadenza e infiacchimento anticipato, come, per esempio, gli scrittori recentissimi di Francia; tanta modernità avesse una fonte d'ispirazioni così antica. È mirabile, dico, e vero³⁰.

«Raccolgo – aggiunge Pascoli – ogni giorno nuovi indizi e nuovi dati». E ne riporta alcuni, su cui non è il caso di soffermarsi. Ciò che preme, invece, è rilevare l'assiduità della ricerca, il carattere diffuso delle agnizioni, che, anche se non sistematiche, finiscono per formare, tutte insieme, una specie di membrana di risonanza fra i modelli antichi e il romanzo moderno. Perché, se anche non sempre soccorrono il saggio manzoniano o le antologie latine, a una nozione di intertestualità diffusa bisognerà pure appellarsi, se si vogliono accogliere tali rilievi non come episodici, ma come spie di una lettura a specchio sollecitata dalla natura stessa dei *Promessi Sposi*.

Torniamo allora alla scena dell'assalto alla casa del vicario. Ci accorgiamo che è proprio Manzoni a presentarla come un controcanto comico a più epici assembramenti d'uomini. La scala con cui i sediziosi cercano di invadere la casa è definita «macchina fatale»: grande ironia e – direbbe Pascoli – «sapor di comico»³¹, poiché l'espressione evoca la *fatalis machina* di *Aen.* II, 237, che *scandit* (...) *muros / feta armis* (237-238) e *subit mediaeque minans inlabitur urbi* (240). «La

30 *Note e aggiunte*, 2. L'allusione è ai francesi Bourget, Flaubert, i Goncourt, Zola, citati in *Eco*, 2.

31 *Eco*, 37.

Che leggendo la scena dell'assalto alla casa del vicario, Pascoli si accorgesse della citazione virgiliana, è fuor di dubbio; che, con Manzoni, sorrisse nel vedere quella casa quasi espugnata come in una novella *Ilioupersis*, è altrettanto certo; ma percepiva, ci chiediamo, anche il suono un po' secco e raschiante di quel tarlo invisibile che rode l'immagine-modello evocata per contrasto? L'allusione a Virgilio è infatti ben più che una lepidezza superficiale, e ha conseguenze non da poco per la storia della letteratura, per il posizionamento e la quotazione dei suoi valori. Confrontando Manzoni con Leopardi, l'altro grande fruitore ottocentesco del libro II dell'*Eneide*, l'uso del testo virgiliano nei *Promessi Sposi* risulta a conti fatti «ironico e fin parodico», mentre di «tutt'altro timbro» è l'eco che lo stesso libro imprime nel poeta dei *Canti*³⁶. Nelle mani del romanziere, il più grande poema della latinità diventa – può diventare – un canovaccio pronto all'uso, un'enciclopedia di scene e situazioni su cui impostare, ironicamente, la rappresentazione di un reale assai più minuto. Al punto che l'«archetipo classico a cui viene assimilato l'oggetto o il fatto moderno risulta alla fine deriso, spinto come all'assurdo»³⁷. Né ciò impedisce che il medesimo poema rimanga, nello stesso tempo, un serbatoio e modello di pathos: il romanzo è pur sempre lo spazio delle compresenze.

Ma Pascoli non era – storicamente, non poteva essere – in grado di leggere i virgilianismi come «materiali culturali», montati nel telaio narrativo del romanzo con esiti che vanno oltre la fenomenologia dell'«eco»; e che, sulla linea di un Cervantes, di uno Sterne, finiscono per accostare pericolosamente il testo antico agli «sciocchezze» flaubertiani. Non era in grado: gli mancavano nozioni come quelle di polifonia e pluridiscorsività, per tenere assieme l'apparente contraddizione di un classico insieme amato e contestato, venerato e irriso. Il seme di modernità della prosa manzoniana sprigiona potenzialità che Pascoli, lirico di una generazione iperlirica, anticlassicista ma immerso nei classici come un bambino (ed è una delle sorgenti della sua novità), non sapeva e non poteva cogliere.

Si tratta di potenzialità che per svilupparsi pienamente, anche agli occhi del lettore, richiedono un processo di erosione della lirica e del concetto di lirismo che finisce per accodarsi alle operazioni anticipatrici della scrittura in prosa; e, per quanto riguarda i classici, una messa in discussione radicale del loro statuto, per cui il modello che essi rappresentano, posto di fronte alla «prosa del mondo», non ha più nulla di esemplare e di autorevole (nasce il tempo, allora, di una interrogazione nuova, di un dialogo impostato su altri valori). Bisognerà attendere un Gadda perché la possibilità, aperta da Manzoni, di una voce illuministicamente affilata, romanticamente accorata, si inveri nella nostra letteratura, assimi-

36 Lonardi, *Le stelle* cit., p. 676.

37 E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi Sposi»*, Torino, Einaudi, 2000³, p. 233.

lando la scrittura, in un solo gesto, il pathos del canto e lo stridore del contro-canto. Ma certo «il pathos del sublime letterario», quel pathos che nei *Promessi Sposi* reca l'impronta dei suoi «inventori antichi o moderni»³⁸, non era sfuggito a Pascoli, il cui occhio coglieva e registrava i processi di assimilazione, di metabolizzazione, di introiezione dei modelli: su questo piano le sue analisi, le sue suggestioni, suonano ancora attuali.

II.3. *La folla, attore collettivo: Orazio*

Ribadiamo: non che Pascoli fosse incapace di cogliere lo sguardo ironico di Manzoni; è l'ironizzazione del classico, nella sua essenza, che non avrebbe ammesso. Ma una volta che si considerino i classici come terreno di ricerca, il tenore delle sue agnizioni, a ben vedere, non si limita al patetico, ma facilmente trascorre dal sublime al comico, o, per dir meglio, a un livello di raffinato *sermo cotidianus*: da Virgilio – si vuol qui mostrare – all'Orazio agrodolce delle *Satire*, delle *Epistole*, di qualche ode. La via che dalla *fatalis machina* dell'«alta tragedia» conduce alla «macchina fatale» spinta balzelloni sotto le finestre del vicario – simbolo implacabile della moderna commedia umana – risulta più chiara nel suo tracciato se contempla una sosta presso l'Orazio satirico. Si registrerà in proposito semplicemente un'intuizione di Pascoli, ma produttrice, come al solito, di poesia.

Va fatta intanto una premessa, che investe le antologie latine. C'è una particolare etichetta sotto la quale si potrebbero riunire le più interessanti proiezioni manzoniane di *Lyra* ed *Epos*: quella dei 'tipi umani'. I richiami ai *Promessi Sposi*, più o meno criptici, ne offrono tutti insieme una specie di galleria. Nel Catullo di *Lyra* (*Carm.* 53), «il popolano» che ascolta Calvo arringare in tribunale riproduce, si legge in nota, l'«atteggiamento di Renzo in Manzoni», quando il giovane se ne sta sbalordito ad ascoltare l'Azzecca-garbugli che sciorina grida su grida, «con un'attenzione estatica – sono le parole di Manzoni citate da Pascoli – come un materialone sta sulla piazza guardando al giocatore di bussolotti»³⁹. Sempre in Catullo (*Carm.* 83), l'avvocato Arrio, con la sua pronuncia affettata, appare al commentatore un «cavalocchi» pratico di *hinsidias* (pronunciato, avverte Pascoli, con aspirazione della *i*), versatissimo – ecco la traduzione-agnizione – in «garbugli»⁴⁰. In *Epos* – dove viceversa le allusioni ai *Promessi Sposi* sono ben occultate,

38 E. Raimondi, *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, Bologna, Il Mulino, 2004², p. 36.

39 G. Pascoli, *Lyra romana*, Livorno, Giusti, 1895, p. 84. Riprendo riscontri miei e di altri, aggiungendone di nuovi: M. Belponer, *Per una storia di «Lyra»*, «Rivista Pascoliana», 20 (2008), pp. 49-62: p. 61 (Catullo, *Carm.* 53); Castoldi, *Una postilla* cit., pp. 55-56 (Enea e il principe di Condé); Tatasciore, «*Epos*» cit., pp. 122-23, pp. 129-30, 143-47.

40 Pascoli, *Lyra romana* cit., p. 83.

dato il registro globalmente sublime dell'edificio antologico-esegetico – Enea che a Cartagine contempla i lavori della città in costruzione ricorda Renzo a Milano, stupito e ammirato dinanzi alla gran fabbrica del Duomo⁴¹; la sua sicurezza nella notte che precede la partenza dalle coste cartaginesi è pari a quella del manzoniano principe di Condé la notte prima della battaglia⁴²; e ancora, il modo in cui Turno intorpidisce e perde le forze nel duello finale con Enea appare così fisiologicamente realistico da poter essere associato all'incubo di Don Rodrigo malato di peste⁴³. Anche un epigramma sepolcrale, registrato in *Lyra*, può schiudersi a un universale umano, se accanto gli si pongono le «parole dolcissime» della madre di Cecilia (e qui torniamo alla citazione esplicita): «Addio, Cecilia! riposa in pace! Stasera verremo anche noi, per restar sempre insieme»⁴⁴.

In tutti questi casi Pascoli legge i classici (e li offre alla lettura di allievi e studiosi) *con Manzoni*. Maestro nel fissare in rappresentazioni esemplari passioni, stati d'animo, campi di forza nelle relazioni sociali, Manzoni accompagna l'occhio del commentatore in una direzione che, più che attualizzante, si potrebbe definire universalizzante. Catullo, Orazio, Virgilio sono ancora attuali perché esprimono un universale umano che Manzoni, nelle nuove forme del romanzo, ha ereditato e convalidato. Trasformandolo: ma, proprio attraverso la trasformazione, conservandolo vitale e significante. Naturalmente, è la lettura di Pascoli: di un poeta e lettore che, fra i due poli del fatto letterario, quello della forma individuata e quello dei contenuti archetipici, pone l'accento, nella maggior parte dei casi, sul secondo, che più si sottrae alle condizioni imposte dalla storicità dell'enunciazione.

È innegabile, ora, che anche la «folla» sia da annoverare fra i personaggi dei *Promessi Sposi*. Tanto sfuggente nel suo statuto individuale, quanto determinante per le sorti del racconto, la folla è quel paradossale individuo collettivo, quella congerie di soggetti che, nell'indeterminazione dei singoli voleri, finisce per agire all'unisono, come grande corpo sociale. Rientra anche questo 'tipo' nella galleria pascoliana? Sì; ed è, forse, quello al quale Pascoli appare più originalmente legato. La sua attenzione ai luoghi del romanzo in cui Manzoni si fa interprete degli atteggiamenti e della psicologia della «moltitudine» (altra parola con cui la folla è designata nei *Promessi Sposi*) affiora in *Lyra*, in *Epos*, in *Sul limitare*; ma, vedremo fra poco, anche nella scrittura poetica. Si tratta di una sensibilità critica espressa indirettamente, non nella sede canonica del saggio ma nei processi di scrittura e di riscrittura. Una sensibilità, occorre aggiungere, che an-

41 Pascoli, *Epos* cit., p. 93.

42 Pascoli, *Epos* cit., p. 182.

43 Pascoli, *Epos* cit., p. 400.

44 Pascoli, *Lyra romana* cit., p. 11; cfr. anche p. 59 (commento a Catullo, *Carm.* 68): «Si dice *componi* delle ceneri nell'urna, e c'è come l'idea d'una premura non venale, non straniera. Ricordati 'ce l'accomodò' della madre in Manzoni».

ticipa prospettive a noi più vicine, attente a cogliere i valori sociologici e scenico-visuali dei quadri manzoniani nel loro indissolubile amalgama⁴⁵.

Il confronto riguarda l'incipit del *Reditus Augusti*, poemetto del 1896 premiato con l'oro al *Certamen Hoeyffianum*, e, ancora una volta, la scena dell'arrivo di Ferrer. Analogo, in primo luogo, è il *pastiche* linguistico dagli effetti umoristici, ottenuti con lo slittamento di codice in entrambe le situazioni: sia Orazio sia Ferrer, parlando fra sé o col servitore (il *puer* di Orazio, il «cocchiere» di Ferrer), utilizzano, Ferrer la lingua madre, lo spagnolo, Orazio una lingua che gli è materna per amore e lunga consuetudine, il greco di Teocrito. Vediamo di seguito la scena manzoniana (cap. XIII) e i versi del *Reditus* (1-5, 17-20)

Sopraffatto poi e come soffogato dal fracasso di tante voci, dalla vista di tanti visi fitti, di tant'occhi addosso a lui, si tirava indietro un momento, gonfiava le gote, mandava un gran soffio, e diceva tra sé: «*por mi vida, que de gente!*» – Viva Ferrer! Non abbia paura. Lei è un galantuomo. Pane, pane! – Sì; pane, pane, – rispondeva Ferrer: – abbondanza; lo prometto io, – e metteva la mano al petto.

– Un po' di luogo, – aggiungeva subito: – vengo per condurlo in prigione, per dargli il giusto gastigo che si merita: – e soggiungeva sottovoce: – *si es culpable* –. Chinandosi poi innanzi verso il cocchiere, gli diceva in fretta: – *adelante, Pedro, si puedes*. (...) Sì, signori; pane, abbondanza. Lo condurrò io in prigione: sarà gastigato... *si es culpable*. Sì, sì, comanderò io: il pane a buon mercato. *Asi es...* così è, voglio dire: il re nostro signore non vuole che codesti fedelissimi vassalli patiscan la fame. *Ox! ox! guardaos*: non si facciano male, signori. *Pedro, adelante con juicio*.

«ὦ θεοί, ὄσσον ὄγλος. Qui quandoque extrahar? Heia,
hoc age! formicae numeroque modoque carentes.
Quo, puer, hinc diversus? ἄνερ φίλε, μή με πατήρης».
Haec modo compressis agitabat labris, modo clara
Quintus Horatius exclamat per compita voce:
(...)
«At nihil est, labor aut quod non perfecerit usus,

45 Si vedano, con particolare attenzione al tema della folla, V. Di Benedetto, *Guida ai «Promessi Sposi»*, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 177-96; D. Brogi, *Il genere proscritto. Manzoni e la scelta del romanzo*, Pisa, Giardini, 2005, pp. 147-52. E, a proposito della dimensione visiva della pagina manzoniana (oltre alle classiche premesse di Raimondi, *Il romanzo* cit., pp. 3-56): F. de Cristofaro, *Manzoni*, Bologna, Il Mulino, 2009, pp. 111-21; A. Manzoni, *I Promessi Sposi. Storia della Colonna infame*, edizione diretta da F. de Cristofaro, (...), Milano, Rizzoli, 2014 (per l'impianto interpretativo e per il commento, come già A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, a cura di S.S. Nigro, collaborazione di E. Paccagnini per la *Storia della Colonna Infame*, Milano, Mondadori, 2006); S.S. Nigro, *La funesta docilità*, Palermo, Sellerio, 2018; D. Brogi, *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Roma, Carocci, 2018; M. Maggi, *Modernità visuale nei «Promessi Sposi». Romanzo e fantasmagoria da Manzoni a Bellocchio*, Milano, Bruno Mondadori, 2019.

duraque temptando ceperunt Pergama Grai.
 Huc concede, puer, latus et tege. Ni datur ultra,
 huc prodisse sat est. Sistamus, μή τι πλαναθής.

Forse non è un caso che perfino l'Orazio pascoliano paragoni la conquista di una posizione nella calca all'assedio di Troia: *duraque temptando ceperunt Pergama Grai*.

Ma le analogie non si fermano qui. Già Gandiglio avvertiva un'eco della scena manzoniana nei versi seguenti: *Omnes / unguibus insistunt visuri deinde, quod ante* (60-61). Che è l'effetto descritto da Manzoni, di un compatto movimento del corpo-folla: «E tutti, alzandosi in punta di piedi, (...) vedevano né più né meno che se fossero stati tutti con le piante in terra»⁴⁶. Nel *Reditus* però, che ha per protagonista Orazio, gli echi manzoniani non possono che mescolarsi con quelli del poeta latino. Se si va a rileggere, in *Lyra*, il commento all'ode che ha fornito lo spunto al *Reditus Augusti*, *Carm.* III, 14 (e nell'antologia Pascoli la intitola *Il ritorno*), ci si accorge che già lì, tanto nel cappello introduttivo, dove è parafrasato il quadretto oraziano, quanto nelle note ai versi, il commentatore si serve di parole e immagini ricavate dai *Promessi Sposi*, soprattutto dalle pagine dell'assalto al palazzo del vicario (capp. XII-XIII). L'ode mette in scena – si legge in *Lyra* – «un momento di grande ondeggiamento della folla»: «tutti si spingono per vedere», «chi si sente urtato e pestato», e via con altre espressioni di sapore manzoniano: «tra il popolo, nella calca», «turba impaziente e fremente», «di tra la ressa»⁴⁷. Espressioni, appunto, che sono assai vicine, quando non identiche, a quelle dei *Promessi Sposi*: «La turba si move, tutta insieme» (cap. XII); «urtati, scompigliati, divisi dalla calca, andavano a onde» (cap. XIII). La memoria di Pascoli, è noto, ha assimilato il vocabolario figurativo promosso da tutto il romanzo: i deverbali in -ò, l'infinito sostantivato, persino i lunghi sostantivi polisillabici in -ento⁴⁸. La parola utilizzata in *Lyra*, «ondeggiamento», che ha già un corrispettivo nell'«andavano a onde» del cap. XIII, è esemplificata da un'altra apparizione tipica della folla, in un altro luogo del romanzo votato alla rappresentazione della collettività, la scena del lazzeretto: «un brulichio, come un ondeggiamento; e qua e là, un andare e venire» (cap. XXXV).

Resta solo da aggiungere che anche in questo caso – lo stesso avviene degli

46 G. Pascoli, *I poemetti latini di soggetto virgiliano e oraziano*, a cura di A. Gandiglio, Bologna, Zanichelli, 1931², p. 184.

47 Pascoli, *Lyra romana* cit., p. 285.

48 Ricca documentazione, oltre che nei vari commenti alle poesie, in M. Biagini, *Pascoli e Manzoni (con documenti inediti)*, in *Atti del IV Congresso nazionale di studi manzoniani*, Lecco, Annoni, 1961, pp. 95-121; Nava, *Pascoli e Manzoni* cit.; N. Ebani, «L'ultima passeggiata», *primo poemetto pascoliano*, in Ead., *Pascoli e il canzoniere. Ragioni e concate-nazioni delle prime raccolte pascoliane*, Verona, Fiorini, 2005, pp. 17-39.

echi della morte di Cecilia⁴⁹ – il Pascoli dell'altro versante antologico, quello delle sillogi italiane, offre una sponda e una conferma alle corrispondenze più celate. Col titolo *La folla*, infatti, l'indagine manzoniana delle dinamiche dei «tumulti popolari» nel capitolo XIII viene inserita in *Sul limitare*, nella sezione *Pensieri e affetti*; mentre il brano d'apertura del capitolo successivo («La folla rimasta indietro cominciò a sbandarsi a destra e a sinistra») si legge già prima, col titolo *Dopo la sommossa*, nella sezione che sotto l'etichetta *Dal romanzo moderno* raccoglie sequenze dei soli *Promessi Sposi*: lo accompagna, in nota, il «leggete e ammirate» dell'antologista⁵⁰.

I 'ritagli', le scene così isolate, e proposte ai giovani lettori come quadri emblematici, sono la miglior prova della profonda ammirazione che Pascoli nutre per questa virtù del narrare manzoniano: la capacità di soffermarsi analiticamente sulla fenomenologia dei comportamenti della folla, mescolando riflessione e vivacità di figurazione. La lettura di Orazio in *Lyra* ne è influenzata, e sulla pagina di commento si addensa una materia potenziale, un composto semistabile che nel *Reditus Augusti* si aggregherà in nuove diverse molecole: a formare testo, immagini, racconto.

49 Tatasciore, «*Pomponia Graecina*» cit., 2^a parte, pp. 152-53, arricchito di nuovi raffronti in *Pascoli latino e novecentesco*.

50 G. Pascoli, *Sul limitare. Poesie e prose per la scuola italiana*, Milano-Palermo, Sandron, 1900, pp. 336-37 e 466-67.

DAVIDE CHERUBINI

Haiku for a season | per una stagione:
contestualizzazione dell'opera e commento di testi scelti

Haiku for a season | per una stagione:
a contextualization of the work and a commentary on selected texts

ABSTRACT

Haiku for a season | per una stagione è una raccolta di novantuno pseudo-*haiku* concepiti e composti in inglese da Andrea Zanzotto nella primavera-estate del 1984. Un lungo procedimento di auto-traduzione – che dopo un primo tentativo in francese lascerà definitivamente spazio all'italiano – ha impegnato l'autore fino agli ultimi anni della sua vita, facendo degli *Haiku* un'opera *sui generis* non solo all'interno del corpus zanzottiano ma anche nel panorama letterario contemporaneo. In primo luogo, l'articolo intende illustrare brevemente le due componenti tematico-stilistiche fondamentali che caratterizzano la forma-*haiku* tradizionale, e con le quali Zanzotto dialoga attraverso sapienti integrazioni e adattamenti nella sua poesia: il *kigo* – l'elemento stagionale' che fornisce al testo le sue coordinate geografiche, temporali o culturali – e il *kireji* – vera e propria 'cesura del senso', intraducibile in italiano, deputata a un 'ribaltamento' logico-ritmico del testo. In secondo luogo, si affronta la produzione poetica zanzottiana precedente alla stesura degli *Haiku*, da *Dietro il paesaggio* a *Idioma*, lungo le tre 'costanti-variabili' del soggetto, del paesaggio e del linguaggio, in modo da mettere in luce il substrato tematico e conoscitivo sottostante alla genesi e allo sviluppo degli *Haiku*. Alla luce di quanto raccolto nella prima parte, l'articolo propone un commento tematico-stilistico di quattro *haiku* scelti, affrontato attraverso frequenti rinvii retrospettivi all'opera di Zanzotto (con la sola eccezione di *Meteo*) che fungono da riferimenti ermeneutici principali. Il lavoro si conclude presentando l'ipotesi di una pseudo-struttura interna degli *Haiku for a season*, retta principalmente dalla coerente successione stagionale di alcuni testi e profondamente legata a quell'acuta fase depressiva che colpì il poeta e che raggiunse il suo culmine proprio nel 1984.

Haiku for a season | per una stagione consists of ninety-one pseudo-haiku composed in English and translated in Italian by Andrea Zanzotto from 1984 to the last years of his life. The lengthy effort at translation characterizes Haiku for a season as a unicum not

*only in Zanzotto's poetry but also in contemporary Italian literature. The paper begins by describing the essential stylistic elements of the traditional Japanese haiku – kigo and kireji – and underlines how Zanzotto adapts their particular characteristics to his poetic writing. Secondly, it focuses on Zanzotto's prior works, from *Dietro il paesaggio* to *Idioma*, following the three thematic 'constantvariables' of subject, landscape and language, in order to highlight the thematic substratum underlying the creation of Haiku for a season. After these considerations, the paper proposes the analysis of four selected haiku with frequent retrospective references to Zanzotto's previous books. Lastly, the paper shows a hypothetical inner structure of Haiku for a season supported mainly by the coherent seasonal progression according to which several poems are organized, deeply related to the severe depression from which he suffered, especially in 1984.*

Haiku for a season | per una stagione:
*contestualizzazione dell'opera e commento di testi scelti*¹

1. Introduzione

Haiku for a season | per una stagione è una raccolta di novantuno pseudo-*haiku* concepiti e composti in inglese da Andrea Zanzotto (10 ottobre 1921-18 ottobre 2011) a partire dalla primavera-estate del 1984. Un lungo procedimento di auto-traduzione – che dopo un primo tentativo in francese lascerà definitivamente spazio all'italiano – ha impegnato l'autore fino agli ultimi anni della sua vita, facendo degli *Haiku* un'opera *sui generis* non solo all'interno del corpus zanzottiano ma anche nel panorama letterario contemporaneo. Dopo una prima *plaque* di nove *haiku* stampata nel 2008 in soli novantanove esemplari numerati², la totalità dei componimenti è stata pubblicata per la prima volta a Chicago in un'edizione postuma del 2012³, alla quale si riferisce la prima edizione Mondadori del 2019⁴. La sua particolarità non risiede tanto nell'assunzione di una forma metrica inusuale e culturalmente lontana dalla tradizione letteraria occidentale, quanto nella sua originale riformulazione e nell'impiego sistematico di

- 1 Per indicare le opere in poesia (a esclusione di *Sovrimpressioni* 2001 e *Conglomerati* 2009) e in prosa di Andrea Zanzotto, nel corso dell'articolo si utilizzeranno le seguenti sigle: VG *Versi giovanili* (1938-1942), DP *Dietro il paesaggio* (1951), Vc *Vocativo* (1957), Ecl IX *Ecloghe* (1962), LB *La Beltà* (1968), SFS *Gli sguardi i fatti e senhal* (1969), Pq *Pasque* (1973), GB *Il Galateo in Bosco* (1978), Fn *Fosfeni* (1983), Idm *Idioma* (1986), Mt *Meteo* (1996); SA *Sull'Altopiano* (1942-1954), AL *Altri luoghi*, PC *Prospezioni e Consuntivi*. Secondo il suddetto modello, *Haiku for a season | per una stagione* verrà arbitrariamente indicata con la sigla Hfs.
- 2 A. Zanzotto, A. Gelmi, *Wind and Poppies*, a cura di A. Secco, Rovereto, Claudio Nicolodi Editore, 2008.
- 3 A. Zanzotto, *Haiku for a season | per una stagione*, a cura di A. Secco e P. Barron, Chicago, The University of Chicago Press, 2012.
- 4 Id. cit., Milano, Mondadori, 2019. Poiché gli *Haiku for a season | per una stagione* sono privi di titolo, per la nomenclatura dei testi si ricorrerà a sequenze alfanumeriche indicanti la pagina e la posizione (*a* superiore, *b* inferiore) del componimento all'interno di questa edizione di riferimento: ad esempio, il primo componimento della raccolta si trova alla seconda pagina numerata del volume in posizione superiore, perciò verrà riportato come Hfs 2a; In alternativa, gli *haiku* verranno indicati con il loro primo verso in corsivo: Hfs 2a diventerà, quindi, Hfs *I grew in a thousand*.

strumenti totalmente inediti come l'inglese *in petèl*: se da un lato Zanzotto assorbe e riformula elementi caratteristici dello *haiku* giapponese, dall'altro trasgredisce impostazioni canoniche quali la rigida scansione sillabica e la numerazione dei versi attraverso una lingua sorvegliatissima e ideologicamente motivata. La capacità dell'autore di coordinare questo singolare insieme di stilemi con temi e motivi riscontrabili nella sua produzione precedente⁵, salvaguardando al contempo un'aderenza alle vicende storico-biografiche che sottostanno all'intera raccolta, fa degli *Haiku for a season* un'opera affascinante e originale, frammentaria per natura ma costantemente alla ricerca di una sua unità interna.

2. *Haiku for a season e il rapporto con la tradizione*

Lo *haiku* tradizionale, composto da tre versi di 5-7-5 more⁶, rappresenta per la cultura nipponica la forma metrica forse più caratteristica, longeva e significativa della sua storia. Infinite combinazioni foniche e sintattiche, concesse da quella vaghezza e verticalità che contraddistinguono il linguaggio giapponese, orchestrano un componimento che si presenta come pura percezione naturalistica, puro evento catturato nel suo più denso verificarsi da un'arte che è per sua natura «anti-descrittiva nella misura in cui ogni stadio della cosa è immediatamente, caparbiamente, vittoriosamente trasformato in una fragile essenza di apparizione»⁷. Mentre «l'arte occidentale trasforma l'“impressione” in descrizione lo *haiku* non descrive mai»⁸, lo *haiku* eternizza la “piccola storia” della natura quotidiana e la fa vibrare attraverso ispirati contrasti sensoriali e logici che consentono «effetti di precisione e insieme di straniamento mirabili»⁹.

5 Lo sguardo retrospettivo attraverso il quale si tenterà, soprattutto in fase di commento (cfr. par. 3), di istituire un dialogo tematico-stilistico tra gli *Haiku* e la precedente produzione del poeta, si avvarrà in massima parte delle letture critiche proposte in S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 2019. Il Meridiano acquisisce una posizione privilegiata all'interno di questo lavoro in quanto l'acutezza e la sensibilità che contraddistinguono le parole del critico sono accompagnate – come si può leggere nella *Nota all'edizione* (pp. CXXXV-CXXXVIII) – da un attento e ravvicinato lavoro di supervisione da parte dello stesso Zanzotto, consistente perlopiù in note d'autore e porzioni di auto-commento che si terranno opportunamente in considerazione.

6 Preciso, tuttavia, che in questo lavoro, viste le sostanziali differenze linguistiche e prosodiche tra la lingua giapponese e quella italiana, si userà 'sillaba' per indicare l'unità minima del verso zanzottiano in Hfs.

7 R. Barthes, *L'impero dei segni*, trad. it. M. Vallora, Torino, Einaudi, 1984, p. 89 (ed. or. R. Barthes, *L'Empire des signes*, Genève, Skira, 1970).

8 *Ibidem*.

9 N. Lorenzini, *Approdi dello haiku nella poesia italiana tra fine del XX° secolo e avvio del XXI° secolo*, «Moderna», I (2019), pp. 33-41: 41.

L'esperienza filonipponica di Andrea Zanzotto, sebbene preceduta e forse anche influenzata da altre – come quelle di Ungaretti e Sanguineti – si districa attraverso un fitto rapporto con la tradizione e, a partire da un primo interesse nella filosofia zen all'altezza di *Fosfem*¹⁰, raggiunge il suo culmine con la prefazione a *Cento haiku* (1982)¹¹ e con gli originali sviluppi nelle composizioni del 1984. Al fine di comprendere gli scarti rispetto alla tradizione giapponese, nonché i procedimenti sottesi a quel ripiegarsi «su un 'principio di essenzialità', sul tema del risparmio verbale (...) o addirittura sul "fascino del frammento"»¹² nonostante la limitata esperienza che un poeta occidentale può avere del secolare sostrato culturale degli *haijin*¹³, è opportuno illustrare le due componenti tematico-stilistiche, il *kigo* e il *kireji*, che contraddistinguono lo *haiku*.

«È il *kigo*, la parola che simboleggia metonimicamente la stagione – precisa Elena Dal Pra – a farsi carico di suggerire quasi inavvertitamente, con la parsimonia verbale che è dello *haiku*, il colore del contesto. È un termine che può indicare pianta, astro, pioggia – nelle sue diverse intensità, che tutte trovano in giapponese un proprio nome – animale, danza, festività, costume e nel quale si cristallizzano le emozioni sfumate che percorrono una stagione»¹⁴. Questa singolare componente testuale da un lato si presenta allo *haijin* come una risorsa atta a orientare la composizione e a preservare la compattezza tematica del testo, dall'altro si pone nei confronti del lettore come presupposto culturale, geografico o temporale di cui tener conto durante la fruizione e l'interpretazione di «questi lievi coaguli di versi»¹⁵. Il *kigo* è quindi l'elemento che essenzialmente getta le fondamenta della creazione, che impregna e avvolge l'argomento accompagnandolo nel suo breve e luminoso dispiegarsi, e senza il quale i versi si disgregerebbero in una visione scomposta. Come vedremo meglio in seguito, nella produzione poetica di Andrea Zanzotto passaggi naturalistici o stretti riferimenti culturali che possono in qualche modo assolvere alla funzione del *kigo* (ma che ovviamente non rispettano né i toni né l'inserimento testuale tipico di questo

10 Cfr. S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, in Zanzotto, *Poesie e prose scelte* cit., p. 1610.

11 La prefazione compare per la prima volta in I. Iarocci (a cura di), *Cento haiku*, Milano, Longanesi, 1982; stampata più volte presso Guanda a partire dal 1987, ora compare in A. Zanzotto, *Haiku for a season | per una stagione*, a cura di A. Secco e P. Barron, Milano, Mondadori, 2019.

12 Zanzotto, *Prefazione a «Cento haiku»*, in *Haiku for a season | per una stagione* cit., pp. 97-102: 99.

13 Traducibile letteralmente come 'persona haiku', indica, incorporando diverse sfumature, colui o colei che compone *haiku*.

14 E. Dal Pra (a cura di), *Haiku. Il fiore della poesia giapponese da Bashō all'Ottocento*, Milano, Mondadori, 2020, pp. v-xii: x.

15 Zanzotto, *Prefazione a «Cento haiku»* cit., pp. 97-102: 97.

stilema giapponese perfettamente amalgamato alla peculiare forma metrica dello *haiku*) sono innumerevoli e ben documentati, perciò risulta lecito per lo meno intravedere la predisposizione del poeta all'utilizzo di simili dispositivi.

La seconda componente principale dello *haiku* tradizionale, afferente questa volta a un piano prettamente stilistico e tonale, è il *kireji*¹⁶, «manciata di sillabe che ha la sola funzione di creare una pausa, una vaga attesa o di concludere»¹⁷. Se da un lato i *kireji* si configurano come «intraducibili parole-pause»¹⁸ deputate a una significativa svolta ritmica, variazioni e anomalie del 'metronomo prosodico' dello *haiku*, dall'altra divengono veicoli di emozioni, vaghe e suggestive cesure del senso che interrompono, rallentano o sospendono la monodia moraicale del testo. Il valore di quella che Zanzotto chiama «sospensione mediana»¹⁹ è perfettamente connaturato alla filosofia creativa di una lingua che induce all'indeterminatezza e all'universalità della composizione. Il *kireji* si inserisce nella «sua [dello *haiku*] quasi preculturale fisicità di struttura scandita su un primordiale bioritmo»²⁰ come una battuta in controtempo, caricandosi di connotazioni che noi occidentali potremmo impropriamente ricondurre al fonosimbolismo, ma che in verità si fondano su un capovolgimento semantico e concettuale «che crea un vuoto nella percezione estetica di chi legge»²¹. Considerata la sua intraducibilità in lingue che, come l'italiano, non dispongono di questa particolare categoria di parole, il *kireji*, e quindi il rovesciamento logico-tonale che ne deriva, è reso attraverso un uso abile e studiato della punteggiatura che certo non restituisce la componente poetico-visiva degli ideogrammi giapponesi: i lettori occidentali saranno forse costretti a compiere un ulteriore sforzo interpretativo al fine di cogliere il contrasto concettuale introdotto dai due punti, dalla virgola in punta di verso o in posizione mediana, rinunciando loro malgrado agli effetti estetici della «sottile malinconia evocata da *kana*»²² e dell'indefinita sospensione emanata da *ya*, entrambi *kireji* molto frequenti già prima dell'attività poetica del maestro *haijin* Matsuo Bashō (1644-1694)²³.

16 Letteralmente 'parola che taglia', quindi 'cesura'.

17 Dal Pra (a cura di), *Haiku. Il fiore della poesia giapponese da Bashō all'Ottocento* cit., pp. V-XII: XI.

18 Zanzotto, *Prefazione a «Cento haiku»* cit., pp. 97-102: 98.

19 Ivi, p. 101.

20 *Ibidem*.

21 Dal Pra (a cura di), *Haiku. Il fiore della poesia giapponese da Bashō all'Ottocento* cit., pp. V-XII: XI.

22 *Ibidem*.

23 Cfr. ivi, pp. 33-84.

2.1. Zanzotto verso gli haiku

Se è vero che per Zanzotto è stato di grande aiuto «osare scrivere dei piccoli componimenti in inglese (...) quasi appellando[si] a un diritto all'ignoranza»²⁴ come strumento di depurazione e 'drenaggio', bisogna tuttavia considerare che uno scavo psicologico e un'interrogazione esistenziale di questo tipo devono necessariamente poggiarsi su un patrimonio conoscitivo in parte già noto per poter sviluppare una nuova consapevolezza del sé e della poesia; e che uno strumento espressivo inedito come l'inglese *in petèl* non può esulare, per quanto il suo utilizzo sia peculiare dal punto di vista stilistico, da contenuti e concetti cari ad Andrea Zanzotto in termini di auto-esame e osservazione del reale. Con ciò non si intende in alcun modo trascurare la novità degli *Haiku for a season* ma si tenterà, piuttosto, di ricercare all'interno delle raccolte precedenti quelle costanti tematico-stilistiche riversatesi negli *haiku* con maggiore rilevanza, al fine di cogliere l'originalità e la ricchezza espressiva delle rielaborazioni in sede di commento ai testi.

La poesia di Andrea Zanzotto, fin dall'esordio con *Dietro il paesaggio* (1951), si sviluppa e si ritira attorno alle inestricabili intersezioni e ai rapporti reciproci di tre componenti fondamentali: il paesaggio, il soggetto, il linguaggio. Ognuno di questi elementi si svela e si nasconde, si afferma e si umilia in percorsi poetici plurali, ramificati, scanditi dalle varie raccolte secondo quelli che Zanzotto definiva «bioritmi». Il paesaggio, per lo più naturalistico ma inevitabilmente disturbato da elementi antropici, si costituisce nella prima raccolta come un rifugio²⁵ atto a preservare il soggetto dal recente trauma storico significativamente estromesso dal materiale poetico. Questa distanza dalla storia si accompagna a un uso accorto e psicologicamente motivato del linguaggio letterario consacrato alla tradizione. Indagine endoscopica del paesaggio e ripiegamento formale sul codice letterario si affermano, quindi, come i primi strumenti impiegati dal poeta per far fronte a tutti quegli sconvolgimenti politici, storici e sociali a cui non era ancora pronto²⁶. Nella condizione in cui la funzione del linguaggio e la per-

24 A. Zanzotto, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Milano, Garzanti, 2015, p. 102.

25 Rilevanti in questo senso sono, per esempio, le immagini simboliche e protettive dell'*Atollo* (titolo della prima sezione) e del «baco», nonché lo stesso essere *dietro* il paesaggio.

26 Cfr. A. Zanzotto, *Lectio brevis*, in *Facoltà di Lettere e Filosofia. Conferimento lauree ad honorem: Andrea Zanzotto, Jean Rousset*, edizione a cura del Rettorato dell'Università degli Studi di Trento, Trento, 1996, p. 23: «Dopo tutto il sangue, gli orrori, e in parte anche attraverso gli anni del conflitto, *Dietro il paesaggio* è nato da una mia necessità di riposare almeno un attimo, nella consapevolezza che stavo camminando su una passerella instabile (...) per riuscire a parlare, in qualche modo, pur dopo quello che era accaduto e che aveva annullato con un colpo di spugna migliaia di anni di storia e di presunta civiltà».

manenza del soggetto sono giustificate e acquisiscono senso solo in relazione al paesaggio, spontaneamente si verifica «la continua metamorfosi dell'io nella realtà naturale o, viceversa, l'umanizzazione del paesaggio. *Io e tu* appaiono spesso interscambiabili in quanto emanazioni della medesima realtà linguistica che vive dietro il paesaggio informandone la grammatica elementare»²⁷.

Mentre l'indagine della realtà naturale, anche se degradata e non priva di contraddizioni, persiste prevalentemente in un'ulteriore ricerca di protezione e consolazione, in *Vocativo* (1957) gli urti con la storia determinano per il soggetto e per il linguaggio delle significative trasformazioni che influenzeranno, fino agli *Haiku for a season*, la successiva produzione poetica. Un Io contratto in puro impulso conativo verso una realtà naturale devastata e apparentemente ostile, ridotto a scissa esistenza psichica che però resiste aggrappandosi proprio al linguaggio, pronuncia in maniera sommessa e tragica i versi di *Caso vocativo I*²⁸ e *II*²⁹, di *Prima persona*³⁰ e di *Esistere psichicamente*³¹. È possibile riconoscere residui di queste prime meditazioni in *haiku* come *Grass, larks and weak sun*³², in cui la descrizione del paesaggio per frammenti (v. 1), tipica di *Dietro il paesaggio*, fa da cornice a un soggetto poetante ridotto a un interrogativo «chi (...)?»³³, a un misero «fatto "grammaticale"»³³ di cui è interdotta anche la facoltà di esprimersi (v. 3).

Tuttavia, non si potrebbero cogliere la ricchezza e la rilevanza letteraria degli *Haiku for a season* senza tener conto di altri due momenti cruciali dell'esperienza zanzottiana: *La Beltà* (1968) e *Fosfeni* (1983). La distanza che intercorre tra queste due sillogi permette già di intuire la portata del patrimonio conoscitivo e il lungo processo di rielaborazione formale e tematica che sfoceranno nella stesura degli *haiku*. *La Beltà* rappresenta un punto di svolta su tutti i fronti, specialmente su quello linguistico: il mondo falsificato, la società dei consumi, il 'rumore' di un'Italia in piena espansione economica hanno «ormai occupato gli spazi di si-

27 Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie* cit., p. 1400.

28 Cfr. vv. 17-22: «Il suono il movimento / l'amore s'ammollisce in bava / in fisima, gettata / torcia il sole mi sfugge. Io parlo in questa / lingua che passerà».

29 Cfr. vv. 10-16: «Tremo e piango tra i boschi? / O grumi verdi, ostile / spessore d'erompendi pieghe, / terra – passato di tomba – / donde la mia / lingua disperando si districa / e vacilla».

30 Cfr. vv. 1-4: «– Io – in tremiti continui, – io – disperso / e presente: mai giunge / l'ora tua, / mai suona il cielo del tuo vero nascere».

31 Cfr. vv. 9-14: «da tutto questo che non fu / primavera non luglio non autunno / ma solo egro spiraglio / ma solo psiche, / da tutto questo che non è nulla / ed è tutto ciò ch'io sono».

32 Hfs 28a: «Grass, larks and weak sun – / who sighs and sneezes? / So much soot in throats? // Erba, allodole e un sole debole – / chi sospira e sternuta? / Come mai tanta fuliggine nelle gole?».

33 La citazione è tratta dal risvolto di copertina di A. Zanzotto, *Vocativo*, Mondadori, Milano, 1957.

lenzio necessari a una vera comunicazione umana, tanto che qualunque parola pronunciata reca in sé la traccia dell'onnipresente brusio, producendo dolore»³⁴. Il contesto storico-sociale, brutalmente riversatosi sul vissuto personale, impone quindi al poeta di «scavalcare il linguaggio in direzione del silenzio, oppure affrontare la lingua inautentica sul suo stesso terreno, farsi attraversare dalla chiacchiera storica, alla ricerca di un punto di appoggio, un principio di resistenza attiva situato non fuori ma dentro il divenire storico e linguistico»³⁵. Da questa esigenza nascono quindi le numerose incursioni di lingue straniere, del latino, del dialetto e dei linguaggi speciali «come puro materiale da costruzione»³⁶, sapientemente utilizzate in un tessuto poetico sostenuto dalle più disparate figure foniche³⁷. La ludicità linguistica che ne deriva «si configura come un tentativo di regressione allo stadio infantile dell'esperienza»³⁸, indagine essenzialmente fondata su una rinnovata fiducia nel significante attraverso il quale diventa possibile «cogliere gli affioramenti dell'inconscio e portare alla luce il trauma soggettivo rimosso»³⁹. Ed è proprio questa volontà di riscoprire e rielaborare lucidamente un trauma, nonché il totale affidamento sulle potenzialità archetipiche della parola, ad accomunare le due esperienze de *La Beltà* e degli *Haiku for a season*. Lo stesso uso dell'inglese *in petèl*, in fondo, è uno strumento di indagine psichica basato da un lato sulla regressione infantile, dall'altro sull'immersione in un linguaggio da sempre connotato dal poeta in maniera più che negativa, e che ora negli *haiku* riflette proprio una delle istanze portanti de *La Beltà*: «esprimere l'autenticità infiltrandosi fittamente nell'inautentico, anzi a partire dall'inautentico»⁴⁰.

Il momento sublime e 'verticale' di *Fosfeni*, d'altro canto, costituisce uno snodo determinante per quanto riguarda la condizione del soggetto nei confronti della poesia e del paesaggio. Il dissidio già dominante in *Pasque* (1973) tra anelito comunitario e chiusura ermetica viene qui trasferito a una dimensione superiore, minimale e rarefatta, in cui la facoltà connettiva del *logos* si contrappone all'au-

34 Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie cit.*, p. 1483.

35 *Ibidem*.

36 *Ivi*, p. 1484.

37 L'allitterazione, ad esempio, spesso resa artificialmente attraverso giochi etimologici (cfr. LB *Alla stagione 2*: «perla perlifera»), balbettii ed effetti ecolalici (sempre in LB *Alla stagione*, al v. 6 «fa-favola» ricorda Hfs 6a «sh-shining tics», ma gli esempi possibili sono innumerevoli), diventa il procedimento principale deputato all'organizzazione del senso di intere porzioni di testo.

38 Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie cit.*, p. 1484.

39 *Ivi*, p. 1483.

40 S. Dal Bianco, *Le lingue e l'inglese degli haiku*, in F. Carbognin (a cura di), *Andrea Zanzotto: la natura, l'idioma*, Atti del convegno internazionale Pieve di Soligo - Solighetto - Cison di Valmarino, 10-11-12 ottobre 2014, Treviso, Canova, 2018, pp. 117-24: 124.

toreferenzialità dei fosfeni⁴¹. Il *logos* è «l'inaspettato darsi dell'essere»⁴², la «forza insistente e benigna di raccordo, comunicazione, interlegame»⁴³ tra uomo e reale, tra poeta e paesaggio in un continuo scambio conoscitivo, disinteressato per natura. Tuttavia i barlumi fosfenici, che «potrebbero essere un surrogato – ma ragionevolmente attendibile – della luce stellare»⁴⁴, si rivelano concettualmente vicini all'assoluta immanenza del *logos*, permettendo a quei fitti rapporti tra 'interno' ed 'esterno' di superare la rigida polarizzazione di *Pasque*. In questa ottica non totalmente armonica ma comunque al di là di ogni manicheismo, «la dialettica minimale tra le forze in campo procura l'esibita irrilevanza della prima persona, un distacco dalla soggettività che (...) accusa l'assunzione oculata delle filosofie orientali (tao, zen)»⁴⁵. Questa informazione ci permette di avanzare l'ipotesi che la condizione del soggetto in *Haiku for a season* – dignitosamente nascosto ma riaffiorante per barlumi psichici, «arpa eolica»⁴⁶ di una realtà naturale che cerca di comprendere e da cui desidera essere compreso – derivi in parte da un diretto contatto proprio con tali filosofie: sapientemente intese e saggiate in *Fosfeni*, originalmente assunte e riformulate in *Haiku for a season*. La continuità tra le condizioni soggettive delle due raccolte diventa più tangibile grazie all'approccio epistemologico e cognitivista di Sandro Modeo, secondo il quale in *Fosfeni* «soggetto e oggetto (o mondo esterno) non sono più né pacificamente speculari né irrimediabilmente contrapposti, ma elementi mutuamente interattivi del processo conoscitivo»⁴⁷. Tra *Fosfeni* e *Haiku for a season*, quindi, la poesia di Andrea Zanzotto si configura come «una testimonianza altissima dei procedimenti con cui la mente (...) cerca di penetrare con tutti i mezzi possibili – soprattutto con una percettività tesa allo spasimo e con un'immaginazione carica di astrazioni elaboratissime – nelle regioni "oscure" che si estendono fuori ma anche – basti pensare all'inconscio e alle appercezioni – dentro di noi»⁴⁸.

41 Cfr. Zanzotto, N.d.A. in *Poesie e prose scelte* cit., p. 714: «*Fosfeni*: vortici di segni e punti luminosi che si avvertono tenendo gli occhi chiusi (e comprimendoli) o anche in situazioni patologiche. Cfr. in *La Pasqua a Pieve di Soligo*».

42 Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie* cit., p. 1610.

43 Zanzotto, N.d.A. in *Poesie e prose scelte* cit., p. 714.

44 Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie* cit., p. 1610.

45 *Ibidem*.

46 Dal Pra (a cura di), *Haiku. Il fiore della poesia giapponese da Bashō all'Ottocento* cit., pp. v-xii: x.

47 S. Modeo, *Zanzotto e il noumeno*, «La Rivista dei Libri», 11 (novembre 1996), p. 34. Una rete relazionale così viva, sinergica e co-partecipante emerge con particolare intensità in *haiku* come *Please: this pink iris* (4b) e *Thunder like knots and knuckles* (28b): all'interno di quest'ultimo, in particolare, la possibilità conoscitiva della poesia («noci schiacciate») è connessa a una natura tradizionalmente minacciosa ma non indifferente («tuoni come nodi e nocche») che si dona al poeta sotto forma di «radici rosa dai cieli».

48 *Ibidem*.

3. *Commento di testi scelti*

10b.

A man said “Don’t weave mist” –
 this weaving – yet his filaments
 everywhere vanishing –
 in dazzling memories turn, twist

Qualcuno disse “No filar caivo” –
 questo tessere – pur i suoi filamenti
 evanescenti ovunque –
 mutano, girano in memorie splendenti

L’uso delle lingue straniere nell’opera di Zanzotto non è mai stato confinato a una sorta di esibizione estetica o a una funzione prettamente stilistica. Il linguaggio impiegato nei suoi versi, di volta in volta sfumato o intaccato da lingue altre rispetto all’italiano, oltre a rappresentare un vero e proprio tema, è custode di un messaggio, di una istanza filosofica prima che poetica: esso è, in fin dei conti, una vera e propria presa di posizione nei confronti della realtà. A partire da quella che Stefano Dal Bianco definisce «Trilogia dell’oltremondo»⁴⁹ (*Meteo* 1996, *Sovrimpressioni* 2001, *Conglomerati* 2009), avviene

un cambiamento di prospettiva nell’uso delle lingue. L’assunzione definitiva di una distanza da parte del soggetto fa sì che si debba registrare una perdita di specificità connotativa per ciascuna lingua. Gli inserti di altre lingue, in generale, si trovano come centrifugati all’insegna dell’abbassamento di registro⁵⁰.

Tuttavia è proprio l’inglese la lingua che in tutto l’arco della produzione zanzottiana non subisce tali modificazioni; essa continua ad essere «la lingua dell’alienazione (...), la lingua bastarda della pubblicità, della contaminazione, della plastica, del *trash*, del fumetto, dei prodotti commerciali (...), del potere e dell’imperialismo americano, dell’economia, dell’usura, del denaro simbolico, della sofisticazione»⁵¹ e proprio per questo «non compare mai senza una componente di sarcasmo o di violenza»⁵². Quindi, nonostante Zanzotto avesse sentito il bisogno di scrivere i suoi *haiku* in quello che definiva un ‘ipo-inglese’, «quasi appellando[si] a un diritto all’ignoranza [che] funzionasse come un depuratore»⁵³, è assolutamente necessario tenere conto, in linea con il pensiero del già citato Dal Bianco, del fatto che «per Zanzotto scrivere in inglese equivale a farsi del male

49 S. Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, in A. Zanzotto, *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, Milano, Mondadori, 2011, pp. VII-LXXXV: LXXIII.

50 Dal Bianco, *Le lingue e l’inglese degli haiku* cit., p. 119.

51 Ivi, pp. 121-22.

52 Ivi, p. 121.

53 Zanzotto, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda* cit., p. 96.

(...) Perché dove più Zanzotto sembra giocare al ribasso, lì è il caso di alzare la guardia per individuare in lui posizioni fortissime e anche grandiose⁵⁴.

Alla luce di questa premessa, nello *haiku* considerato acquisisce particolare rilevanza tematica, nonché contenutistica e stilistica, il trattamento riservato a quel «No filar caivo», proverbio veneto tradotto letteralmente in inglese e profondamente legato a uno dei motivi più cari a Zanzotto: la tessitura⁵⁵. «No filar caivo», infatti, si dice a una persona impantanata in pensieri pessimistici riguardanti tanto un fatto sgradevole come un vecchio trauma quanto le normali difficoltà quotidiane, invitandola appunto a «non filare la nebbia», ovvero a non perdersi in sforzi vani o in elucubrazioni fini a sé stesse. Questa «nebbia» (*caivo*), in relazione con le «memorie splendite» (v. 4) e a tutti i dati testuali afferenti alla sfera semantica della tessitura – persino il ‘girare’ (v. 4) dei «filamenti» (v. 2) se si pensa a certi movimenti del telaio – sarebbe da ricondurre a quel tentativo di ricostruzione del patrimonio popolare enucleato dalla sottosezione *Andar a cucire* di *Idioma*; ovvero a quello sforzo, la cui inattività viene messa in dubbio, atto a ristabilire un contatto tra un nebuloso, indecifrabile seppur “noto” passato («Com’è esistita la contrada? Si può / davvero assumerla come un dato – / o almeno un fattore di contestualità? / (...) Sì, la tua esistenza / chiede, si attira lettere patenti, attestati / del resto superflui»⁵⁶) e un presente che, di quel passato, sembra avere un urgente bisogno («Occorre tutta la Zauberkraft / (...) per credere che la contrada senza posa / si rinnovi in face mentale»⁵⁷). Un proverbio così intriso di traboccante ma silenziosa ‘popolarità’, scrigno, tra i tanti nella poetica di Zanzotto, di profondissima e radicata eredità culturale della quale non ci arriva che un’ironica eco, non può che subire una terribile violenza nel momento in cui viene sottoposto a una integrale traduzione in lingua straniera. Il dialetto, «lingua del profondo, dell’inconscio, di una misteriosa e inattingibile autenticità (...) lingua dei morti, lingua dei Mani»⁵⁸,

54 Dal Bianco, *Le lingue e l’inglese degli haiku* cit., p. 123.

55 Testi di *Idioma* come *A la Maria Carpèla* o *Aneme sante e bone* – entrambi significativamente composti in dialetto e raccolti nella sottosezione della silloge dedicata ai morti – ci informano sul valore della tessitura in relazione, da un lato, alla ricostruzione del sostrato antropologico di quella contrada ricca di «tutta la *Zauberkraft* / di cui parlava Hegel», dall’altro al fare poetico stesso, di cui è figura portante il baco da seta: «Gramolete [“Mandibolette”, consueta metafora “dentale” significante la “presa” della poesia sulla realtà] che le fa na piovesina, / sHEET che i casca inte la musina... / E ti, siben che tu te sent / fora del mazh, tu sé squasi content / e tu pensa a ‘n bisset pi brut che bel / ma da la so seda infassà [si riferisce al baco, la cui simbologia risale alle antiche VG *Ballata* e DP *Serica*] / lassù inte ‘l terzo zhiel». In Hfs il motivo della tessitura tornerà in *Vain threat of nervous rain* (40b).

56 Idm *La contrada. Zauberkraft* 1-4, 9-11.

57 Ivi, vv. 17, 20-21.

58 Dal Bianco, *Le lingue e l’inglese degli haiku* cit., p. 117.

viene annichilito da un inglese *deskilling*, decentrante e spersonalizzante, la cui funzione è «insieme lenitiva ma anche sottilmente angosciata»⁵⁹, per poi riacquisire valore, seppur con un effetto straniante, nella successiva versione italiana. Il proverbio veneto, infatti, appare nella sua controparte inglese come menomato della sua originaria e colorita intensità espressiva, inesorabilmente appiattito e impallidito da quella lingua che rappresenta, in un certo qual modo, l'inarrestabile minaccia della *contrada*: per mano dello stesso Zanzotto, il dialetto viene tragicamente assorbito dalla sua nemesi. Questa raffinata operazione poetica non è, ovviamente, un semplice atto di masochistica resa nei confronti dell'ipertrofica e vorace avanzata capitalistica, bensì un fermo ma angosciato monito: questa coppia di *haiku*, infatti, più che «versioni parallele e semiautonome»⁶⁰, sembra piuttosto assumere un'identità bifronte, diplopica: il volto-*haiku* inglese volge il suo sguardo a una futuribile condizione di omologazione, annichilimento cancerogeno che investirà anche le più profonde radici del linguaggio⁶¹; la controparte italo-veneta, di converso, «spera»⁶² la sopravvivenza del dialetto seppur isolato e relegato agli usi specifici del quotidiano, come una creatura a rischio di estinzione, protetta ma devitalizzata nella 'riserva naturale' dell'italiano.

Dal punto di vista formale, notiamo le rime interne *weaving : vanishing : daz-zling* che, in uno schema perfettamente speculare a quello inglese, corrispondono nella versione italiana a *filamenti : evanescenti : splendenti*. Relativamente a quest'ultimo aggettivo si segnala, inoltre, la significativa terminazione in *-denti* (la metafora 'dentale' diventa più frequente nella poesia di Zanzotto a partire da *La Beltà*⁶³) che, come indicato a proposito delle *mandibolette* (cfr. nota 55), esprime

59 A. Cortellessa, *Sotto la pelle della lingua*, in *Andrea Zanzotto: la natura, l'idioma*, cit., p. 195.

60 M. Breda, *Haiku, la cura di Zanzotto*, «Corriere della Sera», 30 settembre 2012.

61 Cfr. Id., *Alchimista della parola*, in Zanzotto, *Haiku for a season | per una stagione* cit., pp. 103-11: 108: «E lo inquietava la prospettiva per cui tra un po' di anni chi non sarà familiarizzato con il nuovo e usurato *global language* scivolerà verso la subalterità e la marginalizzazione anche in casa propria e rischieremo che si formi una specie di proletariato linguistico escluso da ogni forma di potere e dalle funzioni alte della società».

62 Cfr. S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1615: «Il "capire come va la realtà" (*intuizione*) implica la *disperazione*, ma *disperazione* può derivare da "spera", "sperare" ("guardare in controluce un corpo diafano") e *inoculate* da *oculus*, "occhio", in riferimento a Fn *Diffidare gola, corpo, movimenti, teatro I*, 5: «Intuizione e disperazione così strette gemelle / così sottilmente inoculate / riaffiorate in oro di batterio, di stuzzicante».

63 Si segnalano, a titolo esemplificativo, LB *Sì, ancora la neve* 99: «E i mille dentini che la minano?» e GB *Ipersonetto II*, che reca il sottotitolo-didascalia «(Sonetto degli interminabili lavori dentarii)» e in cui la metafora dentale assume una funzione strutturante. Lo stessa tornerà, infine, con i «mordenti asprigni dentini» in Hfs *Lost-shy petals on panes*.

la ‘presa’ della poesia sul reale: all’interno di questo *haiku*, l’uso di questo peculiare stilema (per il quale si rimanda al commento dello *haiku* 66b) in «memorie splendenti» pare sostenere l’idea secondo cui spetterebbe anche alla poesia l’arduo compito di preservare il dialetto attraverso sé stessa, come se intendesse dichiararne la (r)esistenza.

16b.

Petals pappi cotton-filaments
noses in sneezes awakening
all is allergy

Petali soffioni filamenti
nasi si svegliano in sternuti
tutto è allergia

Uno dei modi con cui la poesia (e la letteratura in genere) attribuisce o costruisce senso attorno al reale osservato è sicuramente quello di trascendere la concretezza degli oggetti e la denotazione dei luoghi geografici rappresentati, di superare la banalità di gesti e di attività quotidiane amplificandone tanto il valore intrinseco quanto il corollario di significati che vi orbitano attorno. Tale procedimento, in Zanzotto, acquisisce rilevante importanza nell’iscrizione, o meglio, nella sovrimpressionazione di fitti sistemi di significati e di simboli proprio su quegli automatismi che intercorrono nella vita di ciascun individuo. Quello dello *sternuto*⁶⁴, infatti, non è altro che un automatismo, un banale atto quotidiano spesso innescato da circostanze casuali, che Zanzotto però carica di forti significati ulteriori atti a ‘scavalcare’ – rimanendovi al contempo fermamente ancorato – la mera natura fisiologica. In tutte le occorrenze testuali disseminate tra le varie raccolte, lo starnuto, legato alle debilitanti *allergie* e alle altre patologie respiratorie di cui l’autore soffriva, compare sistematicamente come figura dell’atto poetico, come simbolo di una subitanea e intensa ispirazione consciamente ingestibile e catalizzata in ogni caso da una forte componente sensoriale: così è in Pq *Sovraesistenze*, in GB *Ipersonetto IV* e in Mt *Tu sai che*⁶⁵, e tale si ripresenta nello *haiku* in questione («noses in sneezes awakening»).

64 Tornerà in Hfs *Grass, larks and weak sun*, 28a.

65 Nella prima occorrenza lo starnuto è legato al «freddo», ripetuto per ben cinque volte in posizione epiforica prima del verbo «sternutivi»; nella seconda attestazione l’automatismo viene rievocato attraverso una riformulazione onomatopeica di un verso della *Gerusalemme Liberata* («e sì (...) / e sì (...)») e, come spiegato nella N.d.A., richiama gli starnuti del tempo autunnale; nell’ultima poesia citata, invece, lo starnuto («Un saluto ora non bizzoso, tutto per voi-noi, / sternuto») è provocato dalla presenza dei papaveri (della cui valenza simbolica parleremo in seguito), ma in questo caso la datazione del testo (1989) è successiva alla genesi degli *haiku*.

L'antecedente più rilevante sotto il profilo simbolico e che risulta più utile ai fini di questo commento lo troviamo, però, in Fn *Come ultime cene*. Si tratta di un componimento dal forte impianto programmatico, autoriflessivo e metapoetico: mentre in DP *Arse il motore* l'arte poetica viene trasfigurata in un viaggio in corriera, qui l'intenzione metapoetica si esprime attraverso i balzi dell'automobile che destano l'autore lungo il tragitto, avvolto ormai dal velo della senescenza. Il motivo dello «sternuto» compare dapprima al verso 9 («la strada la svolta – sternuto») che esplicita il rapporto consequenziale (e simbolico) tra gli svolgimenti improvvisi del tragitto-vita e lo starnuto-poesia, e in seguito ai versi 32-33 («abbordabile iniziazione miniorgasmo in etcì / calduccio poi d'iniziazione in in zzz di sonni») che mettono in luce quella intima relazione oppositiva tra starnuto e sonno, tra risveglio ispirato e inerzia creativa, che compare nello *haiku*; la spiegazione di quest'ultimo verso, infine, la fornisce lo stesso Zanzotto:

Quel momento di distruzione-superamento (di sublimazione?) può anche essere sentito come una specie di “miniorgasmo” che comporta una “sospensione della consapevolezza” (come avviene per lo sternuto). Ecco: “sternuto”, un gesto-automatismo necessario e insieme infantile-maldestro. E, ancora, “orgasmo”, termine che è connesso alla furia, all'affanno, o addirittura all'impotenza... Sembra necessario avvicinare l'atto poetico a questi fenomeni che gravitano su una contraddizione, su un rapimento che vorrebbe essere di potenza e che per certi aspetti documenta invece una qualche impotenza⁶⁶.

Sul concetto di ‘sospensione della coscienza’ e sulla sua presenza (in questo caso forse bisognerebbe parlare, piuttosto, di assenza) all'interno del testo ritornerò in seguito. Per il momento si consideri che la coscienza, l'esistenza psichica dell'autore non potrebbe ‘sospendersi’ se da principio non si trovasse in fermo contatto con il reale. Il primo verso ci informa in modo abbastanza esaustivo: il *tricolon* di «Petals pappi filaments» non ha un letterale scopo descrittivo (sebbene rispetti la consueta descrizione zanzottiana del paesaggio ‘per frammenti’), bensì instaura un rapporto assimilativo, quasi identitario tra l'autore e il paesaggio. Immagini vegetali come quelle dello *haiku* rappresentano quasi delle appendici distanti, delle estensioni psichiche (ma pur sempre materiali e trivialmente concrete) del poeta. L'intera produzione letteraria di Zanzotto, infatti, pullula di «filamenti e gocce»⁶⁷, di «prati di lappole»⁶⁸, e in diversi testi «prevalgono le immagini di filamenti appiccicosi e di attaccamento come segnali di una strenua volontà di aggancio percettivo, di resistenza»⁶⁹. A tal proposito ritengo sia interessante e utile segnalare l'interpretazione che Stefano Dal Bianco propone in merito ad analoghe figure di attaccamento psichico presenti in *Esistere psichica-*

66 PC *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*, p. 1312.

67 Ecl *Per la solenne commemorazione della morte del «servus Dei» G. T. 7.*

68 Ivi, v. 9.

69 Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie cit.*, p. 1473.

mente, uno dei testi cardine di *Vocativo*: «Il campo semantico che si rifà al concetto di bava, di filamento, di muco e simili crea la rete in cui si dibatte una soggettività ridotta alle sole modalità di esistenza psichica, i cui rapporti con il mondo non possono che essere traumatici»⁷⁰. La residuale esistenza psichica che permea il componimento di *Vocativo* è del tutto coerente con quel desiderio di riduzione del soggetto sotteso all'intera raccolta di *haiku*; nel nostro caso specifico, inoltre, pur considerando quel substrato depressivo che più o meno velatamente adombra tutti i componimenti, sarebbe proprio lo *sternuto* – violento, inatteso, spasmodico, non casualmente uno dei referenti simbolici del fare poesia – ad assumere evidenti implicazioni traumatiche, nonché a connotare il componimento di una sottile ed essenziale ‘fenomenologia del trauma’.

Alla luce di queste considerazioni, la struttura logica del componimento ci appare più chiara: il primo verso fornisce le estrinsecazioni fisiche della soggettività autoriale che si costituiscono in rapporto consecutivo con il secondo verso, il momento dell' «awakening»; ed è proprio qui, tra secondo e ultimo verso, che ‘sospensione della consapevolezza’ e *kireji* coincidono: la tipica pausa, presente essenzialmente in tutti i componimenti, è occupata in questo caso da un vuoto psichico, un nulla incosciente e a-riflessivo da cui scaturisce la conclusione che «tutto è allergia». Allergia, questa, legata a doppio filo con una realtà che si pone all'origine tanto della creazione poetica quanto del trauma storico e psicologico, versanti dell'esperienza che per Zanzotto spesso convergono in tragiche intersezioni.

Dal punto di vista formale sono di rilevante importanza le numerose allitterazioni, le quali contribuiscono ad amplificare la componente sensoriale del testo: «*Petals pappi*» al verso 1; «*noses in sneezes*» al verso 2, la cui eufonia, perfettamente recuperata nella versione italiana («*nasi si svegliano in starnuti*»), rievoca l'onomatopeico e fumettistico *zzz*⁷¹.

70 Ivi, p. 1453.

71 Cfr. Fn *Come ultime cene* 33: «calduccio poi d'iniziazione in in zzz di sonni rasoio». Si rimanda a *Gli Sguardi i Fatti e Senhal* («Flash crash splash down / flash e splash nella pozza dello specchio / introiezione della, crash e splash, introiettata / è la prima tavola la figurina (D centrale)») e, tra le altre, a LB *Oltranza Oltraggio* («ti identifico tra i non i sic i sigh») per le prime sperimentazioni zanzottiane del linguaggio fumettistico.

66b.

Who so slowly rides the radiant bike in far-wide meadows, on the bound [aries? Maybe he collected nuggets, maybe he [knew	Chi pedala così lentamente la bici raggiante nei vasti prati lontani, là sui confini? Forse cercava pepite, forse sapeva
---	--

Il principale riferimento intertestuale⁷² di questo *haiku* è Fn *Squadrare il foglio*, componimento fortemente imparentato con il programmatico e più antico DP *Arse il motore*, rintocco originario di una eco tematica che si propaga attraverso l'intero *corpus* zanzottiano. Come nel 1940-41⁷³ «arse il motore» della vocazione poetica di Zanzotto, sancendo l'inizio di un viaggio che avrebbe portato il poeta all'«abbandono del mondo»⁷⁴, più di trent'anni dopo quella stessa *vis* poetica si dispiega «così pedalando»⁷⁵ in *Fosfeni*, per poi ripresentarsi nel nostro *haiku* sotto il segno della «radiant bike». Constatiamo, quindi, come il topos del fare poetico traslato in 'forza motrice' (che sia il motore di un'autocorriera oppure i pedali di una bicicletta) rappresenti una vera e propria costante che accompagna Zanzotto nell'arco di tutta la sua produzione. Se prima pedalava «sul crine sul ciglio sullo spigolo»⁷⁶, ora il poeta avanza «là sui confini» del linguaggio, della tradizione, tentando nuovamente quella 'squadatura' ritenuta potenzialmente capace di racchiudere il reale all'interno di una visione comprensibile e liberamente poetabile; analogamente, a livello di repertorio immaginativo, le «lucenti figliate di soli come farfalle»⁷⁷ sono qui recuperate dalla stessa «bici raggiante» oppure, come vedremo in seguito, dalle «pepite» in chiusura di componimento.

Nonostante i numerosi punti di contatto tra i due testi, ritengo tuttavia che in *Who so slowly rides the radiant bike* siano presenti delle interessanti variazioni tematiche. In primo luogo «raggiante», oltre a denotare i reali raggi delle ruote di una bicicletta, configura quest'ultima letteralmente come “ciò che irradia” e quindi che si illumina di luce propria: questo attributo è completamente assente

72 Si veda però anche Fn (*Carillons*) 28-29, in cui il verbo 'pedalare' assume metaforicamente il senso di 'poetare': «Data sotto la quale strisciare / o forse passare pedalando sotterra».

73 Cfr. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie* cit., p. 1402.

74 DP *Arse il motore* 19; a proposito di questo verso, cfr. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1402: «[abbandono] degli elementi del paesaggio umano, per avvicinarsi alla natura della poesia».

75 Fn *Squadrare il foglio* 1.

76 Fn *Squadrare il foglio* 2.

77 Ivi, v. 11.

nell'antecedente poetico di *Fosfeni*, ed è piuttosto proprio delle già citate «lucenti figliate di sole» assimilabili, a loro volta, alle «pepite» dello *haiku* per la pluralità e l'eterogeneità che le contraddistinguono. Nella fitta rete di significati del testo, però, le «pepite» non si illuminerebbero di luce propria (come invece è naturale che sia nel caso del «sole») bensì si renderebbero visibili *riflettendo* la «bici raggianti» dello sforzo poetico. Questo slittamento prospettico è sintomo di un analogo mutamento nell'approccio verso la poesia e il paesaggio da parte dell'autore: mentre all'altezza di *Fosfeni* il poeta invita il suo *alter ego* a «pedala[re] e prem[ere] e ansima[re] peggio che in un parto»⁷⁸ riducendo di fatto la poesia presente nel paesaggio a puro prodotto di filiazione ottenuto mediante lo 'slancio' compositivo, nello *haiku* la relazione che intercorre tra il poeta-ciclista e la poesia-pepita è di scoperta: Zanzotto ricerca (e sicuramente trova) il tesoro poetico perché esso è immanente al paesaggio, è già lì, nascosto, in attesa di rilucere (e quindi di affermare la propria pre-esistenza) grazie all'irradiante moto del lavoro poetico.

Sotto l'aspetto formale, registriamo le allitterazioni in «Who so slowly rides the radiant bike» e la triangolazione allitterante in *slowly : far-wide : meadows* parzialmente riecheggiata dal dittongo discendente in *boundaries*. È oltremodo interessante constatare la presenza del segmento «may-» (riconducibile al mese di maggio, tematicamente e simbolicamente caro alla poesia di Zanzotto⁷⁹) all'interno di «maybe», ripetuto per ben due volte all'ultimo verso. Come è stato notato nel commento allo *haiku* 10b, si tratta di uno stilema relativamente recente nella poesia di Andrea Zanzotto (si pensi, oltre agli esempi già menzionati, alle occorrenze di «Mani» all'interno di altre parole in Idm *La contrada. Zauberkraft* e *Docile, riluttante*⁸⁰), da ricondurre a un processo che potrei definire di 'semantizzazione endogena': esso consiste nell'individuare, all'interno di una parola, un'altra di senso compiuto che implementi il suo significato a quello della parola 'recipiente' influenzandone la valenza simbolica e quindi gli esiti interpretativi⁸¹.

Per quanto riguarda la versione italiana, possiamo notare il polisillabismo al v. 1 che, insieme alla consonanza tra *lentamente* e *raggiante*, contribuisce al rallentamento del ritmo coerentemente alla narratività del verso. Al v. 2, inoltre, è visibile una forte insistenza sulla vocale *i* che, analogamente a quanto è riscontrabile in Hfs *Never-lacking snow of half-May* | *Mai mancante neve di metà maggio* (già in

78 Ivi, v. 10.

79 Cfr. par. 4. *La depressione negli haiku: un accenno di struttura*.

80 Cfr. Idm *La contrada. Zauberkraft* 37-39: «Occorre una Zauberkraft senza pari / per sperare di arrivare a domani, a dopodomani / così commerciando e dandosi a manipolare»; Idm *Docile, riluttante* 14: «Feudo che emani emani emani» (mio il corsivo).

81 La ricerca di occorrenze simili deve essere intrapresa con estrema cautela, poiché Zanzotto restringe l'applicazione di questo dispositivo soltanto a parole di elevata pregnanza simbolica, quali i già citati *Mani* e i *denti* a cui si è accennato nel commento di Hfs *A man said "Don't weave mist" Qualcuno disse "No filar caivo"*.

Mt *Leggende*), «dove la ricorsività delle nasali assume, per la sensibilità dell'autore, una valenza iconica, alludendo alle cime frastagliate dei monti»⁸², rende graficamente l'idea di quei «confini» che ritroviamo in punta di verso.

72a.

Poppies, good fellows,
suddenly in clumps come out
to confirm the paths, to confirm
the tired rivulets in the hills

Papaveri, buoni compagni,
sbocciati improvvisi a gruppi
per confermare i sentieri, per confermare
gli stanchi piccoli rivi delle colline

Questo *haiku* è stato scelto, tra i numerosi imperniati sullo stesso tema, perché ritengo racchiuda in sé, in maniera ugualmente riconoscibile, i due significati principali che il «papavero» assume nella poetica di Andrea Zanzotto. Molti dei restanti componimenti invece – alcuni dei quali percorreremo brevemente a titolo di esempio – flettono la simbologia del papavero in una specifica direzione oscurando almeno parzialmente l'altra.

Il papavero, che compare per la prima volta in DP *A foglia ed a gemma* («i papaveri qui fanno folla / per te dagli ovili e dal monte»⁸³), negli *Haiku for a season* è protagonista di un blocco unitario di ben diciotto componimenti⁸⁴ interrotto soltanto dal già noto *Who so slowly rides the radiant bike*; vien da sé che i testi di cui ci serviremo come supporto ermeneutico, Mt *Tu sai che* (1989), *Altri papaveri* (1993-95) e *Currunt* (1991-93), sono da considerarsi elaborazioni ulteriori e successive di un'associazione simbolica già concepita dall'autore.

Data la natura ancipite di ciascun verso dello *haiku*, in primo luogo precisiamo attraverso i testi di *Meteo* quali sono i due significati – che in ogni caso non subiscono una netta divisione ma spesso convergono e coesistono – che arricchiscono uno dei simboli più semanticamente densi di questa fase creativa del poeta. In *Tu sai che*, primo componimento del trittico dedicato ai papaveri e, a differenza degli altri due, attraversato da tonalità ariose e quasi comiche⁸⁵, il significato del fiore si colloca in una prospettiva prettamente ecologica: «a differenza di altri vegetali in Mt, i papaveri non sono piante resistenti ma quasi aleatorie: un tempo

82 Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie cit.*, p. 1673.

83 DP *A foglia ed a gemma* 3-4.

84 Altri due componimenti, *Blessed instants, daisies* e *Where poppies played*, si trovano isolati rispettivamente in posizione 50a e 90b.

85 Il registro giocoso è evidente già a partire dal titolo che, come specificato nella N.d.A., è tratto dalla famosa canzonetta di «un remoto Sanremo («Tu sai che i papaveri...»).

punteggiavano “furtivamente” i campi di frumento, oggi per l’azione dei nuovi diserbanti selettivi si affollano senza ragione ai margini dei terreni coltivati»⁸⁶. La ‘follia’ – nel testo attribuita ai papaveri in esponenziale crescita⁸⁷ – già a partire da *Il Galateo in Bosco* è però caratteristica dei morti: ora i fiori, già sintomo e conseguenza del dissesto ecologico, diventano a loro volta estrinsecazioni spiritiche, Mani⁸⁸ anch’essi da «adorare»⁸⁹ che deridono la «nostra corsiva corriva instabilità e / meschina nanosecondità»⁹⁰, veri e propri Lari territoriali che «il [nostro] fragile io rivelano»⁹¹. La stessa linea interpretativa attraversa *Currunt*, l’ultimo componimento del trittico, che si configura come una disillusa quanto cupa riflessione ecologica all’insegna della massima latina «Mala tempora currunt»⁹², opportunamente ironizzata da dei blateranti «bah bah»⁹³. In questo testo i richiami a componimenti precedenti sono più che mai fitti: «Papaveri, chi cerca che?» al verso 21, oltre a ricordare il più antico «Ed a chi mai parla?» di GB *Ipersonetto XI*, si accosta all’interrogativo dello *haiku* 62b che riportiamo, per immediatezza, direttamente nella sua versione italiana: «Dove, piccoli deboli truppe, / e perché e quando? Io cerco invano / voi cercate invano i luoghi / della vostra timida tenera battaglia». Quest’ultimo riscontro conferma il collegamento, in *Tu sai che* ancora silente e nascosto al di sotto dei temi della ‘follia’ e dell’‘adorare’, tra i papaveri e le vittime della guerra, corroborato ulteriormente dalla reiterazione di «currunt» che non può non ricordare ai lettori l’impegnata *Vc I compagni corsi avanti*. La triangolazione sotto il tema delle stragi belliche è completata, infine, dallo *haiku* 78b, i cui richiami ai testi citati di *Vocativo* e *Meteo* si fanno piuttosto espliciti: «Scalpiccio di papaveri che corsero insieme / verso il cielo vicino che digrada nell’erba – / ognuno proteso verso la propria meta»⁹⁴. In *Altri papaveri*, infine, il

86 Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie cit.*, p. 1674.

87 Cfr. Mt *Tu sai che* 5-7: «nel suo crescere, / così furtiva fino a ieri e così, / oggi, follemente invasiva...».

88 Segnaliamo, a tal proposito, lo *haiku* 74b: «Che brillante apertura di *mani* / che impossibilita / di fallire – voi papaveri – ogni altra specie / di generosità nata male, malata». Mio il corsivo.

89 Mt *Tu sai che* 14.

90 Ivi, vv. 24-25.

91 Hfs *A subtlest breeze the poppies reveal*, 72b.

92 Cfr. Mt *Currunt* 7: «– mala mala bah bah tempora currunt»; «currunt» viene poi ripetuto, con la stessa modalità di reiterazione a cui sono sottoposti i vari «bah bah» (cfr. nota successiva), ai vv. 13, 20.

93 Ivi, vv. 7, 21, 24.

94 A proposito della componente collettiva del testo, si veda anche lo *haiku* 60a: «Un papavero solitario / che ha perduto i miei amici / i suoi amici e me, papaveri». Qui lo spossamento del soggetto da un lato e l’identificazione tra il poeta e i papaveri-amici dall’altro si fanno evidenti, venendo successivamente confermati dal verso 26 di Mt *Currunt* in cui il poeta, riferendosi ai papaveri, li definisce «mie anime già miriadi e in mille».

tema si sposta chiaramente sul piano storico-politico, e il filo che collega i fiori zanzottiani alle vittime di guerra si palesa:

Il rosso dei papaveri diventa emblema delle stragi in atto nella ex Jugoslavia [«rosso + rosso + rosso + rosso / coup de dés maledetto / sanguinose ^{potenze} dilaganti»⁹⁵], ma si trascina dietro anche il ricordo del compagno partigiano falciato nel rastrellamento del 10 agosto 1944. Così corrono le vittime dei cecchini cetnici [«Correre correre / coprendosi in affanno teste e braccia e corpi orbi / correre correre per chi / corre e corre sotto calabroni e cecchini / e in orridi papaveri finì»⁹⁶] nelle immagini televisive, e così corriamo tutti, trascinati dal tempo irrealistico dell'universo mediatico⁹⁷.

In seguito a queste necessarie considerazioni preliminari, il significato ambivalente del nostro *haiku* appare decisamente più nitido. I papaveri, «sbocciati improvvisi a gruppi», rappresentano tanto il segno dell'emergenza ecologica in atto (del cui allarme si fa portavoce proprio la subitanea e inconsulta 'fioritura rossa') quanto le vite – in modo particolare quelle dei partigiani, amici di Zanzotto, morti a causa delle rappresaglie nazifasciste⁹⁸ – improvvisamente falciate da quei «mondi stragiferi»⁹⁹ che hanno ospitato i più cruenti conflitti contemporanei¹⁰⁰. Questa peculiare doppia connotazione fa dei papaveri gli araldi di una tragedia che, sulla scia di un passato sanguinoso, inesorabilmente infesta un presente immaginato da una oracolare voce poetica come il preludio di una futura apocalisse ambientale; i fiori rossi divengono, d'altro canto, «buoni compagni» di una lotta partigiana che non ha mai trovato pace né fine, che all'insegna del sacrificio strenuamente persistono nel «confermare i sentieri» da seguire, nell'urlare il dolore di una terra ferita («gli stanchi piccoli rivi nelle colline») e nel denunciare l'onta dell'irreparabile frattura tra essere umano e natura.

4. La depressione negli haiku: un accenno di struttura

La genesi degli *haiku* è profondamente legata a quella «stagione nella quale la famiglia e gli amici si preoccuparono molto seriamente, per lui: gli anni tra il 1982 e il 1984»¹⁰¹. Questi manipoli di versi, affascinanti frammenti di un Io

95 Mt *Altri papaveri* 3-5; A proposito del binomio papavero-sangue, cfr. Hfs *Poppies, no drops of innocent blood* e *Last poppies, thinly hemorrhagic*.

96 Ivi, vv. 21-25; Cfr. Vc *I compagni corsi avanti*, Mt *Currunt* e Hfs *A scuffle of poppies which together ran*.

97 Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie cit.*, p. 1674.

98 Cfr. SA 1944: FAIER e AL *Premesse all'abitazione*.

99 Mt *Altri papaveri* 8.

100 Interessante e pertinente in virtù di quanto detto sopra il rapporto allitterativo *in absentia* tra *clumps* (gruppi, ciuffi) e *clots* (coaguli di sangue), che non escluderei fosse presente alla memoria linguistica del poeta.

101 Breda, *Alchimista della parola cit.*, pp. 103-11: 103.

abraso, silenziosamente rimosso dal *focus* poetico ma costantemente riaffiorante da sotterranei aneliti e irrequietezze, sono in primo luogo testimonianza di quello che per Zanzotto fu «un momento cupissimo, come se fossi stato immerso in una fogna, e le parole – pochissime, all’inizio simili a crampi verbali – venivano fuori alla stregua di bolle»¹⁰². Tuttavia, gli *haiku* non si presentano unicamente come riflessi e segni della depressione nel suo svolgersi o della comunicazione poetica nel suo progressivo inaridirsi e ridursi in afasia («Mondi paralleli, radici / di vitrei profondi linguaggi – / bolle piangono in gole»¹⁰³). La presenza nella raccolta di otto componimenti in cui compare la parola-chiave *May/maggio* (tra i tanti: «In blu e in grigio / “niente più maggio” dicono / segreti insetti grandini segrete»¹⁰⁴) e di diversi altri in cui la sua persistenza è adombrata da figure analogicamente vicine (ad esempio, come nel più esplicito esempio precedente, la grandine: «Grandine, chicchi come neve crudele – / una promessa aliena si sparge, / su foglie ferite, su chiusi sentieri»¹⁰⁵) è in primo luogo indicativa di uno sforzo conoscitivo, di un tentativo da parte dell’autore di comprendere le origini del suo male e di esaminare gli abissi di silenzio e di non-senso in cui si è disgregata la parola poetica. Andrea Zanzotto esplicita questo legame precisamente in Mt *Leggende*, corona di *haiku* datata 1985 (ricordiamo che la depressione di cui soffriva il poeta aveva raggiunto il suo picco proprio l’anno prima) in cui si legge: «Nel compleanno del maggio / “Tu non sei onnipotente” / dice la pallida bambina» oppure «Come, perché, il più cupo / maggio del secolo – cento / anni d’oscurità in un mese?»¹⁰⁶. Tale insistenza sulla stagione da cui simbolicamente sgorga la depressione stabilisce, inoltre, una connessione con Idm *In un XXX° anniversario*, componimento datato da Zanzotto «13 novembre 1980» e precedentemente apparso su rivista nel 1983: già nei versi di *Idioma* Zanzotto – «cattivo profeta»¹⁰⁷ dell’incombente ritorno della «celestiale delusione»¹⁰⁸ –

102 Zanzotto, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda* cit., p. 102.

103 Hfs 20b: «Parallel worlds, roots / of vitreous deep languages – / bubbles weep in throats».

104 Ivi, 18a: «“No more May” they say / in blue and gray / secret insects secret hails».

105 Ivi, 38b: «Hail, hailstones like cruel snow – / an estranged promise spreads, / on wounded leaves, on closed paths».

106 Mt *Leggende*, 1 e 9. Dei testi che compongono *Leggende*, sei riguardano esplicitamente il mese di «maggio» (1, 5, 6, 7, 8, 9), due ne suggeriscono l’influenza attraverso la compresenza di elementi primaverili e di altri afferenti alla sfera semantica del freddo (3, 4), e tutti e dieci si ripresentano in *Haiku for a season* con varianti più o meno determinanti dal punto vista sintattico, lessicale o della versificazione, aprendo un ulteriore territorio d’indagine (questa volta di natura eminentemente filologica) circa la genesi e la stesura della raccolta. In particolare, i micro-componimenti di *Meteo* corrisponderebbero, in ordine di disposizione, a Hfs 32b, 18b, 26b, 38a, 36b, 40a, 18a, 22a, 26a, 44b.

107 Ivi, 46a, v. 1.

108 Idm *In un XXX° anniversario* 2.

pone in stretto parallelismo l'avvicinamento o l'esacerbarsi della crisi depressiva con la sfera semantica del gelo e l'assenza di materiale 'poeticamente combustibile', presagendo quindi quella afasia che da lì a pochi anni minaccerà di consumarlo: «Oh – mi basterebbe – potervi dire «ecco, ora, perché» all'orecchio / vostro di azzurra morte / Per malattie da gelo, / da scarsa legna, da poche coperte, / provocate, da assideramenti / in apparenza non tragici, / da digiuno, in apparenza non straordinario»¹⁰⁹. Contemporaneamente a questa tipologia di testi, in *Haiku for a season* compaiono versi che saggiano la condizione psichica ed esistenziale del soggetto in momenti sia precedenti sia successivi al 'mese della depressione', impiegando anche in queste occasioni dei mesi-*senhal*. In primo luogo segnaliamo i due componimenti *In April-pink* e *The bough caresses*, in cui il *kigo* «aprile» («aprilità» nel secondo) permea i due testi di un'aura tensiva, di una sottile inquietudine nullificante («Il ramo accarezza / o stimola aprilità: / il ritirarsi di niente / reso balbettii lucenti»¹¹⁰) oppure in bilico tra istanze di nascita e di morte («Nel rosa-aprile / mi risveglio quando / nel tramonto affonda»¹¹¹), già rivolta alla negatività del successivo momento psichico; ci imbattiamo, infatti, in due *haiku* collocati nel mese di «giugno», *Furious smoky green of June* e *Replaying the words of June*, di cui in particolare il secondo si presenta come una vera e propria auto-analisi sospesa, un faticoso tentativo di elaborare un trauma ancora in corso e che inevitabilmente dirotta la riflessione del soggetto verso l'alienazione: «Risentendo le parole di giugno / come se fossero le mie stesse parole / come se fossero le parole di un altro giugno»¹¹². Di particolare interesse sono, infine, due componimenti contigui riferiti al mese di «luglio», *Joy of July, source of all joys* e *The little volcano named July*, per via delle significative implicazioni meta-poetiche del primo e del trasparente bisogno di autenticità esibito nel secondo:

86a.

Gioia del luglio, fonte di ogni gioia
 in forma di haiku o, forse, poemi –
 dolcemente, pallidamente nella natura
 dorme la scrittura¹¹³

86b.

Il vulcanello di nome luglio
 fa fluire una tenera lava verso ogni cosa –
 che la vita sia qualcosa
 di più di un sogno¹¹⁴

109 Idm *In un XXX° anniversario* 33–40.

110 Hfs 6a: «The bough caresses / or whips aprilities: the withdrawal of nothing / made sh-shining tics».

111 Ivi, 2b: «In April pink / I arise when / in sunset it sinks».

112 Hfs 68a: «Replaying the words of June / as if they were my own words / as if they were words on another June».

113 Ivi, 86a: «Joy of July, source of all joys / in the shape of haiku or, maybe, other poems – / sweetly, palely in nature / sleeps the writing».

114 Ivi, 86b: «The little volcano named July / lets flow a tender lava for everything – / let life be something / more than a dream».

Al di là di alcune congruenze strutturali come il *kireji* tra secondo e terzo verso e il decentramento del quarto, i due *haiku* illuminano la valenza simbolica di «luglio» da due prospettive differenti e complementari. Nel primo testo il poeta mette in relazione il mese estivo con la stessa forma-*haiku*, esprimendo piuttosto esplicitamente la correlazione tra il superamento, sebbene parziale, del trauma depressivo e la scoperta di una forma (e di una lingua) poetica per lui inedita: lo *haiku* viene così apertamente consacrato come «ciò che gli aveva fatto ritrovare energia e gli aveva promesso di non interrompere il suo lavoro poetico»¹¹⁵. A ciò si aggiunge l'assunto in chiusura di componimento che dichiara l'immanenza degli *haiku*, e della «scrittura» in genere, in una «natura» che si fa culla e potenzialmente sepoltura¹¹⁶ della poesia 'dormiente', costantemente in attesa di essere scoperta dal suo 'artigiano'. Nel secondo testo il mese di luglio viene assimilato alla tellurica figura del vulcano che, con il movimento magmatico della sua «tenera lava» – forse segno della natura disgregata, frammentaria ma in qualche modo 'teleologica' dei componimenti – investe letteralmente «ogni cosa». In questa occorrenza il *kigo* stagionale, coordinata psichica e simbolica al di là della crisi, viene accostato alla capacità inglobante e 'ricompattante' delle colate laviche per veicolare il senso di una disperata ricerca di autenticità e unità psichica, nella speranza «che la vita sia qualcosa / di più di un sogno».

Dopo queste brevi considerazioni si potrebbe desumere che il filo conduttore della depressione, articolato nei quattro momenti appena attraversati, costituisca una sorta di scheletro su cui variamente si svolge la fitta trama degli *haiku*. Se di struttura compositiva vera e propria non si può parlare, certo è che Zanzotto abbia disposto i componimenti 'mensili' rispettando lo svolgimento stagionale: prima «aprile» (2b e 6a), poi «maggio» (14b, 18a, 22a, 26a, 32b, 36b, 40a, 42b), «giugno» (56a e 68a) e infine «luglio» (86a e 86b). Questa ipotesi di struttura, inoltre, sembra essere avvalorata dall'ultimo *haiku* sul mese di maggio, tenace testimonianza di un'avvenuta liberazione: «Finalmente svanisce / il maggio più feroce del millennio – / il suo sole deforme / sopporta anche l'accoltellante eclisse»¹¹⁷. La pseudo-diacronia che attraversa in sordina l'intera raccolta conferisce all'opera un'inaspettata coesione tematica e tonale (che di per sé la forma *haiku* tradizionale negherebbe) permettendo così di percepire «il senso della continuità del mio lavoro (...) persino dove non credevo ci fosse»¹¹⁸.

115 Breda, *Alchimista della parola* cit., p. 105.

116 L'ambiguità del verbo 'dormire', infantile e senile al contempo, consente una lettura ambivalente del verso.

117 Hfs 42b: «At long last vanishes / the fiercest May of the millennium – / its misshapen sun / suffers the knife-eclipse too».

118 Zanzotto, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda* cit., p. 102.

DIALOGHI

AUGUSTO MARIANI

Sandro Penna e la rosa

Sandro Penna and the Rose

ABSTRACT

Il contributo prende in esame tre diverse poesie di Sandro Penna e ne rilegge l'immaginario alla luce della generale tradizione lirica italiana e alla luce di specifici componimenti, siano essi lontani o vicini nel tempo all'autore. Lo scopo non è individuare con precisione e gerarchizzare nuove e peculiari fonti letterarie della poesia di Sandro Penna, ma di stabilire, sul filo soprattutto di specifici immaginari e del loro lessico, nessi e relazioni fra i testi dello stesso Penna e altri testi dal Medioevo all'età contemporanea in modo da aiutare a ricostruire un 'ambiente' di prossimità al testo via via posto sotto esegesi. Ne risultano quadri spesso interessanti che fanno percepire la capacità innovativa della creatività di Penna e anche la sua capacità di essere di modello per poeti a venire.

This paper examines three different poems by Sandro Penna and reinterprets their imagery in the light of both the general Italian lyrical tradition and of specific compositions, be they distant or close to the author's own time. The aim is not to identify with precision and hierarchize new and peculiar literary sources for Penna's poetry, but to establish links and relations between the texts of the same poet and other texts from the Middle Ages to the contemporary period in order to help reconstruct a sort of literary 'environment' for each text examined. The results of this short inquiry make us better perceive Penna's creative innovation as well as his ability to be a model for poets to come.

Sandro Penna e la rosa

Nei suoi scritti dedicati a Sandro Penna, in *Passione e ideologia*, Pier Paolo Pasolini individua con lucidità nella figura retorica dell'eufemismo una delle componenti costanti della poesia del perugino¹. Una poesia dove con ogni evidenza si applica il procedimento eufemistico, per l'apparire dell'immagine di un «orinatoio» come scintilla per l'accensione di un immaginario erotico, è *La rosa al suo rigoglio* (1956)².

La rosa al suo rigoglio
non fu mai così bella
come quando nel gonfio orinatoio
dell'alba amò l'insonne sentinella.

La lirica non sarebbe in effetti di immediata lettura se non vi si riconoscesse la figura retorica di cui sopra. Per Roberto Deidier però, curatore dell'edizione delle poesie di Penna per la collana mondadoriana *I Meridiani*, *La rosa al suo rigoglio* potrebbe invece nascere da (e semplicemente riflettere) circostanze concrete. Secondo la ricostruzione del critico infatti: «Penna racconta qualcosa a cui ha assistito: la minzione di una sentinella insonne, nella pienezza dell'alba, su una rosa». E la spontanea naturalità del gesto verrebbe a configurare «un evento amoroso: ...ancora 'amore' nelle sue varie declinazioni»³. A nostro avviso però la poesia è un'esplosione dei sensi, che si avvale di una forte tensione creativa di tipo giustappunto eufemistico, e che si interpreta o si rende agevolmente interpretabile con un'indagine freudiana (magari grazie all'accostamento al Pasolini di *Poesia in forma di rosa* del 1964 o di *Calderón* del 1973). Ci autorizza in questa lettura (un po' più analitica) il critico inglese John Butcher che anni fa riconobbe ne *La Rosa al suo rigoglio* un «turgid phallus»⁴. Sempre Butcher individua in *Quando discese* (da *Il viaggiatore insonne* del 1977) un'allusione alla «male masturbation» con molta sicurezza superando in acume il commento di Leonelli, che

1 P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Torino, Einaudi, 1985, p. 346.

2 S. Penna, *Poesie, prose e diari*, a cura di R. Deidier, Milano, Mondadori, 2018, p. 142.

3 *Ibid.*, p. XXXI.

4 J. Butcher, *Eros, Enigmas and Euphemism in the Poetry of Sandro Penna*, «Quaderni d'Italianistica», XXIII, 1 (2002), p. 116 e p. 123.

si mostrava invece sinceramente imbarazzato per il valore da dare a questa immagine⁵. Si vanno, dunque, a formare due tendenze di lettura: quella più eufemistica e freudiana, l'altra più vicina alla lettera.

Non si tratta del resto, come si sa, di un dilemma esegetico che riguarda il solo Penna. In *Nuova Poesia in forma di Rosa* Pasolini ad esempio scrive «Così / sfogliai una vana rosa / la rosa privata del terrore e della sessualità» (1964)⁶. Da questo solo *explicit* non capiamo bene cosa indichi il poeta e infatti è doveroso precisarlo ricorrendo, anche in questo caso (ma stavolta con esegesi interna alle opere dello stesso autore), al più tardo testo teatrale *Calderón* (1973). La rosa compare per la verità in più punti dell'opera, ma quello fondamentale per comprendere il meccanismo risale al VI episodio nel quale Pasolini in due distinti passi esplicita il carattere maschile del simbolo e si ricollega con chiarezza a *Nuova poesia in forma di rosa*. Il passaggio più limpido riporta: «Sì quella cosa che tu credi in forma di sublime / pigna o di magnifica rosa, che si apre al mattino / e con cui il marito ingravida la moglie di figli benedetti»⁷. E il punto che ci fa associare *Calderón* all'*explicit* di *Nuova Poesia in forma di rosa* è precisamente il seguente: «quando l'uomo diventa grande, / quel membro cresce, e si apre, sfogliandosi, / come una rosa»⁸. In modo del tutto corrispondente la «rosa» ad *incipit* del testo di Penna non è verosimilmente altro che il sostituto del sesso maschile (come la critica del resto in taluni casi ha già rilevato)⁹ e, quindi, secondo quanto abbiamo detto, la poesia ci descrive con la solita bellezza, levità e grazia un atto onanistico compiuto dall'«insonne sentinella» nel «gonfio orinatoio» dell'alba.

Sostiamo però sulla 'rosa' per compiere un prolungato *excursus* sull'impiego letterario di questa figura. Essa, come è a tutti noto, è impiegata nella lirica di tutti i tempi, e può rinviare facilmente ad un retroterra manieristico¹⁰, apparentemente inconsueto per un poeta che, fin dai primi rilievi critici, viene a collo-

5 G. Leonelli, *Commentario penniano*, Torino, Aragno, 2015, p. 280.

6 P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2018, vol. I, p. 1207.

7 P.P. Pasolini, *Teatro*, Milano, Garzanti, 1988, p.72

8 *Ibid.*, p. 70.

9 Nell'intervista a M. Serri C. Garboli individua come tema fondamentale delle poesie di Penna «l'erezione, l'appetito sessuale che si manifesta attraverso immagini fulminanti, ipnotiche, immerse in una atmosfera tra metafora e realtà» (M. Serri, *Caro Penna sei il migliore. Un epistolario inedito*, «Tuttolibri», XVIII, 867 [14 agosto 1993], p. 4).

10 Una comparsa della rosa negli esatti termini di Penna la troviamo anche nei sonetti di W. Shakespeare. Il sonetto 54 recita infatti al terzo verso: «The rose looks fair, but fairer we it deem» (W. Shakespeare, *I sonetti*, a cura di L. Folena, Torino, Einaudi, 2021, p. 108).

carsi sotto l'ascendente di un'ispirazione vissuta come 'dono'¹¹. In questo caso, però, la rosa ci porta in modo spontaneo alle labbra, anche grazie all'aggettivo «bella», il Poliziano: «Sicché fanciulle mentre è più fiorita / coglian la bella rosa del giardino»¹². La rosa è difatti durevole emblema dei piaceri dell'amore. Un'inferenza dunque che possiamo tranquillamente accettare anche in questo caso per Penna come pacifica e sufficiente a svelare la cifra di *La rosa al suo rigoglio*, a meno che non ci si voglia addentrare, come forse non è consigliabile, nella ricerca di eccessivi sottintesi psicanalitici, che porterebbero verosimilmente lontano dalla limpida e più onesta comprensione del testo.

Procediamo dunque con l'immaginario che si accompagna alla figura della rosa, così come l'abbiamo richiamata, in Penna e nella tradizione poetica italiana, facendo attenzione al suo abbinamento con immagini di liquidi. Sempre alla 'rosa', ad esempio, a suggerire il sesso maschile (con evidente traccia dantesca) si combina l'immagine del 'latte' nella poesia *Quando discese*¹³; immagine di matrice stavolta pascoliana, anche se in questo precedente ad essere richiamato è l'orgasmo della vergine (*Il sogno della vergine*, *Canti di Castelvecchio* 15-16: «sue vene, d'un sangue più vivo, / più tiepido: come di latte»)¹⁴.

11 Per la consistenza di questa concezione poetica novecentesca, si veda S. Solmi, *La poesia italiana contemporanea*, «Circoli», 1 (gennaio 1939), pp. 27-43, e P. Bigongiari, *Per una sistemazione poetica*, «Paragone», I, 10 (ottobre 1950), pp. 45-49. Il dono (in senso caproniano) non è soltanto ispirazione, ma qualcosa che si è perduto e che si ricerca affannosamente. Penna stesso ammette di possedere 'il dono': «Sempre affacciato a una finestra io sono / io della vita tanto innamorato. / Unir parole ad uomini fu il dono / breve e discreto che il cielo m'ha dato». E si veda anche: «Felice dono / la vita mia / Lieto abbandono / l'ortografia» (Penna, *Poesie, prose e diari* cit., pp. 384 e 492). Altrove del resto confessa: «ho capito che l'ispirazione è quello che conta per me, il resto è meno, anzi non conta niente. (...) Viceversa quello che si trova in me è un po' il fiore senza il gambo come ha scritto Bigongiari, il fatto di cominciare un discorso all'improvviso, così» (V. Masselli - G.A. Cibotto, *Antologia della poesia popolare del novecento*, Firenze, Vallecchi, 1973, pp. 208-9). Anche Betocchi dalla sua specola di cattolico asserisce a più riprese di intendere la cultura e la poesia come «l'esercizio di un dono», tanto che perfino il critico C. Bo individua la sua poesia come sgorgata da «un dono imposto e che sarebbe stato molto difficile rifiutare» (C. Betocchi, *Poesie scelte*, Milano, Mondadori, 1978, p. IX, cfr. anche M. Marchi, *I delicati inganni*, «Il Ponte», ottobre [1990], p. 122). Tornando a Penna una lieve inquietudine circa l'affievolirsi dell'ispirazione affiora nel distico del 1959: «Non c'è più quella grazia fulminante / ma il soffio di qualcosa che verrà» (Penna, *Poesie, prose e diari* cit., p. 430).

12 A. Poliziano, *Poesie volgari*, a cura di F. Bausi, Roma, Vecchiarelli, 1997, vol. I, p. 97.

13 Penna, *Poesie, prose e diari* cit., p. 241.

14 G. Pascoli, *Poesie*, a cura di I. Ciani e F. Latini, Torino, UTET, 2002, pp. 847-56.

Quando discese la svelta lattaià
 un cespo sentì crescer ne l'aia
 l'assonnato garzone, e in sulla cima, 3
 aperta come rosa mattutina,
 ma quale una rugiada assai più calda,
 il latte a lui restò, non la lattaià. 6

Qui poco resta della morbosità pascoliana, e il latte segnala chiaramente lo sperma maschile. Vista dunque anche la vicinanza materiale con le 52 poesie, in particolare con *È tardi. Il tempo vola* (con quell'inizio così petrarchesco e leopardiano piegato, poi, in modo provocante ed irridente ad illustrare una infantile minzione), anche a *Quando discese* possiamo allargare in sede critica il carattere di oscenità erotica (con tutte le dovute precauzioni che anche Garboli considera¹⁵) per causa soprattutto di «una maggiore attenzione ai fatti fisiologici»¹⁶. Bisogna del resto tenere conto della posizione mediatrice del *Viaggiatore* che ospita non solo le bellissime liriche per Manzù (Garboli), ma anche quattro poesie estratte dal manoscritto che il critico chiama scartafaccio di 52 poesie in cui l'oscenità è più marcata¹⁷. Anche in questo caso collabora peraltro con Pascoli, quanto all'interpretazione del latte come sperma, tutta la tradizione letteraria italiana giocosa e popolare. Non bisogna però dimenticare che, seguendo questa stessa tradizione, anche l'immagine dell'«inchiostro» può finire per appartenervi. Secondo il concetto dell'*eros* 'senza regole' penniano l'inchiostro ad esempio di *Il mio amore era nudo*¹⁸ rappresenta una violazione di qualche cosa di divino, magico e segreto che appartiene al fanciullo: il *puer* finisce così per essere degradato dalla sua innocenza. La sostanza scura e vischiosa lo avvilisce tanto da trasformarlo e costringerlo ad indossare gli avversati costumi borghesi: «Il mio Amore era nudo / in riva di un mare sonoro. / Gli stavamo d'accanto / – favorevoli e calmi – / io e il tempo. / Poi lo rubò una casa. / Me lo macchiò un inchiostro. Io resto / In riva di un mare sonoro». Anche la stessa «Il liquido, pungente, / il lieto giorno d'oggi, / l'amichevole giorno / di là delle persiane»¹⁹ può essere letta come immagine di una minzione fatta all'alba che si svela 'amichevole' al di là della specifica di un interno (ancora un gabinetto, un orinatoio?).

15 C. Garboli nell'interpretazione della poesia *La rinuncia*, che noi considereremo più avanti, si scaglia contro chi voglia attribuire il giudizio di oscenità alle poesie di Penna affermando che, in realtà, non ci può essere poeta più casto e gentile anche quando premere il pedale di un linguaggio più colorito sarebbe richiesto dalla situazione e dal contesto (C. Garboli, *Penna Papers*, Milano, Garzanti, 1984, p. 25).

16 Garboli, *Penna Papers* cit., p. 64.

17 La nostra disamina prende come base teorica l'eccellente contributo di Garboli, *Penna Papers* cit., pp. 53-77.

18 Penna, *Poesie, prose e diari* cit., p. 231.

19 *Ibid.*, p. 319.

La fattura eufemistica rende addirittura compatibile, a mio avviso, il vero motivo della poesia in esame con uno spregiudicato invio del testo a «Primato» per essere pubblicato, come avverrà, il 15 febbraio 1941. Il «pungente» che risale ad una delle prime parole usate da Penna, combinato all'«alba» (*La vita... è ricordarsi*)²⁰, rende infatti ben nascosto il vero significato della poesia, come un vero marchio di fabbrica, occultando agli occhi dei censori la divertita irrisione. Non veniamo infatti informati esplicitamente a cosa Penna voglia alludere, però il poeta proprio con l'aggettivazione ci mette sulla strada giusta²¹. Consideriamo anche significativa per la corretta interpretazione de «il liquido, pungente» anche una poesia riferibile al '39 *Mentre lascio l'acre espansione*²². A mio avviso infatti l'«acre espansione» non va interpretata come perifrasi dell'erezione del membro virile, come fa Caterina Mongiat; rappresenta bensì nel testo una circonlocuzione per il getto dell'urina²³. E negli stessi anni similmente Penna, per *Il Fattorello*, impiega l'*hapax* «zampillo» (poesia inviata insieme *Il liquido, pungente* nel '41 a «Primato» e poi ivi pubblicata): «Fra l'alba incerta e la nebbia leggera / contro una siepe fuma il suo zampillo²⁴». Del tutto esplicito inoltre è il componimento, apparentemente banale (metà anni '40), «Pisciare non amare, fare / un inno all'inno- / senza sì, con licenza / della vostra decenza²⁵». Il gioco eufemistico di Penna nella poesia che per seconda abbiamo preso in esame, *Quando discese*²⁶, e di cui stiamo seguendo i riferimenti come in una trama, si fa piuttosto comprensibile unendo nell'atto onanistico del garzone i due sostituti, ovvero la rosa e il latte e altre non troppo dissimili immagini di liquidi.

Proseguendo nell'analisi di questo particolare tipo di immaginario penniano, dei suoi possibili ascendenti, e dei suoi riferimenti letterari più prossimi, dob-

20 *Ibid.*, p. 9.

21 Montale, per le poesie del '39, avvertì il pericolo della censura fascista a causa della quale escluse poi dalla raccolta le poesie che potessero incorrere in sanzioni. Penna, in un secondo momento, ottenne invece il benvolere del regime, associandosi agli scrittori benemeriti e, a seguito dell'uscita su «Maestrale» di poesie sconvenienti, entrò in contatto addirittura col ministro Pavolini. Così si spiegano, e non per altro, le pubblicazioni per «Primato»: un po' ambigue, ma ben accolte sulla testata, visto che ormai il poeta apparteneva al sindacato degli autori. In sostanza il rapporto di Penna col fascismo fu all'inizio conflittuale; seppe poi scendere a compromessi e anche riuscì a sfruttare le falle di un regime che gli fornì protezione e sussidio economico e anche, negli anni '40, una certa autonomia (M. Serri, *Gabbare il regime in punta di Penna*, «La Stampa», 23 giugno 2006).

22 Penna, *Poesie, prose e diari* cit., p. 294.

23 C. Mongiat, *Aspetti dello stile di Sandro Penna, lessico e sintassi*, «Stilistica e metrica italiana», 5 (2005), pp. 219-66, a p. 224.

24 Penna, *Poesie, prose e diari* cit., p. 294.

25 *Ibid.*, p. 305.

26 *Ibid.*, p. 241.

biamo tenere conto, quanto ancora all'immagine del latte, anche di un'ulteriore possibile suggestione o scintilla immaginativa, anche se il contesto stavolta cambia. Intendo quella verosimilmente proveniente dal componimento di Alfonso Gatto *Erba e latte*, perché la lirica in questione viene citata nella recensione ad *Isola* dello stesso Penna comparsa su «L'Italia Letteraria» del 12 febbraio 1933²⁷. I versi di Penna in effetti sembrano spesso nel loro ambiguo nitore richiamare e al tempo stesso evadere presenze antiche e recentissime della tradizione letteraria italiana. Rintracciare questo tipo di apparenti rivisitazioni o allusioni più o meno esplicite a temi, vocaboli ed autori remoti o del tutto prossimi nel tempo può esporre a rischi di sovraestimazione di specifiche fonti, o di effettiva confusione fra luoghi della tradizione letteraria che restino remoti dalla consapevolezza dell'autore e altri che invece possano apparire effettivamente immanenti ai suoi testi. Tuttavia nel caso specifico di Penna e del potenziale evocativo delle sue poesie, che si muovono sì nell'alveo della tradizione o della consonanza col lessico lirico coevo ma con allusività sempre sfuggente, più che procedere al vaglio rigoroso delle fonti specifiche giova ridisegnare per sommi capi il contesto letterario generale da cui nascono e si sviluppano i suoi versi.

Oltre che per l'immagine della rosa, su cui ritorneremo, si prenda l'apparizione nel testo da cui siamo partiti dell'«insonne sentinella». Chi è? un fanciullo nascosto che per gioco fa la sentinella? un giovane militare? Non è la prima volta che figure di questo tipo appaiono in Penna e di nuovo anche in questo caso si può far capo alla tradizione. Tornando al componimento contenuto ne *Il Viaggiatore*, e cioè *Quando discese*, proprio stavolta il «garzone», per questo stesso appellativo e non per altro, offre appigli per un rinnovato percorso nella tradizione a partire, se non da fasi così remote come nel caso della rosa, per lo meno dal *Rinaldo* del Tasso il cui protagonista viene chiamato dal poeta, appunto, nello stesso modo. Riscoperto da Saba, il vocabolo per Penna, a conferma di quanto evidenziato in precedenza, è riferito ad un ragazzetto che compie un atto erotico in fase di dormiveglia o di mezzo-sonno. L'accoppiata del «garzone» con «assonnato» ha, però, come antecedente più vicino proprio Saba, che adopera sia l'uno che l'altro, anche se non in congiuntura. Fermiamoci sull'aggettivo già sappiamo che riscontriamo ad es. in *Guido* al verso 24 «assonnato lo manda all'officina»²⁸. Pure in *Città* e *Nel sonno incerto sogno* nelle poesie del '39 compaiono «i visi assognati» e «una voce assognata»²⁹. Precedentemente (o in concomitanza) a Penna Giorgio Caproni impiega «assognati occhi» in *Prima luce* da *Come un'al-*

27 *Ibid.*, pp. 726-29.

28 U. Saba, *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara e M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 1988, p. 157. Il termine è presente nel *Canzoniere* del 1921.

29 Penna, *Poesie, prose e diari* cit., p. 223.

legoria (1932-1935)³⁰. Una presenza di «assonnato» la riscontriamo anche in Attilio Bertolucci ne *Il vento di febbraio* («se ne va lagrimoso e assonnato») e anche in *Paese d'inverno* («con assonnata voce di pastore») dai *Fuochi in novembre* (1934), ne registriamo l'emersione e il valore pregnante³¹. D'altra parte sia Penna (e ne abbiamo contezza dall'articolo di Tullio Ciciarelli citato da Pasolini in *Passione e ideologia*³²), sia Bertolucci (pensiamo alla felice *Pagina di Diario* di *Fuochi in novembre*), appartengono di fatto a quella vena 'minore', *entre-deux-guerres*, fuori dall'ermetismo della poesia-raccontino, della poesia-discorso (e per Bertolucci anche di una più marcata e consona poesia-racconto)³³. Anche in una lirica penniana più tarda del 1958 torneranno gli «assonnati garzoni»³⁴ in posizione stavolta incipitaria e in rima al mezzo. Il testo è scandito da un ritmo anapestico, «assonnati garzoni, i mei calzoni», il tutto a comprovare una volta di più l'estrema circolarità di immagini e di motivi nell'autore. Non solo però Penna si mostra ricettivo rispetto all'immaginario sabiano che ruota attorno ad «assonnato», ma anche gli «angeli sonnacchiosi» di *Ma se ognuno dormiva* del 1942 (v. 4 «gli angeli sonnacchiosi. Basse e lente...»)³⁵ potrebbero essere del triestino, che usa proprio «sonnacchioso» in *Guido* come prima variante (ma va indicata però, come remota la possibilità che Penna conoscesse una variante apparsa in sedi difficilmente accessibili come «La Riviera Ligure» 1913 e l'autografo *Canzoniere* del 1919)³⁶. A

30 G. Caproni, *Tutte le poesie*, a cura di S. Verdino, Milano, Garzanti, 1995, p. 19.

31 P. Lagazzi scorge la fonte de «il dolce rumore della vita» del famoso distico penniano nella poesia *Convalescente* (Attilio Bertolucci, Firenze, La Nuova Italia, 1982, p. 131). Può darsi quindi che Penna fosse a conoscenza di altre poesie di Bertolucci dei *Fuochi in novembre*.

32 Pasolini, *Passione e ideologia* cit., p. 338. Ciciarelli parla per Penna di «gracile trama di racconto».

33 Cfr. A. Bocelli, *La capanna indiana*, in *Letteratura italiana del Novecento*, Caltanissetta-Roma, 1980, p. 218, dove si sostiene che Bertolucci mira ad uscire da un analogismo rarefatto. Quanto a Penna cfr. invece G. De Matteis, *Critica, poesia e comunicazione*, Pisa, Editrice Tecnico Scientifica, 1978, p. 101, che vede nella discorsività di Penna il prodotto di una certa «cantabilità» (cfr. anche E. Siciliano, *Correzione per Penna e Bertolucci*, «Nuovi Argomenti», 55 [1977], p. 29, e la «cantabilità spontanea» individuata da G. Cusatelli in *Parma ad Attilio Bertolucci*, Parma 1982, p. 14). Per la tendenza al «racconto» prima dell'apertura narrativa de *La camera da letto* si veda S. Giovannuzzi, *Bertolucci e la formazione del linguaggio poetico novecentesco*, «Paragone», giugno-agosto (1992), p. 46.

34 Penna, *Poesie, prose e diari* cit., p. 427. Opportunamente nota R. Damiani (in *La rima facile, la vita difficile*, su «Studi novecenteschi», IV, 11 [luglio 1975], p. 160): «il modo d'esser cui Penna più aspira è il sonno. Il dormire è, secondo Penna, uno stato che gli dei prediligono». Ecco anche perché l'oscillazione tra gioia-dolore propende ne *Il Viaggiatore insonne* a favore del dolore.

35 *Ibid.*, p. 328.

36 Per la variantistica rimando a U. Saba, *Canzoniere 1921*, a cura di G. Castellani, Milano, Mondadori, 1981, p. 272.

parte però questa specifica lezione adottata da Saba prima del '21, può comunque aver ragione Deidier nel rilevare la facilità con la quale possiamo reperire «sonnacchioso» nel retroterra immediato di questa poesia di Penna³⁷: si veda appunto Carducci XXXIX sonetto di *Juvenilia* («Poi che mal questa sonnacchiosa etade») ³⁸ e soprattutto Leopardi, *Sopra il monumento di Dante* (v. 89 «Ponga ne' figli sonnacchiosi ed egri») ³⁹. Nel secolo successivo, invece, a sottolineare la solidarietà di lessico poetico che spesso congiunge l'Ottocento al Novecento, va sottolineato l'uso di «sonnacchioso» almeno ne *La camera da letto* di Attilio Bertolucci, libro primo, capitolo I: «dai bambini di casa sonnacchiosi» ⁴⁰. Anche quanto poi alle metafore oscene che alle figure giovanili e maschili in Penna spesso si accompagnano, si può notare quanto comunque siano coinvolte in prossime e remote casse poetiche di risonanza. Si pensi, restando alla già citata *Quando discese* alla figura del garzone e alle sue immediate vicinanze poetiche, alla metafora che indica l'erezione, quella cioè del «cespo», dell'«aia» e della «rugiada» ⁴¹, che, si può notare nell'immediato, ha un sapore campestre e pascoliano. Il riferimento più diretto, comunque, non è Pascoli, bensì Montale degli *Ossi di seppia*, e in particolare del componimento *La farandola dei fanciulli*, soprattutto per i due versi «Cresceva tra rare canne e uno sterpeto / il cespo umano nell'aria pura» ⁴². Certo anche la comparsa della lattaia forse è concomitante all'amico Pasolini, perché adoprata dal friulano in *Roma 1950* dove, nella poesia *Con fiducia, in questa leggerezza*, si riferisce di «un canto del lattaio» ⁴³. Anche in Penna del resto troviamo in *Un monotono vento di veicoli* la figura del lattaio maschile che interrompe la relazione omoerotica: «E fu la mesta / luce di quel crepuscolo un pericolo / gaio: la docile figura del lattaio» ⁴⁴ (poesia pubblicata su «Primato» il 1 giugno 1941 ⁴⁵). Ricordo in merito che *Roma 1950* è una *plaque* pubblicata

37 Penna, *Poesie, prose e diari* cit., apparato critico p. 1145.

38 G. Carducci, *Poesie*, Bologna, Zanichelli, 1963, p. 86.

39 G. Leopardi, *Canti*, a cura di A. Campana, Roma, Carocci, 2014, p. 97.

40 A. Bertolucci, *La camera da letto*, Milano, Garzanti, 1992, p. 17.

41 Penna, *Poesie, prose e diari* cit., p. 241.

42 E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984, p. 45. Altro riferimento a 'cespo' in Montale è in *Crisalide* 9: «altro cespo riverdica, e voi siete» (p. 87).

43 Pasolini, *Tutte le Poesie* cit., vol. I, p. 707. I fili indistricabili che legano Penna a Pasolini non possono certo limitarsi alla sola figura del lattaio, in quanto in questa poesia Pasolini esalta la leggerezza: una vocazione indiscutibile di Penna (che a sua volta la recupera da Saba). E. Pecora (*Così si scioglie il peso della vita*, «La Voce Repubblicana», 10 febbraio 1989) presenta la leggerezza come una peculiarità poetico-espressiva, con carattere metastorico, che passa da Mozart a Leopardi, da Saba a Bertolucci, diventando così una vera e propria categoria ermeneutica non solo novecentesca (I. Calvino *docet*).

44 Penna, *Poesie, prose e diari* cit., p. 324.

45 *Ibid.*, apparato critico, p. 1144.

nel gennaio 1960 per le edizioni *All'insegna del pesce d'oro* di Milano, mentre la poesia di Penna, come si sa, è difficilmente collocabile: il poeta assemblando la sua ultima *plaque* de *Il viaggiatore insonne*, può comunque aver ripescato il componimento, magari composto anni prima.

Ma riprendiamo il discorso dall'immagine della rosa che accomuna *La rosa al suo risveglio* e *Quando discese*. Come già detto, si potrebbe opporre al procedere di quest'indagine che nella 'rosa' di Penna, così come in tutte le altre immagini legate al lessico tutto sommato comune del poeta, si possono facilmente leggere tutte le 'rose' della letteratura italiana. A mio avviso però, si può scendere, senza esitare, nel dettaglio di possibili riferimenti letterari, giusta proprio la capacità di Penna di mantenersi nell'alveo di un immaginario tutto sommato tradizionale, o comunque vivo nell'uso poetico letterario del tempo, innovandone anche nel profondo le valenze. Penna innesca infatti spesso una serie di rimandi colti che ci portano al congiungersi del suo immaginario, per mantenerci ancora alla figura emblematica e significativa della rosa in *Quando discese*, sia col Dante paradisiaco («poscia portar la rosa in su la cima» *Par.* XIII 135)⁴⁶, sia soprattutto con la «mattutina rosa», del v. 58 del primo canto dell'*Orlando furioso* che per la consumazione erotica mi sembra il riferimento più azzeccato (il motivo è comunque ritornante nell'Ariosto)⁴⁷. Né è da sorvolare sull'apporto di una fonte minore come quella del Chiabrera: «La sua fronte era più tersa / D'ogni luce cristallina, / E la guancia era cospersa / Pur di rosa mattutina» (dalla canzonetta XXVI, *Loda Amarilli* 34)⁴⁸. Ed anche aggiungerei il sonetto 39 degli *Amores* del Boiardo per i seguenti versi: «e vidi la rogiada mattutina / la rosa aprir d'un color sì infiammato»⁴⁹. La partitura poetica che si forma in *Quando discese* ai vv. 3-5 tiene dunque possibilmente nota, non essendo una mera zeppa o un inerte omaggio alla tradizione, di tutte queste possibili suggestioni, quasi nascesse al loro crocevia o dal loro fondersi in un panorama letterario pregresso e insieme anche contemporaneo, come vedremo fra poco⁵⁰. I versi di Penna, voglio sottolineare, non vanno mai a dar vita ad un ac-

46 Dante, *La Divina Commedia, Paradiso*, a cura di E. Pasquini ed A. Quaglio, Milano, Garzanti, 1988, p. 187.

47 L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di C. Zampese e commento di E. Bigi, Milano, Rizzoli, 2020, pp. 114 e 644.

48 G. Chiabrera, *Opere*, a cura di M. Turchi, Torino, UTET, 1974, p. 167.

49 M.M. Boiardo, *Canzoniere*, a cura di C. Micocci, Milano, Garzanti, 1990, p. 55.

50 La difficoltà di molti ad individuare in Penna fonti che, secondo Garboli, sono spesso dei detriti, ha fatto nascere l'idea di una vena poetica che derivi direttamente dal vissuto pur entro una continuità sempre forte con la tradizione (Garboli, *Penna Papers* cit., pp. 47-49 e 84-85), come talora si è notato per Montale (cfr. es. A. Zambaldi, *La poesia di Eugenio Montale, «Concretezza»*, XIV, 1 [gennaio 1968], p. 28; per l'origine non letteraria della poesia del ligure, e per come essa prenda spunto dalla realtà vissuta e dal dato concreto, si consideri anche L. Blasucci, *Gli oggetti di Montale*,

cozzo, come apparentemente sembrerebbe a causa di questi quattro possibili precedenti che forse sono rimasti nella memoria del poeta. La versificazione penniana mantiene bensì sempre, per così dire, un filtraggio e una selezione consapevole delle immagini che scongiura ogni possibile intarsio o calco inerte⁵¹.

Procediamo dunque notando che per una concezione sensuale della ‘rosa’ va inevitabilmente tenuto conto, sia pure con un necessario distinguo, del maestro di Penna, l’‘appassionato’ Saba autore delle *Variazioni sulla rosa*⁵², cultore della musica lirica insieme all’amico poeta e traduttore della *Carmen* di Mérimée. Infatti il fiore al centro della nostra attenzione viene talora associato in Saba a Lina (moglie del poeta), che in un caso riveste i panni di una *Carmençita* «rosa di voluttà» (*Intermezzo a Lina da Casa e campagna* 1909-1910)⁵³. Prendiamo pure il *Canzoniere* del ’21: Lina, oltre ad essere, si è detto, «rosa di voluttà», è presentata anche come rosa di bontà e purità, affievolendo l’impudicizia della protagonista in favore di una misura più casta, domestica e religiosa. Credo che il primo ad introdurre la *Carmen* in poesia e a farne un mito personale sia proprio Saba. Sia Penna da traduttore sia Saba come poeta intrattengono del resto solidi rapporti con l’opera di Mérimée (e poi di Bizet). Il personaggio della *Carmen* di Penna, secondo Garboli⁵⁴, ad esempio, incarna tutti i caratteri della libido del perugino. Si può ipotizzare dunque che Penna riconosca l’insegnamento di Saba (non si tratterà dunque di mera indipendente convergenza), proprio perché il triestino

rist. Milano, Ledizioni, 2010, p. 137). Avvalora la mia impostazione L. Marcuz, *Intertestualità nella poesia di Sandro Penna*, «Studi novecenteschi», XXV, 56 [dicembre 1998], pp. 305-29, laddove soprattutto si nota (p. 305): «Numerose sono le fonti che sottostanno, in misura più o meno consapevole, al tessuto poetico penniano. La loro individuazione però non è sempre facile, causa i limiti del monostilismo e del monolinguisimo che cristallizzano la lirica di Penna in una sorta di “eterno ritorno dell’identico”, mascherando nel contempo i rilievi, dunque la tradizione storico-letteraria che la sottende (per tale motivo alcuni riscontri presentano margini di dubbio)».

51 Prescindo nella mia indagine intertestuale dalla rigida normatività di Segre e dall’uso del suo concetto di vischiosità (C. Segre, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, p. 109), che hanno portato ad es. G. Simonetti ad escludere dal vaglio dei poeti discepoli di Montale tutti quelli che non abbiano dei sintagmi comuni (G. Simonetti, *Dopo Montale*, Lucca, Pacini Fazzi editore, 2002, pp. 26-27). Fa al caso nostro, invece, il concetto di ‘agnizione’ enunciato da G. Nencioni e ripreso da Mengaldo in *Due agnizioni di lettura*, laddove si dichiara «che l’agnizione dopo Nencioni non ha più bisogno di giustificazioni metodiche» (P.V. Mengaldo, *Due agnizioni di lettura*, «Strumenti critici», XV [1971], p. 264).

52 Saba, *Tutte le poesie* cit., p. 554.

53 *Ibid.*, p. 84.

54 P. Mérimée, *Carmen e altri racconti*, trad. it. di S. Penna, postfazione di C. Garboli, Torino, Einaudi, 2007, p. 246.

accoglie nelle sue liriche insistenti riferimenti a questo melodramma⁵⁵. È vero che la *Carmen* non pare esser stata oggetto precoce di scelta o di personale predilezione del nostro autore, perché di fatto la traduzione dell'opera a Penna fu commissionata da Pavese e Muscetta solo nel 1943 (e ricordiamo anche che la traduzione uscirà per Einaudi solo grazie al lavoro di revisione di Natalia Ginzburg). Ma niente obbliga a vincolare l'interesse di Penna per la *Carmen* al tempo e all'occasione della traduzione. Né questo vincola in modo alcuno la possibile fruizione di figurazioni floreali legate alla rosa da parte di Penna a fonte dell'immaginario ampio e variegato di un Saba che conclude le sue *Variazioni sulla rosa in Mediterranee* con una siffatta riaffermazione del proprio *status vivendi*: «(...) ed una rosa tra le spine è fiorita»⁵⁶. E ancora si dovrà tenere conto dell'*explicit* de *L'amorosa spina* (settimo componimento): «la dura spina che m'inflisse amore / la porto ovunque»⁵⁷. Dei versi precedentemente citati sottolineo il particolare delle 'spine': e qui quanto Petrarca («Candida rosa nata in dure spine», *Rvf* 246, 5)⁵⁸, quanto Penna (vedi l'acuta analisi di Zanzotto, *Penna e le spine dell'eros*)⁵⁹, quanto Caproni (un vero, genuino poeta tra le spine)⁶⁰ vi ritroviamo! Si apre un arco intero di condivisione di un immaginario. Ma al di là della prossimità o sovrapposibilità delle immagini, la distanza con Saba – e questo è il distinguo necessario – è davvero incolmabile: la novità, già si è notato, appartiene a Penna e al *Calderón* di Pasolini. Dalla parte già citata in precedenza dell'opera riusciamo fra l'altro a derivare anche un ulteriore uso dell'immagine della 'rosa' che si rivela comune ai due testi, contribuendo a saldarli. Una sezione del dramma, questa a cui si pensa, che è opportuno riprendere e che recita: «pigna o magnifica rosa che si apre al mattino»⁶¹. Per una migliore comprensione del passo si veda fra l'altro, in correlazione, il seguente punto esplicativo del XVI episodio: «ed ecco il tuo sesso reso certo aspro e caldo»⁶². La solidarietà fra due testi, osservata per

55 U. Saba, *Tutte le prose*, a cura di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2001, pp. 31 e 153. A parte i riferimenti nella poesia voglio evidenziare la presenza di Don José alla scorciatoia 59 (1946) e in *Storia e cronistoria del Canzoniere* (1948), quando Saba ci illustra con la poesia *Carmen* (che fa da controfigura) il suo amore per Lina.

56 Saba, *Tutte le poesie* cit., p. 555.

57 *Ibid.*, p. 212.

58 F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996, p. 996.

59 A. Zanzotto, *Penna e le spine dell'eros*, «Corriere della sera», 11 settembre 1977.

60 C. Betocchi, *Tra le spine (Un'immagine di Caproni)*, in *Confessioni minori*, Firenze, Sansoni, 1985, p. 319. L'idea delle spine non si può solo ritrovare nel Betocchi critico di *Confessioni minori*, ma appartiene anche alla poesia del fiorentino come si vede nel componimento di *Un passo, un altro passo Non ho più che lo stento d'una vita* («Non ho più che lo stento d'una vita / che sta passando, e perduto il suo fiore / mette spine e non foglie»).

61 Pasolini, *Teatro* cit., p. 72.

62 *Ibid.*, p. 154.

La rosa al suo rigoglio, viene dunque a rinnovarsi nel caso anche di *Quando discese*. È vero – bisogna concedere – che *Calderón*, unica opera teatrale pubblicata da Pasolini, risale al 1973 mentre *Quando discese* pare rimontare a ben prima degli anni settanta. Ogni filiazione di Penna dal testo pasoliniano parrebbe apparentemente perciò impossibile. Deidier addirittura dà come probabile per la poesia penniana la datazione del 1934: «Variazione su *La mattina di estate*, a cui si rinvia per la datazione (settembre 1934)»⁶³. E questo perché ne *La mattina d'estate* compare quasi la stessa situazione: «la semplice cosa» del ragazzo e la presenza della lattaia che lo scopre⁶⁴. Ritengo tuttavia, quali che possano essere le congetture che si possono fare attorno al nucleo sorgivo di *Quando discese*, che un collegamento tematico con Pasolini resti possibile e proponibile, dato che *Il viaggiatore insonne* è uscito postumo nel 1977, e che quindi resta aperta la possibilità di una lunga storia redazionale del testo.

Non vorrei soffermarmi oltre però su questa lirica del *Viaggiatore insonne*. Allontanandomi dalle figurazioni che hanno al loro centro la figura della rosa, focalizzerei adesso l'attenzione su *Sbarco ad Ancona*⁶⁵, che aiuta similmente a mappare alcune relazioni letterarie attorno ai testi di Penna, e che stringe un po' i legami in particolare tra lo stesso Penna e stavolta Montale, a cui è riferita, non a caso, la dedica in *explicit* della raccolta. La poesia si potrebbe inquadrare come un testo nel complesso 'purgatoriale', anche se vedremo che questo non basta a definirla appieno. Proprio questa lirica fu definita dall'autore una fra le sue più belle, avendola perciò lasciata fra le ultime da stampare. I rapporti tra Penna e Montale, ormai, sono conosciuti e ben inquadrati dalla critica⁶⁶. Tuttavia anche in questo caso, come nei precedenti che abbiamo visto (tutti legati all'immaginario erotico), l'uso del lessico apre alla scoperta di relazioni e consonanze letterarie che oltrepassano le corrispondenze più scoperte e più forti. È individuabile insomma la strada verso un reticolo di più ampie e carsiche rispondenze entro il linguaggio poetico letterario presente a Penna.

Sbarco ad Ancona

Dalla nube di polvere di carbone
mi saluta un sorriso tutto bianco.
Ma l'angelo di legno della barca

63 Penna, *Poesie, prose e diari* cit., apparato critico p. 1122.

64 *Ibid.*, p. 44.

65 *Ibid.*, p. 270.

66 Il riferimento più vicino alla nostra analisi, che coinvolge il rapporto Penna-Montale e i suoi *Mottetti*, è quello di C. Garboli, *Penna, Montale e il desiderio*, Milano, Mondadori, 1996. Più volte Penna dichiarò che era stato Montale a rubare l'idea dei *Mottetti* a lui.

guarda gli orinatoi tristi ed odorosi
 improvvisati agli angoli – rivali
 o amici cari ai cocomeri rossi. 6

Amici miei gli orinatoi... Ma io
 non tendo forse al monte dove trovo
 lontano il mare e l'odore perverso –
 l'adolescente odoroso di fichi? 10

La relazione anche in questo caso con il testo di Saba si individua lungo un filo sottile di attinenza e incide nell'*incipit* sul termine «carbone», e più in generale sull'ambientazione marittima che per eccellenza si può far risalire alla *Prima fuga* di *Preludio e fughe*: «La vita, la mia vita, ha la tristezza / del nero magazzino di carbone»⁶⁷. Pure, sempre a Saba pensiamo, per il carattere dell'«insonnia», con riferimento a *L'insonnia in una notte d'estate*⁶⁸, ma in questo caso più che una semplice suggestione non è lecito individuare. Il terzo verso della lirica, riferendosi all'«angelo di legno della barca», mostra la chiara derivazione dantesca come notato già da Garboli⁶⁹. A rafforzare questa immagine inserirei il Montale di *Proda di Versilia*: «astore celestiale, un cutter / bianco-alato li posa sulla rena»⁷⁰. Una questione ricorrente riguarda però le date di composizione delle liriche di Penna, tanto che anche questa citazione può creare qualche apparente incertezza al momento che si tenti di stabilire una precedenza cronologica e una direzione alla 'citazione', o comunque al riferimento intertestuale. Come sappiamo, *Il viaggiatore insonne* risale al 1977, è uscito dunque postumo, e la lirica in questione viene sicuramente recuperata (poiché risalente al 1937), mentre la poesia di Montale, appartenente a *La bufera e altro* (1940-1954), esce per la prima volta nel 1946 su «Società» con la datazione Viareggio 1946⁷¹. Per il nostro discorso, penso sia però importante la selezione lessicale che Penna attua nel corso della storia redazionale del testo, anche se poi la *plaque* vedrà la luce dopo la morte del poeta. Infatti la redazione originaria del '37 e quella poi per Manzù erano ben diverse da quella pubblicata, dato che furono corrette da Penna avanti che si stampasse la raccolta. Il verso iniziale riportava «l'angelo della barca dei gelati» (testo per Manzù), poi rivisto ne «l'angelo di legno della barca»: questo a sottolineare una maggiore valenza purgatoriale, riconoscibile grazie ad un'allegoresi più marcata del testo dantesco. La poesia per Manzù finiva con l'*explicit*: «l'ado-

67 Saba, *Tutte le poesie* cit., p. 368.

68 *Ibid.*, p. 77.

69 Garboli, *Penna Papers* cit., p. 60.

70 Montale, *Tutte le poesie* cit., p. 253.

71 Per riferimenti più precisi e, nello specifico, più approfonditi rimando all'apparato critico del volume E. Montale, *L'opera in versi*, a cura di G. Contini e R. Bettarini, Torino, Einaudi, 1980, pp. 964-65.

lescente mi fa innamorare / della madre, del padre e dei fratelli»⁷². La precedente chiusa, con i suoi buoni propositi, soffocava invece il valore dell'ascesa al 'monte', ed è stata quindi cassata da Penna, poiché alterava nel profondo il messaggio della lirica così come era andato precisandosi, anche perché il perugino voleva ribadire il proprio credo poetico. Mi domando dunque se con queste due correzioni Penna non si voglia adeguare ad una lezione più nitida, purgatoriale appunto, e, perché no?, anche montaliana. Si considerino del resto la già citata *Proda di Versilia* e il possibile rinvio alla «barca di salvezza» di *Crisalide* (a mio avviso, un po' una salvifica⁷³ 'navetta' dantesca il cui intervento, però, nel finale viene vanificato)⁷⁴. Così, infatti, per tenere il filo delle memorie montaliane, la nube di «polvere di carbone»⁷⁵ può richiamare il primo dei mottetti *Lo sai: debbo riperderti*, quello della «polvere del vespro»⁷⁶, anche perché di ambientazione marittima e pubblicato su «La Gazzetta del Popolo» il 5 dicembre 1934⁷⁷. Inoltre

72 Apparatî critici di S. Penna, *Poesie*, curati da R. Deidier cit., p. 1130. Cfr. anche S. Penna, *Il viaggiatore insonne*, edizione critica a cura di R. Deidier, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2002, pp. 49-71.

73 Per la costante salvifica della barca in Montale, negli *Ossi*, si veda anche *Arremba su la strinata proda* 11: «È l'ora che si salva solo la barca in panna» (E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Meridiani Mondadori, 1984, p. 48).

74 Montale, *Tutte le poesie* cit., p. 88 e p. 253, ma mia è l'interpretazione specifica del passo, in quanto più di un critico ha semplicemente rilevato la distanza (o la vicinanza) tra il *Purgatorio* dantesco e il rifacimento montaliano di *Proda di Versilia*. Ad esempio M. Marcazzan nell'articolo pubblicato su «L'Italia» («*La bufera*» di Montale, 28 settembre 1956, p. 3) afferma: «(...) ch  se da un certo purgatorio la poesia di Montale prende immagine, di tanto rimane lontana dalla pia suggestione del Purgatorio dantesco (...)».

75 Deidier si sofferma sull'immagine della polvere nel caso di *Salivano lente le sere*, altra lirica de *Il viaggiatore insonne*, collocata ante 1974. Secondo lui questa immagine viene associata da Penna alla primavera. Credo che il «Polverosi i tramonti» di *Salivano lente le sere* possa aver imitato l'uso che Ungaretti fa dell'aggettivo nel *Sentimento del tempo* (*Quiete* 3: «Sui polverosi specchi dell'estate» e *Ombra* 3: «Stanca ombra nella luce polverosa»). L'accostamento   sicuramente proponibile con la differenza che nell'Ungaretti di questa specifica raccolta la polvere   uno stilema ricorrente ma tendenzialmente connotativo dell'estate. Un'altra fonte di *Salivano lente le sere* si pu  ravvisare nel sicuramente precedente componimento di Cardarelli *Sera di Liguria*. Le due poesie si somigliano proprio nell'*incipit*, infatti la lirica di Cardarelli riporta come attacco: «Lenta e rosata sale su dal mare / la sera di Liguria, perdizione» (V. Cardarelli, *Opere*, a cura di C. Martignoni, Milano, Mondadori, 1981, p. 73). Inoltre, tipicamente dantesco e campaniano, nel componimento di Penna,   il purgatoriale «salivano» che si riallaccia per queste due componenti a *Sbarco ad Ancona*.

76 Montale, *Tutte le Poesie* cit., p. 139.

77 Per il rapporto *Mottetti*-Penna rimando all'approfondita inchiesta di R. Deidier, *Le parole nascoste*, Palermo, Sellerio, 2008, p. 78. Secondo Penna a parte i *Mottetti* poche composizioni si salvano nella raccolta (*Le Occasioni*).

come intuito da Luigi Surdich⁷⁸ il mottetto intrattiene un rapporto con la celebre *Genova* dei *Canti Orfici* di Campana (1913), raccolta della quale ci appare debitore anche Penna. Ecco dunque di nuovo che l'orizzonte citazionale si allarga. I punti di contatto tra Campana e Penna sono proprio nell'*incipit* dei due componimenti: Campana esordisce infatti anche lui con la 'nube', poi, ripresa più oltre in «S'alza la nube delle ciminiere»⁷⁹. Altro elemento cromatico in comune è la comparsa del colore 'bianco' nei due componimenti. Riporto solo il verso di Campana: «d'alto sale, il vento come bianca finse visione di Grazia»⁸⁰. Non potendo precisare su quali letture effettivamente Penna abbia soffermato la sua sensibilità e memoria di poeta, mi sento di menzionare ancora, solo per l'importanza che ha avuto come serbatoio di immagini sulla poesia posteriore, la raccolta di Corrado Govoni *L'inaugurazione della primavera* per la poesia *I sob-*

78 L. Surdich, *Poesie del Novecento*, Genova, Il Melangolo, 2018, p. 59. Pur notando delle differenze difficilmente appianabili fra i due autori, poco adatti da mettere l'uno di fianco all'altro, anche P.V. Mengaldo riconosce delle affinità tra Montale e Campana riguardo soprattutto il mottetto *La gondola che scivola* e la poesia *Genova* (P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 314-17).

79 Il vocabolo «nube» appartiene anche ad un mottetto del 1938 (quindi prossimo all'*incipit* di Penna) *Perché tardi? Nel pino lo scoiattolo*. La collocazione della parola è rilevante perché Montale colloca il lessema nell'*explicit* della lirica: «se tu fólgoe / lasci la nube» (Montale, *Tutte le poesie* cit., p. 148). Constato un uso insistito della parola nelle *Occasioni* di Montale senza però poter ipotizzare nessun riscontro a causa delle date che rendono l'ipotesi molto aleatoria: in *Verso Vienna* (1939), 7 «una nube di moscerini» (p. 23) e *L'estate* 3 «E la nube che vede? Ha tante facce» (pag. 165). Semmai propongo di avvicinare *Verso Vienna* alla poesia di Penna *Uscì dal verde inaspettato* (1954) per la terza persona e l'immagine delle mosche: quest'ultime sono infatti presenze dantesche e infernali («Uscì dal verde inaspettato, ancora / un poco nudo, e subito sparì. / Restò nel caldo di quell'ora un caldo / odore, alcune mosche, – e io con loro». Cfr. Penna, *Poesie, prose e diari* cit., p. 104). Mettendo da parte i richiami delle *Occasioni* troviamo negli *Ossi* una comparsa della «nube» in *Falsetto* (1924). Esterina è infatti «grigiorosea nube» (p. 14). Forse anzi proprio in *Falsetto* si smaschera la paternità montaliana del passo di Penna, in quanto il «sorriso tutto bianco» che spicca dalla «nube di polvere di carbone» assomiglia ai tipici fantasmi femminili di Montale. In *Falsetto*, in particolare, la donna emerge da una sostanza polverosa e soffice, nebbia, fumo, vapore, cenere; per questo confronto rimando al testo degli *Ossi* e all'articolo di F. Montesperelli, *Rassegna montaliana*, «Il Cristallo», XIII, 1 (aprile 1981), p. 103.

80 D. Campana, *Opere e contributi*, a cura di E. Falqui, Firenze, Vallecchi, 1973, pp. 86-90. L'unico intervento, per quanto io conosca sull'argomento, che stabilisce un parallelo abbastanza solido tra Penna di *Stranezze* e Campana è quello di E. Gurrieri (*Quel che resta del sogno*, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2010, p. 165). L'affinità coinvolge sia i temi notturni, quindi è tematica (tuttavia lasciata in sospenso), sia il profilo dei due autori: marcati entrambi da un disagio psicologico ed esistenziale segnato dai motivi del sogno e della fuga onirica.

borghi riguardo la dittologia ‘polvere’ e ‘carbone’ (v. 169 «I giardini di polvere e di carbone»)⁸¹.

Ma ritorniamo più precisamente alla relazione tra Penna e Montale: ciò che rende probabile il collegamento tra il mottetto e *Sbarco ad Ancona* consiste nella circostanza che entrambi collaborino, proponendo i propri testi, sul periodico della «Gazzetta del Popolo», con un intenso scambio intellettuale, che vede entrambi pienamente partecipi nel 1934⁸². Senza far sopravanzare l’uno sull’altro abbiamo semplicemente e sinteticamente così delineato uno spaccato di poesia italiana degli anni ’30. Procedendo diversamente rispetto a quanto sostiene Garboli, che si mantiene fedele all’idea di una primazia di Penna, e rispetto anche a quanto il perugino stesso ammetteva, ci siamo mossi nel rintracciare, credo legittimamente, alcuni motivi di franca e marcata matrice montaliana che si sono, poi col tempo, innervati nell’autore in esame⁸³.

81 C. Govoni, *L'inaugurazione della primavera*, Firenze, «Quaderni della voce», aprile (1915), p. 55.

82 Penna, *Poesie, prose e diari* cit., E. Pecora, introduzione, p. CIX. Da consultare anche in generale E. Montale – S. Penna, *Lettere e minute (1932-1938)*, a cura di R. Deidier, Milano, Archinto, 1995.

83 Cfr. Garboli, *Penna, Montale e il desiderio* cit., p. XI. In particolare G. Debenedetti ha rilevato come peculiare di Penna il fattore relazionale, nei confronti sia degli uomini sia della natura, mai avversata dal poeta (cfr. riassuntivamente W. Loddi, *Per una rilettura di Sandro Penna*, «Critica letteraria», XCIV (1997), pp. 129-36, a p. 131). La natura certe volte però viene messa in discussione con una sterzata proprio montaliana. Salta fuori quindi un Penna più critico che si interroga sulla consistenza del reale, ad es. in *Con il cielo coperto* che, con una contestualizzazione dantesca ed un contorno montaliano («sassi e barattoli vuoti»), «si tasta il polso» come per rendersi conto di ciò che sta facendo, con una pausa meditativa, passati ormai i tempi che caratterizzarono la prima solare giovinezza. Questa situazione conflagra in *Questo prato al giungere della sera*, dove s’interrompe la felice visività del poeta con il sovrappiungere, al posto del declassato-petrarchesco «sole vivo» (vedi anche la crepuscolare inversione da «vivo sole» a «sole vivo»), del mistero, del buio, e di un timore quasi fanciullesco, al punto che il poeta arriva a chiedersi se le cose esistano, oppure se ci sia solo il suo sentimento, e se tutto il resto non sia un inganno. Altro scatto crepuscolare è visibile nella poesia del ’39 che così esordisce «Piove sulla città. Piove sul campo». Qui più che D’Annunzio come referente potrebbe infatti esserci M. Moretti con la celebrata *Cesena* («Piove. È mercoledì sono a Cesena»), anche se la pioggia in Penna è altra figura della libido e non dell’ambito della coscienza (come ci suggerisce la poesia in questione, dove i sensi subito si destano). Il sintagma del distico iniziale della poesia del ’39 di Penna «lieto amico» sarà ripreso poi da Pasolini de *L’Usignolo della Chiesa Cattolica*, *In Memoriam* 38: «e la tua voce di lieto amico». In conclusione il Penna ‘solare’ avversa il buio, il mistero, la «mesta luce» della sera che decreta «i giochi sono finiti». Infatti in *Mi portano lontano dal mondo* abbiamo una iniziale elevazione baudelairiana che fa scordare al poeta il mondo e la realtà. Poi il poeta ritorna in sé, solo per la caduca constatazione che le

Ma per quale ragione questa poesia ha un andamento che abbiamo voluto definire ‘purgatoriale’? Ci si stacca dal mare dai suoi connotati perversi ed orgasmici con una specie di pentimento («Amici miei gli orinatoï... Ma io») ⁸⁴ – sottolineato dal «ma» tipico stilema di Penna ⁸⁵ – per salire ad un livello più elevato, al «monte» (altro vocabolo di matrice dantesca), dove si trova «l’adolescente odoroso di fichi» ⁸⁶. L’ascesa dal basso all’alto della poesia è anche un movimento di carattere etico-allegorico ⁸⁷, non solo interno alla versificazione, anche se, a differenza di Dante e del Rebora dell’‘agonia’ (cioè quello definitivamente passato all’ufficio religioso), Penna di sicuro non giunge ad approdi definitivi, restando ben lontano quindi dal rigore del fiorentino ⁸⁸. Questo non toglie che

cose del mondo esistono sì, ma vanno dileguandosi a causa dell’incombere della notte. Tutto ciò non provoca un atteggiamento di repulsione nei confronti del reale, bensì un moto di dolcezza che accompagna quella cosa («mano») che tra poco scomparirà cancellata dal buio. E qui ci si potrebbe ricollegare al *Viaggiatore insonne* al componimento *Immobil e perduto* che finisce in un modo simile, «animava nel buio la mano», anche se con accento ben più tragico. Proprio questo gesto fatto con la mano si può avvicinare a sua volta al «cenno debole» di saluto eseguito («senza grazia») da B. Bertolucci nella lirica di A. Bertolucci *Bernardo a cinque anni* («Tu hai salutato con un cenno debole») in *La capanna Indiana*, Firenze, Sansoni, 1955.

84 Penna, *Poesie, prose e diari* cit., p. 270.

85 B. Calderone, «Parole» di Penna e di Saba, «Rivista di letteratura italiana», 2-3 (2008), pp. 299-302, a p. 301.

86 Penna, *Poesie, prose e diari* cit., p. 270.

87 A prescindere dall’esempio dantesco, assimilato da Penna alla luce della sua personale poetica, il percorso allegorico «della parola e dell’anima dalla pianura alla vetta» contraddistingue tutta l’ossatura dei *Frammenti lirici* di Rebora. Questa lettura è proposta da G. Barberi Squarotti nel saggio *Umanità e natura nella poesia di Rebora*, in *Poesia e spiritualità in Clemente Rebora*, Novara, Interlinea edizioni, 1993, p. 41. Dal versante montaliano si potrebbe ribadire come il poeta manifesti una propensione all’allegoria di stampo dantesco tutta incentrata (per il testo di Montale in esame nel saggio da me considerato) sull’incrociarsi principalmente del movimento (o meglio dei due movimenti) anfibologico alto-basso. La lettura è di G. Ioli nello studio «Un suono d’agri lazzi»: ambiguità di un frammento di «Mediterraneo», «Sigma», XIII, nuova serie, 1 [gennaio-giugno 1980], pp. 51-60.

88 Anche G. Ferrata (*Un poeta nuovo*, «L’Ambrosiano», 7 ottobre 1939) stima Penna un poeta d’amore, capace di sollevare l’amore stesso fino a sublimarlo. A conferma si veda il riferimento al «paradiso» in *Ero per la città, fra le viuzze* (Penna, *Poesie, prose e diari* cit., p. 39). Anche Garboli (cit., p. 60) ravvisa in *Sbarco ad Ancona* un ritmo in salita di tipo purgatoriale-dantesco che pure, abbiamo visto, è di marca campaniana. Dissento invece da D. Marcheschi (*Sandro Penna*, Roma, Avagliano editore, 2007, p. 54) che afferma la mancanza nel poeta di un ritmo ascensionale di tenore petrarchesco; la ritmica e il movimento in salita sono evidenti (per lo meno nel testo in esame), ma devono essere semmai riferiti più a Dante e Campana che non al Petrarca. Per R. Filippetti anche la poesia di Montale possiede del resto «una via in

la lirica in questione ci presenti un itinerario morale⁸⁹, un fatto del tutto nuovo nella poesia di Penna, da sempre rimasta ancorata alla cifra della solarità. Il precedente fattore di 'ascesa', di una maggiore complessità spirituale, mai esibita prima, si può riscontrare anche nel componimento *Alla luna*, quando il poeta menziona «l'ombra di un cane o di un fanciullo ancora / che restare non vogliono animali»⁹⁰. Il carattere ben poco solare e colpevolizzante dell'ultimissima fase del perugino (di una a-moralità stavolta sentita e patita, anche con vergogna) è dimostrato per contro dalla finale, disperata poesia di Penna nella quale il poeta 'nel suo fare' è deriso ed anche l'animale preferito, cioè il cane (per il poeta immagine totemica), viene svilito ad *eros* anonimo, misero e del tutto incompreso

su» verso l'ideale e «la salvezza», un percorso che, come in Penna, non smentisce «la piena solarità» (R. Filippetti, *Eugenio Montale: il muro e Clizia*, Padova, CUSL Nuova Vita, 1985, p. 11). Resta tuttavia esemplare in Penna un carattere di insicurezza e di rinuncia che, in taluni casi e a tratti, riporta alla neghittosità di Belacqua nelle *Myricae*. La personalità di Penna, infatti, più che somigliare a Dante, può essere ricondotta per l'ozio del suo *eros* e per il suo vivere appartato alla linea pascoliano-montaliana. Nel peculiare caso di questa poesia Penna sceglie di evitare l'«inerzia» di Montale per un atteggiamento più risoluto e propositivo. E per questo il poeta con sicurezza mira a «salire il monte» e a godersi la natura senza troppe complicazioni. Così infatti Pascoli, *Gloria* (che per le interrogazioni può essere avvicinato a *Sbarco ad Ancona*): «Al santo monte non verrai, Belacqua? / Io non verrò: l'andare in su che porta?» (*Myricae*, edizione critica di G. Nava, Roma, Salerno Editrice, 1991, pp. 131-32). Il «senso di trepida ascensione» (per stringere ancora una volta un legame con Pascoli) è infatti tipico della poesia dal «vate» di San Mauro (F. Flora, *Pascoli e la poesia moderna*, in *Studi pascoliani*, Faenza, Flli Lega, 1958 p. 64). Seguendo proprio questa suggestione dell'ascesa anche G. Petrocchi vede in Rebora una spinta ascensionale che va dalle tenebre alla luminosità della speranza (G. Petrocchi, *Un maestro del Novecento italiano*, in «L'Osservatore Romano», 22 ottobre 1982). A mio modo di vedere la produzione di Rebora in tutte le sue fasi ha una forte valenza agonica che poi gli permette con uno slancio mistico di abbracciare l'ortodossia cattolico-rosminiana. Di parere contrario è invece F. Mattesini che afferma che non c'è in Rebora il cristianesimo come agonia, come lotta di Unamuno (che definiva il mondo un'arena). Nelle *Poesie religiose* secondo il critico il cristianesimo è dolce, usato colloquio, amato ascolto, dono di vita e di stile (F. Mattesini, *Rebora il canto spezzato*, «L'Osservatore romano», 6 gennaio 1985). Per Pasolini infine la poesia di Penna va dal basso all'alto e quindi compone un processo etico-storico non unitario ma percorso per segmenti (cfr. Pasolini, *Passione e ideologia* cit., p. 349).

89 Il primo critico, *vox clamantis in deserto*, a riconoscere una misura «morale» a Penna, è Pasolini in *Passione e ideologia* cit., p. 342. Il saggio risale al 1956 e fu pubblicato inizialmente su «Paragone».

90 S. Penna, *Poesie*, Milano, Garzanti, 1991, p. 313. Secondo D. Bellezza (*Sandro Penna dieci anni dopo*, «Nuovi Argomenti», 22 [luglio-settembre 1987], pp. 42-43) la perdita della giovinezza, della condizione dell'apparente eternità fu per lui la sofferenza più atroce ed immedicabile. Sempre Bellezza sostiene l'importanza dell'amicizia col cane per la vecchiaia del poeta come si vedrà nell'ultima poesia dell'autore.

(*Un giorno che seguivo* 6-7 «al che il padre pazzamente ridendo / verso di me, soggiunse “come i cani”?»), datata 21 ottobre 1976)⁹¹.

Ed ecco che giungiamo con la nostra analisi proprio all'ultima fase della poesia di Penna. Anche in questo caso tenteremo una lettura per via intertestuale dei suoi testi poetici, cercando di definire, non già le loro fonti specifiche, bensì l'ambiente letterario in cui nascono, fornendo nuovi spunti per collocarne criticamente lo sviluppo e stavolta per indicarne anche la capacità di incidere nell'immaginario della poesia coeva. Consideriamo ad esempio *La rinuncia*, pubblicata su «Paragone» nel 1974⁹². Qui Penna abbandona la formula cosiddetta 'della felicità', coniata da alcuni critici (Bocelli, Pagliarani, e Bo per primi)⁹³, per aprire ad accenti di commozione ed evidente dolore, con un'ultima estrema proiezione della propria 'fine' su di un fanciullo che attenua la sofferenza del poeta (il quale forse chiede aiuto «Gridò più volte, e con mi-

91 *Ibid.*, p. 566. Per l'amoralità e la vergogna si veda la seconda versione dell'apparato critico p. 1207, vv. 6-7: «e il padre pazzamente ridendo del tutto verso di me, soggiunse “come i cani”?». Garboli nota che nelle ultime poesie è di scena il cane che Penna riprende da Pascoli e da Montale, dal romagnolo usato in particolare per chiudere le liriche. Per il critico «il cane è un “punto fermo”, dove l'anonimia della vita va ad incarnarsi nelle sue interrogazioni solitarie, fraternamente carnali». Fin qui mi pare che l'apporto di Garboli sia fondamentale e calzati perfettamente con la lirica in questione (Garboli, *Penna Papers* cit., p. 37).

92 *Ibid.*, p. 342.

93 Per il dibattito critico segnalo E. Pagliarani, *Poesie di Sandro Penna*, «Avanti!», 9 ottobre 1957; A. Bocelli, *Felicità di Penna*, «Il Mondo», IX, 45 (5 novembre 1957); C. Bo, *La nuova poesia, Il Novecento, Storia della Letteratura Italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, vol. II, 1987, pp. 166-69. Condivisibile ritenere che la produzione di Penna non possa risolversi in teatrini della felicità; che provenga bensì, restando affascinante, da un fondo di buio e di dolore (Garboli, *Penna, Montale* cit., p. 69). Per L. Tassoni (*Une halaine d'enfant: Penna e Claudel*, «Paragone», XXXVIII [febbraio 1987], pp. 87-89) la poesia di Penna va interpretata come portatrice di una storia interna; è infatti distinguibile un prima e un dopo. Nelle poesie di *Stranezze* c'è una sostanziale variazione del tono, una spiccata divaricazione temporale (dalla 'gioia' delle precedenti raccolte al 'crucchio' delle ultime liriche) tale da mettere in gioco l'immagine luminosa che l'autore all'inizio aveva dato di sé. Anche per M. Vigilante «svaniti il vigore della gioventù e dispiegato il canto dei sensi, affiorano nella poesia di Penna segnali di un inequivocabile mutamento, le nuove poesie rivelano una cifra stilistica completamente diversa rispetto le limpide cadenze penniane» (*Il mito del fanciullo e la poesia di Sandro Penna*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», IX [1987], pp. 469-85, a p. 484). Cfr. a questo proposito anche il cappello introduttivo su Penna di *Poeti italiani del XX secolo* (a cura di A. Frattini e P. Tuscano, Brescia, La Scuola, 1988, p. 1050), dove s'inquadra l'iter della poesia dell'umbro come uno svolgimento che va dal vitalismo della giovinezza all'angoscia, sempre più marcata della stagione più tarda.

nore angoscia»⁹⁴. Con la prevalenza di un alone come di mistero, oscuro ed insondabile, il tono della lirica diventa addirittura autoflagellatorio. In tale poesia si raggiunge, inoltre, una delle maggiori vette del Penna scopofilico. Questo Penna de *La rinuncia* accosta il Sereni (ben più esplicito) di *Paura prima* e *Paura seconda*: «mi disarmo, arma / contro me stesso me»⁹⁵ e in precedenza «Da solo / non ce la faccio a far giustizia di me»⁹⁶. Sono queste due poesie di *Stella variabile*, poi proseguite dallo stesso Caproni, dopo la morte di Sereni, con *Paura terza* (1985), poesia appartenente alla raccolta *Il Conte di Kevenhüller*⁹⁷. Di conseguenza ne *La rinuncia* l'atmosfera solare appare esaurita del tutto, manca la gagliardia di una volta: lo si capisce soprattutto dal verso «Guardò il sesso umile e assente»⁹⁸. Non è del tutto chiaro se il poeta guardi il suo pene o quello del fanciullo. Il fanciullo, se di lui si tratta, potrebbe essere impubere e quindi non maturo sessualmente, ermafrodito, e per questo il poeta parla di «sesso umile e assente»⁹⁹. L'obiettivo e la sostanza dell'immagine si mostrano comunque agli effetti gli stessi anche in caso contrario. Il ragazzino che fa la sua «cosa giornaliera» (cioè defeca, si veda poi poco più avanti il verso «altra cosa pendeva»), sembra fornire ancora, angelico e irrispettoso, una condizione di gioia all'io in principio «perduto» vicino ad una poco rassicurante e minacciosa «acqua nera». L'unico ascendente, proponibile per questa poesia (ed avente come riferimento Montale), riguarda proprio l'*explicit*: «che in un guizzo felice entro di sé / si chiuse ancora»¹⁰⁰. Il ligure impiega infatti più volte «guizzo», vocabolo tutto suo e di pochissimi altri. Tuttavia, prima di adombrare collegamenti e contatti, ci dobbiamo attenere alle date di composizione¹⁰¹. «Guizzo» infatti, adoprata in *Eastbourne* (v. 8 «ma un guizzo accende i vetri»)¹⁰², ne *L'estate* (v. 5 «Forse nel guizzo argenteo della trota»)¹⁰³ e anche altrove, appartiene al tipico vocabolario mon-

94 Penna, *Poesie cit.*, p. 342.

95 V. Sereni, *Stella variabile*, Milano, Garzanti, 1981, pp. 71 e 72.

96 *Ibid.*, p. 71.

97 Surdich, *Poesie del Novecento cit.*, p. 135. Il critico registra anche in Caproni uno smarrimento dell'io. Il tema lo ritroviamo identico nel Penna del *Viaggiatore insonne* e in particolare nell'ultima lirica di questa *plaque* *La festa verso l'imbrunire vado*. Questa tangenza si può rilevare nel Caproni di *Andantino da Il muro della terra* (1964-1975).

98 Penna, *Poesie cit.*, p. 342.

99 *Ibid.*

100 *Ibid.*, p. 342.

101 *Ibid.*, p. 1149. La poesia di Penna *La rinuncia*, pubblicata nel 1974 su «Paragone», risale però al fascicolo di *O mia vita felice in cui confido*, un assemblaggio di componimenti attribuibili a prima dell'inverno 1942-1943, che è da considerarsi dunque data *ante quem*. Mentre *L'anguilla* sarebbe del 1948 (ripubblicata nel 1952): quindi si colloca troppo lontana dalla portata di Penna.

102 Montale, *L'Opera in versi cit.*, p. 170.

103 *Ibid.*, p. 169.

taliano¹⁰⁴. La vicinanza maggiore, però, e più interessante è riscontrabile in *L'anguilla* (v. 12 «ne accende il guizzo in pozze d'acquamorta»)¹⁰⁵. Il problema che si pone è, al solito, quello della datazione, considerato che ciò che sappiamo della pubblicazione dei pezzi citati non ci consente di stabilire una linea diretta di dipendenza tra Montale e Penna, anzi, l'esame della cronologia relativa potrebbe finire per situare Penna fuori ogni possibilità di 'discendenza' in questo caso da Montale nell'impiego di questo termine peculiare, considerata soprattutto la presenza di «guizzo» nella primissima raccolta del perugino (in *Nuotatore*)¹⁰⁶ e soprattutto in *Porto con me la dolce pena. Erro* (v. 7 «indovinare... Poi, scoperto, un guizzo»), una poesia sicuramente conosciuta da Montale, perché inviata da Penna per essere pubblicata (1933-1935)¹⁰⁷. Nella lettera di Montale a Penna del 15 marzo 1935 il genovese riporta infatti l'esito editoriale di un fascicolo di poesie consegnate a Carocci contenente la lirica *Porto con me la dolce pena. Erro*, poesia che verrà censurata per poi finire ripubblicata in un secondo tempo insieme a *La mattina di estate è tutta fresca* su «Maestrale», I, 3-4 (agosto-settembre 1940). In quella data (o ancor prima) Montale era dunque a conoscenza della poesia e quindi della soluzione penniana del 'guizzo'. L'ipotesi più spontanea, e cioè che sia Penna a riprendere una parola e insieme un'immagine tanto – diremmo oggi – montaliana, potrebbe dunque anche essere ribaltata, poiché *Porto con me la dolce pena. Erro* precede *Le Occasioni* e soprattutto precede *Eastbourne*, che uscì nel gennaio 1937 in «Letteratura», e precede anche *L'estate*, pubblicata sulla «Gazzetta del Popolo» il 16 luglio 1935. Penna addirittura può aver conosciuto la poesia *Mare* da *Myrica* nella quale Pascoli utilizza «guizzo» (v. 4) «un guizzo chiama, un palpito risponde» (mentre sono di importanza relativa, e da tenere a distanza, i «Corsero come guizzi di pupilla» di *L'alba* dai *Primi poemetti*

104 Cfr. G. Orelli, *L'anguilla*, in *Eugenio Montale*, a cura di C. Segre ed A. Cima, Milano, Rizzoli, 1977, p. 79. Orelli sostiene con convinzione la natura montaliana del vocabolo «guizzo». La comparsa della parola (oltre ai casi già citati a testo) in *Ossi di seppia*, *Incontro* 48; *Occasioni*, *Buffalo* 16; *Occasioni*, *Oh come là nella conusca* 16 è in tutti questi casi precedente a *La rinuncia*. Un poeta, sicuramente celebrato da Montale, che usa il verbo 'guizzare' (nella fattispecie «guizza») è comunque anche Gozzano nella poesia *L'assenza* (v. 22 «...la rana. Ma guizza un bagliore»). La lirica è importante più di ogni altra perché menzionata da Montale nel suo saggio *Gozzano, dopo trent'anni* del 1951 (E. Montale, *Il secondo mestiere*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, vol. II, 1996, p. 1277). Inoltre il recupero di Gozzano meglio si adatta a quell'accezione di «guizzo» come bagliore improvviso che troviamo in *Eastbourne*, mentre il guizzo acquatico penniano si sposa assai meglio con *L'estate*, sempre delle *Occasioni*.

105 Montale, *L'Opera in versi* cit., p. 254.

106 Penna, *Poesie* cit., p. 15; *Nuotatore* 3-4 «Guardò con occhi lenti l'acqua. Un guizzo / il suo corpo». Datata 7 aprile 1937. Pubblicata in «Circoli», ottobre (1937), p. 601.

107 *Ibid.*, p. 45, e apparato note p. 1047.

e «vengono a guizzi di tra il cardo e il rovo» da *Il Solitario* dei *Nuovi Poemetti*¹⁰⁸. A nostro avviso potrebbe quindi anche essere Penna ad aver suggerito l'uso di «guizzo» nelle *Occasioni*¹⁰⁹. Anche Patrizia Valduga esprime del resto la sua convinzione che sia Montale a ricavare non di rado lo stile dei *Mottetti* da certe poesie mandategli da Penna che il ligure teneva ben chiuse nella sua scrivania¹¹⁰. A consolidare il parere della Valduga e la nostra tesi proponiamo un ultimo, forse risolutivo, riscontro con il mottetto *Non recidere, forbice, quel volto*. Il componimento potrebbe essere infatti invocato per una variante del 1937, autorizzata da Montale, che riporta «duro il colpo svetta / il guizzo par d'accetta», lezione che viene commentata dal poeta nella lettera al Laurano del 22 novembre 1937. È possibile dunque che il 'guizzo' di Montale venga sempre, o quasi sempre, anticipato nell'ispirazione dalle liriche di Penna e dalla sua memoria pascoliana¹¹¹.

108 Sempre riguardo a Pascoli piuttosto distanti e poco influenti si collocano «a un guizzo d'ala, a un tremolio di stelo» da *Il Ciocco* ed anche un «guizzo d'oro» dal *Poeta degli Iloti*. Ancora meno attinente con l'ambientazione marina di Penna vedo l'estremo riscontro pascoliano dai *Poemi del Risorgimento* a rappresentare la folgore «Né baleno guizza / mai da due nubi frante».

109 E. Montale e S. Penna, *Lettere e minute*, Milano, Archinto, 1995, pp. 47-49.

110 P. Valduga, *L'atroce martirio di un'anima grande*, «Corriere della sera», 21 maggio 1993.

111 Montale anche a distanza di anni pare attingere da Penna, come nella poesia di chiusura del *Diario del '71* intitolata *p.p.c.*: «(...) Chiliasti, amici! Amo la terra, amo / Chi me l'ha data / Chi se la riprende» (E. Montale, *Diario del '71 e '72*, a cura di M. Ghezzi, Milano, Mondadori, 2020, p. 201). Ghezzi non menziona in merito la poesia d'esordio di *Croce e delizia* (1958) – a mio parere invece invocabile: «(...) unica terra, / la tua forma casuale quanto amai» (*Al pari di un profilo conosciuto*, Penna, *Poesie, prose e diari* cit., p. 143). Contini nella sua prefazione all'uscita mondadoriana del *Diario del '71 e '72* rintraccia del resto immediatamente il carattere epigrammatico e penniano di queste poesie. Il critico vi vede una fattura epigrafica rinvenibile anche nei *Mottetti*, salvo che, nella nuova raccolta, Montale pare muoversi su un piano «non lirico» (*Una lunga fedeltà*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 97-98). Segnalerei una tangenza anche tra *Addii, fischi nel buio* di Montale («che prende spunto dalla partenza di un treno, premonizione, però, della partenza definitiva»; si veda su ciò E. Bonora, *Montale e altro novecento*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia editore, 1989, p. 88) e il componimento eponimo de *Il viaggiatore insonne*: «Il viaggiatore insonne / se il treno si è fermato / un attimo in attesa / di riprendere il fiato / ha sentito il sospiro / di quel buio paese / in un accordo breve». Il parallelo mi sembra inevitabile: in questo caso il «buio paese» di Penna sarebbe un approssimarsi alla morte. Il componimento è datato da Deidier *ante* 1974: l'antecedente sarebbe quindi montaliano. S'avvicina per l'*explicit* ad *Addii, fischi nel buio* anche un altro mottetto *Il fiore che ripete* che presenta a conclusione: «Nell'afa quasi visibile mi riporta all'opposta / tappa, già buia, la funicolare». Tuttavia propongo, per le poesie in questione, più un rapporto di interscambio tra i due autori, considerato che il buio è un vero e proprio stilema di Penna soprattutto in questa *plaqueette* (*La festa verso l'imbrunire vado, Immobile e perduto, Le notti vuote, piene, Se l'estate cede*). Per

Quale comunque che sia il gioco di memorie e di ascendenze, conta anche in questo caso l'aver individuato (o comunque confermato) attraverso l'uso della figura del 'guizzo' uno dei legami che di fase in fase innervano vitalmente il linguaggio poetico di Penna. Se ne può anzi anche brevemente delineare la tarda fortuna a partire proprio da Penna. Si deve menzionare infatti il recupero manieristico nell'ultimo Caproni, nel già citato *Il Conte di Kevenhüller* in due distinte poesie *Un niente* (v. 31 «(un guizzo) l'apparizione») e *Il delfino* (v. 5 «là vedi il guizzo di Dio»)¹¹². Né può mancare un riferimento a Pasolini che nella sua raccolta maggiore *Le Ceneri di Gramsci* (1957) usa il termine in quattro occasioni e in modo sempre icastico o pregnante: due volte come sostantivo (*Recit* e *L'umile Italia*) e due volte come verbo (*Recit* e *Comizio*). L'occorrenza di maggior interesse fra queste è a mio avviso nel poemetto *L'umile Italia*: uno spunto poetico scritto molto probabilmente dopo aver letto Penna, anzi sotto l'influenza stessa di Penna. Ecco il passo: «s'incide il vostro guizzo vano / di animale dolcezza»¹¹³.

La lirica *La rinuncia*, si è detto, arriva dunque a sconfessare la limpida cifra della 'purezza' che a lungo, quale elemento tipico di distinzione, aveva accompagnato Sandro Penna¹¹⁴. Già prima però di questo mutamento alcuni critici, tra i quali l'anonimo di «Settimana, Oggi», il Susini de «La Tribuna» e Paolo Cavallina su «Frontespizio»¹¹⁵ precorsero nelle loro analisi ciò che in sostanza verrà evidenziato da *Stranezze* e da *Il viaggiatore insonne*, ovvero il passaggio ad una poesia più vicina a Pasolini e per molti componenti 'impura'¹¹⁶. Quest'ultima

quanto concerne *Addii, fischi nel buio* Garboli individua del resto già la sicura matrice penniana del testo: «i fischi nel buio, pronti a correggere i più brutti suoni di tromba di un treno che non c'è mai o non è mai una metafora esistenziale in Montale fino ai *Mottetti* (...) mentre è un topos, la metafora centrale di Penna» (Garboli, *Penna, Montale o il desiderio* cit., p. 65).

112 G. Caproni, *Il Conte di Kevenhüller*, Milano, Garzanti, 1986, pp. 80 e 171.

113 Pasolini, *Tutte le poesie* cit., p. 803.

114 Cfr. R. Roversi, *Penna o della grazia poetica*, «L'Architrave», II, 1 (novembre 1941). Sempre in merito a questa linea esegetica (di «lirico più puro del '900» e di «purezza immobile») scrive anche G. Di Fonzo in *Penna e la trasparenza*, in «Alfabeta», III, 21 (febbraio 1981), p. 23.

115 Si veda rispettivamente «Settimana, Oggi», I, 12 (19 agosto 1939), e G. Susini, *Poesia di Sandro Penna*, «La Tribuna», 5 dicembre 1939. Anche il Cavallina, appartenente alla schiera dei primi recensori, è costretto a riconoscere che «le minori ragioni di vita, spesso trattate da Penna, non sempre riescono a sostanzarsi in poesia» (P. Cavallina, *Nota su Penna*, «Il Frontespizio», 12 [dicembre 1939], p. 779).

116 Più evidente rispetto a Penna è la scelta dell'«impurità» in un autore come A. Bertolucci, che in *La camera da letto* dichiara di opporsi alla tradizione ermetica e simbolista andando a recuperare la prosa con lo scopo di rinnovare il dettato poetico. Si veda a tale proposito la recensione di V. Magrelli in «Eupalino», aprile (1985). Pasolini resta comunque il campione della poesia italiana che cerca idee e valori (quindi marcatamente impura) come deriviamo anche dalla bella prefazione di C.

qualità venne auspicata in poesia in un conciso spunto dalle colonne di «Circoli» già nel 1939 dai redattori di tale rivista, che anticiparono così quanto succederà nel dopoguerra. Il breve corsivo pose all'attenzione dei lettori il proficuo avvento di una lirica di tale fattura¹¹⁷, in un tempo in cui Penna di fatto era ancora lontano da soluzioni poetiche di questo tipo (si veda la recensione di Solmi uscita sulla stessa «Circoli»)¹¹⁸. Tuttavia alcuni fra i primi esegeti, come il Susini, riconoscevano già in Penna, sia per il *ductus* prosastico, sia per alcune immagini involute, franchi caratteri di 'impurità'¹¹⁹. Questo 'sottofondo' si svilupperà a lungo

Scarpati al volume *Lezioni sul novecento*, Milano, Vita e pensiero, 1990, p. xi. Secondo Raboni il maestro dell'impurità (ed anticipatore della lirica del Secondo Novecento in funzione antiermetica) è invece C. Rebora (G. Raboni, *Gli spigoli della realtà*, «Questo e altro», I 1, 1962). Anche Rebora in effetti nella sua posizione solitaria mette in versi idee e moralità, avvicinandosi in questo a Pasolini. Lo afferma anche G. Barberi Squarotti nell'articolo *Rebora: una poesia di idee e moralità*, «Il Nostro Tempo», 21 maggio 1992. Va detto comunque che la distinzione tra la prosodia di Penna e quella di Rebora è sostanziale: Penna è fluido, trasparente e armonioso (elegante finanche nei suoi quadretti), mentre Rebora procede ad incastri e «soffre di una vera e propria fobia della gradevolezza» (A. Berardinelli, *Martellante Rebora*, «Panorama», 5 agosto 1990). Infine ricordiamo che Croce nel suo esame di *Botta e risposta* del 1961 registra nella volontà di testimonianza e nella contaminazione dei toni un passo avanti, rispetto al frammento ermetico, che conduce la poesia di Montale verso una nuova impurità (F. Croce, *Due nuove poesie di Montale*, «La Rassegna della letteratura italiana», LXVII, 3, settembre-dicembre 1963, p. 506).

117 *Invito all'impurità*, «Circoli», VII, 1, gennaio 1939.

118 S. Solmi, *La poesia italiana contemporanea*, «Circoli», 1, gennaio 1939.

119 Susini, *Poesie di Sandro Penna* cit., p. 3, conclude: «Sarebbe... ingiusto nascondere che le facoltà di Penna in più casi restano impoverite in un mero diletto di sensazioni, incapaci di sviluppo immaginoso e musicale. È il caso degli appunti in margine, dei quadretti, descrizioni, commenti in cui ristà l'impuro di questa poesia». Non voglio parlare di 'impurità' per l'intera produzione poetica di Penna, anzi sono ben convinto dell'opposto (cfr. L. Sommelli, *Dissimulatio e perspicuitas nella poesia di Sandro Penna*, «Filologia e critica», 3, settembre-dicembre 2014, pp. 305-36, e in parte vedi anche De Matteis, *Critica, poesia e comunicazione* cit., pag. 104, che fornisce l'immagine di un poeta intento a riscattare la crociana «non poesia»). Sembra evidente (vedi G. Altamura che parla di una opacità di fondo del poeta in *Penna o l'impossibilità della continuità*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, Atti del XII Convegno Internazionale di Studi ADI, Roma, 17-20 settembre 2008, o lo stesso Pasolini che ne fa un novecentesco classico della malattia), che la creazione di Penna muti sensibilmente volto a partire da *Stranezze*; come negare del resto l'angoscia e il dubbio presenti in modo sostanziale nelle finali liriche del *Viaggiatore*? Nella lirica eponima di questa raccolta le permanenze solari e umane del protagonista si fanno sempre più misurate, anzi appaiono accerchiate dal buio. Il tema del viaggio, del transito richiama necessariamente la temporalità, perciò Il *Viaggiatore* si distingue dal resto della produzione di Penna. Per questa *plaque* G. Raboni nell'acuta prefazione parla di un'«oscura-trasparenza» e dell'incorrere di un mistero che in qual-

in Penna senza mai prevalere, ma nelle ultime raccolte sembra finalmente emergere in primo piano informando di sé liriche come *La rinuncia*.

LA RINUNCIA

Ma quando fu perduto – l'acqua intorno
 Alla sua fine – si fece più nera –
 Libero e solo sulla riva accanto
 Vide in un soffio di sole un ragazzo.
 Nudo piegato sulle gambe usciva 5
 Dal suo corpo la cosa giornaliera,
 Gridò più volte e con minore angoscia
 Si risentì nel mondo e nella noia.
 Guardò il sesso umile e assente.
 Altra cosa pendeva; e fu con gioia 10
 Quasi con gioia che guardò l'immota
 Immagine invocata, come assente,
 guardare alla sua fine, e fu con gioia
 che in un guizzo felice entro di sé
 si chiuse ancora. 15

Se dunque il colloquio della poesia di Penna con la tradizione letteraria italiana più alta può dirsi carsico e insieme inesausto, per quanto irrituale o trasformato sia l'immaginario che traspare dai suoi versi (lo mostra bene la figura della 'rosa' da cui siamo partiti), si dà anche il caso in cui, come si è visto in quest'ultimo paragrafo dedicato a *La rinuncia*, è verosimilmente la poesia dello stesso Penna, la novità talora del suo lessico, a imprimere una svolta nel linguaggio lirico coevo, a lasciar viva traccia di sé nel definirsi e nel formarsi di una poesia affatto nuova come quella delle *Occasioni*.

che modo inceppa la chiarezza e la solarità alle quali eravamo abituati. Questo pare evidente nella poesia d'esordio del *Viaggiatore* (che ancora risente della precedente elaborazione) nella dialettica luce/oscurità, anche se il poeta si adopera per vincerla e ribadire la fedeltà ad una poesia che abbia come caratteristica la luminosità («Al primo grillo, quando l'aria ancora / è tutta luce, io rinnego il lungo»): la qualità, per eccellenza, voluta da Penna per le sue liriche (E. Siciliano, *Di che sesso è la poesia*, «Tempo», 50, 19 dicembre 1976).

INDICE DEI NOMI

a cura di Simonetta Teucci

- Adeleita da Romano, madre di Ezzelino 29, 47
Agapiou N. 43n
Aghelu M. 63-79
Agostino, santo 70,76
Alano da Lilla 44
Albanese G. 25n
Alberico da Romano 29, 38n, 46n, 47, 52
Alberti da Prato N. 34
Aldinucci B. 8, 20, 96n
Alessio G.C. 32n, 33n
Alighieri D. vd. Dante Alighieri
Altamura G. 168n
Ambrogini A. vd. Poliziano A.
Amoroso F. 37n
Antonio della Scala 43
Apuleio Lucio 108n
Aricò G. 27n, 37n, 47n
Arioli E. 22
Ariosto L. 152 e n
Armenia M. 108n
Armonio Marso G. 46 e n
Arrigo da Settimello 44 e n
Artemisio F. 36n
Audano S. 108n
Avalle D'A. S. 9n
Avesani R. 108n

Baldini G. 8
Bàrberi Squarotti G. 14n, 160n, 168n
Baroncini D. 86, 100n
Barrau Dhigo L. 46n
Barron P. 119n, 121n
Barthes R. 120n
Bartolino da Lodi vd. Valvassori (o Vavassori) B.
Bashō M. 122 e n
Bastianoni C. 8
Battaglia S. 14n
Baudelaire Ch. 107n
Bausi F. 146n
Bellezza D. 161n
Bellini B. 19
Belloni A. 32n
Belponer M. 112n
Beltrami P.G. 13n
Berardinelli A. 168n
Berno F.R. 39n

Beroaldo, ser 11n
Berra C. 49n
Berrigan J.E. 24n
Bertini F. 31n, 47n
Bertolucci A. 150 e n, 151 e n, 160n, 166n
Betocchi C. 146n, 154n
Bettarini Bruni A. 8n, 20
Bettarini R. 18, 156n
Beyer H. 46n
Biagini M. 115n
Bianco da Siena 22
Bichilino da Spello 10n
Bigi E. 152n
Bigongiari P. 146n
Bihrer A. 44n
Billanovich G. 26n, 49n
Bishop I. 50n
Bizet G. 153
Blasucci L. 152n
Bo C. 146n, 162
Bocelli A. 150n, 162
Boezio Anicio Manlio Torquato Severino 23, 28, 30, 33, 36 e n, 38, 39, 42n, 44, 50n, 53
Bognini F. 32n
Boiardo M.M. 152 e n
Boncompagno da Signa 10n
Bonichi B. 19
Bonora E. 165n
Borriero G. 9n
Borsa P. 21
Bosco U. 26n
Bosisio M. 30n, 40n, 41e n, 53 e n, 54 e n
Bourgain P. 34n
Bourget P. 96, 101n, 109n
Branca V. 26n, 45n
Bravo Villaroel R. 46n
Breda M. 129n, 137n, 140n
Brogi D. 114n
Brusa S. 28n, 32n
Busini S. 8
Butcher J. 144 e n
Buzzati Laganà F. 8n, 9n, 10n, 15n
Buzzetti Gallarati S. 14n, 21

Calderone B. 160n
Calvino I. 151n

- Campana D. 158 e n, 160n
 Canettieri P. 25n
 Cangrande della Scala 25, 38 e n, 52, 53
 Cannata N. 25n
 Capecchi G. 88n
 Cappi D. 14n
 Caproni G. 149, 150n, 154, 163 e n, 166 e n
 Capuana L. 101n
 Carbognin F. 125n
 Cardarelli V. 157n
 Cardini R. 49n
 Carducci G. 24n, 29n, 45 e n, 99, 151 e n
 Caro A. 110 e n
 Carocci A. 164
 Carrai S. 8, 14n
 Casamento A. 42n
 Casarsa L. 46n
 Casini S. 96n
 Castagna L. 37n
 Castellana R. 107n
 Castellani G. 150n
 Castellano da Bassano 23-55, 57
 Castoldi M. 82, 85, 86, 89 e n, 96n, 102n, 108 e n, 112n
 Catanzaro G. 40n
 Catapano G. 50n
 Catellani-Dufrène N. 50n
 Caterina da Siena, santa 66n
 Catullo Gaio Valerio 104, 105 e n, 112 e n, 113 e n
 Cavalca D. 66n
 Cavalcanti G. 13 e n, 20
 Cavallina P. 166
 Cavallo G. 34n
 Cecchi E. 162n
 Cecchini E. 49n
 Cervantes M. de 111
 Cervellera A.M. 27n
 Cherubini D. 117-40
 Chevalier J.-F. 24n, 25n, 28n, 31n, 32n, 44, 45 e n, 46n, 48n, 49n, 50n, 56
 Chiabò M. 30n, 31n, 46n
 Chiabrera G. 152 e n
 Chiavacci Leonardi A.M. 19
 Chiummo C. 86, 96n, 103n
 Ciani I. 146n
 Cibotto G.A. 146n
 Ciccirelli T. 150 e n
 Ciccone L. 33n
 Cima A. 164n
 Cione Baglione 11n
 Citti F. 42n, 85
 Citti V. 108n
 Cocco C. 28n, 34n
 Colfi B. 32n
 Compagni D. 13, 14n
 Consolino F.E. 53n
 Conti A. 83
 Contini G. 19, 156n, 165n
 Corradini M. 108n
 Correr G. 46 e n
 Cortellona A. 129n
 Cottignoli A. 103n
 Courcelle P. 36n
 Cracco G. 38n
 Croce B. 83
 Croce F. 168n
 Cullière A. 46n
 Cusatelli G. 150n
 D'Alessi F. 27n
 D'Ancona A. 45n
 D'Angelo E. 34n
 D'Annunzio G. 83, 159n
 Da Rif B.M. 25n
 Dal Bianco S. 120n, 121n, 124n, 125n, 126n, 127 e n, 128n, 129n, 131 e n, 133n, 135n, 136n, 137n
 Dal Pra E. 121 e n, 122n, 126n
 Damiani R. 150n
 Dandolo G. 82, 86
 Dante Alighieri 10 e n, 11, 12 e n, 14n, 15n, 19, 21, 36n, 70, 77, 152 e n, 160 e n, 161n
 Dati L. 46 e n
 Davanzati C. 11n
 Dazzi M.T. 24n, 29n, 45n
 De Cristofaro F. 114n
 De Matteis G. 150n, 168n
 De Robertis D. 12n, 21
 De Roberto F. 101n
 De Vincentiis A. 25n
 Decaria A. 9n
 Degl'Innocenti Pierini R. 37n
 Degrandi A. 9n
 Deidier R. 144 e n, 151, 155, 157n, 159n, 165n
 Del Savio M. 13n
 Del Vivo A. 40n
 Delcorno C. 66n
 Desmed R. 28n
 Di Benedetto V. 114n
 Di Fonzo G. 166n
 Doglio F. 26n, 30n, 31n, 43n, 45n
 Domenichi L. 46n
 Donati C. 13
 Donati F. 11, 12, 14n
 Duplessis F. 36n
 Dupré Theiseder E. 66n

- Ebani N. 96n, 115n
 Egidi F. 11n, 21
 Ennio Quinto 104, 105n
 Enrico VII di Lussemburgo 24
 Ercole P. 102 e n, 108 e n, 109
 Ezzelino II da Romano, detto il Monaco 29, 52
 Ezzelino III da Romano 24, 29-31, 36, 38n, 47, 48, 52, 53
- Facchini B. 50n, 51n
 Faccioli E. 24n, 29n
 Fachechi G.M. 34n
 Falqui E. 158n
 Faraci M. 30n, 41n, 47n
 Fasoli G. 27n
 Favati G. 74n
 Fazio degli Uberti 20
 Fedeli P. 34n
 Federico II di Svevia 24
 Feo M. 27n
 Ferrari M. 32n, 108n
 Ferrata G. 160n
 Filippetti R. 160n
 Flaubert G. 96, 101n, 109n
 Flora F. 161n
 Floriani da Montagnana P. 32n
 Foà S. 28n
 Foehr-Janssens Y. 41n
 Folea G. 12n, 145n
 Fontes Baratto A. 37n
 Forlivesi M. 50n
 Fossati C. 34n, 44n, 55n
 Franceschetti A. 37n
 Franceschini E. 24n, 29n, 34n, 43 e n
 Francesco da Barberino 21
 Frasso G. 108n
 Frattini A. 162n
 Fravventura V. 51n
 Frescobaldi L. 11n
- Gadda C.E. 111
 Gamba E. 32n
 Gandiglio A. 115 e n
 Garboli C. 145n, 147 e n, 152, 153 e n, 155n, 156 e n, 159 en, 160n, 162n, 166n
 Gargano G.S. 83
 Gasparotto G. 27n
 Gasti F. 47n
 Gatto A. 149
 Gelmi A. 119n
 Ghezzi M. 165n
 Ghidini O. 108n, 110n
 Giaccherini E. 50n
- Gianola G.M. 25n, 38n, 51n
 Giardina A. 34n
 Giazon S. 31n, 51n
 Ginzburg N. 154
 Giovanni da San Miniato 19
 Giovanni, evangelista 76
 Giovannuzzi S. 150n
 Giovenale Decimo Giunio 36 e n
 Girolamo, santo 67 e n
 Giunta C. 10 e n, 11e n, 12n, 14n, 15 e n, 17
 Goffredo di Vinsauf 33n
 Goffredo di Viterbo 44
 Goncourt, fratelli 101n, 109n
 Govoni C. 158, 159n
 Gozzano G. 164n
 Grazzini S. 36n
 Gresti P. 11n
 Griggio C. 25n
 Grimaldi M. 12n, 14n, 15n
 Grisafi A. 27n, 30n, 31n, 35 e n, 36, 37n, 46n, 53n
 Grund G.R. 24n, 46n
 Gualterotti F. 11n
 Guidaloste da Pistoia 12n
 Guidalotto dei Vecchietti 12n, 14
 Guidi, conti del Casentino 63, 64
 Guillaume di Lorris 44
 Guinizelli G. 22
 Guittone d'Arezzo 10n, 11n, 12n 13n 17
 Guizot F. 86 e n
 Guizzardo da Bologna 23-55, 57
 Gurrieri E. 158n
- Harmonius Marsus I. vd. Armonio Marso G.
 Haye Th. 43n
 Huygens R.B.C. 33n
- Iacopo da Leona 11n, 16
 Iacopo da Varazze 65, 73 e n
 Iacopone da Todi 75 e n
 Iarocci I. 21n
 Ioli G. 160n
 Iurato F. 34n
- Jakobi R. 24n
 Jean de Meung 44
- Keulen A.J. 42n
 Kofler W. 103n
- La Penna A. 30n, 31n
 Labourt J. 67n
 Lagazzi P. 150n
 Lagioia A. 34n, 55n

- Lanza L. 26n
 Latini B. 19
 Latini F. 96n, 146n
 Laudizi G. 44n
 Laurano R. 165
 Lavagetto M. 149n, 154n
 Lehtonen T.M.S. 44n
 Leonardi C. 47n, 49n
 Leonardi L. 9n, 10n
 Leonardo M. 75n
 Leonelli G. 144, 145n
 Leopardi G. 151 e n
 Lina, moglie di U. Saba, vd. Wolfer C.
 Lippi Bigazzi V. 33 e n
 Lo Monaco F. 50n
 Locati S. 26n, 35n, 38n, 48 e n
 Loddi W. 159n
 Lombardo L. 36n, 49n
 Lonardi G. 108n, 110n, 111n
 Lopez A. 47n
 Lorenzi C. 20
 Lorenzini N. 120n
 Losappio D. 33n
 Loschi A. 45n, 46 e n
 Lucano Marco Anneo 38 e n, 39, 40, 46, 108n
 Luzzatto S. 25n

 MacGregor A. 28n
 Maggi M. 114n
 Maggioni G.P. 73n
 Magrelli V. 166n
 Manfredi, re di Sicilia 9
 Manfredino 11
 Manzini della Motta G. 43
 Manzoni A. 81, 83, 103 e n, 105-108, 108n, 109-13, 114n, 115
 Manzù G. 147, 156
 Marangio C. 44n
 Marcazzan M. 157n
 Marcheschi D. 160n
 Marchi M. 146n
 Marcolini M. 85, 86, 87n, 89 e n, 100 en
 Marcuz L. 153n
 Margueron C. 17
 Mariani A. 143-69
 Marmo C. 33n
 Marrani G. 14n, 20, 21
 Martellotti G. 26n, 27n
 Marti M. 13n, 17, 19, 20, 22
 Martignoni C. 157n
 Martini F. 102n
 Masselli V. 146n
 Massera F.A. 14 e n, 21

 Mattaloni V. 36n
 Matteo, evangelista 76
 Mattesini F. 161n
 Mazza A. 108n
 McCabe A. 25n
 Megas A.Ch. 27n
 Mengaldo P.V. 153n, 158n
 Menichetti A. 11n, 17
 MÉRIMÉE P. 153 e n
 Métry E. 41n
 Micocci C. 152n
 Minetti F.F. 11n
 Mino da Colle 7-22
 Minotto di Naldo da Colle 9 e n, 10n, 15n
 Modeo S. 126 e n
 Modonutti R. 24n, 25n, 26n, 38n, 51n
 Monaldo da Sofena 7-22
 Mongiat C. 148 e n
 Montale E. 148n, 151 e n, 152n, 153n, 155 e n, 156 e n, 157n, 158n, 159 e n, 160 e n, 161n, 162n, 163 e n, 164 e n, 165 e n, 166n
 Monte Andrea 11n, 16, 17
 Montesperelli F. 158n
 Mordeglija C. 30n
 Moretti G. 39n
 Moretti M. 159n
 Moschetti A. 49n
 Mozart W.A. 151n
 Muci M.D. 46n
 Müller H. 24n
 Muscetta C. 154
 Mussato A. 23-55

 Nannucci V. 17
 Nardi B. 33n
 Nardo D. 104n, 105
 Narducci E. 39n
 Nassi F. 86
 Natale S. 8n
 Nava G. 88n, 95n, 96n, 115n, 161n
 Nencioni G. 153n
 Nerone, imperatore 31n, 48
 Nicodemo 77
 Nicolò de' Rossi 11n
 Nigello di Canterbury 52 e n
 Nigro S.S. 114n
 Nuzzo G. 108n

 Obertello L. 50n
 Ojetti U. 99 e n, 100 e n, 101n
 Onder L. 79n
 Onorato A. 46n
 Opelt I. 27n

- Orazio Quinto Flacco 85, 104, 105, 108n, 112-16
 Orelli G. 164n
 Osea, profeta 19
 Osio F. 25 e n
 Ottavia, moglie di Nerone 48
 Ottaviano Augusto, imperatore 74

 Paccagnini E. 114n
 Padoan G. 45n
 Padrin L. 24n, 28n, 29n, 30n, 31n, 32 e n, 35 e n, 36n, 37n, 38n, 39n, 40n, 44n, 56, 57
 Paduano G. 45n
 Pagano della Torre, vescovo 49
 Pagliarani E. 162
 Pagliuca C.M. 107n
 Paoletti L. 28n
 Papy J. 34n
 Paradisi P. 103n
 Paratore E. 27n, 39n, 45n, 108n
 Pascoli G. 81-116, 146n, 147, 151, 161n, 162n, 165n
 Pasolini P.P. 144 e n, 145 e n, 150 e n, 151n, 154 e n, 155, 159n, 161n, 166 e n, 168n
 Pasquini E. 64 e n, 65n, 72, 152n
 Pastore Stocchi M. 24n, 26n, 45n, 46n, 50n
 Patch H.R. 44n
 Pavese C. 154
 Pavolini A. 148n
 Pazzaglia M. 82, 85
 Pecora E. 151n, 159n
 Pecoraro M. 50n
 Pedullà G. 25n
 Peiper R. 27n
 Pellegrini F.M. 95n
 Penna S. 143-69
 Pennacchio F. 107n
 Perocco D. 27n, 37n, 45n
 Petoletti M. 43n
 Petrarca F. 25, 70, 154 e n, 160n
 Petrocchi G. 161n
 Piacentini A. 46n
 Picone M. 42n
 Pietrini S. 30n, 31n, 37n, 48n
 Pignoria L. 25n
 Pirovano D. 12n
 Pirro, re dell'Epìro 42 e n
 Pisani C. 96n
 Pittaluga S. 27n, 29n, 30n, 31n, 34n, 38n, 39n, 42n, 44n, 47n, 48 e n
 Pochettino E. 8n
 Pociña A. 47n
 Podda F. 96n

 Poe E.A. 107 e n
 Poliziano A. 146 e n
 Pomarici F. 41n
 Pompeo Sesto 39n
 Porta G. 19
 Properzio Sesto 108n
 Prudenzio Aurelio Clemente 46, 47n
 Pulci L. 17
 Punzi A. 25n

 Quaglio A. 152n
 Quain A.E. 33n

 Raboni G. 168n
 Raimondi E. 27n, 29n, 45n., 111n, 112n, 114n
 Rasi D. 51n
 Reborà C. 160, 161n, 168n
 Ridolfo da Pedemonte 11
 Rincón M.D. 46n
 Rizzo S. 26n, 27n
 Roberto Novello da Poppi 63-79
 Rolando da Piazzola 38n
 Romani da Fabriano L. 46 e n
 Romano da, famiglia 47
 Ronconi G. 25n, 49n
 Rossi L. 13n
 Rosso P. 32n
 Roversi R. 166n
 Ruggio L. 46n
 Ruozzi G. 103n
 Russo L. 14n
 Rustico Filippi 14 e n, 16, 20-22, 67

 Saba U. 149 e n, 150n, 151 e n, 153 e n, 154 e n, 156 e n
 Sacré D. 34n
 Sallustio Caio Crispo 108 e n
 Sánchez Márquez C. 44n
 Sanguineti E. 121
 Santagata M. 154n
 Santi F. 47n
 Santucci F. 40n
 Sanzotta V. 103n
 Sapegno N. 162n
 Scarpati C. 168n
 Secchi Tarugi L. 31n
 Secco A. 119n, 121n
 Segre C. 153n, 164n
 Seneca Lucio Anneo 23-55
 Serao M. 101n
 Serdini da Siena S., detto il Saviozzo 63-79
 Sereni V. 163 e n
 Serri M. 145n, 148n

- Shakespeare W. 86, 145n
 Siciliano E. 150n, 169n
 Signaroli S. 25n
 Signorini M. 25n
 Silvestre H. 33n
 Simonetti G. 153n
 Siti W. 145n
 Solimena A. 16, 20
 Solmi S. 146n, 167, 168n
 Sommelli L. 168n
 Sottili A. 108n
 Spallone M. 34n
 Spička J. 51n
 Squillacioti P. 13n
 Stara A. 149n
 Stäuble A. 26n, 42, 43 e n
 Stazio Publio Papinio 39
 Stein E. 44n
 Stella F. 10n, 73n
 Sterne L. 111
 Stok F. 42n
 Surdich L. 158 e n, 163n
 Susini G. 166 e n, 167, 168n

 Tacito Publio Cornelio 108n
 Tani I. 7-22
 Tassoni L. 162n
 Tatasciore E. 81-116
 Tateo F. 66n
 Teocrito 85, 114
 Terlizzi F.P. 25n
 Toffano T. 108n
 Tolomei M. 20
 Tommaseo N. 19
 Tommaso d'Aquino 77n
 Tonelli N. 21
 Torre Ch. 27n
 Tournoy G. 46n
 Traina A. 104n
 Travaglia G. 49n
 Trevet N. 34 e n, 55n
 Turchi M. 152n
 Tuzzo S. 44n

 Ugucione da Pisa 38n
 Unamuno M. de 161n
 Ungaretti G. 121, 157n

 Valduga P. 165 e n
 Vallora M. 120n
 Valvassori (o Vavassori) B. 32n
 Varanini G.M. 38n
 Vecchi G. 24n
 Venturini L. 86, 96n
 Verardi C. 45, 46n
 Verardi M. 46 e n
 Verdino S. 150n
 Verga G. 101n
 Vicinelli A. 88
 Vigilante M. 162n
 Villani N. 25n
 Vinay G. 49n
 Virgilio Publio Marone 46, 81, 85, 96, 103-107,
 108n, 110-13
 Vitale M. 13n, 17, 21, 22

 Watts V.E. 50n
 Weiss R. 26n
 Wieruszowski H. 9n, 10n, 15n
 Wirth J. 41n
 Wiseman F.P.S. 103n
 Witt R.G. 25n, 26n, 33n
 Wolfer C. 153, 154n

 Zabbia M. 26n, 51n
 Zaccagnini G. 12 e n, 13, 16, 18, 20, 22
 Zaccaria V. 46n
 Zacchia L. 46 e n
 Zambaldi A. 152n
 Zampa G. 151n, 157n, 164
 Zampese C. 152n
 Zanolli da Strada 19
 Zanzotto A. 117-40, 154 e n
 Zenari M. 11n
 Zinelli F. 19
 Ziolkowski J. 34n, 52n
 Zola E. 101n, 109n
 Zucchi E. 25n

INDICE DEI MANOSCRITTI

a cura di Simonetta Teucci

CASTELVECCHIO

Archivio di Casa Pascoli

G.63.4.1: 88n

G.83.4.10 (stampa con annot. autogr. di G. Pascoli): 88 e n

Biblioteca di Casa Pascoli

XI.2.A.184 (stampa con dedica autogr. di U. Ojetti): 99n

XI.2.A.303 (stampa con dedica autogr. di G. Pascoli): 102n

CITTÀ DEL VATICANO

Biblioteca Apostolica Vaticana

Ottob. lat. 3291: 33n

Vat. lat. 3793: 8, 9, 12n, 15, 18, 20-22

FIRENZE

Biblioteca Nazionale Centrale

Magl.VII 926: 32

LONDON

British Library

Egerton 2630: 32n

VENEZIA

Biblioteca Nazionale Marciana

CL XII, 27: 43

Quaderni «Per leggere»

Volumi pubblicati:

Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres.
Atti del Convegno di Milano, 26, 27 febbraio e 1 marzo 2003
a cura di Edoardo Esposito

Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres.
Studi e spogli
a cura di Edoardo Esposito

Paolo Zoboli
La rinascita della tragedia.
Le versioni dei tragici greci da D'Annunzio a Pasolini
«Nuovo giornale letterario d'Italia» (1788-1789)
antologia a cura di Elena Parrini Cantini

L'antologia, forma letteraria del Novecento
a cura di Paolo Giovannetti e Sergio Pautasso

Marco Gaetani
Lo sguardo di Giano.
Il tempo e le opere di Carlo Emilio Gadda

Dante Alighieri
Le Quindici Canzoni. Lette da diversi I, 1-7
L'entusiasmo delle opere.
Studi in memoria di Domenico De Robertis
a cura di Isabella Becherucci, Simone Giusti, Natascia Tonelli

Dante Alighieri
Le Quindici Canzoni. Lette da diversi II, 8-15 con appendice di 16 e 18
L'esperienza letteraria di Arrigo Bugiani dal 1930 al 1958.
Documenti e studi
a cura di Simone Giusti

Isabella Becherucci
L'alterno canto del Sannazaro.
Primi studi sull'Arcadia

Maksim Il'ič Šapir
Universum Versus. Saggi di teoria del verso e di teoria della letteratura
a cura di Cinzia Cadamagnani, Guido Carpi, Giuseppina Larocca

Paolino Pieri

Croniche della Città di Firenze

a cura di Chiara Coluccia

Ricordo di Domenico De Robertis.

Atti delle giornate in memoria

Firenze, Aula Magna del Rettorato, 9-10 febbraio 2012

a cura di Carla Molinari, Giuliano Tanturli

Simone Giusti

Per una didattica della letteratura

Milo De Angelis

«Intervallo e fine».

Commento a una sezione di Somiglianze (1976)

a cura di Fabio Jermini

La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme - vol. I

a cura di Sabrina Stroppa

La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme - vol. II

a cura di Sabrina Stroppa

Per Giuliano Tanturli. Storia, tradizione e critica dei testi - vol. I

a cura di Isabella Becherucci, Concetta Bianca

Rosangela Fanara

Le rime del Sannazaro. Indagini fra filologia e critica

La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme - vol. III

a cura di Sabrina Stroppa

Legato con amore in un volume. Forme del desiderio in Dante

a cura di Carmelo Tramontana

Lettere D'Ansaldo Cebà scritte a Sarra Copia e dedicate a Marc'Antonio Doria

a cura di Francesca Favaro

Giovanni Fontana

“Non capisci che tutto quanto è avvenuto aveva un fine?”

Scene di incontro in Menzogna e sortilegio di Elsa Morante

La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme - vol. IV

a cura di Sabrina Stroppa

Francesco Ottonello

Franco Buffoni un classico contemporaneo. Eros, scientia e traduzione

Abbonamento annuale a partire dal 2022

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