

per Leggere

I generi della lettura

XXIII

2023

44

per Leggere

PER LEGGERE

I GENERI DELLA LETTURA

ANNO XXIII, NUMERO 44, PRIMAVERA 2023



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®

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 1593-4861 (print)
ISSN 2279-7513 (on line)

© Pensa MultiMedia 2023

Finito di stampare
nel mese di giugno 2023

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

Il volume è stato stampato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università per Stranieri di Siena.

SOMMARIO

- 7 VIOLA NARDI
In vetulam: due sonetti anonimi del ms. Chigiano L.VIII.305
In vetulam: two anonymous sonnets from ms. Chigiano L.VIII.305
- 27 CRISTINA MONTAGNANI
Lettura di *Inamoramento de Orlando I I*
Reading of *Inamoramento de Orlando I I*
- 41 ITALO PANTANI
Una lettura controcorrente del sonetto ariostesco *Come creder debbo io che Tu in ciel oda*
A counter-current reading of Ariosto's sonnet *Come creder debbo io che Tu in ciel oda*
- 61 IDA DE MICHELIS
«Il narcissico è pericoloso al bilancio dello stato»: teoremi sociali di Carlo Emilio Gadda
«Il narcissico è pericoloso al bilancio dello stato»: Carlo Emilio Gadda's social theorems

DIALOGHI

- 77 CAMILLA BAMBOZZI
Allusività mitica e polisemia in *I' ho veduto già senza radice*: il mito di Elice
Mythical allusiveness and polysemy in *I' ho veduto già senza radice*: the myth of Helice
- 93 AMBRA CARTA
Un poeta, un editore, un classico da 'mediare' a scuola. La *Gerusalemme liberata* raccontata da Alfredo Giuliani
A poet, a publisher, a classic to 'mediate' at school. Torquato Tasso's *Liberated Jerusalem*

- 111 CINZIA DEGIOVANNI
Sulle tracce del padre: Cesare Lombroso e Benedetto Croce per voce di
Gina Lombroso ed Elena Croce. Aspetti, modelli, costruzione dell'altro e
costruzione di sé
On their fathers' trail: Cesare Lombroso and Benedetto Croce in the words
of Gina Lombroso and Elena Croce. Aspects, models, the construction of
the other, and of oneself
- 137 *Indice dei nomi*
- 141 *Indice dei manoscritti*

VIOLA NARDI

In vetulam: *due sonetti anonimi*
del ms. Chigiano L.VIII.305

In vetulam: *two anonymous sonnets*
from ms. Chigiano L.VIII.305

ABSTRACT

Nel presente contributo viene avanzata una nuova proposta di edizione e commento di due sonetti anonimi contenuti nel Manoscritto Chigiano L.VIII.305 entrambi ascrivibili al genere del *vituperium in vetulam*, di cui possono essere rilevati numerosi elementi e motivi topici. La figura della vecchia viene in effetti presentata, tanto nel sonetto di proposta, quanto nella risposta, come una sorta di *mostrum*, un personaggio spregevole e dalle abilità sovrumane e quasi stregonesche; essa costituisce una minaccia più che concreta per il poeta, oltre che un ostacolo alla sua aspirazione ‘amorosa’, e per questo, come da tradizione del genere, le vengono augurate le più atroci sofferenze. Quello della breve tenzone qui presa in esame, ad ogni modo, rappresenta un caso particolarmente interessante non solo dal punto di vista tematico ma anche, e soprattutto, da quello metrico e linguistico: essa presenta, in effetti, numerosi esempi di quello che potrebbe essere definito come il lessico specifico della *vituperatio vetulae* dal quale si originano anche alcune serie rime ricorrenti, presenti addirittura a distanza di secoli, tanto che sembra lecito chiedersi se quello costituisse un modello ormai ‘canonizzato’ relativo al genere o se tale lessico si riproducesse semplicemente in modo poligenetico in corrispondenza di descrizioni espressamente ingiuriose e degradanti del personaggio della vecchia.

This paper proposes a new annotated edition of two anonymous sonnets contained in the Chigiano Manuscript L.VIII.305, both ascribed to the vituperium in vetulam genre, of which numerous distinctive elements and features can be detected. In fact, the figure of the old woman is presented, both in the proposal and in the answer, as a sort of ‘monster’, a despicable character with superhuman and almost sorcerous abilities; she represents a threat to the poet, as well as an obstacle to his ‘romantic’ aspiration, and for this reason he wishes her the most atrocious sufferings, according to the genre tradition. However, the brief tenso that is examined here represents a particularly interesting case, not only from the thematic point of view but also, and above all, from the metrical and linguistic one: it presents numerous examples of what could be defined as the specific lexicon of the vituperatio vetulae from which also some recurrent rhyme series, that are present even after centuries, originate, so that it seems legitimate to wonder if that constituted a ‘canonized’ model related to the genre or if this lexicon was simply reproduced in a polygenetic way in correspondence with expressly insulting and degrading descriptions of the character of the old woman.

*In vetulam: due sonetti anonimi
del ms. Chigiano L.VIII.305*

1. Il panorama della poesia in stile comico di epoca medievale si presenta tradizionalmente contrapposto a quello cortese della lirica d'amore sulla base soprattutto di una più marcata eterogeneità dei temi e degli stili nonché di una maggiore tendenza degli autori alla sperimentazione e all'audacia compositiva e formale; se la seconda, inoltre, si è da sempre fatta rappresentante, portavoce delle ideologie comuni, quelle universalmente accettate e promosse dai ceti intellettuali, alla prima è stato attribuito spesso dalla critica l'opposto ruolo di 'contestatrice': la sua funzione appare infatti spesso quella di dissacrare, mettere in discussione tutto ciò che sta alla base della società e del suo ordine, per discuterne i principi cardine a servizio talora di polemiche contro persone o istituzioni (tanto religiose quanto laiche). Tale opposizione, tuttavia, potrebbe risultare in certa misura attenuata se si volesse considerare la poesia comico-realistica come un'opzione semplicemente parallela, e non radicalmente alternativa, rispetto soprattutto a quella amorosa. In questo senso anche potrebbe essere interpretata l'abituale convivenza, fin dalle origini, di testi intonati ai due differenti registri all'interno dei medesimi supporti manoscritti così come entro la produzione degli stessi autori due-trecenteschi. Secondo quanto sostenuto ad esempio da Claudio Giunta, l'esperienza dei giocosi – dico qui un po' semplificando – non sarebbe affatto da inquadrare in una prospettiva meramente parodica del suo corrispettivo 'alto'; al di là delle iperboli grottesche e talvolta oscene che vengono messe in atto, infatti, la tradizione da cui essi attingono sarebbe quella volta a rappresentare semplicemente la realtà della vita quotidiana nel «rifiuto del registro poetico aulico»¹. La posizione di Giunta, sappiamo, mira a destituire di legittimità la pratica dell'analisi intertestuale con tutte le sue conseguenze, in alcuni casi in effetti arbitrarie ed eccessive, sull'esegesi dei testi e sulla sistemazione critico-letteraria della poesia medievale italiana. Si tratta di argomentazioni tuttavia da accogliere con una certa prudenza, perché si rischia – seguendole radicalmente – di obliterare fin troppo l'effettiva letterarietà del genere comico medievale e la stilistica che, al netto delle molte differenze fra l'una e l'altra esperienza poetica, a tutti gli effetti lo contraddistingue. Se anche si vuole attribuire alla tradizione della poesia 'comica' italiana una qualche sincerità di ispi-

1 C. Giunta, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2002, p. 271.

razione alla realtà, non si potrà alla fine che constatare il suo inevitabile codificarsi col tempo, il suo caratterizzarsi per aspetti anche di ordine tematico, stilistico e lessicale; in una parola il suo farsi letteratura. Ciò comporta, nel caso specifico e complesso del ‘comico’ italiano dei primi secoli, una sorta anche di differenziazione forte (in alcuni casi si può parlare persino di contrapposizione) rispetto al più stabile e codificato codice letterario cortese. E difatti – trascegliamo un esempio fra i più noti ed evidenti – se al personaggio cortese, tanto maschile quanto femminile, si addice in poesia lirica lo stile cosiddetto ‘aulico’, al personaggio ‘villano’ e alle rime che ne trattano non può che essere destinato lo stile ‘comico’, con tutto il corredo di un linguaggio irregolare e degradato e di un lessico umile e quotidiano, quando non francamente scurrile e osceno².

Sarà proprio all’interno di tale contesto che andrà collocato il particolare filone della poesia *in improprium* che a partire dalla tradizione latina e mediolatina finirà per approdare a quella in lingua volgare sfociando, almeno nei primi secoli, in esiti sorprendentemente eclettici e originali. Vi appartiene senz’altro il sottogenere, se così vogliamo dire, del *vituperium in vetulam*. Esso, infatti, costituisce un emblematico esempio di espressione in stile comico delle brutture e dell’ignominia dell’essere umano, una sorta di rovesciamento del canonico modello di *descriptio mulieris*. Nello specifico, bersaglio d’infamia è un personaggio, vale a dire la vecchia, che costituisce, così come definita da Orvieto e Brestolini, «la perfetta antitesi comica della donna angelicata, categoricamente giovane e oggetto del desiderio astratto e platonico nella poesia aulica e cortese»³, e che già dall’età classica e poi a seguire nel Medioevo e nei secoli successivi viene relegato ad una posizione di disdegno e biasimo. Per Simone de Beauvoir la riduzione della donna anziana a «*monstrum* che suscita repulsione, e perfino paura»⁴ non è che l’effetto di una società, quella romana così come quella medievale, profondamente misogina che concepisce la donna esclusivamente come oggetto sessuale che, con l’avanzare dell’età, perde la propria carica erotica e, dunque, il proprio ‘valore’. Potremmo in effetti affermare che essa incarna perfettamente lo svantaggio e l’inutilità umani in un contesto in cui solo all’uomo, quello giovane si intende, è concesso di agire e decidere, mentre viene riservato a donne ed anziani un ruolo del tutto passivo, quasi di spettatori inerti. Sarà dunque facile

2 Cfr. P. Orvieto - L. Brestolini, *La poesia comico-realistica: dalle origini al Cinquecento*, Roma, Carocci, 2000, pp. 99-126, e la più aggiornata messa a punto di Marco Berisso, in *Poesia comica del Medioevo italiano*, Milano, Rizzoli, 2011, pp. 5-49.

3 Ivi, p. 21. Sull’inconsistenza del concetto pseudostilnovistico della donna angelicata si veda però Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986, p. 6, e quindi G. Marrani, *Scompaginare il canone. Una proposta per il commento a Cino da Pistoia*, in *La pratica del commento 3. Il canone: esclusioni ed inclusioni*, a cura di D. Brogi, T. de Rogatis e G. Marrani, Pisa, Pacini, 2020, pp. 9-28, a p. 9.

4 S. De Beauvoir, *La Vieillesse*, Paris, Gallimard, 1970. Traduzione italiana: *La terza età*, a cura di B. Fonzi, Torino Einaudi, 1988, da cui si cita.

comprendere quanto la condizione della donna anziana diventi in questo modo la più sfavorevole e svilente, tanto che tale figura può venire ‘serenamente’ ridotta a ‘vittima’ delle spietate sperimentazioni poetiche e stilistiche degli autori. La produzione relativa al genere dell’*improperium in vetulam*, quindi, pur presentando una pluralità di motivi, di strutture e forme che di frequente si rinnovano e si rigenerano nel corso dei secoli, è ad ogni modo sempre caratterizzata da una narrazione impietosa e mortificante della vecchia, personaggio spregevole tanto nella moralità quanto nell’aspetto fisico, il cui ritratto viene sempre tracciato per mezzo di descrizioni colorite e spesso iperboliche. Principali e più ricorrenti peculiarità della vecchia, infatti, sono un fisico ormai degradato dal tempo, stravolto e rivoltante talvolta fino all’inverosimile, unito alla malizia e alla malvagità d’animo, spesso accentuate da straordinarie doti stregonesche. Quella della strega, in effetti, è una figura che, grazie ad un recupero dei *topoi* classici (si pensi, ad esempio, agli *Amores* di Ovidio, libro I, 8, 1-114), viene spesso a coincidere con quella della prostituta, di una donna dagli appetiti sessuali estremi, che arriva ad intrattenere relazioni e rapporti anche con il diavolo stesso ed ha tradizionalmente l’aspetto, per l’appunto, della vecchia, grinzosa e deforme⁵. Talvolta tale infamia prende la forma di una prova di tecnica compositiva e retorica che muove, come sostiene Mario Marti, fautore della dimensione unicamente letteraria giocosa della letteratura comica, non da una reale avversione nei confronti della donna anziana, bensì dalla volontà di compiere un vero e proprio esercizio retorico che alla *descriptio* cortese di *madonna* contrappone quella degradante della vecchia laida e malvagia⁶. Se in molti casi la descrizione arriva ad includere, se non a concentrarsi esclusivamente sull’aspetto interiore del personaggio, mettendone in risalto l’iniquità e la dissolutezza, altrettanto di frequente l’invettiva mira ad indurre un sentimento di avversione nel lettore limitandosi a passare in rassegna le brutture e le deformità fisiche della vecchiaia⁷. Vittima, almeno nella finzione letteraria, di tale spaventosa creatura, è quasi sempre il poeta che, non potendo spesso vedere realizzato il proprio ‘sogno’ d’amore, riversa su di essa tutto il proprio rancore e risentimento. Anche perché il personaggio della vecchia non costituisce sempre e solo l’oggetto muto e inanimato della *vituperatio* maschile ma, talvolta, esso stesso prende la parola e assume un ruolo decisamente

5 P. Bettella, *La vecchiaia femminile nella poesia toscana del XV secolo*, «Quaderni d’italianistica», XIX (1998), pp. 7-23.

6 Ci si riferisce ovviamente a M. Marti, *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953.

7 Per un interessante approfondimento sulle diverse espressioni della *vituperatio vetulae* con particolare riferimento alla poesia dei primi secoli, si rimanda all’articolo di F. Alfie, *Old Lady Avignon: Petrarch’s Rerum Vulgarium Fragmenta 136 and the Topos of “Vituperium in Vetulam”*, «Italian culture», vol. 30 (2012), pp. 97-106.

attivo (e solitamente interdittivo e negativo) all'interno delle vicende amorose narrate. Una dinamica di questo tipo può essere senz'altro osservata, per limitarci al Duecento italiano, nel 'poemetto' attribuibile a Dante Alighieri denominato *Il Fiore*, dove viene fornita una serie di norme e consigli spregiudicati e abietti di seduzione destinati alla protagonista femminile dell'opera, ovvero la giovane Bellaccoglienza, per mezzo di una sorta di breviario pronunciato dal personaggio, piuttosto emblematico, della Vecchia, presentato come esempio di perdizione, maestra di inganni e sregolatezze. E così in molti altri casi della nostra letteratura dei primi secoli.

Il presente contributo, nello specifico, si propone di prendere in esame il caso, a mio avviso particolarmente interessante e significativo, di due componimenti che insistono giustappunto sul motivo del *vituperium vetulae* e che sono trascritti, privi di attribuzione, all'interno del celebre manoscritto di metà Trecento Chigiano L.VIII.305 (*Ch*), di origine e mano fiorentina, ora conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana. I testi in esame, *Tutto mi strugge l'animo una vecchia* e *Mandarti poss'io 'l sangue 'n una secchia*, sono parte della sesta ed ultima sezione del codice, composta per la quasi totalità da sonetti, e costituiscono una breve tenzone che s'inserisce entro il manoscritto nel gruppo identificato da Borriero come VI.34⁸, completamente occupato da componimenti anonimi. Secondo quanto già sostenuto a suo tempo da Panvini⁹, le fonti dirette a cui si sarebbe rifatto l'ipotetico antigrafo di *Ch*, la cui esistenza non sembrerebbe comunque sostenuta da testimonianze concrete oggi sopravvissute ed individuabili, sono sostanzialmente due: la prima sarebbe quella relativa alla produzione siciliana, stilnovista e dantesca, mentre la seconda consisterebbe proprio in quella in stile comico che, sebbene presente in misura marginale anche all'interno della prima fonte, appare stavolta più consistente e compatta. Non si tratta tuttavia, come del resto ampiamente già si sa, di due fonti che si sistemano in modo ordinato e tutto sommato coerente entro le pagine dell'intero codice. L'ipotesi fornita in merito da Panvini è quella di un disordine piuttosto consistente e non privo di conseguenze nella fascicolazione del manoscritto, prodottosi tanto nel corso del

8 *Ch* (*Chig. L. VIII. 305*), a cura di G. Borriero, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2006; se ne veda la recensione di L. Leonardi in «Medioevo Romanzo», XXXII (2008), pp. 223–26. Tavola descrittiva, spoglio analitico e bibliografia pregressa del manoscritto sono comunque consultabili anche entro la banca dati *on line* Mirabile al link del progetto LIO: http://www.mirabileweb.it/manuscript-rom/città-del-vaticano-biblioteca-apostolica-vaticana—manuscript/LIO_42323 (scheda a cura dello stesso G. Borriero). Una riproduzione fotografica integrale del codice è da tempo reperibile all'indirizzo <http://vitanova.unipv.it/immagini/images.php?test=-VNK>, ed ora anche nella teca digitale della Biblioteca Apostolica Vaticana.

9 B. Panvini, *Studio sui manoscritti dell'antica lirica italiana*, «Studi di filologia italiana», XI (1953), pp. 5–135.

processo di copiatura del testimone, quanto in quello successivo di fascicolazione ed assemblaggio 'fisico' del codice stesso. Borriero tuttavia ha espresso un diverso parere. I suoi studi hanno rilevato difatti all'interno del canzoniere Chigiano un impianto strutturale sostanzialmente coerente che sembra riflettere una forma che «più che casuale, sembra essere *in progress*»¹⁰: se infatti per ciò che concerne la prima parte, quella relativa cioè allo stilnovo e a Dante, la struttura appare lineare e preordinata, in osservanza di un *ordo* già esistente e per così dire canonizzato, la parte seconda, quella contenente i sonetti, rivela una forma 'progressiva' derivante da un sistema di copia continua in cui i componimenti, di volta in volta reperiti, venivano aggiunti a quelli già inseriti all'interno del codice. Secondo quanto affermato da Borriero, dunque, l'ordinamento di *Ch*, lungi dall'essere frutto di casualità o rimaneggiamenti, costituirebbe la rappresentazione esemplare di un canone, sostanzialmente quello dantesco, ancora in divenire, che ricerca, nell'alternanza tra stilnovisti e poeti comici, il proprio ordine e la propria tradizione¹¹. Se dunque così leggiamo la struttura attuale di *Ch*, assai meno sorprenderà trovare due sonetti *in vetulam* entro un gruppo di testi, nella sezione precedentemente indicata (la VI per Borriero), che si affiancano e si mescolano a componimenti di tono marcatamente diverso: componimenti che affrontano tematiche del tutto estranee a quella propriamente comica, come ad esempio l'amore, la lode di *madonna*, e persino riflessioni di carattere morale e quasi filosofico. Ecco la porzione di tavola del manoscritto che interessa (nn. dal 527 al 534):

527. *I' fu' vestito a guisa d'un chatalano*
 528. *Tutto mi strugge l'animo una vecchia*
 529. *Mandarti poss'io 'l sangue 'n' una secchia*
 530. *Amor, i' m'ò più donde ringraziare*
 531. *Quando la follia signoreggia tanto*
 532. *Poi che de l'allegrezza e del dilecto*
 533. *Una pietra pretiosa margherita*
 534. *In forte punto si può tener nato*

I due sonetti di cui qui ci si occupa potrebbero dunque a ben vedere non risultare francamente spuri o del tutto casualmente inseriti nel magma della seconda parte del codice e della specifica sezione di cui si è detto. Comunque siano arrivati all'allestitore o copista del manoscritto, bene si accordano infatti a quello che appare il tentativo di intonare anche quella specifica sezione sul registro comico e sul filone particolare dell'*improperium in vetulam*, così ben rappresentato nello stesso *Ch* entro il corpus degli stessi Guinizzelli (son. *Volvol ti*

10 G. Borriero, *Quantum illos proximus imitemur, tantum rectius poetemur, Note sul Chigiano L. VIII. 305 e sulle "antologie d'autore"*, «Anticomoderno», III, 1997, p. 285.

11 Cfr. Ivi, pp. 284-86.

levi, vecchia rabbiosa) e Cavalcanti (son. *Guata, Manetto, quella scrignutuzza*), la cui presenza è parte evidentemente fondamentale per strutturare l'intera raccolta manoscritta attorno – come appunto rileva Borriero – all'esperienza poetica di Dante e di chi, per una fase almeno, gli è stato particolarmente vicino: ciò che noi oggi sulla scorta di *Purgatorio* XXIV chiamiamo stilnovismo. Varrà la pena pertanto non solo editare nuovamente i due sonetti in veste più accurata e migliorata, ma anche fornirne una lettura, tramite puntuale commento, che punti a illustrare la declinazione del tema in Toscana alla metà del Trecento, al momento in cui l'eredità dantesca e stilnovistica si consolida e al tempo si trasforma.

2. *Tutto mi strugge l'animo una vecchia e Mandarti poss'io 'l sangue 'n una secchia* costituiscono, si è detto, una breve e intensa tenzone burlesca tra due poeti accomunati da uno stesso sentimento di odio e profondo rancore nei confronti di una vecchia maliziosa e perfida. Conformandosi di fatto alle connaturate prerogative del genere dei testi in tenzone, i due sonetti si mostrano marcatamente affini, non solo, come ovvio, per i temi proposti, ma anche per quanto concerne il tono, il lessico, le immagini, i *calembour* ingiuriosi e finanche le parole rima. I componimenti, che non si possono oggi che mantenere e considerare anonimi, così come sono traditi nell'unico loro testimone, sono stati spesso presi in esame in passato e ricondotti, come usava, ad alcuni fra i poeti maggiori: su tutte ricordiamo l'attribuzione della tenzone all'Angiolieri operata da Frati¹², ripresa poi anche da Casini¹³ limitatamente al solo sonetto di proposta in quanto, a suo parere, la risposta dovrebbe essere stata scritta da un diverso autore che, per l'appunto, risponderebbe al primo riprendendone i temi e replicandone le forme metriche e rimiche. Inoltre, l'analisi dei sonetti compiuta da Casini, più dettagliata ed approfondita rispetto a quella di Frati, si inserisce all'interno di un'ampia disquisizione relativa, in un primo momento, alla poesia in lode della donna e, successivamente, a quella in *improperium* rivolta alla figura della vecchia avida, riconoscendone la specularità, nonché la frequente intenzione parodica della seconda rispetto alla prima; egli evidenzia per di più alcuni aspetti interessanti a cui si è qui già fatto riferimento e che saranno approfonditi in seguito, come ad esempio il ruolo, assunto dall'anziana donna, di guardiana della fanciulla amata dal poeta, oltre a taluni elementi formali che caratterizzano la breve tenzone e che sembrano gradualmente affermarsi come *topoi* ricorrenti del genere del *vituperium in vetulam*.

Dello scambio sono inoltre già esistenti due diverse edizioni, la prima curata

12 C.-L. Frati, *Indice delle carte di Pietro Bilancioni. Contributo alla bibliografia delle rime volgari dei primi tre secoli*, «Il Propugnatore», nuova serie, II (1889-1893), I, pp. 5-100.

13 T. Casini, *Due antichi repertori poetici*, «Il Propugnatore», nuova serie, II (1889), II, pp. 356-405.

da Aldo Francesco Massera¹⁴, la seconda, più recente, curata da Giovanni Borriero nel volume già più volte citato in precedenza¹⁵. Entrambe le edizioni sono perfettibili in alcune minime scelte testuali ma soprattutto sono meritevoli di un approfondimento e di un arricchimento interpretativo, ai fini anche di una migliore e più dettagliata conoscenza dei modi poetici continuamente variati e del caleidoscopio di scelte linguistiche e lessicali con cui nel tempo si è declinato il tanto duraturo motivo dell'ingiuria contro la vecchia.

*Tutto mi strugge l'animo una vecchia*¹⁶

Il testo, trascritto a f. 119r, si concentra interamente sul motivo dell'invettiva contro il personaggio della vecchia che, evidentemente, svolge la funzione di guardiana della donna amata dal poeta; essa è caratterizzata da una perfidia assoluta che incute un profondo timore nell'animo dell'uomo, che si vede addirittura burlescamente costretto ad invocare un aiuto divino per potersi salvare; quest'ultimo aspetto relativo all'invocazione di Dio o dei santi si inserisce in una linea già tracciata e rintracciabile all'interno dello stesso filone poetico del *vituperium in vetulam*, seppure in forme diverse, e appare prossimo ad alcuni esempi duecenteschi di maledizioni e invocazioni alla morte della vecchia, su tutti il guinizzelliano *Volvol te levi, vecchia rabbiosa* (vv. 9-10 «Ché non fanno lamento li avoltori, / nibbi e corbi a l'alto Dio sovrano, / che lor te renda...»). Lo schema metrico del componimento è ABBA, A(a)BBA, (a)CDE, (a)EDC; si noti la presenza di un endecasillabo con accento di 5^a (v. 7).

14 A.F. Massera, *Sonetti burleschi e realistici dei primi due secoli*, 2 voll., Bari, Laterza, 1920, p. 62.

15 *Ch* (*Chig. L. VIII.305*), a cura di G. Borriero... cit., in Appendice ai nn. XLVI e XLVII. Precedeva l'edizione diplomatica dei due testi in E. Monaci - E. Molteni, *Il Canzoniere Chigiano L. VIII.305*, «Il Propugnatore» XI, p. I (1878), pp. 326-27 (e anche, in edizione separata, E. Monaci - E. Molteni, *Il Canzoniere Chigiano L. VIII.305*, Bologna, Fava e Garagnani, 1877, pp. 527-28).

16 Per i testi citati nel commento si fa riferimento alle edizioni selezionate per la costituzione dei *corpora* dell'Istituto Opera del Vocabolario Italiano, in particolare per il corpus LirIO (<http://www.ovi.cnr.it/>); si rinvia inoltre con la sigla NRCF al *Nouveaux recueil complet des fabliaux*, publié par W. Noomen et N. van den Boogard, Van Gorcum, Assen, 1983-1998. Si è tenuto conto inoltre per riferimenti lessicografici e storico-linguistici del *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* (TLIO), fondato da Pietro G. Beltrami e continuato da L. Leonardi, direttore P. Squillacioti con la collaborazione di P. Larson e R. Mosti (<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO>), del *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, dir. S. Battaglia, Torino, UTET, 1960-2004 (GDLI), di G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana*, Torino, Einaudi, 1966-1969, e di W. Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, 1935³ (REW).

Criteri di edizione: si sciolgono le abbreviazioni, si dividono le parole, si adeguano all'uso moderno l'interpunzione e l'alternanza di maiuscole/minuscole; nel presente sonetto ci si limita inoltre a distinguere *u* da *v* secondo gli usi moderni, si riporta la *ç* a *z* (2 *malizia*), si eliminano la *i* superflua nella grafia *cie* (3 *cierta*) e la *h* dal grafema *cho* (5 *chome*, 9 *racchomando*), al v. 5 si integra la *i* diacritica: *ella somigla*.

Tutto mi strugge l'animo una vecchia
per la malizia dond'ell'è coperta;
quand'i' la miro, allora mi par certa
ch'i' cole' guardo che 'l bel viso specchia. 4

Ell'asomiglia l'altre come pecchia
vecchia, – 'ntendete, ché mm'è maggior perta:
ché mmi fa tremar, prometter offerta;
s'i' scampar posso da le sue orecchia! 8

A sant'At[t]ecchia – me ne raccomando,
ché m'hanno sempre tenuto 'n paura
[le] vecchie di gran tempo, ma più questa! 11

Però ch'è vecchia e prosperosa e desta,
e guata altrui per sua malaventura,
e sa conoscer ciò ch'uom va pensando. 14

4 chicolle guardo 7 tremar e prometter 9 santa tecchia 11 vecchia (*om. le*)

1. *mi strugge*: 'mi distrugge'; espressione tipicamente appartenente alla lirica amorosa, indica la sofferenza e lo strazio del cuore dell'amante che non viene corrisposto (cfr. ad es. Guittone d'Arezzo, *Tutto mi strugge 'n pensiero e 'n pianto*, nella lezione del manoscritto della Laurenziana di Firenze Redi 9, f. 62v; Dante Alighieri, *Vita Nuova*, cap. 31, parr. 8-17, v. 58: «Pianger di doglia e sospirar d'angoscia / mi strugge 'l core ovunque sol mi trovo, / sì che ne 'ncrescerebbe a chi m'audesse», oppure, in ambito comico, Cecco Angiolieri, *Oimè d'amor* 5: «oimè, ch'i' amo quanto se po' amare, / oimè colei che strugge lo cor meo! / oimè, che non mi val mercè chiamare!»); l'espressione assume qui una valenza verosimilmente parodica rispetto alla lirica aulica, come grosso modo nell'Angiolieri sopra citato, in accordo con la tendenza, ricorrente nella poesia d'invettiva *in vetulam*, di attuare un rovesciamento in chiave ironica dei più consueti e ricorrenti stilemi cortesi.

2. *malizia*: caratteristica tipicamente attribuita alla vecchia dal genere del *vituperium*, soprattutto nella produzione risalente ai secoli XIV e XV, in riferimento particolare all'atteggiamento furbesco con il quale essa è solita arrecare danno agli altri, aggravato dalla lucida consapevolezza e dall'esperienza maturata con gli anni (cfr. nella replica a questo stesso sonetto, *Mandarti poss'io 'l sangue 'n'una secchia*, vv. 3-4). ~ *dond(e) ... coperta*: 'di cui essa è piena'; la malizia è la principale

caratteristica della personalità della vecchia, la sua essenza, per così dire (cfr. per la locuzione, seppur al di fuori dell'ambito comico ma significativamente in passi di argomentazione morale, Guittone d'Arezzo, *Lettere in prosa*, 3, p. 50: «In fatica d'omini non sono come homini fragiellati, e però tene loro superbia coverti di niquità e di malisia», oppure Dante Alighieri, *Purg.* XVI 60: «Lo mondo è ben così tutto deserto / d'ogne virtute, come tu mi sone, / e di malizia gravido e co-verto»).

3-4. *la miro*: riferito alla vecchia guardiana, il verbo esprime un intento di rovesciamento rispetto all'accezione che esso assumerebbe in ambito cortese dove lo sguardo, quasi di muta contemplazione, viene generalmente riferito alla donna amata. ~ *certa / ch'i'* ... : riferito alla vecchia (v. 1) e in *enjambement*, 'sicura che io sto guardando...'; la vecchia, cioè, s'accorge subito dello sguardo dell'innamorato, grazie ad una sagacia a dir poco fuori dall'ordinario. ~ *cole'... che ...* : perifrastico per l'amata, frainteso nelle due precedenti edizioni del testo dove veniva riportato «ch'i' con le' guardo» facendo assumere al verso un significato sostanzialmente incongruo. ~ *bel viso*: espressione utilizzata nella lirica d'amore siciliana come riferimento alla donna amata (cfr. Giacomo da Lentini, *Dal core mi vene* 138: «(...) di voi, – bel viso, / sono priso / e conquiso»); come anticipato in precedenza, qui la vecchia malvagia interpreta probabilmente il ruolo della guardiana della giovane donna, *topos* della *vituperatio vetulae*, e, al contempo, ne costituisce una rappresentazione antifrastica, quasi un'immagine in negativo del sembiante fisico della fanciulla. ~ *specchia*: in me, nei miei occhi (corrisponde al precedente *guardo*), ancora riferito all'amata. Così è rappresentato il vicendevole incontrarsi degli sguardi anche in Matteo Frescobaldi, *Giovinetta tu ssai* 21-22: «Quando riguardo nel tuo dolce viso / dove si specchia mie figura ispinta» (per la situazione in genere e per l'articolazione del periodo cfr. ad es. Sacchetti, *Tra 'l bue e l'asino* 13-20: «... quando io vo ver lei più in fretta, / la vecchia giunge... / ... quando a lei m'appresso, allor s'invia / ver me la vecchia... »).

5-6. *pecchia*: 'ape' si tratta di una forma demotica toscana (dal latino *apic la* dim. di *apis*), cfr. Goro d'Arezzo, *Glossario latino-italiano* 310.11: «hec apex, pis, la pecchia»; l'animale è caratterizzato per stereotipo dall'aggressività, come si legge ad es. in Bartolomeo da San Concordio, *Ammaestramenti degli antichi latini e toscani*, dist. 40, cap. 10, par. 7: «Adirosissime sono le pecchie, e secondo lo loro pigliare elle sono di molto combattimento»; (sull'insetto cfr. N. Maldina, *Api*, in *Animali della letteratura italiana*, a cura di G.M. Anselmi e G. Ruozzi, Roma, Carocci, 2009, pp. 17-26). ~ *somiglia... pecchia / vecchia*: ancora in *enjambement*; si dovrà forse intendere 'è simile alle altre', cioè all'altre vecchie; la somiglianza viene espressa mediante la metafora delle api, indistinguibili nell'aspetto l'una dall'altra. Oltre che nell'aspetto fisico, 'in quanto pecchia, ape, scaltra', la vecchia si dirà simile alle altre per la sua avida rapidità nel gettarsi sul fiore, e fuor di paragone, sull'amante. La comparazione poggia su un noto motivo misogino, cfr. *Proverbia super natura feminarum*, 517 sgg.: «L'ava sovra le flore mena çoia e desduto, / no per amor del flore mai per amor del fruito; / a l'ava cà no cale se

l flor reman destruto, / ... La fem[ena fa] a l'omo molte volte apasere, / no per [amor de l'o]mo, mai per torli l'avere». ~ *vecchia*, per 'scaltra' o sim. (vedi ad es. Lorenzo de' Medici *Uccellazione di starne* 32 e cfr. l'analogo *sperta* del son. seg. v. 3) è in rima interna e in *aequivocatio* col v. 1 (non sarà ripresa nella replica).

6. *'ntendete*: è mossa giullaresca che torna di frequente nella poesia comica che consiste nell'appello alla compartecipazione da parte di un uditorio sostanzialmente corrispondente ai lettori stessi (cfr. ad esempio Rustico Filippi, «Volete udir vendetta smisurata / c'ha'ffatta di sua donna l'Acerbuzzo?»). ~ *perta*: 'perdita, danno'.

7. *tremar*: verbo ampiamente utilizzato nella lirica d'amore per descrivere la reazione provocata nel poeta dalla vista della donna amata (cfr. tipicamente Guido Cavalcanti, *Gli occhi di quella gentil foresetta* 5: «Ella mi fere sì, quando la sguardo, / ch'i' sento lo sospir tremar nel core»); qui il verbo viene riferito al sentimento di paura provocato nel poeta dalla vecchia maligna, ancora una volta nell'ottica della parodia dello stile aulico della lirica cortese operato dalla poesia comica. ~ *prometter offerta*: 'promettere dono/i', la vecchia, avida e rapace, esige che i pretendenti offrano dei regali in cambio dell'amore della donna, segno di quanto questo personaggio miri costantemente al profitto, riducendo anche la relazione amorosa ad un più materialistico scambio d'interessi (cfr. per il tema, *Fiore* CLVIII, 12-14: «(...) Se ttu mi credi, e Cristo ti dà vita, / tu'tti fodrai d'ermine e di vai, / e la tua borsa fia tuttor fornita»).

8. *s'i'... orecchia*: ottativa attraverso la quale il poeta augura a sé stesso di poter sfuggire all'arguzia e alla capacità, che è tipica della vecchia guardiana, di rintracciare la sua presenza, ovunque egli sia; in particolare, si fa qui esplicito riferimento all'udito della vecchia che, normalmente debole per gli anziani, è qui invece descritto come straordinariamente efficiente, rimarcando ancora una volta le qualità a dir poco malignamente eccezionali della donna (cfr. ad esempio il *fabliau* *Le chevalier a la corbeille* 85-89: «Quar petit dort elonges veyle / Si a tro clere l'oreyle / Auxi de nuytz come de jours / Um dit que veeille gent sunt sourdz, / Mas ceste ad trop clere l'oÿe» (*NRCF*, IX, p. 263), o Sacchetti, *Tra l bue e l'asino* 21-32: «Non fo si picciol busso che [la vecchia] non senta (...) Femmina vecchia poco suol sentire, / suol poco udir e men vedere assai, / non suol vegghiar ma tosto suol dormire. / Suol stare inferma e non andar già mai: / questa non trova loco in darmi guai, / d'Amor nimica e delle sue sorelle»); si noti la necessità di dialefe dopo *sue* (si legga altrimenti eccezionalmente *süe*).

9. *sant'At[t]ecchia*: tipica del genere comico è l'invocazione di Santi, spesso con finalità allusive ed ambigue (cfr. ad es. Guilhem de Peitieu, *Farai un vers* 17-18: «saluderon mi sinplamentz, / per saint Launart», e Rustico Filippi, *Da che guerra m'avete incominciata* 5-6: «Non vi racorda, donna, a la fiata / che noi stemmo a San Sebio in tal gineccio?»). Nelle precedenti edizioni la santa compariva come «santa Tecchia». *Techia* è esito bolognese (cfr. *Vita di san Petronio*, 7, 39.5: «Siando poste tute queste cose per similitudine in la gliexia di miser sa Stevano per lo vescovo de Bologna, miser san Petronio sì començò la gliexia de Madonna sancta

Techia, facta a la similitudine de la valle de Josafat (...)» e anche siciliano per *Tecla*. La soluzione tuttavia, se pure la si voglia accettare in un sonetto di ascendenza fiorentina magari immaginando una deformazione del nome dovuta alla rima, non sembrerebbe trovare giustificazione, in quanto non è possibile rintracciare alcun significativo collegamento tra tale figura e la vicenda narrata nel sonetto. Al contrario, nella versione qui proposta (*At[t]ecchia*) il nome, che sarebbe però del tutto inventato e burlesco della santa, si avvicinerrebbe significativamente al verbo 'attecchiare', ovvero, sembrerebbe, 'puntare lo sguardo' (accezione raccolta anche dal TLIO *s.v.* in base alla replica stessa al sonetto, *Mandarti poss'io 'l sangue 'n una secchia*, v. 9). Se si considerano il laziale *attekkyare* e l'abruzzese *attekkyá* 'avere l'udito fino' o 'aguzzare le orecchie' (cfr. REW 8760), l'invocazione potrebbe anche dare esatto e faceto seguito, nell'appello a questa santa dallo speciale patronato, al tema del v. 8. Si noti la rima interna assai significativa 5 *pecchia* : 6 *vecchia*, ma anche 8 *orecchia* : 9 *At[t]ecchia*.

11. *le vecchie*: si ritiene accettabile la lezione di Massera che propone la sostituzione del singolare 'vecchia' con 'le vecchie' (Massera, *Sonetti burleschi...* cit., p. 62), in accordo al verbo e a correzione del verso che risulterebbe altrimenti ipometro. ~ *di gran tempo*: 'di età estremamente avanzata' (cfr. ad es. *Novellino* XX, 8: «Uno milanese vecchio di gran tempo»); motivo tipico e ricorrente nella poesia d'invettiva che contribuisce a rimarcare la natura sovrumana del personaggio della vecchia specie se letto all'interno di un tremendo quadro d'insieme come quello tracciato dal presente sonetto o dalla replica allo stesso.

12. *Però ch' [ch(e)]*: 'dal momento che'. ~ *prosperosa*: 'ancora arzilla e in buona salute nonostante l'età'; insieme all'aggettivo seguente, prosperosa è posto in diretto contrasto con *vecchia* che li precede. Analogo tipo d'opposizione nel *Libro di varie storie* del Pucci (XVI, 2, p. 300) che riferisce d'un albergo tenuto da «una femmina molto vecchia e nondimeno molto prosperosa». Ed è comunque tema comico, vivo in particolare nell'Angiolieri che lo utilizza come argomento polemico contro il padre (cfr. ad es. *Non potrebb'esser, per quanto Dio fece* 3-4: «ch'e' vive fresco e razza com'un toro / e ha degli anni ottanta o 'n quella vece»). ~ *desta*: vigile, guardinga, il paradosso topico ancora in *Tra l bue e l'asino* del Sacchetti, vv. 29-31: «[Femmina vecchia] non suol vegghiare, ma molto dormire, / suol stare inferma e non andar mai. / Questa non truova loco in darmi guai...».

13. *altrui*: 'gli altri'. ~ *per sua malaventura*: 'con loro danno', 'per loro sfortuna' (cfr. ad es. per l'espressione *Libro della natura degli animali*, cap. 16: «ché chi di folle amore est preso ben puote dire che sia morta in tucti li altri suoi facti; (...) et chi per sua malaventura morisse in quello stato puote ben dire che sia morto in anima e in corpo»).

14. *sa chonoscer ... pensando*: la vecchia è capace di leggere ciò che nasconde la mente altrui; di nuovo questo personaggio viene presentato come portatore di abilità straordinarie, quasi stregonesche. ~ *guata*: indica l'insistenza o l'intensità malevola dello sguardo (cfr. ancora Sacchetti, *Tra l bue*, v. 6: «e con fiero volto altrui riguarda»).

Il sonetto si apre con un'aperta dichiarazione di appartenenza al genere della poesia in stile comico: già al primo verso, infatti, è presente un esempio di lessico tipico della poesia amorosa che viene però qui utilizzato in senso parodico rispetto a quello originario in un'ottica di giocoso rovesciamento che è possibile ritrovare anche in altri punti del componimento, come ad esempio al termine della stessa quartina. La vecchia, descritta come estremamente arguta e maliziosa, tanto da turbare l'animo e la serenità del poeta, è colei che ha il compito di sorvegliare la donna amata da quest'ultimo e si dimostra capace di intercettare all'istante ogni suo sguardo o tentativo di avvicinamento. Essa è pari a tutte le sue simili quanto a scaltrezza ed aggressività e mira sempre al proprio profitto, tanto da essere disposta a scambiare l'amore della giovane fanciulla con doni e compensi da parte dei pretendenti; il poeta, per questo, si augura di riuscire a scampare, a salvarsi quindi, dalla vecchia e dal suo udito quasi portentoso. Infine, nelle due terzine conclusive, il poeta invoca burlescamente l'aiuto di una santa dal patronato del tutto singolare perché lo protegga dalla vecchia in questione che, con la sua scaltrezza e le sue abilità quasi stregonesche, è capace di spaventarla più di qualunque altra. Essa, infatti, ha la capacità di leggere il pensiero altrui e, come messo ben in evidenza da Bettella, è proprio questo aspetto a turbare maggiormente l'uomo che sente la propria posizione di autorità minacciata da una donna che, di fatto, assume un ruolo di controllo tradizionalmente maschile¹⁷.

Sul piano stilistico si noterà che il lessico del componimento, se si allontana sensibilmente dagli esempi più crudi e volgari dello stesso genere (quello ad esempio di Rustico Filippi, *Dovunque vai conteco porti il cesso*), mantiene comunque aspri e forti i toni dell'invettiva e l'aggressività di tono. E anche la resa fonetica generale, grazie all'utilizzo di rime dal suono duro, aspro e assonanzato (*-echia, -erta*), si distanzia prevedibilmente, come di norma, da quella tipicamente più dolce della poesia cortese, accostandosi al gusto dei peculiari suoni rimici di tipo 'comico' del secolo XIII. Niente dunque fin qui che fortemente colpisca per novità rispetto ai pregressi esempi duecenteschi. Uno scarto si nota invece se si passa agli argomenti e ai temi di questo sonetto che apre la tenzone. Al contrario infatti di ciò che accadeva spesso nella poesia *in improprium vetulae* dei secoli precedenti al XIV ciò che qui attira l'odio e motiva quindi l'attacco di chi scrive non è più l'aspetto fisico, al quale non viene in effetti fatto nessun riferimento, ma piuttosto il carattere e il comportamento della vecchia che vengono puntualmente descritti e narrati dal poeta in termini assolutamente negativi, di vera e propria, repellente mostruosità.

La poesia italiana *in vetulam* duecentesca, in effetti, per lo meno in base ai pochi e più importanti esempi che restano (i già citati testi di Rustico, di Guinizzelli e *Guata, Manetto, quella scignutuzza* del Cavalcanti), sembra tendere, sep-

17 Cfr. P. Bettella, *Transgressive model in italian poetry from the middle ages to the baroque*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2005, p. 47.

pur in modo eterogeneo, a proseguire certi modi della poesia mediolatina e romanza¹⁸ che mettono al centro della denigrazione soprattutto l'aspetto fisico rivoltante della vecchia, mescolando alle maledizioni descrizioni minute dei particolari più laidi della donna, lasciando esplicita sì, ma solo sottesa, l'idea che al lerciume esteriore corrisponda anche una repellente bruttura morale: basti solo pensare alla *buggeressa* ('porcacciona') di Rustico e alla prolungata e laida descrizione del suo aspetto. Poco cambia da questo punto di vista se la descrizione si sofferma piuttosto, come accade, sull'apparenza grottesca di anziane donne deformi che girino imbellettate in maniera eccessiva. Comune in questi casi è l'approccio e comune è la tendenza del linguaggio a spaziare molto e ad aprirsi alle forme più basse, rare in poesia e spesso vernacolari. Al contrario, il secolo successivo alza, nei confronti della vecchia, critiche ed attacchi motivati da comportamenti ed atteggiamenti particolari che attirano su di lei il disprezzo e il biasimo del poeta e della comunità intera. Ecco che fa più spesso quindi la sua comparsa la figura della vecchia guardiana, protagonista di gran parte della produzione relativa a questo secolo (non è un caso se nelle note di commento ai testi torna con regolarità il nome di Franco Sacchetti). Viene ora quasi totalmente tralasciata la descrizione, disgustosa e disgustata, dell'aspetto fisico della donna e sono stavolta i costumi immorali e astiosi di lei, limpidamente descritti, a far immaginare anche la sua lurida esteriorità. Il linguaggio si fa di conseguenza marcatamente duro e feroce, talora però meno laido e scurrile, e si iniziano a notare i primi segnali di una maggiore originalità formale e di una tendenza alla bizzarria lessicale, che sarà decisamente propria del secolo XV, quando la rinuncia a strutture sintattiche logiche e la tendenza al *nonsense* e all'artificio retorico provocheranno di frequente una sorta di svuotamento del contenuto dei componimenti. Al di là di questi aspetti generali, la descrizione quattrocentesca della vecchia – sappiamo – finirà per costituire la perfetta sintesi delle esperienze dei secoli precedenti, grazie al recupero tanto dei *topoi* classici, quanto di quelli più recenti: essa vestirà quindi abiti diversi e svolgerà diversi ruoli, ora guardiana, ora madre, ora compagna o spasimante libidinosa, presentando, ad ogni modo, tratti fisici e morali ricorrenti, come ad esempio l'aspetto rivoltante, indagato fin nei minimi particolari, il cattivo odore, la malattia, ma anche l'immoralità, la tendenza al vizio, alla lussuria in modo particolare, all'invidia e alla curiosità. Da tutti i punti di vista elencati *Tutto mi strugge l'animo una vecchia* rappresenta assai bene la declinazione trecentesca del genere, e così ovviamente l'altro testo anonimo che ad esso si lega in tenzone e che andiamo adesso a illustrare.

18 Cfr. Marti, *Cultura e stile...* cit., pp. 9-11, e quindi F. Suitner, *La poesia satirica e giocosa nell'età dei Comuni*, Padova, Antenore, 1983, pp. 161-62.

Mandarti poss'io 'l sangue 'n una secchia

Il presente sonetto, trascritto di seguito al precedente a f. 119r del codice, ne costituisce di fatto la risposta e ad esso si rifà in maniera evidente a livello tematico, in quelle motivazioni che stanno alla base dell'attacco mosso nei confronti della vecchia, oltre che, sicuramente, da un punto di vista stilistico e formale. Se infatti chi ha composto la proposta lamentava la presenza di una vecchia maligna e maliziosa che lo teneva lontano dal suo oggetto del desiderio, l'autore della risposta fa presente, a mo' di rincaro, l'esistenza di un'altra vecchia, altrettanto colma di malizia, che lo ha condannato alla medesima sorte. Lo schema metrico del componimento riprende quello della proposta e ne replica esattamente le rime: AB(a)BA, ABBA, (a)CDE, EDC.

Criteri di edizione: si sciolgono le abbreviazioni, si dividono le parole, si adeguano all'uso moderno l'interpunzione e l'alternanza di maiuscole/minuscole; nel presente sonetto ci si limita inoltre a distinguere *u* da *v* secondo gli usi moderni, si riporta la *ç* a *z* (3 *maliziosa*), si eliminano la *n* superflua al v. 13 (*ongni*) e la *h* dal grafema *cho* (6 *chollei* e *chonverta*, 14 *fuocho*) e da quello *chu* (13 *chuliseo*).

Mandarti poss'io 'l sangue 'n una secchia,
 sì ched i' l'abbia per le reni aperta,
 di quella vecchia, – maliziosa, sperta,
 che sempre a farti mal pur s'apparecchia: 4

tutto ch'i' credo ch'ella sia apparecchia,
 e spesse volte co' llei si converta,
 d'una che mai no'mmi lasciò scoperta
 la donna mia veder, tant'è vertecchia. 8

Il viso atecchia – quand'i' vo guardando,
 e ssol dov'io sia sì llieva la testa;
 Idio non tem', e men la sepultura, 11

àe anni e mesi vie più che le mura
 del Culiseo e va ad ogni festa,
 veleno e ffuoco per li occhi gittando. 14

Rubr. Risposta di mano moderna 4 sempre di farti mal 5 apparecchiata con le lettere -ta espunte mediante due puntini sottoscritti

1. *Mandarti ... una secchia:* l'esordio in ottava riprende lo spunto dal sonetto che lo precede, nello specifico dal v. 8; qui, tuttavia, l'avversione nei confronti della vecchia viene portata all'estremo, tanto che il poeta arriva perfino ad augurarsi di poterla uccidere. Non distanti comunque sono le violente maledizioni del guinizzelliano *Volvol te levi* e del Rustico di *Dovunque vai* 10-11 «...perché non ti spolpe / o ti rinchiude, sì ch'om non ti senta?».

2. *per le reni aperta*: ‘squartata’ (cfr. ad esempio, la spettrale visione di Nastagio in cui Guido degli Anastagi insegue ed uccide la giovane fanciulla, in *Decameron* V,VIII, 30 sgg.: «... il cavaliere messo mano a un coltello, quella aprì nelle reni, e fuori trattone il cuore e ogni altra cosa dattorno, a’ due mastini il gittò»).

3. *di*: da collegare a *sangue* (v. 1) che il poeta vorrebbe mandare al corrispondente. ~ *maliziosa*: ‘piena di malvagità e falsità’; è caratteristica tipica della vecchia, ricorrente in numerosi altri componimenti di invettiva in *vetulam* (cfr. ovviamente *Tutto mi strugge l’animo una vecchia* 2: «... per la malizia dond’ell’è coperta», che qui è ripreso). ~ *sperta*: ‘esperta’, che ha approfondita conoscenza e abilità in un’attività; secondo il *GDLI*: «dedito per naturale propensione, per consuetudine o per educazione alla virtù o a un’attività onesta o anche al vizio e ad attività dilettevoli o moralmente riprovevoli» (s.v. *sperto*, § 5); il vantaggio, di cui la vecchia si serve nel suo mal fare, deriva proprio dall’esperienza maturata nel corso della sua lunga e viziosa vita.

4. *s’apparechia*: ‘si prepara, si accinge’. Massera rimuove del tutto dal verso la preposizione *di* (Massera, 1920, II, p. 62: «che sempre farti mal (...)»), mentre l’edizione Borriero conserva invariata la lezione del testimone (Borriero, 2006, p. 556: «che sempre di farti mal (...)») che, tuttavia, genera ipermetria; si preferisce qui correggere con la preposizione *a* (per la sua legittimità nell’uso col verbo *apparechiare* cfr. ad es. Restoro d’Arezzo, *La composizione del mondo*, L. II dist. 6, pt. 1, cap. 3: «pare che s’aparechi a recévare la impressione che li vole èssare data dal cielo»).

5. *tutto ch(e)*: ‘anche se’. ~ *apparechia*: ‘apparecchiata’, participio in forma sincope, qui nel senso di ‘pareggiata’ (da ‘pareggio’, ovvero ‘pari’, attestato in Dante *Purg.* XV 18: «Come quando da l’acqua o da lo specchio / salta lo raggio a l’opposita parte, / salendo su per lo modo parecchio / a quel che scende (...)») e in Boccaccio, *Le rime le quai* 3: «Et che movien de’ mia pensier’ parecchi / a quel desio che m’infiammava il core», cfr., inoltre, Rohlfs § 954); la vecchia è quindi eguagliata in quanto a *malizia* (cfr. vv. 7-8); Massera riporta, in alternativa, ‘parecchia’ (Massera 1920, II, p. 62), ma non c’è motivo di alterare qui il dettato manoscritto. La rima è in questa sede equivoca.

6. *si converta*: verosimilmente ‘si scambi, si sostituisca’; o sia comunque con l’altra (v. 7) intercambiabile.

7. *d(i)*: da collegare a *parecchia* del v. 5 ‘pari a’; per l’uso della preposizione *a* in abbinamento all’aggettivo *parecchio* cfr. ad es. Pucci, *Centiloquio* LXXVI 65 «... chieser pace ed ebberla parecchia / d’un’altra fatta nel tempo passato» ~ *una*: si fa riferimento alla guardiana della donna amata dal poeta che, verosimilmente vecchia anch’essa, talvolta si scambia, in questo suo ruolo, con la protagonista del sonetto, tanto entrambe sembrano simili (come le ‘pecchie’ del sonetto di proposta) nel rabbioso mal fare. ~ *scoperta*: ‘senza vestiti’, nuda’ o, in alternativa, più semplicemente e probabilmente meglio ‘non sorvegliata’, ‘non difesa’ dalla vecchia stessa; l’aggettivo è predicativo di *la donna mia* del v. sg. e gioca intenzionalmente con l’aggettivo ‘coperta’ che si trova al v. 2 della proposta.

8. *vertecchia*: 'dotata d'astuzia' (cfr. TLIO s.v. 2), quindi 'ingannatrice'; caratteristica tipicamente attribuita alla vecchia, cfr. ad esempio, Franco Sacchetti, *Così m'aiuti Dio* 23: «Se in questo ballo fosse niuna vecchia, / tosto se n'esca fuor come vertecchia, / e 'n altro spenda omai il tempo so». Franca Ageno (*Studi Lessicali*, Bologna, CLUEB, 2000, pp. 139 e sgg.) attribuisce al rapido prillare del *vertecchio* (il 'fusaiolo') l'esser diventato epiteto di persona 'bizzarra', o 'superficiale, mutevole'. Ma l'occorrenza presente suggerisce piuttosto il significato di 'scaltro' o meglio ancora 'invido'.

9-10. *Il viso ... la testa*: la vecchia, al solito, ha la capacità di capire quando il poeta cerca di rivolgere il proprio sguardo sulla donna amata e lo controlla con attenzione, alzando la testa e fissando su di lui il proprio sguardo (cfr. per la situazione, Sacchetti, *Tra 'l bue* 22: «né tanto son di lungi che [la vecchia] non veggia»). ~ *si*: avverbio con funzione asseverativa non riconosciuto dalle precedenti edizioni che riportano piuttosto la particella passivante *si*; conferma la fiorentinità della mano che trascrive. ~ *atecchia*: 'punta lo sguardo' (cfr. TLIO, s.v. *atecchiare*), 'drizza', 'fissa'.

10. *Idio ... la sepultura*: la vecchia è spudoratamente maligna e priva del giusto timor di Dio. ~ *sepultura*: la morte.

12. *vie più*: 'ben più', cfr. ad es. Brunetto Latini, *Tesoretto* 2860: «Ma tra questi peccati / son vie più condannati / que' che son sodomiti».

13. *Culiseo*: 'il Colosseo'. Si noti l'*enjambement*. Si supponrà dialefe tra *va* e *ad* e, a meno di non considerarlo quadrisillabo, anche fra *Culiseo* ed *e*. ~ *ad ogni festa*: in occasione cioè di ogni festa, che sia opportunità d'incontro amoroso per la donna (per la circostanza in stile aulico cfr. Cino da Pistoia, *Come non è con voi a questa festa* 1-2: «Come non è con voi a questa festa, / donne gentili, lo bel viso adorno?»).

14. *veleno ... gittando*: in questo ultimo verso la vecchia viene assimilata al drago e al basilisco, animali fantastici e mostruosi, presenti di regola nei bestiari, che si dice attacchino le vittime con il proprio respiro infuocato e il proprio velenoso sguardo, cfr., ad esempio, *Intelligenza* 244, 1-4: «Tutto v'è come per incantamento / stava 'l tosone a guardia d'un serpente / (orribil era, di grande spavento, / veleno e fuoco gittava sovente)», oppure Cecco d'Ascoli, *Acerba*, cap. 12, v. 2635: «Signore è il basilisco dei serpenti / e ciascun fugge, sol per non morire, / dal mortal viso con gli occhi lucenti»; ma anche, Jacopo Alighieri, *Chiose all'«Inferno»*, 25: «Onde con quella forma che figurativamente a ciò che si conviene, qui in questa presente qualità d'alcuno nominato Caco, sì come di centauro, così si ragiona che trascorrendo figurativamente sopra sé porti molti e diversi serpenti, e specialmente un drago ardendo chiunque in lui si riscontri».

Il sonetto di risposta per le rime coglie, come facilmente si vede, la 'sfida' del proponente lungo la difficile trafila di rime in *-echia*, e si apre con un tono senza dubbio più aggressivo (per rincaro) rispetto a quello utilizzato nella proposta, in quanto il poeta non si limita a lamentarsi per la presenza della donna e ad espri-

mere le sensazioni che questa suscita in lui, ma addirittura si augura di riuscire prima o poi ad eliminarla, uccidendola ferocemente. In altri termini possiamo dire che la ricorrente maledizione alla vecchia e gli auguri di morte che in modo costante e ricorrente le si accompagnano (basta osservare l'esempio duecentesco, più volte citato, di Rustico Filippi, *Dovunque vai, conteco porti il cesso*) sono qui riformulati tramite un inedito protagonismo omicida dell'autore. E si noti inoltre che l'immaginario espresso al v. 2 è quello di un giusto supplizio.

La vecchia in questione, anche in questo caso, viene presentata innanzitutto come maliziosa, ma è anche estremamente capace e abile, forgiata dall'esperienza, e sempre pronta a fare del male al prossimo. Anche qui, nella seconda quartina, ritorna il tema delle vecchie tutte simili tra loro, già espresso nel sonetto precedente attraverso la similitudine con le api: esse condividono evidentemente un malevolo fine comune e, di fatto, si equivalgono nel proprio ruolo di guardiane, tanto da potersi addirittura scambiare: l'una vale l'altra. La vecchia, e come lei la sua maligna equivalente, utilizza l'astuzia per impedire al poeta di realizzare il proprio desiderio d'amore: vedere, cioè, la sua amata da vicino ed avere con lei un incontro che sarà da immaginarsi di tipo carnale. Da perfetta guardiana quale è, essa riesce sempre ad 'intercettare' l'uomo quando questo cerca di avvicinarsi, anche solo con lo sguardo. La sua età è estremamente avanzata, il suo comportamento e la sua morale del tutto improntati a una malizia che ha qualcosa di sorprendente e di stregato.

Come accennato nell'introduzione al sonetto, è interessante notare che, pur variando il lessico, le rime impiegate sono in realtà le medesime della proposta e che si trovano, nella quasi totalità dei casi, anche nelle medesime sedi. Se in questo caso è certo che non si tratti di una coincidenza, ma di un'aperta intenzione di ripresa al fine di creare una sorta di competitiva continuità tra i due sonetti¹⁹, ciò che risulta veramente interessante e degno di nota è il fatto che le stesse rime, con particolare riferimento a quelle più rare in *-ecchia*, possano ritrovarsi in componimenti tematicamente simili ma anche molto posteriori dal punto di vista cronologico. Quasi si stesse fissando nel tempo, in sostituzione delle più frequenti rime duecentesche in *-uzza* (la *scrignutuzza* di Cavalcanti e la *vecchiuzza* del son. *Deh, guata Ciampol*, forse di Nicola Muscia) e stavolta attorno alla difficile rima in *-ecchia*, una salda e breve costellazione lessicale in *vetulam*. Una questione che salta infatti all'occhio, e che meriterebbe approfondimenti ulteriori, quando ci si approccia all'analisi della produzione relativa al modello del *vituperium in vetulam*, è quella attinente al lessico specifico del genere e a come questo si fissi, muti e finanche si rigeneri, in un certo senso, di epoca in epoca attorno a motivi sempre simili. Ciò che sembra lecito chiedersi

19 Quello della ripresa rimica costituisce un espediente usuale degli scambi in tenzone almeno a partire dai poeti prestilnovisti, come ben dimostrato da Claudio Giunta nel volume *Due Saggi sulla tenzone*, Roma, Antenore, 2002, pp. 181-88.

a questo proposito è se e in quale misura esempi cronologicamente anteriori, come quello di questi due anonimi e dispersi sonetti, fossero effettivamente presenti nella mente di chi scriveva in epoche successive, tanto da costituire quindi un'ispirazione per la nuova produzione, o se, al contrario, il lessico si riproducesse semplicemente in modo poligenetico, data anche la rarità di alcune particolari serie rimiche, quasi obbligate, come proprio quella in *-echia* a cui si è fatto riferimento in precedenza e sulla quale si intende ancora porre, in chiusa, l'attenzione.

Un caso infatti particolarmente esemplificativo in questo senso si trova entro la raccolta dei *Sonetti lussuriosi* di Pietro Aretino: il componimento, riportato qui di seguito²⁰, è l'unico entro la serie in cui entri in scena un personaggio terzo rispetto alla coppia di amanti via via ritratti. Si tratta ovviamente di una vecchia maligna e disturbatrice e il testo propone infatti immancabilmente una serie rimica che riprende con esattezza quella dei due sonetti anonimi del Chigiano appena analizzati, portando con sé un immaginario del tutto analogo. Ad un'altezza cronologica piuttosto distante dalla stesura del manoscritto Chigiano, il sonetto dell'Aretino pare infatti inserirsi originalmente ma a pieno titolo, attraverso la situazione narrata e i temi proposti, nel filone della poesia *in improprium vetulae*, trasmettendo un'immagine della vecchia malevola e invidiosa perfettamente in linea con gli stereotipi e i *topoi* che già essa aveva assunto nel Trecento e trasferendo in questo caso al personaggio in scena della donna il compito di insultarla e deriderla *comme il faut*²¹.

– Apri le cosce, acciò ch'io veggia bene
il tuo bel culo e la tua potta in viso:
culo da comparire in paradiso,
potta ch'i cori stilla per le rene. 4

Mentre ch'io vi vagheggio, egli mi viene
capriccio di basciarvi a l'improvviso
e mi par esser più bel che Narciso
nel specchio che 'l mio cazzo allegro tiene. – 8

– Ahi ribalda, ahi ribaldo! In terra e in letto?
io ti veggio, puttana, e t'apparecchia
ch'io ti rompa due costole del petto. – 11

20 Il testo viene riportato nell'edizione a cura di D. Romei, s.l., Lulu, 2013, p. 48.

21 La vecchia, tradizionalmente descritta come personaggio invadente e disturbatrice dell'intimità altrui, viene ritratta, nell'incisione che Marcantonio Raimondi realizzò per la stampa dei Sonetti dell'Aretino riprendendo i disegni di Giulio Romano, appostata alla finestra nell'atto di spiare i due amanti. Per una contestualizzazione efficace della vicenda che ruota attorno all'opera dell'Aretino qui considerata si rimanda al volume F. Sberlati, *L'infame. Storia di Pietro Aretino*, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 68-84.

– Io te n'incaco, franciosata vecchia,
 che per questo piacer plus quam perfetto
 entrarei in un pozzo senza secchia; 14

e non si trova pecchia
 ghiotta di fior com'io d'un nobil cazzo;
 e nol provo anco e per mirarlo sguazzo. – 17

Il richiamo ai due sonetti anonimi del Chigiano, in effetti, si ritrova in questo componimento, oltre che dal punto di vista tematico, anche da quello formale, in quanto, se prendiamo qui in considerazione le parole rima in sede D ('apparecchia', 'vecchia', 'secchia', 'pecchia'), ci accorgeremo ben presto che sono esattamente le stesse che si ritrovano nella fronte (sede A) degli altri due sonetti. Ricompare anche l'associazione stereotipa fra l'ape e l'avidità, anche se qui è dislocata a illustrare, con analoga applicazione misogina, non più la rapacità della vecchia, ma l'insaziabilità sessuale della donna (vv. 15-16). Come accennato in precedenza, non sembrerebbe oggi possibile determinare se e in che misura l'Aretino, autore di questo sonetto, fosse effettivamente a conoscenza dei peregrini esemplari trecenteschi qui considerati. Né certo è strettamente necessario supporlo. Ciò infatti che risulta davvero interessante notare in questa sede è come il lessico e le immagini che ruotano attorno al tema della vecchia, maligna e impicciona, si conservino pressoché invariati nel corso dei secoli, e siano in grado di resistere e tornare in scena in forme nuove.

Per quanto laterali dunque siano e minimi davvero l'importanza e il pregio dei due sonetti vituperosi che *Ch* ha raccolto alla metà del secolo XIV, resta preziosa, pari a quella di certe rime sacchettiane, la testimonianza che recano circa il mutare e il fissarsi di nuovi modi di rappresentazione e denigrazione *in vetulam* al chiudersi della stagione poetica stilnovista.

CRISTINA MONTAGNANI

Lettura di Inamoramento de Orlando I I

Reading of Inamoramento de Orlando I I

ABSTRACT

Con il canto I inizia la *Lectura Boiardi*, un progetto che, attraverso una staffetta fra molte persone e diverse istituzioni, si propone di offrire del poema boiardo una interpretazione a più voci, come quelle tradizionali di Dante e di Petrarca, e più recentemente di altri grandi poemi cavallereschi. Il canto I è dominato dall'arrivo di Angelica a Corte, cui si aggiungono pochi altri fatti. Ampio spazio, invece, è dedicato alla presentazione dei personaggi, attraverso la quale Boiardo imposta la sua personale lettura del mondo cavalleresco e dei suoi valori.

With canto I the Lectura Boiardi begins, a project which, through a relay between many people and different institutions, aims to offer an interpretation of Boiardo's poem by many voices, like the traditional Lecturae of Dante and Petrarca, and more recently of other great chivalric poems. Canto I is dominated by Angelica's arrival at Court, to which a few other events are added. Ample space, however, is dedicated to the presentation of the characters, through which Boiardo sets up his personal reading of the world of chivalry and his values.

Lettura di Inamoramento de Orlando I I

Canto I dell'*Inamoramento*, ovvero là dove tutto ha inizio: ho pensato parecchio a come impostare questa lettura, per non ripetere il già noto, il moltissimo che è già stato scritto su questo esordio¹. Per consolarmi, ho anche pensato che Boiardo amministra saggiamente la sua materia, e che i canti I-III funzionano tutti, in una qualche misura, da *introibo* al poema, ma il problema non si è certo ridotto, casomai moltiplicato per tre.

Non avevo paragoni da fare, né col modo in cui Ariosto rilegge e in qualche modo rievoca questa *ouverture*, che di Boiardo ci dice poco o nulla, mentre ci dice molto di Ariosto, né con l'esordio del *Morgante*, dato che sono sempre più convinta che i due poemi per lungo tempo non hanno avuto nulla a che fare.

91 ottave dunque, gravide di informazioni, per noi come per i contemporanei: ecco, su questo primo punto vorrei fermarmi, sull'ordine e la gerarchia che Boiardo vuole proporre per gli ingredienti della sua «bela historia». Le prime tre ottave sottolineano la novità boiardesca: «diletose e nove» saranno le vicende, «maraviglioso» il fatto che Orlando si innamori, «nota a poca gente» la vicenda che si va a narrare. Il passaggio fra l'ottava 3 e la 4 è il primo dei tanti giochi illusionistici dell'autore: la «vera historia» del v. 4 non si riferisce a tutta la vicenda, compreso l'innamoramento di Orlando, di cui Turpino non fa cenno, ma introduce un fatto che dovrebbe essere storico, mentre è inattestato in ogni narrazione cavalleresca; inattestato quanto il suo protagonista Gradasso, quasi l'unico dei personaggi di questo primo canto a non vantare un vissuto letterario alle spalle.

Personaggio e azioni non sono solo ignoti, sono anche eversivi, tanto quanto l'innamoramento di Orlando, ma in un senso diverso, un senso che definirei quasi politico; il filo "ideologico" della critica ai potenti è sottile nel poema, ma scorre in maniera carsica per riaffiorare qua e là; stupisce, e parecchio, trovarlo addirittura in esordio, all'ottava 5: i «gran signori / che pur quel voglion che non pòno avere» sono qui pagani, ma altrove non è poi detto che sia così².

1 Oltre ai commenti di R. Brusca, di A. Tissoni Benvenuti e di A. Canova, vorrei ricordare il fondamentale contributo di A. Limentani: *Avvento d'Angelica. Appunti sul I canto dell'«Orlando innamorato»*, in *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Universitat de Barcelona - Quaderns Crema, 1984, pp. 137-60.

2 Pensiamo all'esempio forse più noto, quello di II xxviii 47: nella prima versione (si tratta di una delle poche varianti certamente d'autore) il passo legge «Non se dé in-

Sette ottave, dunque, tre dedicate a un eroe noto ma di cui si presenta un aspetto incondito, e quattro per un personaggio ignoto, i cui malsani desideri muovono i primi canti dell'*Inamoramento*, quelli che giustamente Antonia Tissoni Benvenuti ha definito una prova in scala ridotta dell'intero poema, e dei suoi complessi meccanismi articolatori.

Ed è su questi meccanismi, e sul sistema di pesi e contrappesi che li regge, che vorrei ora fermarmi: come si sarà capito, a mio avviso tutte le prime sette ottave sono proemiali, annunciano i temi, mentre l'azione si sviluppa a partire dall'ottava 8, dopo un primo stacco in *entrelacement* («Lasiam costor che a vella se ne vano»). A differenza di quanto fa Limentani nella sua bellissima lettura, non mi sentirei di scandire l'azione che segue in sequenze molto articolate, perché si sviluppa ordinatamente (caso rarissimo in Boiardo), con un minimo spostamento nello spazio (dalla città di Parigi al Petron de Merlino, poco distante da lì, e ritorno), senza reali fratture in *entrelacement*: 83 ottave piuttosto povere di avvenimenti ma in compenso ricchissime di personaggi. Attraverso i personaggi, però, Boiardo comincia a relazionarsi con la tradizione letteraria di cui essi fanno parte, prende cioè le misure rispetto alla materia; ci sarà tempo, più avanti, per dispiegare le fantastiche avventure di cui saranno protagonisti.

Un solo fatto di rilievo avviene nel canto 1, ed è la sfida lanciata da Angelica, che nell'immediato avvia l'azione con il susseguirsi dei duelli che condurranno alla morte di Argalia, ma soprattutto è il motore dell'intero *Inamoramento* perché è di lei, come tutti sappiamo, che si innamorerà Orlando. L'arrivo della ragazza, il suo "avvento" – come dice Limentani – dà il la alla «bela historia», mentre il viaggio di Gradasso, in sostanza, rimane un fatto di interesse più circoscritto.

Mi fermo quindi su Angelica e dintorni, anche per mettere un po' d'ordine in una rete di riferimenti non sempre saldissima. I modelli più immediati cui Boiardo può essersi rifatto sono la Dionès della *Entrée* e la Candia della *Spagna ferrarese*³, le quali però replicano *pattern* ben noti della tradizione epica oitanica tarda⁴: nel *Fierabras* la bella Floripas riesce a fare breccia sia nel cuore del «canuto

cominciar la guera a ciancia: / seguir conviensi, o non le cominciare, / e fornir con la borsa e con la lancia, / ma l'una e l'altra prima mesurare»; dopo la conclusione dello scontro con Venezia, Boiardo ha ritenuto opportuno sfumare il concetto, che qualcuno avrebbe – malignamente – potuto riferire ad Ercole piuttosto che alla tricotanza di Agramante. *L'incipit* suona dunque più genericamente «Non se dieno le imprese avere (...)», che resta comunque notevole. Ma anche altri luoghi sono significativi di una situazione disforica rispetto al contesto in cui vive l'autore: II XXII 1-3, con la celebre riflessione sulla fama poetica ridotta a celebrare «bataglie di giganti» (2, 6), o II IX 1-2, con il consiglio ai cortigiani di guardarsi dai subitanei cambiamenti della Fortuna. Tutte le citazioni dall'edizione a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999.

3 Cfr. Introduzione alla *Spagna ferrarese*, a cura di V. Gritti e C. Montagnani, Novara, Interlinea-Centro Studi Matteo Maria Boiardo, 2009, pp. 27-28.

e bianco» (*In. I* 1 32, 3) Namò di Baviera, che nel testo francese ha gli stessi attributi di vecchiaia: «ce poil et kanu et mellé» (*Fierabras*, v. 2755), sia in quello di Carlo, anche lui di «poil et kanu et mellé» (*Fierabras*, v. 6000)⁵. Ma persino la sfida più sfacciata di Angelica non è del tutto nuova: in tutt'altro contesto la figlia di un sultano offre una notte in sua compagnia a chi riuscirà a sconfiggerla agli scacchi, e deve con rammarico constatare che Huon de Bordeaux, pur vincitore, non è interessato a riscuotere il premio⁶. Queste coincidenze, certo interessanti, rientrano però nel vasto campo dell'orizzonte d'attesa del lettore, che di fronte a una bella mussulmana, più o meno, sa cosa aspettarsi. Le peculiarità di Angelica mi paiono altre: in larga misura sono di invenzione, ma in qualche tratto possono essere ricondotte, se non a un singolo libro, a una tradizione letteraria indivisibile.

È questo il caso della scandalosa offerta di Angelica: il suo corpo (la sua «persona») a chi riuscirà a sconfiggere il fratello, e non in un contesto cortese libertino, ma nel pieno di una adunata epica. Il motivo non è certo di ampia diffusione, e nel suo nucleo centrale va ricondotto, come segnalato già da Razzoli⁷ sulla scorta di una indicazione, come al solito, del Rajna⁸, all'episodio di Branor le Brun, che il giorno di Pentecoste si presenta a Camelot per sfidare i cavalieri di Artù. Il premio per chi riesca a sconfiggerlo, appunto, sarà la fanciulla che porta con sé. Rispetto al modello, che mi sembra indubitabile proprio per la sua rarità e per la coincidenza persino del giorno, Boiardo introduce una variante estremamente significativa, affidando alla ragazza stessa sia la sfida che l'offerta di sé. Questo apre uno dei grandi temi dell'*Inamoramento*, ovvero quale sguardo l'autore rivolge all'universo femminile, ma è un discorso che ci porterebbe lontanissimo dal canto d'esordio; mi sembra però importante sottolineare subito che l'accusata misoginia del *Guiron* è del tutto assente nell'*Inamoramento*, tranne per la caratterizzazione di alcuni personaggi femminili negativi, come Origille nella parte iniziale della vicenda che la riguarda o l'innominata moglie di Marchino.

Tradizionalmente l'episodio della sfida del «Viel Chevalier» veniva indicato come l'inizio del *Guiron le Courtois*; nel complicato universo del *roman*, su cui solo ora comincia a irradiarsi la luce della filologia⁹, non è più così. Ma Boiardo

4 Cfr. M. de Combarieu, *Un personnage épique: la jeune musulmane*, in *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1979, pp. 181-96.

5 De Combarieu, *Un personnage épique* cit., p. 189.

6 Ivi, p. 187.

7 G. Razzoli, *Per le fonti dell'«Orlando innamorato» di M. M. Boiardo. Parte I (I primi trenta canti del poema)*, Milano, Albrighi, Segati e C., 1901, p. 7.

8 P. Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Firenze, Sansoni, 1900, p. 275 (veloce rimando al *Guiron le Courtois*).

9 Faccio riferimento agli importanti lavori condotti dal cosiddetto «Gruppo *Guiron*»,

e i suoi contemporanei potevano leggere la vicenda in parecchi manoscritti ciclici come esordio della narrazione gironiana, elemento che rafforza non poco la coincidenza col poema boiardesco. Oggi il brano che ci interessa è a stampa in apertura della *Compilation arthurienne* di Rustichello da Pisa¹⁰. È impossibile affermare che l'opera di Rustichello fosse nota a Boiardo¹¹, e che lui leggesse esattamente quello che leggiamo noi (personalmente ritengo più probabile che si rifacesse a un manoscritto della galassia del *Guiron*, magari simile a quello in tre tomi posseduto dalla Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino e studiato da Rajna prima dell'incendio del 1904), ma l'episodio è senz'altro quello¹².

guidato da L. Leonardi e R. Trachsler, i cui risultati stanno progressivamente uscendo a stampa presso le Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Elio Franceschini di Firenze; per la disposizione della materia fondamentale il contributo di N. Morato: *Il ciclo di «Guiron le Courtois»: strutture e testi nella tradizione manoscritta*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Elio Franceschini, 2010.

10 *Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa*, a cura di F. Cigni, Pisa, Pacini, 1994 e cfr. anche F. Cigni, *Per la storia del «Guiron le Courtois» in Italia*, «Critica del testo», VII, 1 (2004), pp. 295-316.

11 Anche le recentissime indagini di Antonia Tissoni Benvenuti sugli inventari estensi (*Curiosando fra i libri degli Este*, Novara, Interlinea-Centro Studi Matteo Maria Boiardo, 2023), che pure non individuano precisamente la compilazione di Rustichello nella cospicua congerie di *Guiron* presenti a corte, dimostrano il marcato interesse da parte degli Este per questo *roman*.

12 Morato, *Il ciclo di «Guiron le courtois»* cit., p. 21. Per amore di completezza ricordo gli altri suggerimenti proposti per il famosissimo *incipit* narrativo del poema: *La Tavola Ritonda*, citata da G. Bertoni, *Nuovi studi su Matteo Maria Boiardo*, Bologna, Zanichelli, 1904, p. 40 e *l'Innamoramento di Carlo Magno*, suggerito da R. Donnarumma, *Storia dell'«Orlando innamorato». Poetiche e modelli letterari in Boiardo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1996. Nella *Tavola Ritonda* c'è qualche spunto interessante: una sorella, Escorduchal, bramosa di vendetta contro Artù, e un fratello, Lanzis, cui la donna offre una armatura che lo renda invulnerabile e una lancia incantata con cui sconfiggere i cavalieri del re per poi bruciare il suo castello. L'episodio si può leggere in *Tavola Ritonda. Manoscritto Palatino 556*. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. *Trascrizione e commenti*, a cura di R. Cardini, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009, p. 222; ma mancano gli elementi centrali: la festa, l'arrivo della donna a corte e, soprattutto, la proposta indecente. Ancora più labile la suggestione offerta dall'*Innamoramento di Carlo Magno* (che ha dalla sua solo la data alta di pubblicazione, Venezia, Geor Walch, 1481; da qui le mie citazioni, appena ammodernate): abbiamo la festa («Di belle donne e magni chavalieri / ad una magna festa che fe' Carlo / vennevi e gran signori e gran guerrieri», I 4, 1-3); abbiamo molte bellissime donne («Tante lizadre done a dire il vero / una sopra de l'altra ne paria» I 5, 3-4), e abbiamo l'innamoramento di Carlo per la più bella di tutte, la figlia del re Trasumeri (I 13). Ma si tratta in buona sostanza di una beffa, organizzata dal buffone Lotieri, e di un amore di lontano, per sola fama; poco in comune, direi, con l'esordio boiardesco.

Ne riporto gli snodi fondamentali, anche perché è da parecchio che gli studiosi dell'*Inamoramento* sentono solo citare la vicenda di terza o di quarta mano:

En cest partie dit li contes, ensint con la verais estoire les tesmoingne, que messire li roi Artus estoit a Kamaaloth a grant compangnie de rois et de barons. Et sachiez tot voiremant qui i estoient a celui point maint preudomes, et propremant tuit li plusor des conpains de la Table Reonde, et ci vos e<n> nomerai ici auquanz. (...) Et si hi estoient maintes autres preudomes, et tenoient mout grant feste ensi con se convenoit, car sachiez qu'il estoit le jor de la Pentechoste. Et quant li rois et li barons et chevaliers ont mengiés, et les tables estoient hostés, et il furent lavés, atant aparut devant le palleis un chevalier armés de totes armes. Et estoit mout grant de son cors que sachiez qu'il estoit si corsus que pou ne faut qu'il n'estoit jeant. Li chevalier conduisoit une dame mout richemant acesmés, et si vos deviserai comant. Sachiez de voir que la dame estoit vestue d'un riche dras dorés, et en son chief avoit une corone d'or et de pieres presieuses. Et estoit montés sor un riche palafrois, qui estoit covert d'un riche samit vermoill jusque as ongles des piés: elle ne sembloit pas dame mortiaus mais chouses espiritiaus. Li chevalier avoit ancois en sa compangnie trois escuier, que li un li portoit son escus, et li autre son ieume, et li tiers son glaiviez. (...) Et quant li chevalier fu venus devant le palleis en tel mainieres con vos avés ö, il ne demore gramant qu'il envoie un de sez escuier, et le mande au roi Artus, et tel paroles con vos hoirez.

Li vallet a cui son seingnor avoit enchargiés la beiçonge s'en vait tot droitement en la maistre sale la ou li roi Artus estoit a tel compangnie con vos avés hoï. Li vallet s'en vait tot droit devant li roi Artus, cu'il bien connoisoit, et li dit: «Mesire roi Artus, la aval devant votre palleis est venus un chevalier a cui je sui, et si a en son conduit une des plus bielle dames et des plus vaillanz de ce monde. Et il est venus a cestui point por ce qu'il soit voiremant qu'il sunt chaienz tous les preudomes qui sont en trestous votre pooir et votre regnismes, il mande a toz li preudomes qui ci sont qu'il a amenés avech lui celle dame, por ce qu'il se veaut esprover en aus. Il mande a toz ceaus qui volent gaaignier bielle dame qu'il aillent joster a eus, et celui que l'abattira a la terre avra gaaignié sa dame, qui est bien des plus bielle dame dou monde. Mais si vos fais savoir qu'il ne a chaienz tant des chevaliers que a la terre le peüssent mettre; et ce est ce que mon seingnor vos mande». Atant se taist q'il ne dit plus¹³.

Questa, dunque, la filiera letteraria dalla quale si origina la deflagrazione del mondo carolingio: ben prima della famosa ottava su «Bertagna la grande»¹⁴ appare evidente che dei valori dell'epica francese Boiardo vuole recuperare poco; non mi spingerei a dire nulla, perché esiste uno spazio epico nel nostro poema, ma non di certo qui, quando l'autore presenta la sua invenzione alla corte estense (i «signori e cavalier» della prima ottava). Una interessante spia della risoluta

13 *Il romanzo arturiano di Rustichello* cit., p. 233; parecchie le differenze: tre scudieri e non quattro giganti, una – sommaria – descrizione dell'abbigliamento della dama, e, soprattutto, l'ambasceria affidata a un «vallet» e non alla diretta interessata. Ma i punti di contatto, mi pare, superano quelli di divergenza.

14 II XVIII 1.

scelta di campo a favore del mondo bretone, già segnalata da molti, è costituita dalla «mensa ritonda» di I 13, 3: in un autore che di solito cela le proprie fonti è un segnale che non si può sottovalutare.

A questo punto, la rassegna di “personaggi e interpreti” (quasi tutti già noti) che occupa largo spazio del canto I assume un rilievo maggiore di quanto siamo abituati a considerare; soprattutto perché, dopo un generico «tuti i paladini» (9, 1), i primi ad affacciarsi sul proscenio sono gli arabi di Spagna. Che vengono da un altro paese, certo, ma soprattutto vengono da un altro mondo letterario, il mondo dell’*Entrée d’Espagne*, il mondo della *Spagna ferrarese*¹⁵:

Per questo era di Spagna molta giente
venuta quivi con soi Baron magni:
il re Grandonio faccia di serpente,
e Feraguto dali ochii griffagni,
re Balugante, di Carlo parente,
Isolier, Serpentin, che for compagni;
altri vi fòrno assai de grande afare,
como ala iostra poi ve avrò a contare (I I 10).

Il luogo è importante, perché in apertura del poema definisce l’assetto narrativo del testo, lo colloca cioè lungo un asse di fatti narrati, e di fatti narrati in opere scritte. Partiamo intanto con chi non c’è: manca Malzarigi, il padre di Isolieri, che è un grande protagonista delle guerre di Spagna (Boiardo lo cita solo a II XXIII 71, «re Malzarise apresso e Folvirante», ma nel suo poema rimane solo un nome). Nella *Spagna ferrarese* le occorrenze sono trenta, talvolta in contesti simili a questo boiardesco; spesso il re è ricordato invece solo in quanto padre di Isolieri (e forse, nell’*Inamoramento*, la presenza del figlio prende il posto di quella tradizionale del padre).

I personaggi presenti, invece: Grandonio, il più forte dei cavalieri della giostra,

15 Non riprendo le ragioni per le quali, nella complessa tradizione dei testi che ruotano attorno all’*Entrée*, penso che sia la forma italiana breve in ottave (la *Spagna ferrarese* già ricordata) quella più presente a Boiardo. Il tema è stato ampiamente dibattuto e non è questa la sede in cui affrontarlo nuovamente. Ricordo solo il famoso intervento di C. Dionisotti, «*Entrée d’Espagne, Spagna, Rotta di Roncisvalle*», in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, vol. I, Modena, Società tipografica modenese, 1959, pp. 207-41, ora in Id., *Boiardo e altri studi cavallereschi*, a cura di G. Anceschi e A. Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea, 2003, pp. 15-50 e i due volumi, di G. Palumbo, *La «Chanson de Roland» in Italia nel Medioevo*, Roma, Salerno, 2013 e di F. Strologo, *La Spagna nella letteratura cavalleresca italiana*, Roma-Padova, Antenore, 2014. Alcune delle idee che troveranno accoglienza nel seguito della lettura sono già nel mio «*Ogni cavalier ch’è senza amore...*»: *presenze epiche nell’«Inamoramento de Orlando»*, *La tradizione epica e cavalleresca in Italia*, a cura di C. Gigante e G. Palumbo, Bruxelles, P.I.E Peter Lang, 2010, pp. 247-64.

un gigante (sia nell'*Inamoramento* che nella *Spagna ferrarese*: I II 50 e XXXI 13), presenza importante nella *Rotta* (ovvero la parte finale della *Spagna*), là dove verrà ucciso da Orlando a XXXI 23. Il rapporto fra il poema boiardesco e la versione ferrarese delle storie di Spagna, proprio riguardo a questo personaggio, segna un punto importante, perché Boiardo ricorda che sarà il pagano a uccidere Astolfo; il successo del paladino inglese nel duello contro di lui, all'inizio dell'*Inamoramento*, è quindi una sorta di riscatto preventivo per quello che accadrà: «Fo via portato in pena dolorosa / il re Grandonio, il qual (si comm'io odo) / occise Astolpho al fin per tal ferita, / ben che anchor lui quel di lasciò la vita» (*In*. I II 7). Ora, fra i testi noti, per primo è V7, testimone franco-veneto della *Chanson de Roland*¹⁶, ad attribuire a Grandonio l'uccisione di Astolfo; la tappa successiva è la *Rotta* nella versione ferrarese (XXXI 17). La presentazione trionfale di Grandonio nell'*Inamoramento*, con tutto il catalogo dei cavalieri abbattuti prima del successo di Astolfo, sottolinea in un certo qual modo la rilevanza dell'impresa futura di Orlando (futura lungo l'asse degli eventi, già accaduta nella dimensione dei testi scritti).

Feraguto ovviamente non potrebbe non esserci: è il grande eroe delle guerre di Spagna, il nemico che sul ponte chiuso se la gioca quasi alla pari con Roland. Si è sempre osservato che, nelle storie italiane a partire da Boiardo, il suo ruolo è fortemente ridimensionato (anche fisicamente: «picoletto» lo dice il nostro autore a II XXIII 37, e al canto I II 10 la descrizione è anche più impietosa: «li ochii avea rossi con bater veloce. / Mai di lavarse non ebe diletto, / ma polverosa ha la faccia feroce»); è vero che uccide l'Argalia (dove la ariostesca vicenda dell'elmo), e altre due volte, sempre per ragioni amorose, si impegna in singolare tenzone con eroi di gran peso: Orlando e Rodamonte (alla fine del canto III e all'inizio del IV del libro I e al canto XV del II), ma entrambi i duelli vengono interrotti e le aspettative del pubblico restano frustrate. Un personaggio, quello di Feraguto, che subisce una netta svalutazione, sradicato dall'originario contesto epico e inserito a viva forza fra i protagonisti "comici" dell'*Inamoramento*; poi quasi dimenticato, tanto lui che il suo elmo¹⁷. Ma l'eroe, a differenza del suo

16 Per V7 cfr. C. Beretta, *Les manuscrits de la «Chanson de Roland». Une nouvelle édition complète des textes français et franco-vénitiens. II: Les manuscrits franco-vénitiens (V4 et C V7)*, «Medioevo romanzo» (2008), pp. 149-75. Il rapporto fra V7 e *Spagna ferrarese* è sottolineato da A. Tissoni Benvenuti in un contributo di notevole interesse per il personaggio di Grandonio, «Intertestualità cavalleresca», nel volume «a tre voci» di G. Palumbo, A. Tissoni Benvenuti e M. Villoresi, «Tre volte suona l'olifante...». *La tradizione rolandiana in Italia fra Medioevo e Rinascimento*, Parma, Unicopli, 2007, pp. 57-68.

17 E infatti ancora sulle sponde del fiume lo vedrà Ariosto (I 14 e II XXXI 4-5), anche se Boiardo (III VIII 15 e 17) di lì lo aveva già spostato. Potremmo magari applicare al Feraguto boiardesco le acute osservazioni di Limentani sulla progressiva introduzione del comico nel genere epico, comico che «va spesso a detrimento di chi non appartiene al gruppo cui la comunicazione è rivolta» (A. Limentani, *Il comico nell'«Entrée*

nome, è destinato nel poema boiardesco a una nuova e più gloriosa esistenza perché rinascerà sotto le vesti di Agricane, il grande protagonista del duello con Orlando; la tradizione letteraria precedente impediva a Boiardo una ripresa puntuale del combattimento: Feraù è già morto, sul famoso ponte, ed ha già chiesto a Orlando il battesimo (sono fatti futuri, ma già narrati da altri). Per raccontare la stessa storia era necessario un diverso protagonista, ed ecco l'invenzione di Agricane.

Balugante, nell'*Inamoramento*, è una presenza stereotipata, direttamente ripresa da luoghi tipici delle narrazioni spagnole; l'unico tratto curioso in questa prima occorrenza è semmai che Boiardo scinda il terzetto tradizionale di «Marsilio, Balugante et Falserone» (III 24 della *Spagna ferrarese*), i tre fratelli di Galerana, cognati di Carlo Magno, quasi sempre in triade. Anche nella *Spagna ferrarese* lo spazio narrativo di Balugante è assai circoscritto, perché manca tutto lo scontro in singolar tenzone con Carlo, sino alla morte del pagano, che ci viene narrato nel cantare XXXVIII della versione toscana in quaranta cantari¹⁸. Curioso, semmai, il fatto che a I II 40 Boiardo parli di Balugante come padre di Serpentino: nella versione ferrarese della vicenda, Serpentino, per Marsilio, è invece «un seracin de la soa schiata bella» (II 8).

Isolieri, figlio appunto di Malzarigi e di una sorella di Marsilio, e quindi cugino di Feraguto: personaggio epico in tutto il primo tratto dell'*Inamoramento*, protagonista sia della giostra sia dello scontro con Gradasso, poi per lungo tempo e spazio (sia narrativo che topografico) sparito dal nostro testo, per riemergere a II XVII 65 nelle curiose vesti di difensore di Calidora, implicato nella vicenda magica del Fonte di Narciso, in India dunque, ove «Amor l'avea condotto e ritenuto» (II XVII 66). Quando e come possa essersi innamorato di Calidora, che al Fonte di Narciso ha perduto l'amato Larbino non è noto né a noi né, immagino, a Boiardo; ad ogni buon conto, anche la sua ultima apparizione nel poema è fuori dal contesto epico, al Fonte della Fata di III II 38, assieme alla «gran cavaleria» collocata, o meglio posteggiata, in un tipico non luogo narrativo. Nella *Spagna ferrarese* (cantari IX-X) Isolieri è protagonista (epico ovviamente): fa prigioniero Astolfo e viene a sua volta catturato da Ulivieri, donde lo scambio, su proposta di Orlando, che rende la libertà a tutti. Ma è forse l'episodio della conversione, sua e del padre, a XII 34-36 che condiziona in qualche modo il suo destino nell'*Inamoramento*, quasi che Boiardo lo abbia già voluto allontanare dal terreno degli scontri più cruenti per preparargli una via di possibile riscatto e salvezza.

d'Espagne» e il suo divenire [1983], in Id., *L'«Entrée d'Espagne» e i signori d'Italia*, a cura di M. Infurna e F. Zambon, Padova, Antenore, 1992, pp. 109-41; p. 115); ma Boiardo, anche sotto questo profilo, è già "oltre", e lo sguardo divertito dello scrittore si appunta, senza pregiudiziali politiche, su personaggi di entrambi gli schieramenti.

18 Per la versione toscana cfr. M. Catalano (a cura di), *La Spagna: poema cavalleresco del secolo XIV*, 3 voll., Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1940.

Al contrario di Isolieri, Serpentino della Stella (per Boiardo, s'è detto, figlio di Balugante), vive invece intensamente nell'*Inamoramento* la sua condizione di guerriero epico: lo vediamo nella giostra, nella guerra contro Gradasso, ma anche più avanti, all'assedio di Parigi e durante la battaglia di Montalbano. Grande cavaliere, prode combattente, irriducibile nemico dei cristiani, come nella *Spagna*, dove è protagonista della singolar tenzone con Orlando del cantare XXVI; sconfitto, a differenza di Isolieri rifiuta il battesimo e viene ucciso, segnando così la caduta della sua città, Estella per l'appunto¹⁹.

Questo uso della *Spagna* come una sorta di "enciclopedia del già noto" è molto diffuso all'inizio dell'*Inamoramento*: a volte con funzione di conferma, a volte di sovvertimento delle aspettative del pubblico. Così per esempio lo stato d'animo di Carlo di fronte al confortante spettacolo dei suoi tanti campioni: «Re Carlo, che si vede in tanta altezza, / tanti Re, Duci e cavalier valenti, / tuta la gente pagana disprezza, / come arena de il mar denanti ai venti» (I 1 20) pare connesso a un analogo sentimento in apertura della *Spagna ferrarese*: «Carlo veggiendo tanta baronia, / fra suo cuor dice: "Ben posso lodarmi / che de la legie del Fil de Maria / io son signore; e s'io non son sì parmi / però che tanta bella baronia / verà dov'io girò a 'compagnarmi"» (I 8). Il sentimento di Carlo, alla vigilia della guerra di Spagna, trova conferma nel prosieguo della vicenda, mentre l'arrivo di Angelica, come sappiamo, manderà a gambe all'aria molte certezze, di Carlo come di noi lettori.

Fra gli invitati alla festa di Carlo, dopo la truppa dei personaggi "spagnoli", Boiardo ci presenta Ranaldo, protagonista di un battibecco con Balugante e, indirettamente, coi rivali maganzesi (15-19): la sua presenza a corte, che scivola quasi inosservata nei versi del poema, è in realtà un'importante innovazione boiardesca: il cugino di Orlando non è paladino (e in senso proprio non lo è neppure per Boiardo) e nel suo passato letterario spesso si trova in una posizione polemica nei confronti dell'imperatore. Nell'*Inamoramento*, soprattutto nel I libro, il suo ruolo è invece fondamentale: i due cugini sono infatti protagonisti a pari titolo del poema, che è tanto quello dell'innamoramento (per natura) di Orlando quanto quello del disamoramento (per arte maga) di Ranaldo, eventi entrambi imprevedibili per un lettore dell'epoca e, credo, sviluppati da Boiardo in stretto parallelismo. Il confronto delle loro vicende permette anche ai lettori di trascorrere, se mai vogliono sottrarsi al puro incanto del racconto, dall'asse del sintagma a quello del paradigma, giacché i due protagonisti vivono le loro vicende, dentro e fuori l'esperienza amorosa, non solo in maniera autonoma, ma anche in con-

19 Ricorda giustamente R. Brusciagli, *L'«Innamorato», la «Spagna», il «Morgante», Intertestualità e smontaggi*, a cura di R. Cardini e M. Regoliosi, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 111-26: p. 114, che Boiardo sembra sfumare il ricordo del «gran rifiuto» del pagano riducendo la stella del suo appellativo a mero dettaglio araldico: «nel scudo azuro una gran stella d'oro» (I 11 35).

fronto a quanto, parallelamente, avviene all'altro. Non voglio anticipare quanto accadrà nei canti successivi a questo I, ma è ovvio che una avventura come quella di Rocca crudele ai canti VIII e IX del libro I mai e poi mai sarebbe toccata in sorte all'innamorato Orlando.

Le ottave 21-28 sono dedicate all'arrivo di Angelica e alla sua «orazion picciola», di cui abbiamo già parlato. Subito dopo, per nulla a caso, è Orlando che prende la scena, fulminato dalla fanciulla e già «pacio» (30, 1), ben prima del *Furioso*. L'ottava 31 è marcatamente lirica, fra Cino da Pistoia al v. 2 e molto Petrarca sparso qua e là²⁰, ma il suo effetto è senza dubbio straniante: il codice lirico non si integra nel tessuto epico cavalleresco, produce uno strappo, equivalente stilistico dello sconvolgimento di Orlando e della sua vita precedente. È vero che il nostro eroe acquisirà, attraverso l'amore e le imprese cui per amore si sottopone, un nuovo modo di essere cavaliere, ma non qui, non ora: al canto II dovrà abbandonare i rassicuranti confini della cristianità per affrontare le malie della selva, e costruirsi un nuovo destino. Il canto I, comunque, dedica all'eroe eponimo tre ottave e poco più; l'interesse dell'autore, al momento, non è concentrato su di lui.

Sempre in sequenza (l'*entrelacement*, per ora, è artificio quasi assente) e sempre sulla scena della festa, Boiardo tira i fili che muovono un altro personaggio notissimo, il mago Malagise; lascio a chi commenterà i canti successivi a questo il grato compito di discutere del tema del magico, del diverso ruolo di Malagise ed Atalante, della connessione fra i maghi e le fate, insomma di una parte importante del *côté* bretone del poema. Qui mi limito a segnalare che a Malagise, cugino di Orlando come Ranaldo e come sarà Astolfo (una microstruttura ciclica? Un caso di familismo quattrocentesco?), spetta il compito di svelare ai lettori / ascoltatori le reali intenzioni di Angelica (36-40) e gli oggetti magici di cui lei e il fratello sono forniti: ha quindi una funzione narrativa importante e pare, almeno in un primo momento, che si conformi al vissuto letterario del mago paladino Maugis, dotato di indiscutibili abilità negromantiche. Ma gli basta uscire dalla città per seguire Angelica e il fratello al Petron di Merlino (è quella minima oscillazione nello spazio di cui parlavo prima) perché la sua caratterizzazione cambi profondamente. In primo luogo le sue qualità magiche sono legate al possesso del libro di magia²¹; come vedremo nel prosieguito delle sue

20 Sulla presenza lirica nel poema resta fondamentale il lavoro di M. Tizi, *Elementi di tradizione lirica nell'«Orlando innamorato»: presenze e funzioni*, in M. Praloran - M. Tizi, *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'«Innamorato»*, Pisa, Nistri-Lischi, 1988, pp. 213-95; fra gli interventi più recenti mi pare spicchi quello di G. Baldassari, *Autocitazioni boiardesche: dall'«Innamoramento de Orlando» al sonetto proemiale degli «Amorum libri»*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXCIV (2018), pp. 542-59, che prende in esame anche le ottave dedicate a Orlando nel canto I.

21 L'intervento più recente sul tema del libro magico si deve a G. Rizzarelli nel suo *I lettori-paladini. Libri e avventure dello sguardo di Orlando e Ranaldo*, in *Per figuras. Strategie*

vicende non è né indovino né astrologo né guaritore (a differenza di Atalante), e gli mancano quindi le qualità fondamentali dell'arte maga, sia per la Ferrara boiardesca sia per il poema²². Assieme al libro magico sottrattogli da Angelica perde anche l'onore di cavaliere, tentando di violentare la ragazza (43-53); la punizione per l'infelice impresa, provocata da un desiderio amoroso non misurato, e dunque negativo, è quella di essere protagonista suo malgrado del primo vero cambio di luogo del canto I, trasportato come un pacco dai demoni, e racchiuso in apposita prigione subacquea nel regno di Galafrone.

Lo sguardo del poeta, però, non segue il mago nel suo sfortunato volo, ma rimane saldamente ancorato alla scena principale, e dal Petron di Merlino ci riporta a Parigi. Qui assistiamo alla singolare scena della lotteria che deve stabilire (come in *Aen.* V, 490-491) l'ordine dei combattenti, e Boiardo prepara l'entrata in scena dell'ultimo dei grandi protagonisti del canto I, il quarto cugino di Orlando, «Astolfo de Angelterra».

Se posso utilizzare l'aggettivo che Contini ha riferito a Boiardo, non c'è dubbio che al nostro autore il personaggio risulti simpatico: conformemente alla tradizione letteraria che lo riguarda²³ è bello, ricco, "vanterino" e ben poco abile in combattimento. La simpatia, oltre che dalla presentazione, traspare in maniera evidente dallo sguardo di Angelica (simmetrico a quello piuttosto schifato che la ragazza rivolge a Feraguto a I II 11): «La damigiella nel viso il guardone, / nel quale era sì vago e delicato / che quasi ne pigliò compassione» (66, 4-6) e ancora più esplicitamente all'ottava successiva: «Angelica nel lume dela luna / quanto potea nascoso lo guardava» (3-4). Ma non è il fascino di Astolfo l'elemento di maggiore interesse, e neppure la già evidente propensione di Angelica verso gli

narrative e rappresentative nei poemi di Boiardo e Ariosto, Pisa, Maria Pacini Fazzi, 2022, pp. 135-59.

22 Molto più avanti, a II, xxii, 32, Boiardo stigmatizza nei popoli radunati da Agramante l'assenza di competenza magica come segno di inciviltà: «Questi non hano né casa né teto, / ma nele selve stan come salvatichi; / ragion e lege fan a suo diletto, / né son tra lor astrologi o gramatichi».

23 I più recenti interventi sul personaggio si devono a A. Perrotta, "Matti" e traditori a corte: uso della parola e potere politico tra Spagna, Orlando innamorato e Mambriano, «Critica del testo», XX / 1 (2017), pp. 301-32 e a A. Canova nel suo *Vendetta di Falconetto (Innamoramento de Orlando?)*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*. Atti del Convegno, Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005, a cura di A. Canova e P. Vecchi Galli, Novara, Interlinea 2007, pp. 77-106: pp. 98-106; precedenti importanti quelli di G. G. Ferrero, *Astolfo. Storia di un personaggio*, «Convivium», 6 (1961), pp. 513-30, di M. Santoro, *L'Astolfo ariostesco: homo fortunatus*, «Filologia e letteratura», 9 (1963), pp. 236-87, di Limentani, *Il comico nell'Entrée d'Espagne e il suo divenire* [1983], in Id., *L'Entrée d'Espagne e i signori d'Italia* cit., pp. 109-41: pp. 117-19, e di Bruscastelli, *L'Innamorato*, la «Spagna», il «Morgante» cit. Soprattutto boiardesco l'intervento dello stesso Bruscastelli, *Il "romanzo" padano di Matteo Maria Boiardo*, in Id., *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 33-86: pp. 83-86.

sconfitti, i pochi maschi non alfa con cui entra in contatto: la novità boiardesca, ancora una volta, risiede nel capovolgimento delle aspettative del pubblico. Astolfo precipita dal cavallo, come suo solito (64), e si consegna prigioniero ad Argalia, ma nel prosiegua della narrazione si impossessa della lancia incantata del fratello di Angelica (II 20), ignorandone però le caratteristiche: con quella sconfigge Grandonio all'inizio del canto III e soprattutto, al canto VII, dopo aver impedito a Carlo Magno di accettare le condizioni della resa poste da Gradasso, affronta il pagano, lo sconfigge e libera Carlo e i suoi paladini. Eravamo convinti di avere a che fare con un buffone: ci troviamo alle prese con un eroe; un eroe burlone, è vero, che architetta una beffa ai danni di Carlo e dei suoi pomposi cortigiani, ma il personaggio, nello spazio di pochi canti, compie un notevole sviluppo rispetto a quanto sapevamo di lui. Inizia un viaggio che, alla fine, lo condurrà sino alla luna ariostesca.

Il destino di Astolfo mi ha però portato un po' troppo avanti lungo il filo della narrazione, con relativa invasione di campo ai danni di chi leggerà dopo di me, perché l'ultima parte del canto (68-91) è dedicata all'inizio del duello fra Feraguto e Argalia, il primo combattimento in singolar tenzone del poema. Ovviamente è un luogo importante, e io credo che abbia ragione Franca Strologo²⁴ quando ha analizzato l'episodio, soprattutto nella parte che si colloca al canto II, sottolineando la congruenza fra questo duello e quello famosissimo fra Orlando e Feraù della *Spagna ferrarese*. È fuori di dubbio che sia Agricane il vero erede di Feraù, del suo valore e del rispetto che gli viene tributato dall'avversario (e dai lettori), ma qualche traccia del duello più famoso dell'epica rolandiana traspare anche qui, in apertura dell'*Inamoramento*. Senza sconfinare sul canto II, vorrei solo fermarmi sulla presenza di Astolfo nei due episodi: sia qui che nella *Spagna ferrarese* è il primo a confrontarsi con l'avversario pagano (Argalia o Feraù), e in entrambi i casi finisce gambe all'aria. Il che per lui non è certo una rarità, ma in un poeta attento come Boiardo il segnale non è da trascurare; lo vediamo già nella presentazione del paladino nella *Spagna*, quando parte per sfidare Feraù, che è senza dubbio di qualità inferiore al famoso passo boiardesco su «Astolfo lo Inglese», ma da non trascurare: «Armosi Astolfo, poi montò a cavallo: / ussì dal padiglion a la foresta; / tuta quel'oste stava a riguardarlo / tanto parèa di magna podesta» (II 47, 1-4)²⁵. E ancora all'ottava 4 del III cantare: «Io sono Astolfo, fi' del re Otone, / che tuta l'Ingelterra signioregio»; l'esito, come si diceva, è simile a quello dello scontro con Argalia nell'*Inamoramento*: «Quanto fu lunga l'asta per misura / roverso càde Astolfo a la pianura» (III 7, 7-8).

Come direbbe Boiardo: «Il canto è qui finito», giacché al combattimento fra Feraguto e Argalia è dedicato soprattutto il canto II; in questo l'autore si diverte

24 F. Strologo, *I volti di Ferrau: riprese e variazioni fra la «Spagna in rima» e l'«Innamoramento de Orlando»*, «Studi italiani», XXI (2009), pp. 5-28.

25 Cito dalla già ricordata edizione a cura di Gritti e Montagnani.

piuttosto a tratteggiare la comica lotta fra Feraguto, che, pure abbattuto, non vuole rispettare i patti, e i giganti: il saraceno, che nel suo passato letterario era di altissima statura, qui arranca penosamente e «se non fosse, comme era, fatato» (76, 2), cadrebbe vittima di Lampardo. Un lettore distratto si potrebbe chiedere dove Boiardo ci ha informato della fatatura di Feraguto, perché la sua condizione di invulnerabilità viene dalla vita letteraria precedente, sfortunata, ma indubbiamente più gloriosa di quella che gli fa vivere Boiardo. E l'*Inamoramento*, lo sappiamo bene, non è cibo per lettori distratti.

ITALO PANTANI

Una lettura controcorrente del sonetto ariostesco
Come creder debbo io che Tu in ciel oda

A counter-current reading of Ariosto's sonnet
Come creder debbo io che Tu in ciel oda

ABSTRACT

Il sonetto XXIII dell'Ariosto si presenta come un'insolita preghiera a Dio, introdotta dal dubbio angoscioso che essa non meriti ascolto, data l'assenza di un sincero pentimento nell'orante, schiavo dei propri sensi; questi però, consapevole della necessità di redimersi prima che la morte renda inevitabile la dannazione, non rinuncia a chiedere aiuto, appellandosi alla pietà che il Dio cristiano prova per l'uomo peccatore. Condizionati da pregiudizi negativi (e infondati) sull'attenzione ariostesca per i temi spirituali, gli interpreti moderni hanno sempre più stravolto il messaggio del sonetto, fino a trovarvi riaffermata, dietro l'esteriore contrizione, una visione laica e terrena e un intimo rifiuto della salvezza. Viceversa, una rilettura del suo contenuto, compiuta alla luce dei suoi fondamenti biblici e dottrinari, dimostra la serietà e competenza con cui l'autore affronta delicate questioni teologiche, oltre alla sentita drammaticità con cui sapientemente le articola.

Ariosto's sonnet XXIII presents itself as an unusual prayer to God, introduced by the anguished doubt that it does not deserve listening, given the absence of sincere repentance in the person praying, a slave to his own sense; however, aware of the need to redeem himself before death makes damnation inevitable, he does not give up asking for help, appealing to the pity that the Christian God feels for sinful man. Conditioned by negative (and unfounded) prejudices about Ariosto's attention to spiritual themes, modern interpreters have increasingly distorted the message of the sonnet, until they found it reaffirmed, behind external contrition, a secular and earthly vision and an intimate rejection of salvation. Conversely, a rereading of its content, carried out in the light of its biblical and doctrinal foundations, demonstrates the seriousness and competence with which the author addresses delicate theological questions, in addition to the heartfelt drama with which he expertly articulates them.

Una lettura controcorrente del sonetto ariostesco
Come creer debbo io che Tu in ciel oda

Come creer debbo io che Tu in ciel oda, Signor benigno, i miei non caldi prieghi, se, gridando la lingua che mi sleghi, Tu vedi quanto il cor ne' llacci goda?	4
Tu che 'l vero conosci, me ne snoda, e non mirar ch'ogni mio senso il nieghi; ma prima il fa' che, di me carco, pieghi Caron il legno alla dannata proda.	8
Iscusi l'error mio, Signor eterno, l'usanza ria, che par che sì mi copra gli occhi, che 'l ben dal mal poco discerno.	11
L'aver pietà d'un cor pentito anco opra è di mortal; sol trarlo da l'inferno mal grado suo pòi Tu, Signor, di sopra.	14

Sono sempre stato insoddisfatto dell'interpretazione corrente di questo intenso sonetto ariostesco, ma in passato mi limitavo a esporre in sede didattica la mia lettura alternativa. Ulteriori fraintendimenti del messaggio del testo contenuti in indagini recenti, assieme al favore con cui in varie sedi vedevo accolta la mia linea esegetica, mi hanno infine convinto a proporre questo intervento¹.

1. Partiamo dal messaggio complessivo del testo, che nelle edizioni moderne delle *Rime* ariostesche è il xxiii dei *Sonetti*, ma che nel manoscritto Rossiano

1 Preciserò più avanti gli studi da cui ritengo che il sonetto non sia stato compreso. Per il consenso e i consigli ricevuti mi preme ringraziare almeno A. Quondam e S. Jossa, e in modo particolare N. Volta, che ha accolto la mia interpretazione nel suo volume: L. Ariosto, *Rime secondo il ms. Rossiano 639*, a cura di N. Volta, Milano, Bit&s, 2024, pp. 284–86 (cito dall'impaginato delle seconde bozze, che gentilmente l'autrice mi ha permesso di consultare).

639 della Biblioteca Apostolica Vaticana (= Vr) figura come ultimo di 48 componimenti, che il poeta scelse e dispose in modo da costruire un vero e proprio canzoniere². In un registro apparentemente dimesso, il sonetto si presenta come una preghiera a Dio, divisa tra la richiesta di un aiuto liberatorio dalla schiavitù del peccato, e la consapevolezza di una mancanza di sincero pentimento nel cuore dell'orante, che potrebbe invalidare la preghiera stessa. Reagendo a questo timore, il poeta esprime la speranza che Dio, ascoltando pietoso le sue parole, voglia ugualmente liberarlo da una condizione che lo porterebbe alla dannazione eterna: dimostrando così ulteriormente l'immensità della propria misericordia, capace di rivolgersi non solo ai cuori pentiti, ma anche a quelli che, con le proprie forze, non riescono ad esserlo.

Questi contenuti, benché poco consueti nella nostra tradizione lirica, non si direbbero né ardui né ambigui; e invece hanno suscitato reazioni che Santoro così riassume:

Il contrasto tra la preghiera e l'ammissione della incapacità del pentimento è non privo di ambiguità, nella misura in cui privilegiamo l'uno o l'altro termine di esso. Non sorprende perciò che questo sonetto sia stato da alcuni critici ritenuto «una poesia spirituale», mentre altri hanno negato la sincerità dell'invocazione a Dio³.

A dire il vero, è difficile trovare un critico che finora abbia visto «sincerità» in questa «invocazione a Dio», mentre alcuni sono giunti perfino a negare la sua evidente appartenenza al genere lirico delle «rime spirituali». Riguardo al primo aspetto, vorrei premettere che considero la sincerità di una poesia un mistero

2 Proprio secondo la lezione di Vr il sonetto è sopra pubblicato: una lezione edita criticamente ivi, p. 287, e in precedenza, più sommariamente, in *Le rime di Ludovico Ariosto secondo il codice Rossiano (Vat. Ross. 639) nell'edizione e col commento ai testi I-XX di Cesare Bozzetti*, a cura di C. Vela, in *Fra Satire e Rime ariostesche*, a cura di C. Berra, Milano, Cisalpino, 2000, p. 281; quindi in L. Ariosto, *Rime per il canzoniere*, a cura di G. Guassardo, Milano, La nave di Teseo, 2021, pp. 225-26. La versione di Vr, pur presentando diverse ma minime sviste, si distingue solo per una piccola variante al v. 4 (ne' llacci] nel laccio) da quella degli altri testimoni, su cui si basano le principali stampe moderne: L. Ariosto, *Lirica*, a cura di G. Fatini, Bari, Laterza, 1924, p. 38; Id., *Opere minori*, a cura di C. Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 141-42; Id., *Opere*, vol. III, *Carmina, Rime, Satire, Erbolato, Lettere*, a cura di M. Santoro, Torino, UTET, 1989, pp. 229-30; Id., *Rime*, a cura di S. Bianchi, Milano, BUR, 1992, p. 106. I caratteri che identificano la raccolta di Vr come «canzoniere» furono illustrati da C. Bozzetti (*Notizie sulle rime dell'Ariosto*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno editrice, 1985, vol. I, pp. 83-118, in part. pp. 92-95), con argomenti che trovo tuttora pienamente convincenti: sebbene alcune debolezze strutturali (dovute al mancato compimento del progetto che ispirò la raccolta) abbiano indotto altri studiosi a preferire definizioni più sfumate.

3 Ariosto, *Carmina, Rime* cit., p. 230.

nascosto nella coscienza di chi scrive, non un metro di valutazione su cui possa basare il suo giudizio un interprete rispettoso dei testi. Il quale dovrebbe invece in questo caso interrogarsi con impegno sui fondamenti biblici e teologici di quell'«ammissione d'incapacità», e sulla sua compatibilità con la richiesta d'aiuto rivolta a Dio; e di qui verificare se davvero tra i due termini sussista un «contrasto», o se nel loro rapporto sia dato scorgere una tensione spirituale basata non sul pentimento, ma sulla consapevolezza di quale difficile conquista sia una reale contrizione per chi da sempre pratica uno stile di vita non conforme al progetto salvifico di Dio.

Proviamo dunque a intraprendere questo percorso, osservando innanzitutto che il sonetto, unica lirica spirituale ariostesca, non autorizza letture che riduttivamente lo presentino come conclusione penitenziale obbligata di una vicenda di traviamiento amoroso. Esso infatti si presenta come un 'atto di dolore' (nel senso liturgico dell'espressione) molto più estensivo: giacché l'io lirico, con serietà e umiltà, nel riconoscere l'incoerenza dei propri comportamenti rispetto ai principi religiosi che pure professa, non elude le delicate questioni teologiche che la sua particolare preghiera sottende, ovvero: può sperare nell'ascolto e nel sostegno divino contro il male un peccatore impenitente? Si può chiedere alla misericordia di Dio di intervenire con la sua grazia salvifica, perché liberi dalla schiavitù dei sensi un'anima che non si impegna in questa lotta, e la sottragga in tal modo all'inferno «mal grado suo»? Può un tale peccatore addurre a propria (pur parziale) discolpa l'«usanza ria» che domina il mondo, e che gli impedisce di discernere «'l ben dal mal»?

Sono domande a cui le Scritture e la tradizione cristiana offrono da sempre risposte notissime a ogni fedele, e ovviamente anche all'Ariosto (come peraltro questo componimento stesso dimostra)⁴. Ma a chi volesse intendere nella sua attualità la condizione dell'orante ariostesco, consapevole della necessità del pentimento delle proprie colpe ma ancora lontano da tale traguardo, consiglieri la lettura di un libro-intervista di papa Francesco (in dialogo con Andrea Tornielli), in cui ad esempio si legge:

4 Sulla fiducia nella misericordia divina del peccatore in preghiera, cfr. ad esempio sant'Agostino, *Le confessioni*, testo latino dell'edizione di M. Skutella riveduto da M. Pellegrino, traduzione e note di C. Carena, introduzione di A. Trapè, Roma, Città Nuova, 1991⁵ (I ed. 1965), lib. I, 5-6, pp. 25-26 (in part. 6.7: «Sed tamen, sine me loqui apud misericordiam tuam, me terram et cinerem. Sine tamen loqui; quoniam ecce misericordia tua est, non homo irrisor meus, cui loquor. Et tu fortasse irrides me; sed conversus misereberis mei»; «Eppure lasciami parlare davanti alla tua misericordia. Sono terra e cenere, eppure lasciami parlare. Vedi, è alla tua misericordia, e non a un uomo che riderebbe di me, ch'io parlo. Forse ridi anche tu di me, ma ti volgerai e avrai misericordia di me»).

Come si fa a riconoscersi peccatori? Che cosa direbbe a qualcuno che non si sente tale? – Gli consiglieri di chiedere questa grazia! Sì, perché anche riconoscersi peccatori è una grazia. È una grazia che ti viene donata. Senza la grazia, al massimo si può arrivare a dire: sono limitato, ho i miei limiti, questi sono i miei sbagli. Ma riconoscersi peccatori è un'altra cosa.

Particolarmente vicino alla condizione ariostesca è un esempio proposto dall'interlocutore, e così commentato dal papa:

L'abate Gaston doveva confessare un giovane soldato tedesco che i partigiani francesi stavano per condannare a morte. Il soldato aveva confessato la sua passione per le donne e le tante avventure amorose che aveva avuto. L'abate aveva spiegato che doveva pentirsi. E lui: «Come faccio a pentirmi? Era una cosa che mi piaceva, se ne avessi l'occasione lo farei anche adesso. Come faccio a pentirmi?». Allora l'abate Gaston aveva detto: «Ma a te rincresce che non ti rincresca?». E il giovane, spontaneamente, aveva risposto: «Sì, mi rincresce che non mi rincresca». Cioè mi spiace di non essere pentito. La fessura sulla porta che aveva permesso l'assoluzione... – È vero, è così. È un esempio che rappresenta bene i tentativi che Dio mette in atto per far breccia nel cuore dell'uomo, per trovare quello spiraglio che permetta l'azione della sua grazia. Dio ci attende, aspetta che gli concediamo soltanto quel minimo spiraglio per poter agire in noi⁵.

Delicate questioni relative al rapporto tra l'uomo e Dio affronta dunque il testo ariostesco in esame; come già apparve chiaro al suo primo commentatore, il frate e poligrafo cinquecentesco Francesco Turchi:

Questo sonetto è tutto pieno di gran dottrina, e di alti e difficili secreti di Teologia⁶.

E nel caso dell'Ariosto si trattava di questioni tutt'altro che astratte, anzi estremamente attinenti, se non altro, alla sua *immagine pubblica*; perché di fronte ai suoi contemporanei l'Ariosto, negli anni in cui compose *Come creder debbo io*, non solo non poteva esibire alcuna conversione morale, ma continuava a presentarsi «legato» da un illecito rapporto amoroso (quello ben noto con Alessandra Benucci), che perfino il matrimonio, tenuto segreto, poté legittimare sul piano religioso, non su quello sociale⁷. Il nostro sonetto dunque, evitando di affidarsi

5 Papa Francesco, *Il nome di Dio è misericordia*, una conversazione con A. Tornielli, Milano, Piemme, 2016, pp. 48-49. Devo la segnalazione del brano al collega e amico G.P. Maragoni, che con molto piacere ringrazio.

6 L. Ariosto, *Rime, et satire ... da lui scritte nella sua gioventù*. Con l'annotazioni (...) di m. Francesco Turchi trevigiano. In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1567, p. 29 (ma numerose furono le ristampe, presso vari editori). Per un primo orientamento su questo letterato carmelitano, vd. R. Morace, *Turchi, Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 97, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2020, pp. 213-15.

7 Vd. M. Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto*, Genève, Olschki, 1930, vol. I, pp. 610-23. Come noto, l'amore che unì la coppia non approdò mai a una vera convivenza, per-

a comodi *tòpoi*, affronta onestamente la condizione morale del suo autore; eppure la critica, del XX secolo come di quello in corso, non lo ha riconosciuto. Su questo esito ha certamente influito il carattere ironico, disincantato, della personalità ariostesca; un carattere tuttavia che non legittima l'immagine vulgata, di ascendenza desanctisiana e crociana, di un Ariosto noncurante e scettico in materia religiosa, e in quanto tale privo di ogni attitudine alla lirica spirituale o, peggio, incline a un approccio dissacratorio nei confronti di questo genere poetico, se non addirittura di principi essenziali della fede cristiana. Eppure, benché documentate ricerche (fiorite soprattutto negli ultimi trent'anni) stiano dimostrando la serietà con cui i temi religiosi furono vissuti dal poeta e affrontati nelle sue opere, il percorso compiuto dai moderni interpreti del sonetto si configura come una marcia incontrastata verso le tesi sempre più fuorvianti appena elencate. Obiettivo del presente intervento sarà viceversa dimostrare, contro ogni precedente lettura, la coerenza tematica e teologica di *Come creder debbo io*: con il conseguente proposito di offrire nuovi concreti elementi alle ricerche in corso sul tema della religiosità dell'Ariosto, senza ambire peraltro a dedurne in questa sede conclusioni complessive⁸.

ché inizialmente adultero; poi, dopo la morte del marito di Alessandra (1515), fu visto come relazione non matrimoniale, in modo da salvaguardare sia l'usufrutto dell'eredità coniugale goduto dalla Benucci sia i benefici ecclesiastici dell'Ariosto. Tra il 1528 e il 1530 i due si sposarono, ma per le stesse ragioni lo fecero segretamente; rimasto gesto religioso e privato, il matrimonio non regolarizzò l'immagine pubblica dell'Ariosto, ossia quella di un chierico schiavo della passione amorosa, per sua stessa e reiterata testimonianza.

- 8 Di cui comunque pare opportuno ricordare almeno i principali interventi, rinviando ai più recenti per un esaustivo quadro bibliografico. Cfr. dunque G. Fragnito, *Intorno alla «religione» dell'Ariosto: i dubbi del Bembo e le credenze ereticali del fratello Galasso*, «Lettere Italiane», XLIV (1992), pp. 208-39 (poi in Ead., *Cinquecento italiano. Religione, cultura e potere dal Rinascimento alla Controriforma*, a cura di E. Bonora, M. Gotor, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 289-323; aggiornato in Ead., *Rinascimento perduto. La letteratura italiana sotto gli occhi dei censori. Secoli XV-XVII*, Bologna, Il Mulino, 2019, pp. 172-203, 263-70); S. Jossa, 'A difesa di sua santa fede'. Il poema cristiano dell'Ariosto (Orlando furioso, XXXIV 54-67), in *Chivalry, Academy, and Cultural Dialogues. The Italian Contribution to European Culture. Essays in Honour of Jane E. Everson*, edited by S. Jossa, G. Pieri, Cambridge, Legenda, 2016, pp. 32-42; Id., *Ariosto's Religion*, in *Ariosto and the Arabs: Contexts for the Orlando Furioso*, edited by M. Casari, M. Preti, M. Wyatt, Firenze, I Tatti, 2023, pp. 99-132; C. Zampese, «Se però dir lece». Il motivo anti-costantiniano nell'«Orlando furioso», «Schifanoia», 54-55 (2018), pp. 99-111; D. Dalmas, *Ariosto apocalittico*, «Italique», XXI (2018), pp. 29-58; Id., *Dibattiti religiosi e polemica anticlericale nei poemi di Boiardo e Ariosto*, in *Verso la Riforma. Criticare la Chiesa, riformare la Chiesa (XV-XVI secolo)*, a cura di S. Peyronel Rambaldi, Torino, Claudiana, 2019, pp. 197-214; Id., *Caverne, badie, celle, mausolei. Luoghi e corpi religiosi nell'Orlando furioso*, in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. Campana, F. Giunta, Roma,

2. L'incomprensione originaria sopra ricordata s'incontra già in diversi interventi di Giuseppe Fatini; il quale, a differenza di tanti lettori successivi, conosceva ma non comprese l'indicazione del Turchi («non so che cosa intenda il Turchi dicendo che il son. è “tutto pieno di gran dottrina e di alti e difficili segreti di Teologia”»), sicché approdò a giudizi come il seguente:

È un sonetto petrarchesco dei più comuni per il tema obbligato d'ogni canzoniere, che doveva su l'esempio del maestro comprendere una o più poesie di pentimento spirituale. L'Ariosto ne dette un solo saggio, forse perché sentiva con la sconvenienza di mescolare cose profane alle divine l'aridità del motivo poetico, che non aveva nessuna risonanza nella sua fantasia⁹.

Ancor meno lucide si sono però dimostrate le analisi successive: alle quali, tra i tanti contenuti del sonetto, soltanto «l'ammissione della incapacità del pentimento» (secondo la citata sintesi di Santoro) è parsa degna di attenzione. Al successo di questo orientamento ha molto contribuito, in particolare, un fortunato intervento di Roberto Fedi; il quale, con l'intento di dimostrare «il tono 'mediante' della poesia» ariostesca, fra i modi della lirica 'cortigiana' e quelli 'eletti' della lezione petrarchesca e bembiana, propose una lettura che, schematizzando, si può così riassumere:

a. «il valore dubitativo dell'interrogativa iniziale (...) nega all'*incipit* la drammatica ed assoluta forma tragica della *gravitas*»; b. «la preghiera continua, nella seconda quartina, con una più spiccata protesta di mondanità (...), singolarmente risolta verso il rifiuto della proposta di salvezza»; c. anche nelle terzine, con «il sintagma *mal suo grado* (v. 14)» il conflitto dell'esistenza «viene per così dire disciolto nella pacata accettazione dell'antitesi del peccatore salvato contro volontà, e nell'immagine ben poco emblematica del *Signor di sopra*, che toglie gravità al componimento, trasferendo il travaglio spirituale in una sfera umanizzata e terrena»¹⁰.

Le conclusioni di ordine stilistico a cui l'indagine giunse rappresentano tuttora un punto di riferimento importante per gli studi ariosteschi. Purtroppo, unanime consenso hanno anche ricevuto le formule utilizzate da Fedi per rias-

Adi editore, 2020 [https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura/03_Dalmas.pdf].

9 La citazione tra parentesi è tratta da L. Ariosto, *Le opere minori*, scelte e commentate da G. Fatini, Firenze, Sansoni, 1915, p. 303; la seconda da G. Fatini, *Le Rime di Ludovico Ariosto*, supplemento n. 25 al «Giornale storico della letteratura italiana», Torino, Chiantore, 1934, pp. 125-26.

10 R. Fedi, *Petrarchismo prebembesco in alcuni testi lirici dell'Ariosto*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara (12-16 ottobre 1974), a cura di C. Segre, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 286-88.

sumere i contenuti del nostro testo (ma da esso, come vedremo, non autorizzate), vale a dire: 1. *protesta di mondanità*; 2. *rifiuto della proposta di salvezza*; 3. *trasferimento del travaglio spirituale in una sfera umanizzata e terrena*.

A un cambio di direzione non è valsa neppure la possibilità, concretizzatasi circa dieci anni dopo, di leggere *Come creder debbo io* non più come frammento disperso tra una lunga serie di sonetti amorosi (il n. XXIII di quarantuno), bensì come testo elaborato per chiudere il canzoniere che, come accennato, il poeta fece allestire nel codice Vr durante i «primi anni Venti» del '500, dunque all'età di circa cinquant'anni¹¹. Il progetto si fermò a tale stadio: forse a seguito di sopravvenuta perdita d'interesse da parte dell'autore, o forse a causa del disordine strutturale causato dal copista¹². Ciò nulla toglie al valore di Vr come documento fondamentale per lo studio della lirica ariostesca, e di conseguenza per una corretta interpretazione del suo componimento conclusivo¹³. Eppure, l'approccio a *Come creder debbo io* non è cambiato. Lo stesso Fedi, in una versione aggiornata del suo studio, intese piuttosto accentuarne i toni, affermando che il sonetto fu scelto per chiudere il canzoniere «pur non prevedendo (...) una risoluzione celeste del dramma esistenziale dell'antitesi, ed anzi risolvendosi in fine in *una pertinace riproposta dell'opzione umana*»¹⁴.

Di tale chiave di lettura gli studi e i commenti successivi non hanno fatto altro che esasperare le conclusioni. Alcuni interpreti hanno rilevato «l'accento posto sulla irresistibilità della passione (...) e dunque, in ultimo, sull'*impossibilità umana della redenzione*»; altri ancora hanno sostenuto che l'invocazione al Signore «ripone nell'intervento divino una *passiva ed inerte aspettazione di salvezza del-*

11 Volta, *Introduzione ad Ariosto, Rime 1* cit., p. 23. Per la relazione fra genesi e funzione strutturale del nostro sonetto, cfr. G. Gorni, *Il libro di poesia cinquecentesca: principio e fine*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di M. Santagata, A. Quondam, Modena, Panini, 1989, pp. 35-41, a p. 39 (poi in Id., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna 1993, pp. 193-203, in part. pp. 200-1).

12 Ha fatto in merito definitiva chiarezza il contributo di N. Volta, *Sull'ordinamento dei capitoli ariosteschi nel manoscritto Rossiano 639: alcuni emendamenti necessari*, «Filologia italiana», 16 (2019), pp. 23-38.

13 M.C. Cabani, pur considerando la raccolta di Vr «un canzoniere strutturalmente debole», «poco più che un abbozzo» riconosce in *Come creder debbo io* «proprio il sapore di un testo di congedo», introdotto però come «un *hapax* all'interno di una raccolta dove manca per il resto ogni afflato spirituale» (*Ariosto. I volgari e i latini suoi*, Lucca, Pacini Fazzi, 2016, pp. 98-99).

14 R. Fedi, *Preistoria di un canzoniere: le Rime di Ludovico Ariosto*, in Id., *La memoria della poesia: canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno editrice, 1990, pp. 83-115, a p. 91 (corsivi miei, qui, come nelle tre citazioni seguenti). Valutazioni analoghe si trovano riproposte in Id., *The Lyric Poetry of Ariosto*, in *Ariosto today. Contemporary Perspective*, ed. by D. Beecher, M. Ciavolella, R. Fedi, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2005, pp. 154-75, in part. pp. 157-59.

l'uomo»¹⁵. Proseguendo su questa via, Giada Guassardo è giunta a sostenere che il nostro testo «è solo in apparenza un sonetto di pentimento», perché «di fatto» la «natura intima» del poeta «rifiuta ostinatamente la salvezza». Di conseguenza, nel disegno di Vr, «contro la consuetudine petrarchista di occupare con temi edificanti una posizione 'forte' come quella finale, Ariosto la impugnerebbe per riaffermare con convinzione la sua visione laica e terrena», la sua «cieca ma ferma persistenza nell'errore», che lo porta infine a «chiedere a Dio di essere salvato 'malgrado suo', nonostante cioè l'opposizione della sua 'anima concupiscibile'»¹⁶. La stessa studiosa ha anche avanzato un'ulteriore proposta interpretativa, che ritengo, come vedremo, non più fondata delle precedenti:

Interestingly, Ariosto is here implicitly separating *the domain of poetry* from that of prayer. The former alone is associated by him with the truthful expression of sentiments, while prayer, entrusted to the 'lingua', is nothing but an exterior ritual which, precisely on account of its shallowness, may not even reach God (ll. 1-2)¹⁷.

Questa pressoché unanime tradizione critica non esplicita, tuttavia, la conclusione a cui essa necessariamente conduce, ossia la *totale perdita di ogni significato e di qualsiasi valore del sonetto* in esame. Perché bisogna essere consequenziali. Molti rimatori, anteriori all'Ariosto, avevano dato alle loro raccolte un epilogo non penitenziale, semplicemente optando per altre soluzioni diegetiche. Il nostro poeta invece, secondo tutti gli interpreti moderni, concluderebbe la propria parabola imbastendo una grottesca commedia con Dio: in cui, apparentemente chiedendo perdono e misericordia, riaffermerebbe la propria volontà di peccare; e innalzando una preghiera, mirerebbe in realtà a delegittimare quest'ultima in quanto rito esteriore. Ma prima di arrenderci a un'operazione così priva di logica, siamo tenuti a verificare se il testo, riletto secondo i suoi principi (di origine prevalentemente biblica, ma anche, come vedremo, letteraria), possa recuperare un ben più coerente e profondo significato.

15 La prima citazione da Bianchi, *Note ad Ariosto, Rime cit.*, p. 234; la seconda da A. Calciolari, *Inquietudini settentrionali nell'età del Bembo*, in *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di G. M. Anselmi, K. Elam, G. Forni, D. Monda, Milano, Bur, 2004, p. 237.

16 Ariosto, *Rime per il canzoniere cit.*, pp. 32, 225-26.

17 G. Guassardo, *The Italian Love Poetry of Ludovico Ariosto: Court Culture and Classicism*, Firenze, Olschki, 2021, p. 157.

3. Proviamo dunque a seguire questa strada, ripartendo dalla prima quartina.

Come creder debbo io che Tu in ciel oda,
Signor benigno, i miei non caldi prieghi,
se, gridando la lingua che mi sleghi,
Tu vedi quanto il cor ne' llacci goda?

4

Nella formulazione del drammatico periodo incipitario, si rivela molto utile al poeta la lettura delle *Rime* tebaldeane, da cui Ariosto trae l'intero emistichio iniziale («Come creder debbo io che»), il sintagma «caldi prieghi», l'ipotetico «se» in apertura di terzo verso, e il «Tu» posto in avvio del quarto¹⁸. Ma questi materiali, di pertinenza amorosa nella fonte, diventano qui supporto linguistico di un piccolo capolavoro di sintesi lirica d'ambito spirituale: perché nell'arco di un solo periodo la prima quartina, mentre tratteggia una precisa condizione morale, accenna a diversi pertinenti principi della fede cristiana. Esempari in tal senso sono i primi due versi, in cui, con le stesse parole con cui avvia il colloquio con Dio, il poeta riconosce sia il loro scarso fervore, sia il rischio che questa mancanza le renda indegne d'attenzione da parte del Signore, per quanto «benigno». La forma interrogativa avvia dunque il testo all'insegna non certo di un colloquiale disincanto, ma di una forte apprensione derivante dalla consapevolezza, precisata nel secondo distico, che nessuna richiesta verbale d'aiuto, per quanto gridata, potrebbe compensare l'inerte corruzione dell'anima, di cui Dio ha ovviamente perfetta visione. La drammaticità del contrasto tra voce in angosciosa preghiera e cuore assuefatto ai vizi terreni trova conferma nella vivida antitesi dei due termini (*gridare* e *godere*), di forte pregnanza sensoriale, posti agli estremi del secondo distico. E in questa antitesi va individuato il nucleo lirico del sonetto: che a differenza del dissidio interiore petrarchesco (tra aspirazione al divino e lungo asservimento a passioni terrene), s'incentra sul rapporto interrotto tra Dio e l'uomo peccatore, sul timore di una frattura ormai insanabile tra la misericordia dell'uno e la corruzione dell'altro.

Questo timore, come sopra si è detto, non ha reale fondamento teologico. Ma l'apprensione che domina la prima quartina costituisce una premessa indispensabile all'«atto di dolore», perché grazie ad essa il poeta riconosce di non meritare non solo il perdono, non solo l'aiuto, ma neppure l'ascolto del Signore; il cui soccorso sarà appunto invocato non in virtù di meriti inesistenti, ma soltanto dell'amore e della pietà con cui Dio guarda al genere umano, per quanto

18 Per «caldi prieghi», cfr. A. Tebaldeo, *Rime*, II 1, *Rime della vulgata*, a cura di T. Basile, Modena, Franco Cosimo Panini, 1992, p. 374, son. 242, 6; per le altre formule citate, cfr. *ivi*, p. 317, son. 185 (traggo il primo riscontro da Ariosto, *Rime secondo il ms. Rosciano* cit., p. 354; gli altri da A. Comboni, *Il canzoniere ariostesco e la poesia delle corti padane: alcune annotazioni*, in *Fra Satire e Rime* cit., pp. 291-310, a pp. 307-8).

peccatore. Questo benefico timore della profondità dello sguardo divino può essere stato ispirato dall'esordio del libro della *Sapienza* (1, 4):

⁴Quoniam in malevolam animam non introibit sapientia
nec habitabit in corpore subdito peccatis¹⁹.

Ma ancor più, per la richiesta d'ascolto, tra timore e speranza, bisognerà ricordare il Salmo 130 (129, *Canto delle salite*):

¹De profundis clamavi ad te, Domine;

²Domine, exaudi vocem meam.

Fiant aures tuae intendentes
in vocem deprecationis meae.

³Si iniquitates observaveris, Domine,

Domine, quis sustinebit²⁰?

Alla luce del Vangelo, la preghiera ariostesca si muove fra due estremi. Da un lato, la consapevolezza della sua natura soltanto intellettuale e verbale conduce al timore della sua inutilità, sulla base di notissimi avvertimenti di Cristo:

⁷Orantes autem nolite multum loqui sicut ethnici; putant enim quia in multiloquio suo exaudiantur (*Mt* 6, 7).

²¹Non omnis, qui dicit mihi: «Domine, Domine», intrabit in regnum caelorum, sed qui facit voluntatem Patris mei, qui in caelis est» (*Mt* 7, 21).

⁴⁶Quid autem vocatis me: «Domine, Domine», et non facitis, quae dico? (*Lc* 6, 46)²¹.

D'altro canto, nell'umiltà dell'orante ariostesco si scorge un tentativo di approssimarsi a quella celeberrima del pubblicano, contrapposta da Cristo alla rivendicazione delle proprie virtù pronunciata dal fariseo:

19 Cito il testo della *Vulgata*, tratto dal sito: https://www.vatican.va/latin/latin_bible.html. Il corrispondente passo italiano, nella più recente versione CEI della *Bibbia* (dunque non una traduzione diretta della *Vulgata*), si può consultare nel sito <https://www.bibbiaedu.it/CEI2008/>, ed è il seguente: «⁴La sapienza non entra in un'anima che compie il male / né abita in un corpo oppresso dal peccato».

20 «¹Dal profondo a te grido, o Signore; / ²Signore, ascolta la mia voce. / Siano i tuoi orecchi attenti / alla voce della mia supplica. / ³Se consideri le colpe, Signore, / Signore, chi ti può resistere?»).

21 «⁷Pregando, non sprecate parole come i pagani: essi credono di venire ascoltati a forza di parole»; «²¹Non chiunque mi dice: «Signore, Signore», entrerà nel regno dei cieli, ma colui che fa la volontà del Padre mio che è nei cieli»; «⁴⁶Perché mi invocate: «Signore, Signore!» e non fate quello che dico?».

¹³Et publicanus a longe stans nolebat nec oculos ad caelum levare, sed percutiebat pectus suum dicens: «Deus, propitius esto mihi peccatori». ¹⁴Dico vobis: descendit hic iustificatus in domum suam (...). Quia omnis, qui se exaltat, humiliabitur; et, qui se humiliat, exaltabitur (Lc 18, 13-14)²².

Si noti che nelle parole del pubblicano si può scorgere il pentimento, ma non è annunciata una conversione di vita: il pubblicano si riconosce peccatore e chiede pietà, e ciò basta a ottenergli il perdono. Certo, ci si aspetta che da questo scaturisca un percorso di redenzione: proprio ciò che il poeta chiederà nella seconda quartina.

Tu che 'l vero conosci, me ne snoda,
e non mirar ch'ogni mio senso il nieghi;
ma prima il fa' che, di me carco, pieghi
Caron il legno alla dannata proda²³.

8

Il timore di una frattura insanabile è superato nel terzo distico grazie allo stesso principio di fede da cui era nato, ossia l'onniscienza divina («Tu vedi (...) / Tu che 'l vero conosci»); e non paradossalmente, come chiarirà la prima terzina. Intanto, inizia a farsi strada una più autentica esperienza del Dio cristiano, che proprio in virtù della sua conoscenza assoluta del vero sa guardare anche oltre il pervicace asservimento del cuore umano ai piaceri dei sensi, e scorgervi potenzialità di adesione alle sollecitazioni della sua grazia. Non molto diversa, del resto, è l'implorazione che chiude il *Pater noster* (Mt 6, 13: «et ne inducas nos in tentationem, sed libera nos a Malo»).

Naturalmente, l'assenso dell'uomo all'impegno salvifico di Dio è un passo imprescindibile; e il quarto distico del sonetto ne introduce drammaticamente l'urgenza, perché, a smentita di chi ha visto un atteggiamento passivo nella preghiera ariostesca, il termine temporale posto dal soggetto lirico («prima 'l fa'») lo rivela consapevole della necessità di una propria tempestiva conversione. Il sostegno di Dio infatti interviene finché l'uomo è in vita, e può liberamente accogliere la sua chiamata; al momento del trapasso, l'uomo dovrà farsi trovare pronto:

22 ¹³Il pubblicano invece, fermatosi a distanza, non osava nemmeno alzare gli occhi al cielo, ma si batteva il petto dicendo: «O Dio, abbi pietà di me peccatore». ¹⁴Io vi dico: questi (...) tornò a casa sua giustificato, perché chiunque si esalta sarà umiliato, chi invece si umilia sarà esaltato».

23 In questo caso, come segnala Volta (in Ariosto, *Rime secondo il ms. Rossiano* cit., p. 287), Ariosto lessicalizza una locuzione petrarchesca: «e i cor (...) / apri Tu, Padre, e 'ntenerisci e snoda» (F. Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta [= Rvf]* ed. a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, CXXVIII, 12-14); dove però, come sempre Volta evidenzia, l'aiuto di Dio era invocato per porre un freno a conflitti militari e politici.

³⁵Vigilate ergo; nescitis enim quando dominus domus veniat, sero an media nocte an galli cantu an mane; ³⁶ne, cum venerit repente, inveniat vos dormientes. ³⁷Quod autem vobis dico, omnibus dico: Vigilate! (*Mc* 13, 35-37)²⁴.

In particolare, l'uomo non dovrà farsi trovare schiavo dei piaceri dei sensi: proprio la condizione da cui l'io lirico ariostesco, immedesimandosi nei dannati protagonisti di notissime parabole evangeliche (come il ricco di *Lc* 12, 16-21, o il gaudente di *Lc* 16, 19-31), riconosceva di non riuscire a liberarsi²⁵. L'energia tragica del quarto distico si concretizza infine nell'immagine di Caronte: nel quale va riconosciuto non il classico e virgiliano psicopompo, ma il demonio dantesco che, nel terzo canto dell'*Inferno*, traghetta «anime prave» con la sua barca oltre la «dannata proda». Il poeta vede già quel «legno» «di sé carico», se all'aiuto divino non saprà rispondere con la sua conversione.

4. Se le quartine sono dedicate dal poeta all'ammissione delle proprie colpe e delle conseguenze che queste comportano, nelle terzine egli introduce, come motivo di speranza, due principi centrali nella teologia morale cattolica.

Iscusi l'error mio, Signor eterno,
l'usanza ria, che par che sì mi copra
gli occhi, che 'l ben dal mal poco discerno.

11

Anche questi versi sono stati finora fraintesi, a causa, in particolare, di un'errata interpretazione del sintagma «usanza ria»: locuzione già petrarchesca («Io son sì stanco sotto 'l fascio antico / de le mie colpe et de l'usanza ria», *Rvf* LXXXI, 1-2), spesso qui parafrasata 'la mia colpevole abitudine al male'. Ma sono sfuggite le irrazionali conseguenze di questa lettura: quale peccatore infatti potrebbe addurre

24 «³⁵Vegliate dunque: voi non sapete quando il padrone di casa ritornerà, se alla sera o a mezzanotte o al canto del gallo o al mattino; ³⁶fate in modo che, giungendo all'improvviso, non vi trovi addormentati. ³⁷Quello che dico a voi, lo dico a tutti: vegliate!». Un monito ad esempio non ascoltato dalle cinque vergini stolte di *Mt* 25, 1-13.

25 Riporto almeno il primo dei due esempi: «¹⁶Hominis cuiusdam divitis uberes fructus ager attulit. ¹⁷Et cogitabat intra se dicens: "(...) ¹⁹Anima, habes multa bona posita in annos plurimos; requiesce, comede, bibe, epulare". ²⁰Dixit autem illi Deus: "Stulte! Hac nocte animam tuam repetunt a te; quae autem parasti, cuius erunt?". ²¹Sic est qui sibi thesaurizat et non fit in Deum dives» («La campagna di un uomo ricco aveva dato un raccolto abbondante. ¹⁷Egli ragionava tra sé: "(...) ¹⁹Poi dirò a me stesso: Anima mia, hai a disposizione molti beni, per molti anni; ripòsati, mangia, bevi e divèrtiti!" ²⁰Ma Dio gli disse: "Stolto, questa notte stessa ti sarà richiesta la tua vita. E quello che hai preparato, di chi sarà?". ²¹Così è di chi accumula tesori per sé e non si arricchisce presso Dio»).

la propria assuefazione al male come motivo di scusa delle proprie colpe? L'espressione «usanza ria» deve invece intendersi, in un'ottica propriamente biblica e cristiana, come 'il colpevole stile di vita del mondo' (di cui il poeta, ovviamente, è partecipe)²⁶. La terzina ariostesca va dunque così parafrasata: 'Signore eterno, possa essere ai tuoi occhi motivo di scusa, per il mio peccato e l'incapacità di pentirmi, il corrotto stile di vita del mondo (di cui sono parte), che giunge a coprirmi gli occhi a tal punto, da rendermi poco capace di discernere il vero dal male'.

Solo così interpretata la terzina rivela il motivo teologico del *discernimento del bene dal male*, da questi versi introdotto. Secondo la dottrina cattolica, infatti, l'uomo è colpevole solo del male che compie con «piena avvertenza e deliberato consenso»:

[1859] Perché il peccato sia mortale deve anche essere commesso con *piena consapevolezza e pieno consenso*. Presuppone la conoscenza del carattere peccaminoso dell'atto, della sua opposizione alla Legge di Dio. Implica inoltre un consenso sufficientemente libero perché sia una scelta personale²⁷.

Tali concetti caratterizzano da sempre la fede cattolica²⁸. Il loro fondamento più alto risale al Vangelo, alle parole pronunciate da Cristo sulla croce:

26 Sulle implicazioni negative del *mondo*, che Cristo è comunque venuto a salvare, cfr. ad es. *Mt* 13, 22; 18, 7; e soprattutto *Gv* 1, 10; 7, 7; 12, 25; 15, 19; 16, 8; 17, 14; ecc. La stessa dipendenza dai *Rvf* supporta questa esegesi. Il v. 2 di *Rvf* LXXXI, infatti, si articola su due membri da non considerare sinonimici: le «colpe» sono quelle specifiche del poeta, ma «l'usanza ria» è una tendenza al peccato che accomuna l'intera umanità (incluso il poeta); e infatti il sonetto è dominato dalla figura di Cristo Redentore, che si rivolge non al poeta, ma a tutti gli uomini (vv. 10-11). Non a caso Petrarca ricorre a una formula simile («usanza pessima et antica») in riferimento a «voglie» non proprie, ma di «gente altera», in quella canzone CXXVIII (116-118) che aveva lasciato traccia anche nei vv. 4-5 del nostro sonetto (vd. sopra, nota 23).

27 *Catechismo della Chiesa cattolica*, parte III, sez. I, cap. I, art. 8, IV: https://www.vatican.va/archive/catechism_it/p3s1c1a8_it.htm#II.%20La%20definizione%20di%20peccato. Non va peraltro trascurata la puntualizzazione: «[1860] Si presume però che nessuno ignori i principi della legge morale che sono iscritti nella coscienza di ogni uomo».

28 Ho riportato le definizioni del più recente *Catechismo* per la loro esaustiva concisione, e per la stabilità della dottrina cattolica in materia; ma ovviamente avrei potuto citare infiniti autorevoli passi anteriori ad Ariosto, come ad esempio il seguente di s. Tommaso d'Aquino: «contingit quandoque quod aliquid est veniale non ex suo genere, scilicet ex parte obiecti, sed magis propter imperfectionem actus, quia non pertingit usque ad deliberatum consensum rationis qui complet rationem moralis actus: et tunc talis circumstantia quae est completiva moralis actus facit de veniali peccato mortale, puta deliberatus consensus superveniens» (Sancti Thomae de Aquino *Quaestiones disputatae de malo*, *Quaestio VII, articulus 4*: <http://www.corpusthomi-cum.org/qdm06.html>).

³³Et postquam venerunt in locum, qui vocatur Calvariae, ibi crucifixerunt eum et latrones, unum a dextris et alterum a sinistris. ³⁴Iesus autem dicebat: «Pater, dimitte illis, non enim sciunt quid faciunt»²⁹ (Lc 23, 33-34).

Questa condizione ovviamente non giustifica qualsiasi condotta da parte dell'uomo, che nell'opera di discernimento deve farsi guidare sia dalla propria coscienza, sia dagli insegnamenti rivelati nella Bibbia: lo stesso Ariosto, non a caso, non sostiene che a causa dell'«usanza ria» non può discernere il bene dal male, ma si limita ad affermare che, a causa di questo ostacolo esterno, *discerne poco* (v. 11) l'uno dall'altro. Comprendiamo meglio, allora, cosa intendesse il poeta al v. 5, appellandosi all'onniscienza divina («Tu che 'l vero conosci») come motivo di speranza per la propria preghiera: lo sguardo di Dio sa indagare l'animo umano ben oltre le sue colpe; sa riconoscervi sia le ragioni esterne (*inavvertenza, timore, abitudini, affetti smodati, fattori sociali*) che lo tengono incatenato ai suoi vizi, sia le sue più nascoste potenzialità di riscatto, al cui compimento la grazia divina non farà mai mancare il suo sostegno.

Il sonetto, incentrato sul rapporto tra l'implorazione di questo aiuto e la consapevolezza del suo carattere assolutamente gratuito, opportunamente si chiude con un appello rivolto alla pietà divina.

L'aver pietà d'un cor pentito anco opra
 è di mortal; sol trarlo da l'inferno
 mal grado suo pòi Tu, Signor, di sopra. 14

Come visto, l'interpretazione corrente di questi versi giunge ad attribuire al poeta la richiesta di un'immeritata beatitudine eterna: essendo anche gli uomini capaci di perdonare un animo pentito, dall'infinita pietà divina sarebbe lecito attendersi la salvezza concessa perfino a peccatori irriducibili. Una tale idea della misericordia di Dio sarebbe, di fatto, grossolanamente ereticale; ma, di nuovo, Ariosto aveva intenzione di dire tutt'altro. Nessun verso dell'intero sonetto accenna a una simile tesi, né la implica la formula (già petrarchesca) «mal grado suo», equivalente a 'contro la sua volontà'³⁰. L'aiuto invocato, si è visto, consiste non in un pietoso immeritato perdono, accordato nel presente e nel futuro, senza conversione; ma in un intervento della grazia divina, in virtù del quale il cuore del poeta possa *slegarsi* dalle catene del male, *prima* di giungere all'incontro con

29 «³³Quando giunsero sul luogo chiamato Cranio, vi crocifissero lui e i malfattori, uno a destra e l'altro a sinistra. ³⁴Gesù diceva: «Padre, perdona loro perché non sanno quello che fanno»».

30 Cfr. *Rvf* 6, 11; 132, 6; 139, 5; 178, 13; 264, 13. Di questa locuzione, al nostro sguardo, particolare interesse suscita il riuso di Boiardo, il cui cuore «a mal suo grado vol seguire / con novi passi per l'antiqua via» (vd. M.M. Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di T. Zanato, vol. II, Novara, Interlinea, 2012, p. 807, son. III 28, 10).

la morte (Caronte)³¹. E l'ultima terzina coinvolge in questa preghiera l'intera umanità peccatrice, che Dio continua a *chiamare* anche 'contro la sua volontà', offrendole continue occasioni di riscatto dalla sua assuefazione al peccato.

Questo aspetto della misericordia divina era già lodato nell'Antico Testamento, ad esempio nei *Salmi* (103 [102]. *Inno alla bontà e all'amore di Dio*. Di Davide).

⁸Miserator et misericors Dominus,
longanimis et multae misericordiae (...).

¹⁰Non secundum peccata nostra fecit nobis
neque secundum iniquitates nostras retribuit nobis.

¹¹Quoniam, quantum exaltatur caelum a terra,
praevaluit misericordia eius super timentes eum³².

Quanto poi alla particolare attenzione che Dio riserva proprio ai peccatori, è universalmente noto come la si trovi ripetutamente affermata da Cristo:

¹²At ille audiens ait: «Non est opus valentibus medico sed male habentibus. / ¹³Euntes autem discite quid est: «Misericordiam volo et non sacrificium». Non enim veni vocare iustos sed peccatores» (*Mt* 9, 10-13)³³.

Si può dunque concludere che la pietà divina, in questo sonetto ariostesco, è seriamente invocata sulla base di principi di fede conformi alla dottrina cattolica, disposti in climax ascendente: pur temendo che la propria assuefazione al male non lo autorizzi più a sperare nell'attenzione di Dio, l'io lirico ariostesco innalza una preghiera, perché sa che il Signore concede sempre il suo perdono al pecca-

31 «[1996] La nostra giustificazione viene dalla grazia di Dio. La grazia è il favore, il soccorso gratuito che Dio ci dà perché rispondiamo al suo invito: diventare figli di Dio, figli adottivi, partecipi della natura divina, della vita eterna» (*Catechismo della Chiesa cattolica*, parte III, sez. I, cap. III, art. 2, I: https://www.vatican.va/archive/catechism_it/p3s1c3a2_it.htm#II.%20La%20grazia). L'intero sonetto ariostesco, e in particolare l'ultima terzina, invoca come *grazia* di Dio il sostegno necessario all'orante; non concordo dunque con chi ritiene che «the speaker's abandonment to divine grace is nowhere to be found in Ariosto's lyrics» (Guassardo, *The Italian Love Poetry* cit., p. 156).

32 «⁸Misericordioso e pietoso è il Signore, / lento all'ira e grande nell'amore (...). / ¹⁰Non ci tratta secondo i nostri peccati / e non ci ripaga secondo le nostre colpe. / ¹¹Perché quanto il cielo è alto sulla terra, / così la sua misericordia è potente su quelli che lo temono».

33 «¹²Udito questo, disse: «Non sono i sani che hanno bisogno del medico, ma i malati. ¹³Andate a imparare che cosa vuol dire: *Misericordia io voglio e non sacrifici*. Io non sono venuto infatti a chiamare i giusti, ma i peccatori»». Lo stesso episodio è anche in *Mc* 2, 15-17; e *Lc* 5, 29-32.

tore disposto a riconoscersi tale (1-4). Consapevole che le occasioni di conversione continuamente fornite dalla grazia divina devono essere colte dall'uomo entro il termine della vita terrena (5-8), l'orante chiama a propria parziale discolpa i condizionamenti sociali che lo confondono nel discernimento del bene dal male (9-11); e chiede alla misericordia di Dio di sollecitare, con l'azione della sua grazia, la propria negligente coscienza di peccatore (12-14).

5. Questi concetti, di cui ho tentato di ricordare le salde premesse bibliche, furono d'altra parte espressi da Ariosto in un evidente dialogo con il sonetto finale (III 60) degli *Amorum libri*, e con due affini *Rime* bembiane (rispettivamente CX e CXI nella *princeps* del 1530, CXXXIV e CLXXIX nella stampa Dorico del 1548)³⁴.

Il primo era di fatto già un classico, essendo il canzoniere di Boiardo approdato in tipografia da circa un quarto di secolo³⁵. Il suo testo conclusivo esibisce subito i contenuti richiesti dalla sua funzione strutturale, a partire dal netto stacco tra un passato dominato dalla passione (vv. 1-2) e un presente improntato al ravvedimento (v. 7):

Ne la proterva età lubrica e frale
de amor cantava, anci piagnea più spesso,
per altrui sospirando; or per me stesso
tardi sospiro e piango del mio male. 4

Re de le stelle eterno et immortale,
soccori me, ché io son di colpe oppresso,
e cognosco il mio fallo e a te il confesso,
ma sancia tua mercé nulla mi vale. 8

L'alma, corrotta da' peccati e guasta

34 Sulle molte differenti strutture assegnate alle *Rime* bembiane in antiche e recenti edizioni, cfr. S. Albonico, *Come leggere le Rime di Pietro Bembo*, in Id., *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 1-28 (versione aggiornata dello studio già edito in «Filologia italiana», 1 [2004], pp. 161-82). Il testo della *princeps* (*Rime di M. Pietro Bembo*, stampate in Vinegia per maestro Giovan Antonio et fratelli da Sabbio, nell'anno MDXXX) è stato riproposto da G. Gorni in *Poeti del Cinquecento*, vol. I, a cura di G. Gorni, M. Danzi, S. Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, pp. 38-223, in partic. pp. 183-86. Nelle edizioni moderne più diffuse (come P. Bembo, *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1966, rist. Milano, TEA, 1989), basate sulla stampa Dorico ma prive dei testi compresi anche negli *Asolani*, i componimenti citati corrispondono ai numeri 120 e 165; nell'edizione più recente (P. Bembo, *Le Rime*, a cura di A. Donnini, Roma, Salerno editrice, 2008) sono numerati 137 e 138.

35 La *princeps* degli *Amorum libri*, intitolata *Sonetti e Canzone*, era uscita a Reggio Emilia, per Francesco Mazalo, il 19 dicembre 1499.

se è nel fangoso error versata tanto
 che breve tempo a lei purgar non basta. 11
 Signor, che la copristi de quel manto
 che a ritornar al ciel pugna e contrasta,
 temprà il iudizio con pietate alquanto³⁶. 14

Tuttavia, Boiardo introduce anche alcuni temi sviluppati in seguito da Ariosto: il *ritardo* con cui tale ‘pentimento’ è giunto (v. 4); il *bisogno dell’aiuto pietoso di Dio*, senza il quale questa contrizione non produrrebbe alcun effetto (vv. 6-8); la *corruzione dell’anima*, ormai tale da non consentire una rapida purificazione (vv. 9-11); una seppur *umile autodifesa*, basata sulla *resistenza* opposta allo slancio dello spirito da quel *corpo* di cui Dio stesso ha voluto vestirlo (vv. 12-13); l’invocazione finale di un *giudizio mitigato dalla pietà* (v. 14).

Circa dieci anni dopo l’edizione degli *Amorum libri*, anche Pietro Bembo, allora quarantenne, volle allestire un suo primo canzoniere, conservato dal manoscritto Italiano IV.143 (= 6993) della Biblioteca Marciana di Venezia³⁷; e anch’egli chiuse la raccolta invocando la misericordia divina, con la ballata *Signor, quella pietà che ti constringe* (*Rime* CXI). Bembo però, a differenza di Boiardo, quando scrisse questo testo non era e non teneva a rappresentarsi al termine di un percorso di conversione (continuamente travolto com’era da passioni amoroze); e anche per questo, nell’appellarsi alla pietà di Dio (vv. 1-3, 24), elude totalmente il problema della necessità del pentimento:

Signor, quella pietà, che ti constringe
 morendo far del nostro fallo amenda,
 da l’ira tua ne copra e ne difenda.
 (...) Non si nega, Signore, 11
 che ’l peccar nostro senza fin non sia;
 ma se non fosse errore,
 campo da usar la tua pietà natia
 non aresti: la qual, perché non stia 15
 in oscuro e, quanta è, fra noi s’intenda,
 men grave esser ti dee, ch’altri t’offenda.
 Tu, Padre, ne mandasti
 in questo mar, e tu ne scorgi a porto (...);
 amane a questo tempo, e ’l nostro torto 22
 da te non si rimembri e non s’attenda,
 ma pietà sopra noi larga descenda³⁸.

36 Trascrivo il testo da Boiardo, *Amorum libri* cit., pp. 967-70.

37 Cfr. C.Vela, *Il primo canzoniere del Bembo (ms. Marc. It. 143)*, «Studi di filologia italiana», XLVI (1988), pp. 163-251.

38 Trascrivo i vv. 1-3, 11-19, 22-24, secondo il testo della redazione marciana, pubblicato ivi, pp. 247-48.

Nella ballata bembiana, del resto, non la voce di un io peccatore innalza la sua preghiera, ma quella di un 'noi' spersonalizzato; di un coro che, pur ammettendo l'immensità del proprio travimento (vv. 11-12), non ne deduce il pericolo della propria dannazione, ma imbastisce un ragionamento sofisticato per dimostrare a Dio che il peccato umano non dovrebbe essergli del tutto sgradito, in quanto gli permette di manifestare la sua misericordia (vv. 13-17)³⁹. E la conclusione, anche da Bembo incentrata sull'invocazione della pietà divina, conferma la richiesta di un perdono non condizionato da pentimento e conversione (vv. 22-24).

Non mi spiego come tali contenuti abbiano potuto indurre a supporre che Ariosto, accingendosi circa quindici anni dopo a comporre il sonetto *Come creder posso io*, mirasse a un risultato intermedio tra il diffuso abbandono tardo-quadrocentesco del motivo del pentimento, e il recupero "petrarchescamente ortodosso" operato da Bembo⁴⁰; giacché il componimento bembiano (non a caso una ballata) è assai meno ortodosso di quello ariostesco non solo sul piano religioso, ma anche su quello petrarchesco, se si guarda oltre qualche ripresa lessicale in più.

Pur in un percorso lirico originale e personale, Ariosto segue piuttosto una direzione che dalla leggerezza bembiana torna all'intensa serietà di Boiardo. Egli infatti, muovendo da una condizione esistenziale vicina a quella dell'amico veneziano, opportunamente segue il Bembo di inizio '500 nella rinuncia a un improprio abito penitenziale. Poi però, evitando la comoda voce corale e attenendosi alle indicazioni scritturali, riporta davanti a Dio un io lirico consapevole non solo dei propri peccati, ma della gravità della propria mancanza di pentimento; un io preoccupato della dannazione eterna, e implorante dalla pietà divina non certo un perdono incondizionato, bensì un'azione di grazia che scuota la sua coscienza: un aiuto che sa di non meritare, che spera comunque di ricevere, ma che teme di non saper mettere a frutto.

Il ritorno ariostesco a un meno disinvolto approccio ai temi della salvezza eterna fu compreso anche da Bembo. Il quale, com'è noto, introdusse modifiche importanti alla sua ballata, già nella *princeps* del 1530: conservando il sofisma dei vv. 11-16, ma specificando il tempo della vita come *termine* d'azione della mise-

39 È stato osservato che questo ragionamento «riecheggia il passo dell'*Exultet*, preghiera pasquale da recitarsi nel sabato santo: "O certe necessarium Adae peccatum, quod Christi morte deletum est! O felix culpa, quae talem ac tantum meruit habere redemptorem!"» (Donnini, commento a Bembo, *Le Rime* cit., p. 334), brano liturgico già ripreso da Lorenzo de' Medici nelle sue *Laude*. Tuttavia qui Bembo non si ispira ai testi sacri (come Lorenzo), li manipola: la preghiera pasquale loda (paradossalmente) il solo peccato originale per celebrare la redenzione operata da Cristo; la ballata bembiana giunge all'assurdo ma funzionale concetto di un Dio che dovrebbe compiacersi di qualsiasi peccato commesso dall'umanità.

40 Cfr. Guassardo, *The Italian Love Poetry* cit., p. 157.

ricordia di Dio («amane a questo tempo», v. 22); riconoscendo il rischio che il peccato umano possa non ottenere il perdono («e 'l nostro torto / la tua pietosa man non ne suspenda», vv. 22-23), e invocando da Dio la *grazia* («ma gratia sopra noi larga discenda», v. 24), che, a differenza della pietà, è un soccorso sì gratuito, ma che Dio dà all'uomo perché risponda al suo invito. Ma soprattutto, l'attenzione posta da Bembo al sonetto ariostesco appare evidente nel testo (CX nella *princeps*, CXXXIV nella Dorico) destinato a diventare, nelle varie stampe delle *Rime*, il componimento conclusivo del canzoniere vero e proprio:

Signor del ciel, s'alcun prego ti move, volgi a me gli occhi, questo solo, e poi, s'io 'l vaglio, per pietà coi raggi tuoi porgi soccorso a l'alma e forze nove;	4
tal ch'Amor questa volta indarno prove tornarmi ai già disciolti lacci suoi (...).	
Gran tempo fui sott'esso preso e morto; or poco o molto a te libero viva, e tu mi guida al fin, tardi o per tempo.	11
Se m'ha falso piacer in mare scorto, vero di ciò dolor mi fermi a riva: non è da vaneggiar omai più tempo ⁴¹ .	14

La speranza nella *preghiera*, espressa in avvio, come mezzo per richiamare l'*attenzione divina* (vv. 1-2), nonostante i difetti dell'orante (v. 3); la richiesta di un pietoso soccorso per l'anima (vv. 3-4); la morte come termine ultimo per l'abbandono del peccato (v. 14): sono tutti temi già presenti nel sonetto ariostesco. Nel quale però si confessava il timore di un insormontabile asservimento a quei *lacci sensuali*, che invece Bembo, pur scrivendo in anni in cui apertamente conviveva e procreava con la Morosina, preferì ridimensionare: come esperienza del passato (v. 9), e tentazione che l'aiuto di Dio può consentire di scongiurare in futuro (vv. 5-6)⁴².

41 Riporto il testo secondo la lezione edita nella raccolta *Delle rime di m. Pietro Bembo. Terza impressione*, in Roma, per Valerio Dorico et Luigi fratelli, ad instantia di Carlo Gualteruzzi, nel mese d'ottobre 1548; stampa su cui si basa (pur assegnando al testo il numero CXX) l'edizione curata da C. Dionisotti (*Bembo, Prose ... Asolani, Rime cit.*, p. 605).

42 Per i riferimenti biografici, cfr. almeno C. Dionisotti, *Bembo, Pietro*, in *Dizionario biografico degli Italiani cit.*, vol. 8, 1966, pp. 133-51.

IDA DE MICHELIS

*«Il narcisistico è pericoloso al bilancio dello stato»:
teoremi sociali di Carlo Emilio Gadda*

*«Il narcisistico è pericoloso al bilancio dello stato»:
Carlo Emilio Gadda's social theorems*

ABSTRACT

Nel presente saggio si vuole ripercorrere l'interpretazione gaddiana del tema del narcisismo tanto all'interno della sua prosa narrativa, che in quella saggistica. Emerge come egli abbia privilegiato una prospettiva sociale della questione in oggetto e come, nelle sue materializzazioni narrative, la teoria narcisista gaddiana abbia trovato lo sviluppo più completo e interessante.

In this essay the author aims to trace the Gaddian interpretation of the theme of narcissism both within his narrative prose and in his nonfiction prose.

It emerges how he favored a social perspective of the issue and how, in its narrative materializations, Gaddian narcissistic theory found its most complete and interesting development.

«*Il narcisico è pericoloso al bilancio dello stato*»:
teoremi sociali di Carlo Emilio Gadda

«L'uomo è un vero Narciso, dappertutto gli piace rispecchiarsi; egli si pone sempre come lo strato d'argento dietro lo specchio del mondo»

[W. Goethe, *Le affinità elettive*]

La teoria psicoanalitica di Freud occupa un posto d'onore tra i riferimenti culturali che presiedono alla scrittura gaddiana, accanto alla cultura tecnico-scientifica, filosofica e al patrimonio classico e mitologico. Del mito Gadda sviluppa una sua versione critica¹, spesso proprio in frizione con le letture psicoanalitiche, già nella sua *Meditazione milanese*, intendendo per “mito- mitologico” le assunzioni rozze e pre-gnoseologiche del parlare comune intorno al mondo e ai suoi “fatti”: «il linguaggio affettivo cioè uterino, cioè mitologico e sbagliato che si usa comunemente»².

Ecco allora che ripercorrere la sua interpretazione di un tema come quello del narcisismo può risultare particolarmente produttivo per l'analisi della sua prosa, e per cercare di comprendere se e come il teorema inerente al “narcisismo”, in Gadda, sia coeso, come appare in effetti, e se e come le declinazioni o materializzazioni narrative del narcisismo siano davvero coincidenti o meno con il teorema di partenza.

Rispetto ai suoi contatti con la cultura psicanalitica è proprio l'ingegnere stesso a dichiarare che

alla psicanalisi si fosse avvicinato e ne avesse largamente attinto idee e moventi conoscitivi con una intenzione e in una consapevolezza nettamente scientifico positivista, cioè per estrarre da precise conoscenze dottrinali e sperimentali un soprappiù moderno della vecchia etica, della vecchia psicologia, e della cultura che potremmo chiamare parruccona e polverosa di un certo tardo illuminismo lombardo³.

1 In merito C.E. Gadda, *La dissoluzione dei miti*, in Id., *Meditazione milanese*, edita postuma a cura di G.C. Roscioni, Torino, Einaudi, 1974, poi, sempre per Einaudi, nel 1983 in edizione critica di P. Italia, ora in Id., *Scritti Vari e Postumi*, Milano, Garzanti, 1993; si tratta del capitolo VIII, appunto dedicato proprio alla riflessione sulla falsificazione della verità che i miti rischiano di inverare. Si veda anche il saggio di P. Antonello, *Mito*, «Edinburgh Journal of Gadda Studies», 1 (2008), <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/mitoantonello.php>.

2 Gadda, *Meditazione milanese* cit., p. 721.

3 A. Arbasino, *Certi romanzi*, Torino, Einaudi, 1977, p. 353.

Come già è stato evidenziato, Gadda studia Freud e la psicoanalisi soprattutto da testi che privilegiano una prospettiva sociale: nella sua biblioteca, infatti, «risaltano lavori concepiti o pubblicati negli anni Venti e questo è un dato decisivo se si considera che molti tra questi testi danno risalto alla dimensione sociale della psicoanalisi»⁴.

La valenza sociale del narcisismo è in effetti quella che più sta a cuore al Gadda saggista e che meglio viene attivata narrativamente nella sua opera, in particolare all'interno della dinamica relazionale tra i personaggi quindi della logica euristica della trama del racconto, portatrice com'è di un vizio di univocità che conduce a una semplificante distorsione della complessità del vero.

Egli ripercorre le varianti del termine “narcisismo”, “narcisistico” o “narcisistico”, come nome perfezionato del più generico “egotismo”, “egoista”, “egotista”, nonché le vicende del suo significato e del riferimento mitologico a Narciso, o «cefisio Narcisso» nella sua versione dannunziana, di «don Gabriele», per la precisione, parzialmente ripresa nel titolo del proprio saggio del 1949 a riguardo, *Emilio e Narcisso*, appunto, dove differenzia altresì

due gradi d'intensità della carica narcissica: a) per designare la carica normale (prepuberale, giovanile, adulta); b) per designare la carica abnorme: e si tratta di una anomalia quantitativa (mille in luogo di cento) o di una anomalia di qualità cioè b-I) di contenuto; b-II) di modo o metodo⁵.

La forma “Narcisso-narcissico” viene decisamente prediletta, se dall'occorrenza quantitativa, come pare, si può dedurre un'attribuita preferenza qualitativa: infatti nell'opera gaddiana il termine “narcissico” è lemma statisticamente prevalente sul più diffuso “narcisista”, da cui l'attributo “narcisistico”, con le sue quarantadue occorrenze contro le sole ventisette di “narcisista”⁶. Sembra che la scelta dello pseudo-tecnicismo “narcissico”, ché i termini “narcisistico-narcisista”

4 V. Baldi, «Il senso di un io». *La lunga infedeltà del Gadda lettore di psicologia e psicoanalisi*, in *Forme e metamorfosi del 'non conscio' prima e dopo Freud: 'ideologie scientifiche' e rappresentazioni letterarie*, Eds. R. Behrens - R. Bouchard - S. Contarini - C. Murru - G. Perosa, «Between», XI. 21 (2021), p. 12, <http://www.betweenjournal.it/>. Sintetico sul rapporto con Freud resta il contributo di F. Amigoni, *Freud*, «Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2 (2002), supplemento n. 1 (2002), <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/freudamigo.php>. Ma anche G. Lucchini, *Paragrafi su Gadda e la psicoanalisi*, in *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, a cura di G. Alfano, S. Carrai, Roma, Carocci, 2019 pp. 109-24 e la disamina cronologica degli studi freudiani dell'autore in P. Italia, G. Pinotti, *Nota al testo*, in C.E. Gadda, *Eros e Priapo*, Milano, Adelphi, 2016, pp. 381-85.

5 C.E. Gadda, *Emilio e Narcisso*, in Id., *I viaggi la morte*, in *Saggi giornali favole*, vol. I, Milano, Garzanti, 1991, p. 643.

6 Per le occorrenze lessicali si fa riferimento all'Archivio elettronico delle opere di Carlo Emilio Gadda, <http://www.ilc.cnr.it/CEG/>.

sono certo di uso più comune, fosse per Gadda garanzia di un avvenuto atto critico di conoscenza di fronte al pericolo di consunzione semantica dell'abuso lessicale che rischia di indurre immobilità semplificante e mistificante: di creare, cioè, falsi miti.

Per "narcissico" Gadda offre possibili sinonimi quali: «egolatra»⁷, «autosoddisfatto»⁸ o lo stesso originario «narcisista»⁹ per il quale propone altresì, nel testo più tempestato dalla presenza dei lemmi in questione, *Eros e Priapo*, le alternative di «egolatra o autoerotomane»¹⁰. Egoista al quadrato, si potrebbe dire, pessimo etico possibile, allora, se è vero che: «la storia umana (...) non è che un salvadanaio di miserie e di colpe: e di tutti i soldi e soldoni che vi cadono, l'egoismo è il più grave»¹¹. D'altro canto Gadda stesso nel dialogo *L'egoista*, del 1954, differenzia il puro, istintivo e individuale egoismo dall'egotismo o narcisismo, afferente alla sfera più propriamente relazionale, sociale:

[Teofilo] Strettissime, invero, le analogie tra egoismo e narcisismo: e tuttavia reciso e ben discernibile il taglio, il divario. (...)

[Crisostomo] L'egoismo è riferibile a un prepotere dell'io fagico (...) L'egoismo è paura di rimanerci senza cibo, e però senza denaro, senza casa, magari senza nome né gloria (...)

[Teofilo] L'egotismo o narcisismo interessa invece la cosiddetta "vita di relazione": il cui supremo scopo e termine, il cui momento di approdo, è, in natura, la funzione del sesso (...) Sì: l'egotismo ovvero narcisismo è il congegno base per la vita di relazione¹².

7 Gadda, *Emilio e Narciso* cit., p. 458.

8 Ivi, p. 659.

9 Ivi, p. 662 e Id., *Eros e Priapo*, in *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. II, Milano, Garzanti, 1992, p. 371 ora in Id., *Eros e Priapo. Versione originale*, a cura di P. Italia e G. Pinotti, Milano, Adelphi, 2016, p. 190.

10 Gadda, *Eros e Priapo. Versione originale* cit., p. 188.

11 Gadda, *L'Egoista*, in *I viaggi la morte* cit., p. 656.

12 Ivi, pp. 559-661. In questo saggio, cui Gadda sceglie di dare la forma di un dialogo, di fatto «i due interlocutori non discutono, in effetti, ma conducono un comune discorso circa le differenze tra la psicologia dell'egoista e quella dell'egotista-narcissico. Restano, nel discorso sin troppo nitido e allo stesso tempo assai generico, minimi segni diacritici o frasali di una distinzione di ruoli: i puntini di sospensione che in tre circostanze indicano l'interruzione e la ripartizione di una medesima frase tra i due personaggi; i pochissimi tratti colloquiali (asseverativi, esclamativi e iterativi) che mimano assai debolmente l'andamento rimbalzato di una conversazione. Di là da ciò, le divisioni del discorso tra i due personaggi riproducono il più delle volte una normale distribuzione in paragrafi», R. Stracuzzi, *Dialogo*, in *Pocket Gadda Encyclopedia*, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/dialogstracuz.php>. Ivi si ragiona sull'uso fatto da Gadda del genere dialogo, sottolineando innanzitutto che «il dialogo rappresenta senz'altro, sin dalla sua canonizzazione platonica, la mediazione più compiuta tra testo letterario e testo teoretico».

Ecco qui teorizzata la dimensione squisitamente sociale, relazionale, della questione narcisismo. Il tema del narcisismo può essere considerato a ogni modo come un'evoluzione della più articolata questione della vanità, che ha bisogno di pubblico per manifestarsi a pieno, e quindi dell'io¹³, cui Gadda dedica un'attenzione centrale tanto a livello speculativo che a livello narrativo lungo tutto l'arco della sua produzione.

L'io, la monade, l'uno isolato dal sistema, per Gadda non esiste: esiste invece solo in relazione agli altri, nodo tra i nodi dei fili di una ragnatela¹⁴, come chiarisce in termini teorici fin dalla *Meditazione milanese*:

Altro errore profondo della speculazione: di vedere ad ogni costo l'io e l'uno dove non esistono affatto, di veder limiti e barriere, dove vi sono legami e aggrovigliamenti¹⁵.

Idea poi ripresa e sviluppata a sua volta proprio nel saggio *L'egoista*, che insieme a *Emilio e Narcisso* compone la terza e ultima parte di *I viaggi, la morte*:

Chi immagina e percepisce se medesimo come un essere "isolato" dalla totalità degli esseri, porta il concetto di individualità fino al limite della negazione (...) la vita di ognuno di noi pensata come fatto a sé stante estraniato da un decorso e da una correlazione di fatti, è concetto erroneo (...) ognuno di noi è il no di infiniti sì, il sì di infiniti no¹⁶.

In termini biografici l'esperienza della guerra conduce Gadda a una riaffermazione narrativa dell'assunto teorico già nei primi scritti, poi raccolti in *La Madonna dei filosofi* e *Il castello di Udine*: ad esempio nel primo testo inviato a «Solaria» per la pubblicazione, nel 1926, e risalente al 1924, rifiutato inizialmente per ragioni di impurità stilistica e poi accolto nelle pagine della stessa rivista nel 1928, *Manovre di artiglieria da campagna*¹⁷. Qui è disegnato il ritratto di un generale dalle «sfuriate napoleoniche»: definizioni ed epiteti interloquiscono con l'autorità tutta forma e mostrine del generale, il cui evidente narcisismo viene così ribaltato grazie ai vari sguardi su di lui, rappresentati dai diversi registri e sottocodici linguistici utilizzati. Così il generale è di volta in volta «una faccia da minchione», «il mio generale», «un formidabile organizzatore», «Sua Eccellenza», «vecchio soldato dall'aspetto burbero, sì, ma dal cuore d'oro», «un vero padre» per i suoi

13 C. Mileschi, *Io*, «Edinburgh Journal of Gadda Studies», 4 (2004), supplemento n. 1 (2004), <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/iomileschi.php>.

14 Gadda, *Emilio e Narcisso* cit., «Il groppo, il centro, il nodo-ragno d'un siffatto ragnatelo di riferimenti infiniti, principia percepire e tradurre ad atti, se pur annaspando nello incerto, la sua funzione poetica».

15 Gadda, *Meditazione milanese* cit., p. 647.

16 Gadda, *L'egoista*, in *Saggi, giornali e favole*, vol. I, cit., p. 654.

17 Si rilegga in merito alla storia di questo testo la nota di R. Rodondi, in C.E. Gadda, *Romanzi e racconti*, I, Milano, Garzanti, 1988, pp. 781-85.

soldati», i cui baffi, malgrado «le due righe sopra la greca, quelle a cui bisogna badare per capire, uno, che generale è»¹⁸, da vessillo fiero di superiorità narcisista, erano ormai ridotti a

pelì risecchi ed irti che, sopra la fessura della bocca, imboschivano una cartapecora gialla. Parevano i secchi sterpi che la boscaglia serba al febbraio, che il piede del contrabbandiere frantuma, nella nebbia del primo mattino¹⁹.

Il generale, da bravo Narcisso,

si compiaceva di allocuzioni solenni e vi mescolava in gelidi lirismi circa il dovere (...) regolamento di disciplina (...) frasi che riteneva pregevoli e rare, dell'ultima moda giornalistica (...) stenti di parole, da piccolo borghese in sussiego domenicale, (...) volute magniloquenti (...) strafalcioni²⁰.

Proprio la riflessione metalinguistica problematizza e ironizza il ritratto del "protagonista" deridendone implicitamente la monolitica autopercezione positiva, complicando l'azione e la sua esegesi in un testo che già contiene *in nuce* il plurilinguismo più maturo del Gadda a venire.

D'altronde, la riflessione sui generali narcisi, ottimi di nome e di fatto pessimi, perfetti contromodelli del generale generoso e autentico, il cui riferimento invece è Cesare, continua coerentemente anche ne *Il castello di Udine*, ad esempio nel brano programmatico *Elogio di alcuni valentuomini*, in cui Gadda appunta: «Il peggio disastro che capita è quello dei Napoleoni finti (...) meglio essere un bravo tenente che un Napoleone in padella»²¹. Finti Napoleoni che ricompaiono nel brano *Impossibilità di un diario di guerra*²², e aleggiano in molte altre prose belliche:

io giudico e credo molte sofferenze si sarebbero potute evitare con più acuta intelligenza, con più decisa volontà, con più alto disinteresse, con maggiore spirito di socialità e meno torri di avorio. Con meno *Napoleoni* sopra le spalle e meno teppa e traditori dietro le spalle²³.

E anche qui ritorna la contrapposizione tra la supponenza autoreferenziale dei Napoleoni narcisi e lo spirito, invece, necessario ed etico, della socialità.

18 C.E. Gadda, *Manovre di artiglieria da campagna*, in *La Madonna dei filosofi*, ivi, p. 26.

19 Ivi, p. 24.

20 Ivi, pp. 24-25.

21 Cfr. Gadda *Elogio di alcuni valentuomini*, in id., *Il castello di Udine*, in *Romanzi e racconti*, vol. I, cit. Il testo era uscito per la prima volta su «L'Ambrosiano» il 27 novembre del 1931. È lo stesso autore a dichiarare nella nota 3, p. 133, l'origine del suo culto per Cesare attraverso il Dante di *Inferno* IV. Ivi, pp. 131-32.

22 Id., *Impossibilità di un diario di guerra*, ivi, p. 142.

23 Ibid. Corsivo mio.

L'occasione della guerra acuisce le considerazioni sulle conseguenze sociali dell'affidamento di ruoli di comando a personalità narcisistiche, preparando quindi fin dagli anni Venti, proprio quelli delle letture psicoanalitiche di Gadda, la teoria più articolata in *Eros e Priapo*.

Per un'analisi del tema, che da linguistico subito si va facendo mitologico, ossia anche narrativo, complicandosi nelle sue implicazioni psicologiche, etiche, storico-morali e socio-politiche, via via declinate dall'autore, si arriva così proprio al libello su, o meglio contro, Mussolini, che sonda in chiave freudiana²⁴, se non anche precipuamente macdougaliana²⁵, la ventennale dittatura italiana. Vi si considera nuovamente il narcisismo in prospettiva sociale, sciogliendo la rabbia, il risentimento, e fors'anche un mal celato senso di colpa²⁶, compresi per quei venti lunghi anni. La storia recente aveva proposto, accanto al nano egoista e Narcisso per antonomasia Napoleone, un nuovo campione del genere: con disastrose conseguenze morali, sociali, storiche, belliche e finanziarie, tutte riconducibili all'incapacità del capo di superare la propria compiaciuta autoreferenzialità, così come l'altrettanto colpevole, compiaciuta credulità della massa beata e beata:

- 24 Sigmund Freud scrive nel 1914 il saggio *Introduzione al narcisismo*, nel 1921 il saggio su *Psicologia delle masse e analisi dell'io*. Il tema della psicologia delle masse, che implica l'analisi dei comportamenti che si realizzano nell'interazione con un gruppo rilevante di persone estranee, viene affrontato sulla base dei due libri sociologici di Le Bon e Mc Dougall. Freud osserva che all'interno di una massa e per influsso di questa, il singolo subisce una modificazione profonda della propria attività psichica: la sua affettività viene straordinariamente esaltata, la sua capacità intellettuale si riduce ed entrambi i processi tendono manifestamente ad equipararlo agli altri individui della massa. Il capo diviene oggetto di una comune identificazione, modello ideale dei vari Io della massa. Secondo Lucchini, Gadda conosceva Le Bon tramite Freud, delle cui teorie peraltro avrebbe sempre fatto una lettura puramente "meccanicistica", G. Lucchini, *L'istinto della combinazione. Le origini del romanzo in Carlo Emilio Gadda*, Firenze, La Nuova Italia, 1988, e Id., *Paragrafi su Gadda e la psicoanalisi*, in *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, a cura di G. Alfano, S. Carrai, Roma, Carocci, 2019, pp. 109-24. Il tema è stato sviluppato da G.L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania dalle guerre napoleoniche al terzo Reich (1815-1933)*, (1974), Bologna, il Mulino, 2009, e *L'uomo e le masse nell'ideologie nazionaliste* (1988), Bari, Laterza, 1999.
- 25 Al 1920 risale il lavoro di W. Mc Dougall, *La psiche collettiva*, che segue di un paio di decenni il precedente *Psicologia delle folle* (1895) di Gustave Le Bon.
- 26 Attestazione di questa componente di senso di colpa personale si ritrova in una lettera a suo cugino Piero Gadda Conti del 6 ottobre 1957, P. Gadda Conti, *Le confessioni di Carlo Emilio Gadda*, Milano, Pan, 1974, p. 140: «non avevo avuto la forza d'animo di affrontarli con *necessario* eroismo: (...) insomma avevo mancato a tutto, su tutta la linea».

al dogma della messa in comune de' titoli di merito dei Santi per la comune salvezza, corrisponde, in reciproca, il riconoscimento dostoevskiano del gravame comune delle colpe: sì che la colpa di uno è colpa di tutti. Il tiranno, l'omicida, il ladro, è colpevole nel suo consenso di tutti, nell'adulazione, o nell'invidia o nella indulgenza di tutti²⁷.

Peccato capitale, dunque, quello dell'egoismo, matrice di quell'exasperato amor di sé che non vuole e non riesce mai a divenire amore dell'altro, del tu, del te:

Più forte di lui, la vanità ch'egli è cerca il su' specchio nelle genti, nelle circostanti case, e lo trova. (...) [mentre] l'amore l'è contrassegnato da un passaggio, da un deflusso: dall'io al tu. È *intuire*, *entusiasarsi*: è un penetrare nel tu: nel te, se volete²⁸.

Eros e Priapo, da qualche anno riproposto al pubblico nella sua forma originaria, è un testo scritto tra 1944 e 1945 e successivamente rivisto ed emendato da riferimenti personali ed eccessi verbali ritenuti particolarmente oltraggiosi; uscito poi solo nel 1967²⁹, articolava in dodici capitoli la teoria erotica che starebbe alla base del fenomeno politico della dittatura di un singolo narcisista sulle masse inebetite dalle esibizioni di sedicenti forza, potere, ricchezza, bellezza del capo autoesaltantesi in esteriorizzazioni del suo interiore, malato, narcisismo.

D'altronde, come ricordato in un recente lavoro di esegesi sul capitolo primo di questo testo, «l'atto di coscienza' che Gadda si propone di portare avanti parte dal presupposto prettamente freudiano che i rapporti tra gli esseri umani siano prevalentemente di tipo erotico»³⁰. L'originario mito di Narciso, quindi, si offre come prototipo del mito per antonomasia, falsificazione primaria dell'io - monade, mito nel senso di ipocrisia e "francobollo", falso perché falsificante *in nuce*: Narciso accende desiderio per dare dolore, sofferenza invece del garantito piacere, rendendo sterili relazioni e dialoghi. Di conseguenza il soggetto narcisico, da parte sua, si propone come modello ma non sa esserlo, non può esserlo, troppo

27 Gadda, *L'Egoista*, in *I viaggi la morte* cit., p. 656.

28 Id., *Emilio e Narciso*, in *I viaggi la morte* cit., p. 641.

29 *Il Libro delle Furie*, uscito su «Officina» nel 1955-1956, (ora in «Officina». [1-12; n.s. 1-2] Bologna, 1955-1959, con presentazione di R. Roversi, Bologna, Pendragon - Centro Studi Archivio Pier Paolo Pasolini, 2004; e in *Eros e Priapo*, ed. Adelphi 2016, pp. 267-90; e cfr. pp. 360-65), è invece il solo sviluppo d'autore, giacché *Eros e Priapo* venne respinto come «intollerabilmente osceno» da prestigiose riviste. Pubblicato solo nel 1967 in una redazione pesantemente censurata, *Eros e Priapo* oggi, grazie alla scoperta dell'autografo, si presenta nella sua autentica fisionomia nell'edizione Adelphi del 2016 a cura di P. Italia e G. Pinotti, cit. L'intera vicenda editoriale di *Eros e Priapo*, viene presentata da Pinotti nella *Nota al testo* che accompagna l'edizione Adelphi, cit., pp. 345-71.

30 M. Giuffrida, *Commento al Capitolo I di Eros e Priapo di Carlo Emilio Gadda*, «Per leggere», XXII (2022), 42, <https://ojs.pensamultimedia.it/index.php/pl/issue/view/304>.

ripiegato com'è su se stesso, risulta incapace di essere amante di altri da sé: dopo aver eccitato curiosità e tensione, dopo aver esortato, offrendosi come maestro, dopo essersi fatto seguire, proponendosi come guida, porta inesorabilmente tutto, e tutti, sé compreso, a una paradossale quanto annunciata rovina. Riesce a imporre la propria verità, essendone intimamente convinto, persuade retoricamente alla menzogna, necessariamente, ideologicamente, compulsivamente. Fondamentale sarà allora educare i giovani, cittadini adulti di domani, a un contro-narcisismo critico: nei capitoli III e IV di *Eros e Priapo* Gadda indica l'importanza di disciplinare al bene l'istinto narcisista di ciascuno, per sperare di costruire una società migliore. Sarà allora necessario

fare i conti, sempre, col meccanismo narcisico e studiarlo partitamente, nell'un per uno, non procedere a stolte generalizzazioni e standardizzazioni: degne dei biscari più grossi generalizzatori e categorizzanti (...) usare dell'autoerotia per il meglio: cointeressarla al bene non al male³¹.

Narcisico è non solo Mussolini, con tutti i suoi *Miti del somaro*, già lo era stato a suo modo Napoleone, e a loro modo, poeticamente ed eroticamente, lo sono anche i due Vati della nostra storia letteraria, di cui Gadda volle disfarsi, avendone evidentemente contro la propria volontà comunque contratto un qualche debito linguistico e poetico: Foscolo e d'Annunzio. Al primo riserva, dopo altri innumerevoli riferimenti polemici, il noto dialogo a tre voci *Il guerriero, l'amazzone, lo spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo*³² in cui il personaggio portatore del pensiero dell'autore, Damaso De' Linguagi, Avvocato, afferma ironicamente: «Niccolò Ughetto, co' tutto l'ardore de' suoi ventitré anni, è invaghito di se stesso»³³. A D'Annunzio, dal quale il distacco era complicato da un'eredità ben più ingombrante, certo non puramente scolastica, dedica questa poco lusinghiera definizione in una lettera a Contini: «Psicologicamente, un narcisso di terza classe che porta a spasso il pistolino ritto della sua personcina (unico personaggio in tutta l'opera: gli altri non esistono)»³⁴.

Ancora nel testo di *Eros e Priapo* Gadda dichiara i propri modelli formativi, definiti appunto «modelli narcisici», offrendo ai lettori fonti interessanti di riflessione sul suo palinsesto letterario:

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

32 C.E. Gadda, *Il guerriero, l'amazzone, lo spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo*, a cura di C. Vela, Milano, Adelphi, 2015. Ma anche in *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. II, cit.

33 Ivi, p. 392.

34 C.E. Gadda, *Lettere a Gianfranco Contini a cura del destinatario. 1934-1967*, Milano, Garzanti, 1988, p. 65.

io ho avuto per modelli narcisistici il Corsaro Nero, Dante (a lungo), l'Ariosto (a lungo), Cesare, Nicola Dek (cacciatore-contadino valacco, personaggio de *Il castello dei Carpazi* di Jules Verne), il conte Franz di Telèk (del medesimo libro), il mio povero professore di lettere italiane al liceo, Attilio Butti, il Carducci, lo Shakespeare, ecc.³⁵.

Come indicava Amigoni, ragionando proprio sul rapporto di Gadda con Freud,

Narciso mente ma conforta: confeziona piacevoli autoritratti, nasconde le falle della mente, rende sopportabile l'assenza notturna della luce e del senso; soprattutto non apre porte che introducono in stanze – ripostigli impresentabili – mai visitate prima. Chiunque lavori all'invenzione del mondo, Freud e Gadda ne sono certi, deve lasciarselo alle spalle³⁶.

Attraverso anche questi modelli narcisistici letterari, e il loro superamento, Gadda dunque crea i suoi personaggi e le sue trame, reinterpreta a proprio modo il mito originario, tanto utilizzato per comprendere la storia e proporre un'equa storiografia, ma utile altresì per ricostruire narrativamente la verità umana nei suoi racconti e romanzi.

Le varie tipologie di egoista che Gadda presenta come in un catalogo ancora nel suo dialogo *L'egoista*, si possono ritrovare declinate narrativamente, per esempio nel racconto eponimo alla raccolta *Accoppiamenti giudiziosi*: si passa dall'egoismo economico all'egoismo morale, estetico e infine igienico, fino all'egotismo narcisista vero e proprio. Protagonista del racconto è in realtà proprio il «capitale» o denaro, nella variazione deformata e distorta di una pronuncia infantile, «denalo» o ancora «'e palanche, 'e chicche»: questo è «il germe dialettico della “funzione” capitale. Capitale [che] era il numero di chicche o palline»³⁷.

Tramite il gioco straniante dello sguardo sul reale di un «forte bimbo lombardo della seconda metà del secolo (decimonono)»³⁸ e attraverso un più o meno implicito gioco di parallelismi, torna in questo racconto anche l'immagine scatologica di cacca-denaro presente ne *L'Adalgisa*, tramite il quale l'egoismo fagico e scatologico vengono messi in diretta correlazione evolutiva con quello eco-

35 Gadda, *Eros e Priapo. Versione originale* cit., p. 151. Mio il corsivo. L'elenco continua con altri modelli non prettamente letterari: «In genere subisco il fascino della signorilità, della vecchia macerazione culturale, della Spagna, della pittura del Caravaggio: dei teologi e delle opere teologiche spagnole e delle persone magre e alte: preferirei essere Don Chisciotte che Renzo Tramaglino. Anche dell'architettura romanica, della bizantina, e della Chiesa primitiva. Anche i miei gusti letterari (...) sono potentemente influenzati da potenti ipostasi ex-narcisiche».

36 Amigoni, *Freud* cit.

37 Gadda, *Accoppiamenti giudiziosi*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 901.

38 Ivi, p. 902.

nomico, che porta a quello morale e, infine, al narcisismo sociale. Il ricchissimo zio protagonista del racconto, lo zio Beniamino Venarvagli, elargisce abbondantemente «pipì dal fianco sinistro, e pupù dal fianco destro»³⁹, mentre pone netto il diniego a elargire alcunché dal borsellino: «Il borsino di Beniamino Venarvagli faceva onore al tentennamento del capo, tendeva cioè a richiudersi precipitosamente al primo stimolo»⁴⁰. Il vecchio ricco e senza eredi⁴¹, io narcisista proiettato nel suo avere, è ossessionato da cinque P⁴², quelle della «propria privata privatissima personale proprietà», al punto da concepire accoppiamenti borghesemente giudiziari per non disperdere le proprie ricchezze, quasi a ribadire quel gioco ironico tra passione narcissica per il denaro, o comunque per se stessi, e passione erotica, come già risultava dalla sintesi della sua biografia in cui due erano i suoi affetti: «un sincero trasporto per “la” donna, allegorismo collettivo, e un egual trasporto per il capitale suo proprio, entità ideale e pratica di natura tutt’altro che collettiva»⁴³.

Non sarà allora un caso se proprio il rifiuto di accoppiamenti giudiziari sono alla base della rivolta antiborghese dei protagonisti di alcuni racconti in cui la ribellione a modelli narcisistici è coraggio di verità, come ad esempio ne *La madonna dei filosofi* e *La fidanzata di Elio*.

Anche nel romanzo *La Cognizione del dolore* si cerca di superare il gioco autoreferenziale dell’io, guardando in faccia il dolore della verità, tramite un ragionamento reiterato sulla questione della proprietà privata, e infine nella celebre invettiva di Gonzalo contro i pronomi, «pidocchi del pensiero»:

... Io, tu... Quando l’immensità si coagula, quando la verità si aggrinza in una palandrana... da deputato al Congresso, ... io, tu... in una turchia e rattrappita persona, quando la giusta ira si appesantisce in una pancia... nella mia per esempio... (...) allora... è allora che l’io si determina, con la sua brava monade in coppa, come il capperò sull’acciuga arrotolata sulla fetta di limone sulla costoletta alla viennese... Allora, allora! È allora, proprio, in quel preciso momento, che spunta fuori quello sparagone d’un io... pimpante... eretto... impennacchiato di attributi di ogni maniera... paonazzo, e pennuto, e teso, e turgido... come un tacchino...⁴⁴

39 Analogo ‘impianto idraulico’ possiede un altro personaggio gaddiano nel racconto *Villa in Brianza*, edito in «I quaderni dell’Ingegnere», 1, Napoli, Ricciardi, 2001, contenuto manoscritto in un quaderno del Fondo Roscioni, datato 9 gennaio [19]29: «Baffi (...) barbone, tremolante anche lui, che pareva dire sì sì», ivi, p. 17.

40 Ivi, p. 894.

41 «il suo chiodo era l’incolumità, cioè l’unità, della Sostanza», in C.E. Gadda, *Accoppiamenti giudiziari*, in Id., *Opere* II, p. 901.

42 Ivi, p. 902.

43 Ivi, p. 902. Cfr. I. De Michelis, *Tra il ‘quid’ e il ‘quod’. Metamorfosi narrative di Carlo Emilio Gadda*, Pisa, ETS, collana MOD, 2009, pp. 128-32.

44 Gadda, *La cognizione del dolore*, in *Romanzi e racconti*, vol. I, cit., pp. 637-38.

È stato scritto a riguardo che «la polemica speculativa contro la nozione di “io”, pacatamente sviluppata dal Gadda della *Meditazione*, ora si amplia in una fustigazione del narcisismo, e dell'enfatizzazione di qualsiasi titolo di gloria personale e sociale»⁴⁵ e, aggiungerei, di qualsiasi steccato tra l'individuale e il collettivo, l'uno e il sistema.

Nella scena finale della *Cognizione del dolore* si esamina ad esempio il dolore proprio come violenza all'individuo, violato fisicamente e metonimicamente nei propri spazi più intimi: la dinamica del delitto viene immaginata a partire dalle tracce di sangue sul volto della vittima e sul suo «comodino da notte»: altra sineddoche del possesso⁴⁶, concludendosi con la definizione della morte come «sovrauna coscienza dell'impossibilità di dire: Io»⁴⁷.

Nel secondo romanzo, il *Pasticciaccio brutto de via Merulana*, si possono identificare invece due interpretazioni più aleatorie del motivo narcisistico declinato nella scrittura d'invenzione che paiono anch'esse strettamente legate alle considerazioni teoriche gaddiane, per tramite dei personaggi. La prima realizzazione, quella del Balducci, è la versione più grossolana, catalogabile come primo grado d'intensità della carica narcisica:

Conosceva il Balducci per cacciatore, e cacciatore fortunato. Cacciatore in utroque. In cuor suo gli rimproverava certa mascolina grossezza, certe fanfaronate, certe risate un po' troppo clamorose per quanto bonarie, certo egoismo o egotismo un po' da gallinaccio⁴⁸.

Nel personaggio del Valdarena l'autore invece inverte una manifestazione più complessa, ipertrofica, di secondo grado, assai fastidiosa proprio per la sua pretesa raffinatezza: il Biondo Narcisso Giuliano Valdarena:

Un bel ragazzo, er signorino Giuliano, dellà: piuttosto fortunato con le donne. Piuttosto. Già. Che lo perseguitavano a sciami, a volo radente: e gli precipitavano addosso tutte insieme, e in picchiata, come tante mosche sur miele. Lui sapeva puranche fare: ci aveva un bindolo, uno specchietto a rota, un suo modo così naturale e così strano, ar medesimo tempo... che te le incantava co gnente⁴⁹.

Ed è proprio al termine dell'interrogatorio del Valdarena, l'antipatia nei confronti del quale rischiava di farsi, nel commissario Ingravallo, quasi speranza di colpevolezza, e già era condanna, che di contro si compie la denuncia della falsità

45 Mileschi, *Io cit.*

46 Cfr. I. De Michelis, *Tesori gaddiani: i comodini da notte*, «Diacritica», 49, vol. II (2023).

47 Gadda, *La cognizione del dolore cit.*, p. 755.

48 C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, Milano, Garzanti, 1989, p. 21.

49 Ivi, p. 66.

del mito narcissico. Proprio quando il pensiero narcisistico viene elevato a metodo di falsa giustizia e quindi diventa produttore di falsa verità, gli viene contrapposto il sistema euristico di Don Ciccio Ingravallo, che vuol indagare le plurali, molteplici cause per cercare di comprendere la Verità, rintracciare e ricostruire il pasticcio, sciogliere lo gnommero senza per forza concludere con una esibizionistica accusa e condanna individuale: laddove invece

La psiche del demente politico esibito (narcisista a contenuto pseudo-etico) aggranfia il delitto alieno, reale o creduto, e vi ruggia sopra come belva cogliona e furente a freddo sopra una mascella d'asino: conducendosi per tal modo a esaurire (a distendere) nella inane fattispecie d'un mito punitivo la sudicia tensione che lo compelle al pragma: al pragma quale che sia, purché pragma, al pragma coûte que coûte. Il crimine alieno è «adoperato» a placar Megera anguicrinita, la moltitudine pazza: (...) acquistando corso legale, per tal modo, una pseudo-giustizia, una pseudo-severità⁵⁰.

E, peggio, una pseudo - Verità, che è la più tremenda delle menzogne.

Di nuovo Gadda porta a ragionare sul pericolo delle semplificazioni eccessive, sui rischi dell'accontentarsi di soluzioni che non si basino sulla comprensione della realtà, sull'uso strumentale, politico, manipolatorio, della verità, sulla bellezza della complessità, cui riesce ad attingere grazie solo al racconto.

È proprio grazie alla tessitura narrativa, al multiprospettivismo incarnato dai vari personaggi, che Gadda attiva sì le sue considerazioni teoriche sul narcisico ma riesce finalmente a comprenderle meglio, a superarle, a risolverle in una narrazione che recuperi un senso più complesso del vero, dando voce agli infiniti no e sì da cui si distingue ogni io, ricreando una verità sociale, oltre i miti tutti, le banalizzazioni tutte, e tutti gli egotismi limitanti e falsificanti.

50 Ivi, p. 93.

DIALOGHI

CAMILLA BAMBOZZI

*Allusività mitica e polisemia in
I' ho veduto già senza radice: il mito di Elice*

*Mythical allusiveness and polysemy in
I' ho veduto già senza radice: the myth of Helice*

ABSTRACT

Il rapporto tra Dante e Cino da Pistoia si costruisce su una fitta serie di scambi testuali, attraverso la cui analisi e interpretazione è possibile ricostruire non solo gli snodi fondamentali di questo rapporto, ma anche fattori altamente significativi dell'evoluzione poetica di entrambi. La tenzone intrattenuta tra i due autori rappresenta il *corpus* di testi che più offre la possibilità di indagare in modo approfondito la natura del loro sodalizio. Nello specifico, la prima coppia di sonetti della tenzone contiene elementi importanti per la ricostruzione della prima fase del dialogo tra Cino (*Novellamente Amor mi giura e dice*) e Dante (*I' ho veduto già senza radice*). Sia nella produzione di Dante che in quella di Cino, l'allusione ai miti classici è indubbiamente presente. Sebbene siano state debitamente individuate ed esaminate le occorrenze ove i miti più esplicitamente presenti assumono un'importante funzione nel testo, sembra non essere stata ancora sufficientemente sviluppata un'ipotesi che emerge dalla lettura del commento alle *Rime* di Domenico De Robertis (2005). L'intervento ha dunque il fine di illustrare la plausibilità di una allusione al mito di Elice nella prima risposta di Dante a Cino, analizzandone le possibili ricadute interpretative.

The relationship between Dante and Cino da Pistoia develops through an exchange of texts. Thanks to the analysis of these texts, one can identify the pivotal moments of the poets' relationship, and the significant elements of each poet's evolution. The tenzone the two poets exchanged is a corpus of texts which enables the reader to investigate the nature of this poetic friendship. Specifically, the first pair of sonnets in the tenzone contains important features that allow the reader to trace the initial phase of the dialogue between Cino (Novellamente Amor mi giura e dice) and Dante (I' ho veduto già senza radice). In the individual works of Dante and Cino, allusions to classical myths are undoubtedly present. Even though the passages in which classical myths are evidently evoked have already been analysed, a hypothesis that emerged from Domenico De Robertis's commentary (Rime, 2005) has not been developed. This article aims to explore the plausibility of an allusion to the myth of Helice in Dante's first responsive sonnet to Cino, by analysing the implications that this interpretation can lead to.

*Allusività mitica e polisemia in
I' ho veduto già senza radice: il mito di Elice¹*

La rielaborazione dell'ipotesto ovidiano, in particolare le *Metamorfosi*, è uno strumento poetico e narrativo di straordinaria efficacia e rilevanza in numerosi luoghi dell'opera dantesca, soprattutto, ma non solo, nella *Commedia*. Sebbene siano state debitamente individuate ed esaminate le occorrenze ove i miti più esplicitamente presenti assumono un'importante funzione nel testo², è rimasta indecifrata e non sviluppata l'ipotesi, suggerita da Domenico De Robertis³, che nel sonetto di Dante *I' ho veduto già senza radice*, sia presente l'allusione al mito di Elice. L'ipotesi mi sembra invece interessante e meritevole di essere avanzata in modo più esplicito, chiaro e circostanziato, per sottoporre quindi a verifica la plausibilità di tale lettura, analizzandone le possibili ricadute nell'interpretazione complessiva del testo, e anche in relazione ai primi momenti del rapporto tra Dante e Cino da Pistoia, entro cui il sonetto si colloca.

Il componimento costituisce la prima risposta formale di Dante al sodale, poeta e amico, Cino da Pistoia. La coppia di sonetti *Novellamente Amor mi giura*

- 1 Desidero ringraziare il Professor Giuseppe Ledda per i suoi importanti suggerimenti e consigli di lettura per ciò che concerne la scrittura di questo articolo.
- 2 Per un'estesa trattazione del rapporto tra Dante e i classici, con particolare riguardo alla presenza, all'influsso e al riutilizzo dell'intertesto ovidiano nella *Commedia*, si segnala la seguente bibliografia: E. Paratore, *Ovidio Nasone, Publio*, in *Enciclopedia Dantesca*, 5 voll. + Appendice, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978, vol. IV pp. 225-36; *The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante's «Commedia»*, a cura di R. Jacoff, J. T. Schnapp, Stanford, Stanford University Press, 1991; M. Picone, *L'Ovidio di Dante*, in *Dante e la «bella scola» della poesia. Autorità e sfida poetica*, a cura di A.A. Iannucci, Ravenna, Longo, 1993, pp. 107-44; G. Brugnoli, *Studi danteschi. III. Dante filologo: l'esempio di Ulisse*, Pisa, ETS, 1998, pp. 134; R. Mercuri, *Ovidio e Dante: le «Metamorfosi» come ipotesto della «Commedia»*, «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», VI, 2009, pp. 21-37; S. Carrai, *Dante e l'antico. L'emulazione dei classici nella «Commedia»*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2012; *Miti figure metamorfosi. L'Ovidio di Dante*, a cura di C. Cattermole, M. Ciccuto, Firenze, Le Lettere, 2019. Infine, si consulti A. Pilosu, *Nuove considerazioni su Ovidio e le «Rime» di Dante*, «Studi (e testi) italiani», 44-45 (2020), pp. 5-32 sull'impiego dell'ipotesto ovidiano nelle *Rime*.
- 3 D. Alighieri, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2005, p. 486.

e dice, di Cino, e *I' ho veduto già senza radice*, di Dante, rappresenta il primo nucleo dialogico della tenzone che i due poeti intrattengono⁴. Il legame poetico tra Dante e Cino si costruisce su una fitta serie di scambi testuali, attraverso la cui analisi e interpretazione è possibile ricostruire non solo gli snodi fondamentali di questo dialogo, ma anche fattori altamente significativi dell'evoluzione poetica di ciascuno dei due autori. La tenzone rappresenta il *corpus* di testi che più offre la possibilità di indagare approfonditamente la natura del loro sodalizio. Nello specifico, la prima coppia di sonetti della tenzone contiene elementi importanti per la ricostruzione della prima fase del loro confronto; in questo stadio iniziale, i cui estremi cronologici restano incerti⁵, l'allusione

- 4 I testi sono citati secondo l'edizione *Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di M. Marti, Firenze, Le Monnier, 1969, pp. 423-923.
- 5 La prima fase del rapporto tra Dante e Cino, in cui si verificano i primi contatti personali e letterari, corrisponde al periodo precedente all'esilio di entrambi, che inizia nel 1302 per Dante e nel 1303 per Cino. I due poeti, infatti, subiscono la medesima sorte a poca distanza di tempo, ma a differenza di Dante, la cui condizione di esule perdurerà fino alla morte, Cino potrà rientrare a Pistoia nel 1306. L'inizio dei rapporti tra Dante e Cino si fa convenzionalmente risalire alla stesura, da parte di Cino, della consolatoria in morte di Beatrice, *Avegna ched el m'aggia* più per tempo; tuttavia, non si può ignorare che il sonetto *Naturalmente chere ogne amadore*, scritto in risposta al dantesco *A ciascun'alma presa e gentil core*, è attribuito a Cino in parte della tradizione (sebbene sia conteso con Terino da Castelfiorentino). Nonostante non vi sia certezza assoluta rispetto alla datazione della coppia di sonetti formata da *Novellamente Amor mi giura e dice* di Cino, e dalla risposta dantesca, *I' ho veduto già senza radice*, con tutta probabilità questi due testi sono databili al periodo antecedente all'esilio di entrambi i poeti. Per ulteriori approfondimenti sul rapporto tra Dante e Cino e, più in particolare, sulla cronologia e le fasi del loro scambio poetico, si consulti la seguente bibliografia: R. Hollander, *Dante and Cino da Pistoia*, «Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society», CX (1992), pp. 201-31; M. Picone, *Dante e Cino: una lunga amicizia. Prima parte: i tempi della «Vita Nova»*, «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», I (2004), pp. 39-53; R. Pinto, *La poetica dell'esilio e la tenzone con Cino*, «Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», X (2009), pp. 41-73; E. Pasquini, *Appunti sul carteggio Dante-Cino*, in *Le «Rime» di Dante*, a cura di C. Berra, P. Borsa, Milano, Cisalpino - Istituto Editoriale Universitario, 2010, pp. 1-15; L.M.G. Livraghi, *Dante (e Cino) 1302-1306*, «Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», XIII (2012), pp. 55-98; P. Borsa, *Tra «Vita nova» e rime allegoriche: note sulla consolatoria di Cino da Pistoia per la morte di Beatrice*, «Carte Romanze», II, 2 (2014), pp. 301-12; E. Fenzi, *Intorno alla prima corrispondenza poetica fra Cino e Dante: la canzone per la morte di Beatrice e i sonetti «Perch'io non truovo chi meco ragioni» e «Dante, i' non odo in qual albergo soni»*, in *Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana*, a cura di R. Arqués Corominas, S. Tranfaglia, Firenze, Cesati, 2016, pp. 75-97; F. Ruggiero, *Per la paternità di «Naturalmente chere ogni amadore»: questioni antiche e nuovi rilievi*, «Carte romanze», IV/1 (2016), pp. 181-208; P. Rigo, *Il sonetto conteso: la storia di «Naturalmente chere ogne amadore» tra testo, contesto e finzione*, «Cuadernos de Filología Italiana», XXIV (2017), pp. 115-30; S. Italia, *Dante e Cino da Pistoia. Un dia-*

ai miti classici è indubbiamente presente e si configura come cifra stilistica di entrambi i poeti.

Nel sonetto *Novellamente Amor mi giura e dice*, Cino affronta una situazione topica: il poeta si trova alla mercé di Amore, che lo spinge a innamorarsi di nuovo, nonostante le ferite dell'infatuazione precedente siano ancora dolorose. Nella prima quartina, Cino racconta a Dante di una «donna gentil» (v. 2), qualificata dall'aggettivo «beatrice» (v. 4); Cino cela il nome dell'amata di Dante sotto il nome comune, che significa letteralmente «colei che dà beatitudine»⁶. Si evince che egli abbia già avuto esperienza delle vane promesse di Amore, tanto che teme di morire per via di questa nuova circostanza in cui si trova, in quanto, a suo dire, non sarebbe in grado di rinascere dalle proprie ceneri come la «fenice» (v. 8). Tuttavia, Cino non nasconde le difficoltà di sottrarsi a questa nuova tentazione amorosa, proprio poiché il proprio cuore è indebolito «d'un'altra sua ferita», dovuta a una precedente situazione dolorosa (v. 11). Il conflitto interiore rimane irrisolto e si traduce in una domanda diretta all'interlocutore, Dante, a cui Cino chiede un consiglio su come agire: Cino è diviso tra il desiderio di accettare l'invito di Amore e la paura che il colore verde si riveli ben peggiore del nero: «che peggio che lo scur non mi sia 'l verde» (v. 14). Grazie all'analisi della risposta dantesca, in cui viene ripreso il termine «verde» (v. 9), si evince che probabilmente il colore faccia riferimento alla giovinezza e dunque alla *novitas* di questo secondo amore; la contrapposizione indica dunque il passaggio da una antica esperienza dolorosa a una nuova, caratterizzata da un'accezione positiva.⁷

logo interrotto?, in *La letteratura italiana e le arti*. Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti, Napoli, 7-10 settembre 2016, a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G.A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile, Roma, ADI editore, 2018.

6 D. Alighieri, *Rime*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1965, p. 139, nota 4.

7 De Robertis, *Rime* cit., p. 485, nota 14 e D. Alighieri, *Rime*, a cura di C. Giunta, Milano, Mondadori, 2018, p. 366 nota 14. Il motivo è tradizionale; si cfr. D. Alighieri, *Le rime della maturità e dell'esilio*, a cura di M. Grimaldi, Roma, Salerno Editrice, 2019, p. 1032-34. In merito all'immagine della donna verde, si segnalano i seguenti contributi: D. Alighieri, *Rime della maturità e dell'esilio*, a cura di M. Barbi e V. Pernicone, Firenze, Le Monnier, 1969, pp. 525-30; Grimaldi, *Le rime della maturità e dell'esilio* cit., pp. 1032-35 e p. 1039. Si indica inoltre che il plesso *scuro / verde* potrebbe costituire un altro tentativo di sintonizzazione di Cino, sulla base delle parole dantesche *ombra / verde* della sestina *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* (dove formano anche opposizione concettuale: il *verde* è colore della vitalità, l'*ombra* dell'oscurità, che tale vitalità opprime – questa opposizione è d'altronde emblema concettuale del ciclo petroso). Si tratta anche parole di alto rango letterario nei *poetae regulati* (cfr. *Dve* II vi 7) e in particolare in Ovidio. Si cfr. E. Vilella, *La mujer «de verde» en la sextina y ale-daños de nuevo a revisión: Dante, «Rime» VII*, «Revista de Filología Románica», XXXVIII (2021), pp. 47-55. L'immagine della donna verde sarà poi fondamentale in *Purg.* XXX 31-33: «sovra candido vel cinta d'uliva / donna m'apparve,

Novellamente Amor mi giura e dice
 d'una donna gentil, s'i' la riguardo,
 che per virtù de lo su' novo sguardo
 ella sarà del meo cor beatrice.

Io, c'ho provato po' come disdice,
 quando vede imbastito lo suo dardo,
 ciò che promette, a morte mi do tardo,
 ch'i' non potrò contraffar la fenice.

S'io levo gli occhi, e del suo colpo perde
 lo core mio quel poco che di vita
 gli rimase d'un'altra sua ferita.

Che farò, Dante? ch'Amor pur m'invita,
 e d'altra parte il tremor mi disperde
 che peggio che lo scur non mi sia 'l verde.

Nel sonetto di risposta, Dante incoraggia Cino a diffidare dell'amore per una nuova donna; impiega l'immagine di un tronco d'albero appena tagliato – «legno», per metonimia (v. 2) – che ancora sembra produrre fogliame, grazie all'effetto del sole, per indicare un amore apparentemente vitale, ma che è invero «senza radice» (v. 1). Da questo tronco non nasce «frutto» (v. 5), poiché a ciò la natura si oppone, in quanto essa sa che tale frutto, manchevole di radice, non scaturito dalla terra, è menzognero. Nelle terzine il motivo del verde, posto da Cino in chiusura del proprio sonetto, viene ripreso due volte da Dante. Il venir meno all'attrazione per la «Giovane donna a cotal guisa verde» (v. 7) risulta difficoltoso, per questa ragione Dante tenta con veemenza di persuadere Cino a sottrarsi al «periglio» (v. 12) che tale donna rappresenta. Al centro di questa coppia di sonetti, vi è il riferimento a una figura femminile che incarna un amore infruttuoso e inane; ella impersona un tipo di amore che in realtà non ha alcuna caratteristica positiva o, ancora, beatificante, e per questo Dante intima categoricamente a Cino di respingerlo. Il sonetto di Dante funge da correttivo rispetto alla visione che viene espressa da Cino.

sotto verde manto / vestita di color di fiamma viva». Dante descrive l'apparizione di Beatrice, la quale è cinta di ulivo, ha indosso un velo bianco, un mantello di colore verde e una veste rossa. Il verde connota Beatrice in un modo diverso rispetto a quello che impiega Cino – così come Dante, in risposta – nel sonetto *Novellamente Amor mi giura e dice*. Difatti, in *Purgatorio XXX*, il verde simboleggerebbe la speranza (cfr. Grimaldi, *Le rime della maturità e dell'esilio* cit., p. 1041).

I' ho veduto già senza radice
 legno ch'è per omor tanto gagliardo,
 che que' che vide nel fiume lombardo
 cader suo figlio, fronde fuor n'elice;

ma frutto no, però che 'l contradice
 natura, ch'al difetto fa riguardo,
 perché conosce che saria bugiardo
 sapor non fatto da vera nutrice.

Giovane donna a cotal guisa verde
 talor per gli occhi sì a dentro è gita
 che tardi poi è stata partita.

Periglio è grande in donna sì vestita:
 però l'affronto de la gente verde
 parmi che la tua caccia non seguir dé.

Se ci si concentra sulla prima quartina di entrambi i sonetti, in particolare al quarto verso, in posizione di rima, si deduce che, in corrispondenza di dove Cino utilizza il termine «beatrice», Dante impiega il termine «elice»; si tratta di un puro latinismo il cui significato letterale è quello di 'far uscire' o 'estrarre', e in questa accezione costituisce un *hapax* nella produzione dantesca⁸. Del termine «elice» non si può contestare l'efficacia diretta del senso letterale, che appare in senso principale e prevalente nel testo. Dante costruisce l'immagine attraverso una metafora botanica, impiegando il preziosismo lessicale «elice» per puntualizzare che il tipo di amore a cui fa riferimento Cino, «senza radice / legno» (vv. 1-2), è di natura sterile e impura. Ma al di là del primo livello di significato che si può cogliere dalla lettura della prima quartina, si registra la presenza di un'alusione forte nel terzo e nel quarto verso, al mito di Elice, oltre che al mito Fetonte⁹. In *Novellamente Amor mi giura e dice*, Cino provoca Dante definendo la

8 Il verbo latino *elicere* da cui deriva il termine impiegato da Dante nel sonetto, è in altri *loci* della produzione dantesca, ma assume un'accezione diversa. Difatti, il verbo viene utilizzato nel *De vulgari eloquentia* e *De Monarchia* con il significato di 'ricavare'. Cfr. i seguenti passi: *Dve* I v 3, I xii 6, II xii 10 e *Mon.* II v 23, II vii 6, III iv 1. L'unico impiego del verbo italiano *elicere* in Dante è proprio nel sonetto *I' ho veduto già senza radice*, ove assume un significato non metaforico, indicando l'atto di 'far uscire'. È il primo ma non l'unico impiego italiano; infatti, come nota Giunta, si tratta della «prima occorrenza del verbo in italiano (due soli altri esempi nel *corpus TLIO*, in Francesco Petrarca e Ricciardo da Battifolle). Cfr. Giunta, *Rime* cit., p. 369, nota 3-4. Cfr. la voce *elicere* sul *TLIO*.

9 Il mito di Fetonte è evocato dall'espressione «que' che vide nel fiume lombardo / cader suo figlio» (vv. 3-4), mentre quello di Elice dall'omografo verbo «elice» (v. 4).

donna oggetto del proprio amore attraverso l'aggettivo «beatrice» (v. 4)¹⁰. Nell'impiego di tale termine, si può cogliere un tentativo da parte del pistoiese di guadagnarsi l'approvazione di Dante, rispetto al cedere a questa provocazione amorosa. Cino giustifica il proprio comportamento attribuendo un valore salvifico e beatificante al nuovo amore che sta vivendo. Tuttavia, nella risposta, Dante contrappone al termine 'beatrice' il termine 'elice'. Stando a questa lettura, Dante starebbe indicando che, in realtà, dietro il recente amore si celi invece una donna fatale, la cui simbologia è antitetica e di segno contrario rispetto a Beatrice. Così facendo, la prima quartina assumerebbe i tratti di un ammonimento, affinché l'amico Cino sappia quali pericoli il nuovo amore porta con sé, e dunque eluda tale abbaglio.

Al fine di fornire una trattazione più ampia e dunque di contestualizzare la contrapposizione tra il binomio Dante/Beatrice e Cino/Elice – quest'ultima intesa come simbolo di lussuria –, è necessario prendere in esame anche altri elementi della corrispondenza tra Dante e Cino¹¹. La *vexata quaestio* dell'«*utrum de passione in passionem possit anima transformari*», ossia se l'anima possa tramutarsi da una passione all'altra, è un argomento cardine della tenzone; nello specifico è al centro della discussione nei sonetti *Dante, quando per caso s'abbandona* di Cino e *Io sono stato con Amore insieme* di Dante, accompagnato dall'epistola III. A questa altezza l'Alighieri ritiene lecito il passaggio da un amore vecchio a uno nuovo, e dunque legittima il punto di vista del pistoiese poiché «nel cerchio de la sua palestra [di Amore] / liber arbitrio già mai non fu franco, / sì che consiglio invan vi si balestra» (vv. 9-11)¹². In aggiunta, nell'epistola III Dante adduce giustificazioni che si corroborano attraverso l'esercizio della ragione e l'*auctoritas* di Ovidio e dello Pseudo-Seneca¹³. Al contrario, però, nell'ultima parte della

10 Contini afferma che è Cino «l'inventore di questo sostantivo», in questa accezione comune. Cfr. Contini, *Rime* cit., p. 139, nota 4.

11 Per la poesia amorosa di Cino è fondamentale il contributo di G. Marrani, *Cino da Pistoia: profilo di un lussurioso*, «Per Leggere. I Generi della Lettura», IX, vol. XVII (2009) (vol. monografico *Per leggere i classici. Saggi di commento ai classici italiani, antichi e moderni*. Atti del Convegno di Ginevra, 23-24 ottobre 2007, parte I, a cura di G. Bardazzi, R. Leporatti, E. Manzotti), pp. 33-53.

12 Cfr. i commenti di Contini, *Rime* cit., p. 192: «la fatalità d'Amore, contro cui non vale arbitrio, e che appunto potrà solo mutare oggetto, irresistibile anche nella variazione»; Marti, p. 736: «viene confermata "l'ineluttabilità del sentimento d'amore, e la sua fatalità; in modo ancor più fermo (...) nei due versi che seguono, ove la palestra d'Amore è l'ideale regno di gentilezza e cortesia».

13 «[2] Redditur, ecce, sermo Calliopeus inferius, quo sententialiter canitur, quanquam transumptive more poetico signetur intentum, amorem huius posse torpescere atque denique interire, nec non huius, quod corruptio unius generatio sit alterius, in anima reformari. [3] Et fides huius, quanquam sit ab experientia persuasum, ratione potest et auctoritate muniri. Omnis namque potentia que post corruptionem unius actus non deperit, naturaliter reservatur in alium: ergo potentie sensitive, manente organo,

corrispondenza, che sancirà poi la fine della tenzone tra i due poeti, sono copiosi i riferimenti e i rimproveri di Dante alla volubilità di Cino¹⁴. Nel sonetto *Degno fa voi trovare ogni tesoro*¹⁵, Dante elogia Cino per le sue abilità poetiche ma, al contempo, lo accusa di avere un «volgibile cor» (v. 3). Con l'ultimo sonetto indirizzato a Cino, *Io mi credea del tutto esser partito*, Dante rimarca questo giudizio ed esorta l'amico a ravvedersi dal proprio atteggiamento e a perseguire, invece, con fedeltà, un amore virtuoso¹⁶: «se leggiere cor così vi volve / priego che con virtù il correggiate» (vv. 12-13). Infine, al sonetto ciniano *Poi ch'i' fui, Dante, dal mio natal sito*, in cui il pistoiese difende nuovamente la propria attitudine, poiché imputa alla condizione sfavorevole e dura dell'esilio il perpetrare della propria volubilità, non seguirà una formale risposta.

Ritornando ora all'analisi della prima coppia di sonetti, *Novellamente Amor mi giura e dice e l'ho veduto già senza radice*, è opportuno approfondire l'impiego che Dante fa del mito di Elice, o Callisto, che è narrato nel secondo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio¹⁷. Giove, sotto mentite spoglie, riesce a circuire la ninfa

per corruptionem unius actus non depereunt, et naturaliter reservantur in alium; cum igitur potentia concupiscibilis, que sedes amoris est, sit potentia sensitiva, manifestum est quod post corruptionem unius passionis qua in actum reducitur, in alium reservatur. Maior et minor propositio sillogismi, quarum facilis patet introitus, tue diligentie relinquuntur probande. [4] Auctoritatem vero Nasonis, quarto De Rerum Transformatione, que directe atque ad litteram propositum respicit, superest ut intueare; scilicet ubi ait, et quidem in fabula trium sororum contemtricum in semine Semeles, ad Solem loquens, qui nymphis aliis derelictis atque neglectis in quas prius exarserat, noviter Leucothoen diligebat: "Quid nunc, Yperione nate", et reliqua. [5] Sub hoc, frater carissime, ad prudentiam, qua contra Rhamnusia spicula sis patiens, te exhortor. Perlege, deprecor, Fortuitorum Remedia, que ab inclitissimo philosophorum Seneca nobis velut a patre filiis ministrantur, et illud de memoria sane tua non defluat: "Si de mundo fuissetis, mundus quod suum erat diligeret"» (*Epistola III*, par. 4-8; cfr. D. Alighieri, *Epistole*, a cura di E. Pistelli, in Id., *Le Opere di Dante*, Testo critico 1921 della Società Dantesca Italiana, con un saggio introduttivo di E. Ghidetti, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 383-415).

14 Il tema d'altronde già presente nelle corrispondenze tra Cino e i poeti bolognesi, per cui si veda D. De Robertis, *Cino e i poeti bolognesi*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXVIII, n. 383 (1951), pp. 273-312.

15 Il sonetto è inviato a Cino in nome di Moroello Malaspina.

16 Per ulteriori informazioni in merito alle motivazioni che avrebbero spinto Dante a interrompere la tenzone con Cino, si rimanda a S. Ferrara, «*Io mi credea del tutto esser partito*»: il distacco di Dante da Cino, in *Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana*, a cura di R. Arqués Corominas, S. Tranfaglia, Firenze, Cesati, 2016, pp. 99-111.

17 *Met.* II 405-535. Il mito è presente anche in *Fast.* II 155-192, sebbene sia narrato meno dettagliatamente e con lievi modifiche. La variante ovidiana del mito è quella a cui fa riferimento Dante in quasi tutte le occorrenze in cui lo riutilizza, nonostante le versioni del racconto, risalenti sia all'età classica che medievale, fossero molteplici. Cfr. Grimaldi, *Le rime della maturità e dell'esilio* cit., p. 1037.

Elice, adepta di Diana, di cui il dio si era invaghito. In seguito a un tentativo di fuga da Giove, la ninfa si ricongiunge a Diana e al resto del gruppo di ancelle, ma non riesce a tenere nascosto a lungo il frutto della sua unione con il dio, in quanto ben presto la sua gravidanza si fa evidente. In tal modo Callisto scatena non solo l'ira di Diana, che la allontana dal suo corteo per non permetterle di contaminare la castità delle compagne e la purezza dei boschi, ma anche di Giunone, la quale, in preda alla gelosia, la trasforma in un'orsa e, sotto queste spoglie Elice dà alla luce Arcade. Dopo anni trascorsi lontana dal figlio, Elice lo scorge mentre caccia nella foresta e, nel tentativo di avvicinarlo, ne causa lo spavento e viene quasi trafitta da una freccia scagliata proprio da Arcade. Il mito si conclude con un episodio di catasterismo: il tragico evento viene sventato da Giove che, impietositosi dalla scena, trasforma madre e figlio nelle costellazioni dell'Orsa Minore e dell'Orsa Maggiore.

Il primo elemento che legittima la lettura di un richiamo al mito di Elice, seppur celato e non immediatamente individuabile, è il fatto che il sonetto di Cino costituisce un precedente immediato in cui un mito viene rievocato attraverso un «gioco un po' irriverente sul nome della donna del destinatario»¹⁸, un'omografia tra una parola comune e un nome proprio. In *I' ho veduto già senza radice*, nel punto corrispondente al ciniano «beatrice», la strategia responsiva di Dante consisterebbe nell'impiego del medesimo stratagemma retorico, ossia la tecnica del parallelismo rimico e contenutistico, presente in tutto il sonetto: nel punto in cui Cino incalza e attua una sorta di maldestra *captatio benevolentiae* nei confronti di Dante, nominando la sua nuova donna «beatrice», che rimanda a un personaggio di elevata caratura amorosa, nonché a un mito erotico e salvifico, Dante risponde opponendo un'altra figura femminile, Elice, la cui origine risiede nel mito e la cui cifra è diametralmente opposta¹⁹. Tuttavia, Dante allude alla figura mitologica in modo estremamente più incisivo, ma enormemente più raffinato e latente rispetto a come lo fa Cino, rendendo più complicata l'individuazione del meccanismo e quindi la decifrazione del rimando al mito di Elice. Infatti, invece di impiegare un aggettivo che restituisce un significato direttamente opposto a quello di «beatrice», Dante sceglie di utilizzare un verbo, rendendo il riferimento meno esplicito, ma anche conferendogli una maggiore ricercatezza stilistica.

Nel commento alle *Rime* di De Robertis²⁰ si scorge questo indizio di lettura: «bastino le innovazioni di parole in rima, fino all'hapastico *elice*, proprio là dove Cino più provocava, nonché con la citazione di una favola antica, col nome proprio rampollante, sotto il nome comune, nella mente [del] destinatario»²¹. Tut-

18 *Poesie dello stilnovo*, a cura di M. Berisso, Milano, Rizzoli, 2006, p. 322, nota 4.

19 De Robertis, *Rime* cit., p. 486.

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*

tavia, la suggestione che si celi dietro il termine «elice» un rinvio all'omonimo mito non sembra essere stata raccolta da nessuno studioso ed è quindi rimasta un'ipotesi non pienamente presentata e discussa. Non si registra traccia di essa nella bibliografia precedente al commento di De Robertis, e infatti non viene menzionata né nel commento di Contini, né in quello di Barbi-Pernicone, né in quello di Marti²². L'ipotesi di De Robertis resta poi non recepita, poiché non è nemmeno segnalata né sviluppata nella bibliografia successiva, ad esempio nei commenti di Marco Berisso, Donato Pirovano, Claudio Giunta e Marco Grimaldi²³. Invero, i contributi sinora nominati si limitano a riportare il significato letterale del latinismo «elice», l'impiego in Cicerone e in Plinio, il fatto che si tratti della prima occorrenza di questo verbo in italiano, dunque la rarità dell'impiego del verbo, e infine la sua fortuna in Petrarca. Lo spunto è però proseguito da Giuseppe Marrani, nella discussione su Cino, Dante e Giovanni Quirini nel terzo capitolo di *Con Dante dopo Dante*²⁴.

Come già accennato, Dante costruisce il suo componimento seguendo uno schema di parallelismi e riprese, sia per ciò che concerne lo schema metrico, come era uso nelle tenzoni, sia a livello tematico-contenutistico. Tuttavia, vi è un elemento di particolare distanza dall'usuale tendenza nelle tenzoni a mantenere uno stile improntato alla 'cortesia' e alla cerimoniosità²⁵: il tono di Dante è indubbiamente accusatorio e ciò si evince anche dal tono complessivo del sonetto. Si tratta effettivamente di una risposta anomala o quantomeno insolita. Dante critica aspramente e duramente la condotta e le scelte di Cino. L'intento di accusa, di volontà di ribaltamento e, ancora, di censura, risulta però pienamente coerente e lineare rispetto al tono complessivo, a tratti feroce, del sonetto. Ciò è stato riconosciuto dalla critica; ad esempio, questo elemento è messo in luce nel 'cappello' del commento di De Robertis, che riconosce «il mutamento di registro espressivo»²⁶, e successivamente di Giunta: «il no pronunciato da Dante in questo sonetto responsivo è dunque poco intonato alle leggi non scritte del

22 Contini, *Rime cit.*, p. 141, nota 4; Barbi, Pernicone, *Rime della maturità e dell'esilio cit.*, p. 524, nota 4; Marti, *Poeti del Dolce stil nuovo cit.*, p. 732, nota 2.

23 Berisso, *Poesie dello stilnovo cit.*, p. 323, nota 4; *Poeti del dolce stil novo*, a cura di Pirovano, Roma, Salerno, 2012, p. 590, nota 3-4; Giunta, *Rime cit.*, p. 369, nota 3-4; Grimaldi, *Le rime della maturità e dell'esilio cit.*, p. 1033.

24 G. Marrani, *Con Dante dopo Dante*, Firenze, Le Lettere, 2004, pp. 95-137. Si rimanda alla discussione su Cino-Dante-Giovanni Quirini, presentata nel terzo capitolo del volume.

25 Dante fa sì violenta sperimentazione del genere della tenzone anche con Forese Donati, ma si tratta «a tutti gli effetti [di] un'anomalia nella tradizione italiana» (Giunta, *Rime cit.*, p. 212). Le tenzoni violente in ambito italiano sono certamente rare, ma cfr. anche le ipotesi avanzate da Giunta sulla rarità del genere come effetto di un filtro nella trascrizione (ivi, pp. 212-13).

26 De Robertis, *Rime cit.*, p. 486.

genere, poco 'cortese'; ma a giustificarlo sembra essere un consiglio di prudenza o di buon senso»²⁷. L'operazione precisa e puntuale di rovesciamento *ad verbum*, oltre che *ad versum*, appare perfettamente conforme all'operazione complessiva che Dante sta attuando. Il tono agonistico risulta congruo con il quadro stilistico, espressivo e psicologico di questo nucleo di testi dello scambio tra Dante e Cino. Si tratta di una presa di posizione risoluta da parte di Dante, un'incriminazione forte, una denuncia esplicita.

Le suggestioni mitologiche risultano un elemento chiave nella costruzione della prima coppia di sonetti della tenzone intrattenuta da Dante e Cino. Cino impiega il mito della fenice («non potrò contraffar la fenice», v. 8)²⁸, figura topica medievale, un mito non solo ovidiano ma che è presente nella cultura diffusa e nei bestiari cristiani, come anche nella lirica amorosa italiana e provenzale²⁹. Secondo l'interpretazione di Marco Grimaldi, Cino starebbe alludendo all'impossibilità di cambiare la propria visione dell'amore; non sarebbe pertanto in grado di rinascere dalle proprie ceneri, a differenza della fenice³⁰. Nel sonetto responsivo, Dante riprende la matrice mitica e nella prima quartina, per indicare il sole, utilizza una perifrasi che evoca il mito di Fetonte: «que' che vide nel fiume lombardo / cader suo figlio» (vv. 3-4). Data la caratterizzazione tragica di questo mito³¹, è evidente che, sin dai primi versi, Dante stia non solo prendendo le di-

27 Giunta, *Rime* cit., pp. 367-68.

28 In vari commenti si è segnalata la presenza di questa espressione nella canzone *Atressi con l'orifanz* del trovatore Rigaut de Berbezilh. Cfr. Contini, *Rime* cit., p. 139, nota 8; De Robertis, *Rime* cit., p. 484, nota 8; Giunta, *Rime* cit., p. 361 e p. 365, nota 8; Grimaldi, *Le rime della maturità e dell'esilio* cit., p. 1034.

29 G. Padoan, *Fenice*, in *Enciclopedia Dantesca*, 5 voll. + Appendice, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978, vol. II, p. 837. Per una visione completa delle origini e del significato del mito della fenice, si rimanda alla seguente bibliografia: B. Basile, *La fenice. Da Claudiano a Tasso*, Roma, Carocci, 2004; F. Zambon, A. Grossato, *Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, Venezia, Marsilio, 2004. Il termine «fenice» è un *hapax* nella produzione dantesca, infatti è presente soltanto in *Inf.* XXIV 107. Sull'impiego del mito della fenice nella *Commedia* si consultino: M.M. Besca, *La fenice infernale: una nota sul bestiario cristiano e parodia sacra nella bolgia dei ladri («Inf.» XXIV, 97-111)*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 51, n.s., XXXV (2010), pp. 133-52; G. Ledda, *Per lo studio del bestiario dantesco. In margine a «Gli animali fantastici nel poema dantesco» di Guido Battelli*, «Bollettino Dantesco. Per il Settimo Centenario», I (2012), pp. 87-102; F. Tateo, *Canto XXIV. Al centro di Malebolge*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. I. Inferno. 1. Canti I-XVII. 2. Canti XVIII-XXXIV*, a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, introd. di E. Malato, prefaz. di G. Ravasi, Roma, Salerno, 2013, pp. 770-801.

30 Grimaldi, *Le rime della maturità e dell'esilio* cit., pp. 1038-39; Id., *Dante e la poesia romanza*, in *Per Enrico Fenzi*, a cura di P. Borsa, P. Falzone, L. Fiorentini, S. Gentili, L. Marcozzi, S. Stroppa, N. Tonelli, Firenze, Le Lettere, 2020, pp. 205-14, a pp. 210-11.

31 Nella *Commedia* il mito di Fetonte viene inteso in quanto mito di *hybris*, caratteriz-

stanze dall'atteggiamento di Cino nei confronti di questa sfida erotica propostagli da Amore, ma starebbe mostrando al sodale un doppio esito nefasto. Se da un lato, il mito di Fetonte allude all'incapacità di Cino di gestire una situazione così potente e pericolosa, dall'altro fungerebbe da spia ulteriore per l'individuazione del mito di Elice. Difatti, un elemento aggiuntivo che corrobora la legittimità di una lettura del mito di Elice in controluce nella risposta dantesca, è la contiguità di quest'ultimo con il mito di Fetonte nelle *Metamorfosi*³². Il mito di Elice è in effetti posto in successione immediata rispetto a quello di Fetonte nel secondo libro del poema ovidiano, così come nel sonetto di Dante: «l' ho veduto già senza radice / legno ch'è per omor tanto gagliardo, / che que' che vide nel fiume lombardo / cader suo figlio, fronde fuor n'elice» (vv. 1-4).

Un'ulteriore conferma dell'azione modellizzante dell'ipotesto ovidiano potrebbe venire dalla presenza nel sonetto di Dante di riprese lessicali puntuali che rimandano direttamente ai versi introduttivi del mito di Elice nelle *Metamorfosi*: «Arcadiae tamen est inspensor illi / cura suae: fontesque et nondum audentia labi / flumina restituit, dat terrae gramina, frondes / arboribus, laesasque iubet revirescere silvas»³³. Confrontando questi versi di Ovidio con la prima quartina del sonetto dantesco, si evince sia una trasposizione lessicale-terminologica puntuale («flumina»-«fiume» e «frondes»-«fronde»), sia la ricostruzione della stessa ambientazione, attraverso l'impiego del medesimo campo semantico, afferente all'ambito naturalistico e botanico, che caratterizza il paesaggio nel poema epico-mitologico³⁴. Questa connessione tra il sonetto di Dante e il modello ovidiano funge da aggiuntivo indizio di lettura, che permette di far emergere la altrimenti

zato da un esito tragico-punitivo. Per un approfondimento sul tema, si consulti K. Brownlee, *Phaeton's Fall and Dante's Ascent*, «Dante Studies», 102 (1984), pp. 135-44; e, più in generale sul rapporto tra Dante e i poeti classici nella *Commedia*, si consulti: Id., *Dante and the classical poets*, in *The Cambridge Companion to Dante*, a cura di R. Jacoff, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 100-19.

32 Fetonte: *Met.* I 749-778 e *Met.* II 1-405. Elice: *Met.* II 405-535.

33 *Met.* II 405-408.

34 Nello specifico, in Ovidio sono impiegati i termini «fontes», «flumina», «terrae», «gramina», «frondes», «arboribus», «revirescere» e «silvas», e in Dante «radice», «legno», «fiume», «fronde». Oltretutto, si segnala un altro elemento in comune, ossia l'impiego della stessa nota coloristica evocata in Ovidio attraverso il verbo «revirescere», che significa letteralmente 'rinverdire', che in Dante è resa per mezzo della duplice occorrenza del termine «verde» (v. 9 e v. 13). Come indicato in precedenza, la centralità del colore verde è già presente nel sonetto di Cino; nella coppia di sonetti, infatti, questo diviene un elemento che attribuisce una connotazione negativa alla donna amata da Cino. La parola «verde» è posta da Cino come termine in chiusura del proprio sonetto – «che peggio che lo scur non mi sia 'l verde» (v. 14) – e viene sapientemente ripresa da Dante nella risposta – «Giovane donna a cotal guisa verde» (v. 9) e «gente verde» (v. 13); anche nel caso di Dante la parola è collocata in posizione di rima, ma a ciò si aggiunge anche l'enfasi data dalla rima identica.

sibillina e nascosta allusione al mito di Elice. Attraverso questa complessa strategia evocativa, Dante corregge la prospettiva ciniana, dichiarando la necessità di liberarsi del suo esiziale pensiero amoroso, e lo fa in modo enormemente più ricercato e complesso. Il riferimento al mito ovidiano sarebbe impiegato da Dante nel testo per rappresentare un *exemplum* negativo, un episodio in cui l'essersi macchiati del peccato di lussuria ha portato a un esito tragico³⁵. Così facendo, Dante starebbe impiegando il mito in funzione di monito, poiché vorrebbe rivelare a Cino, seppur in modo implicito, i rischi insiti in un tipo di amore lussurioso e fatale, che nulla ha a che vedere con un amore santo e salvifico come quello per Beatrice.

Senza l'interpretazione secondo cui si debba leggere dietro il termine «elice» un riferimento all'omonima ninfa, rimarrebbe anche dubbia la motivazione che ha spinto Dante a servirsi del mito di Fetonte per designare il sole, poiché non vi erano miti ovidiani nella proposta ciniana, se non l'allusione alla fenice, comune anche al bestiario cristiano e già topica nella lirica amorosa. Nelle sue opere, Dante impiega diverse e molteplici perifrasi per indicare il sole, ma tra queste l'utilizzo del mito di Fetonte non è affatto usuale³⁶; in *I' ho veduto già senza radice* si tratta non solo di una delle rarissime occorrenze in cui il mito viene impiegato in questo modo³⁷, ma anche dell'unica occorrenza certa nel *corpus* delle rime di Dante³⁸. Dante starebbe esortando Cino a non alludere al

35 Secondo alcuni, anche in altri luoghi della propria produzione Dante impiegherebbe un mito come antimodello per esemplificare un amore mortifero. A tal proposito, si segnalano gli studi sulla obliterazione del mito di Orfeo nella *Commedia* condotti da G. Gorni, *Beatrice agli Inferi*, in *Omaggio a Beatrice (1290-1990)*, a cura di R. Abardo, Firenze, Le Lettere, 1997, pp. 143-58, e da Z.L. Verlato, *Appunti sulle diverse funzioni del mito di Orfeo nella «Commedia» e nel «Convivio»*, in *«L'ornato parlare»*. *Studi di filologia e letterature romanze per Furio Brugnolo*, a cura di G. Peron, Padova, Esedra, 2007, pp. 349-88.

36 Anche nel *Convivio* (II xiv 5) Dante fa riferimento al mito di Fetonte, quando illustra le teorie sulla Galassia: «E per la Galassia ha questo cielo similitudine grande colla Metafisica. Per che è da sapere che di quella Galassia li filosofi hanno avute diverse oppinioni. Ché li Pittagorici dissero che 'l Sole alcuna fiata errò nella sua via e, passando per altre parti non convenienti allo suo fervore, arse lo luogo per lo quale passò, e rimasevi quella apparenza dell'arsura; e credo che si mossero dalla favola di Fetonte, la quale narra Ovidio nel principio del [secondo del] suo *Metamorfoseos*» (cfr. D. Alighieri, *Convivio*, a cura di F. Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995). Per una rassegna delle occorrenze del mito di Fetonte nella produzione dantesca, si rimanda a G. Padoan, *Fetonte*, in *Enciclopedia Dantesca*, 5 voll. + Appendice, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978, vol. II, pp. 847-48.

37 In particolare, nella *Commedia* si verificano due occorrenze in cui il mito di Fetonte è impiegato come circonlocuzione per indicare il sole. Cfr. *Purg.* IV 71-72: «la strada / che mal non seppe carregar Fetòn» e *Par.* XXXI 124-125: «il temo / che mal guidò Fetonte».

modello di Beatrice, paradigma di un amore puro e salvifico, usurpandolo e impiegandolo come giustificazione per assecondare la sua tendenza al cedimento alla lussuria, che porterà invece all'esperire un tipo di amore peccaminoso, negativo e, in ultimo, mortale. Questa volontà di ribaltamento nella risposta di Dante è evidente. L'intento di Dante, al cospetto di una personalità di rilievo, di altissimo livello e di spiccata sottigliezza come quella di Cino da Pistoia, è quello di riprendere lo stesso meccanismo retorico proposto da quest'ultimo, ma rendendolo *difficilior*, anche come sfoggio virtuosistico, dimostrando in modo perentorio il superamento di una distorta visione dell'amore.

La vasta e approfondita conoscenza dei testi ovidiani da parte di Cino è puntualmente documentata da Leyla Livraghi³⁹; anche Julie Van Peteghem indaga il rapporto di Cino e Dante con Ovidio, con particolare riguardo alle *Metamorfosi* e ai miti che vi sono narrati. Nelle proprie opere e soprattutto nel dialogo con Dante, Cino dimostra non solo una padronanza esemplare per ciò che concerne le opere di Ovidio, ma anche una complessità nel riutilizzo dei miti che, assieme a quella di Dante, sembra non ritrovarsi in nessun autore a questa altezza cronologica⁴⁰. Stando a questa ricostruzione, l'attenzione di Dante e Cino nei confronti del riutilizzo dei miti, risalirebbe agli anni che precedono l'esilio di entrambi (1302 e 1303)⁴¹.

Il mito di Elice sarà presente in modo esplicito nel *Purgatorio*⁴² e nel *Paradiso*⁴³. Sebbene la scrittura delle cantiche risalga a un momento cronologicamente e storicamente molto distante rispetto allo scambio di sonetti preso in analisi, la

38 Grimaldi, *Le rime della maturità e dell'esilio* cit., p. 1037.

39 L.M.G. Livraghi, *Due usi di Ovidio a confronti in Cino da Pistoia lirico («Se mai leggesti versi de l'Ovidio» et «Amor, che viene armato a doppio dardo»)*, «Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne», 19 (2017), pp. 9-22.

40 J. Van Peteghem, *Italian readers of Ovid from the origins to Petrarch. Responding to a versatile muse*, Boston-Leiden, Brill, 2020, a p. 144.

41 Ivi, p. 167. Inoltre, per un'approfondita analisi della fortuna di Ovidio, in relazione al tema dell'esilio, nella letteratura italiana medievale, ma anche, nello specifico, delle modalità con cui Dante e Cino rielaborano tale tema, sia dal punto di vista biografico che letterario, si consultino i fondamentali lavori di Catherine Keen: C. Keen, *The language of exile in Dante*, «Reading Medieval Studies», XXVII (2001), pp. 79-102; Ead., *Cino da Pistoia and the otherness of exile*, «Annali d'Italianistica», XX (2002), pp. 89-112; Ead., *Ovid's Exile and Medieval Italian Literature: The Lyric Tradition*, in *A Handbook to the Reception of Ovid*, a cura di J.F. Miller, C.E. Newlands, Oxford-New York, Wiley-Blackwell, 2014, pp. 144-60; Ead., *Dante e la risposta ovidiana all'esilio*, in *Miti figure metamorfosi. L'Ovidio di Dante*, a cura di C. Cattermole, M. Cicuto, Firenze, Le Lettere, 2019, pp. 111-38.

42 *Purg.* XXV 130-132: «Finitolo, anco gridavano: "Al bosco / si tenne Diana, ed Elice caccionne / che di Venere avea sentito il tòsco"».

43 *Par.* XXXI 32-33: «che ciascun giorno d'Elice si cuopra / rotante col suo figlio ond'ella è vaga».

rielaborazione delle *Rime* nella *Commedia* e l'autocitazione sono elementi fondamentali nel percorso autoriale di Dante. In *Purgatorio* XXV Dante, Stazio e Virgilio sono ormai giunti nella settima cornice purgatoriale, ove si odono le anime dei penitenti intonare l'inno *Summae Deus clementiae*; si tratta dei lussuriosi, che nominano gli esempi di castità; Diana è inclusa tra questi, mentre Elice è evocata obliquamente, come implicito esempio di lussuria. In questa occorrenza, la leggenda di Elice viene riproposta nella sua accezione più comune, in linea con il primo impiego dantesco, ai tempi della corrispondenza con Cino. Il mito sarà utilizzato nuovamente, quando Dante-personaggio si trova nell'Empireo, in *Paradiso* XXXI, in cui si fa riferimento all'Orsa Maggiore e all'Orsa Minore – le quali ogni giorno sono visibili nelle regioni nordiche da cui provengono i barbari – ma solo relativamente all'epilogo, concernente la trasformazione di madre e figlio in costellazioni. Rimane qui inattivo l'esempio di lussuria, poiché emerge più chiaramente l'ultima parte della storia, relativa al concetto di maternità e al catasterismo.

In conclusione, resterebbe da chiedersi quale sia il valore dell'impiego del mito di Elice in questo sonetto e, più in generale, nel rapporto con Cino. Sembra che Dante, nel sonetto *I' ho veduto già senza radice*, stia evocando la purezza perduta, in una maniera non dissimile all'utilizzo che ne avrebbe fatto poi nel XXV canto del *Purgatorio*⁴⁴, in cui egli si serve del mito per marcare categoricamente una differenza fondamentale tra un tipo di amore casto e un tipo di amore impuro, che si configura piuttosto come peccato di lussuria. Il doppio richiamo al mito sarebbe dunque attivato da Dante in funzione ammonitiva, affinché l'amico e interlocutore Cino possa intravedere il destino infausto a cui le proprie inclinazioni amorose, se assecondate, lo destinerebbero.

44 *Purg.* XXV 130-132.

AMBRA CARTA

*Un poeta, un editore, un classico da 'mediare' a scuola.
La Gerusalemme liberata raccontata da Alfredo Giuliani*

*A poet, a publisher, a classic to 'mediate' at school.
Torquato Tasso's Liberated Jerusalem*

ABSTRACT

Nel 1970 esce per la collana Gli Struzzi Einaudi la *Gerusalemme liberata di Torquato Tasso raccontata da Alfredo Giuliani*. Con una scelta del poema. Il progetto rispondeva da un lato alla richiesta dell'editore di offrire al grande pubblico di lettori non specialisti un classico di non facile lettura, che si è rinunciato a leggere dai tempi della scuola, e dall'altro era in linea con la vocazione sperimentale del Gruppo 63, di cui Giuliani faceva parte come poeta e come critico. Il saggio riflette sulla importanza delle riscritture novecentesche dei classici sia per la storia delle loro diverse interpretazioni nel tempo sia per quella, non meno importante, del loro uso a scuola.

In 1970, Torquato Tasso's Gerusalemme liberata narrated by Alfredo Giuliani. With a selection of the poem was published for the Gli Struzzi Einaudi series. On the one hand, the project responded to the publisher's request to offer the general public of non-specialist readers a classic that is not easy to read, which people have given up reading since school days, and on the other hand it was in line with the experimental vocation of Gruppo 63, of which Giuliani was a member as a poet and as a critic. The essay reflects on the importance of twentieth-century rewritings of the classics both for the history of their different interpretations over time and for that, no less important, of their use in school.

*Un poeta, un editore, un classico da 'mediare' a scuola.
La Gerusalemme liberata raccontata da Alfredo Giuliani*

L'autore e i suoi contemporanei vedono, capiscono e valutano prima di tutto ciò che è più vicino al loro presente. L'autore è prigioniero della sua epoca, del suo presente. I tempi successivi lo liberano da questa prigionia e gli studi letterari sono chiamati ad aiutare questa liberazione

M. Bachtin, *L'autore e l'eroe*, Einaudi, 1988, p. 346.

Non sono forse così, abbuffate trimalchioniche, vuoti farciti di studiate leccornie, le nostre incessanti letture e le biblioteche personali che mettiamo insieme e sfoggiamo alla nostra mente avida di trangugiare polpa di chimere?

A. Giuliani, *La biblioteca di Trimalcione*, 2023, p. 122.

Se si amano veramente i testi, si avrà pure il desiderio, ogni tanto, di amarne (almeno) due alla volta

G. Genette, *Palinsesti*, 1997, p. 469.

1. Come nasce, e perché, il racconto di Alfredo Giuliani

Nel 1970 escono la *Gerusalemme liberata di Torquato Tasso raccontata da Alfredo Giuliani. Con una scelta del poema* e l'*Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino* «(primi d'una serie che non comprenderà solo poemi epici e che s'allargherà forse anche oltre la letteratura italiana)»¹, due libri affratellati dall'intenzione di mediare con nuovi strumenti e un nuovo linguaggio l'epopea cavalleresca del nostro Cinquecento a un pubblico più vasto di lettori. Si trattava del benemerito progetto dell'editore Einaudi che destinava i primi due esperimenti di riscrittura di classici a nuovi destinatari non specialisti.

Nati dalla medesima vocazione divulgativa della collana einaudiana e pensati come guide alla lettura dei poemi, tuttavia, il *Furioso raccontato da Calvino* e la *Li-*

1 Nota dell'Editore, in *Gerusalemme liberata di Torquato Tasso raccontata da Alfredo Giuliani. Con una scelta del poema*, Torino, Einaudi, 1970, p. VIII. *L'Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Torino, Einaudi, 1970.

berata raccontata da Giuliani si differenziano per più di un aspetto². Come tutti gli studiosi di Calvino hanno più volte sottolineato, le affinità poetiche tra l'autore delle *Cosmicomiche* e il suo classico prediletto erano antiche e variamente attestate³. Il mondo di Orlando, il ritmo frenetico del suo movimento, la geometria centrifuga e centripeta delle sue linee narrative, la complessità racchiusa in un'ottava, rappresentano per Calvino gli elementi fecondi della propria fucina inventiva e diventano al contempo i caratteri costitutivi di un'idea precisa di letteratura e di scrittura critica e narrativa⁴.

Niente di simile possiamo dire per il rapporto che lega Alfredo Giuliani a Torquato Tasso, così come appare in alcune tra le pagine più belle a lui dedicate⁵. A differenza della lunga fedeltà che unì Calvino all'autore del *Furioso*, quello di Giuliani verso l'opera di Tasso fu piuttosto l'interesse del poeta che legge poesia altrui, l'attenzione riservata a «un eccelso sperimentatore di moduli musicali (...)

2 F. Serra, *Calvino*, Roma, Salerno Editrice, 2006, p. 363: «la collana degli “Struzzi” raccoglieva per Calvino i volumi che non erano una novità ma raccolte, o comunque libri di diversa natura rispetto all'opera narrativa maggiore», citata in S. Rezzonico, *Un «tipo nuovo di mediazione» tra pubblico e classici: Calvino e la riscrittura dell'«Orlando Furioso»*, «Entymema», XXXI (2022), pp. 192-215, a p. 192.

3 Ivi, p. 213. Rezzonico puntualizza che proprio in ragione della sua lunga frequentazione del *Furioso*, attestata assiduamente dalla fine degli anni Sessanta e dal progetto di letture radiofoniche che lo attirava e spaventava al tempo stesso, quella di Calvino sulle ottave del *Furioso* non può considerarsi una semplice 'guida alla lettura', come l'aveva definita l'editore nel presentare le prime due uscite nella collana, ma dev'essere considerata un'opera narrativa di Calvino. Lo stesso si può dire dell'*Orlando innamorato raccontato in prosa* da Gianni Celati, come suggerisce Veronica Bonanni, *La costruzione del lettore nell'Orlando innamorato riscritto da Gianni Celati*, «La rassegna della letteratura italiana», n. 1, vol. IX (2002), pp. 96-112, a p. 112: «In che modo, allora, si potrà leggere questo *Orlando innamorato*? Come un testo di Boiardo, o come un testo di Celati? Non è possibile dare una risposta univoca a questa domanda, perché il 'romanzo' è leggibile in due diverse maniere, a seconda delle competenze testuali che si possiedono. Chi, infatti, conosca la precedente produzione narrativa di Celati, ritroverà nell'*Orlando innamorato raccontato in prosa* molti aspetti linguistici, stilistici e tematici ad essa comuni, e lo leggerà come un'opera di Celati, piuttosto che di Boiardo. Chi, invece, non abbia tale competenza, lo leggerà quasi come una semplice traduzione, e quindi come un'opera di Boiardo, piuttosto che di Celati».

4 A. Battistini, *Geometrie del fantastico: l'Ariosto di Italo Calvino*, «Rivista di letterature moderne e comparate», vol. LIV, n. 2 (2001), pp. 147-70.

5 A. Giuliani, *La biblioteca di Trimalcione*, a cura di A. Cristiani, Milano, Adelphi, 2023, pp. 199-205, a p. 201. Tra le prose d'arte segnalo *Non servitù ma pace*, dedicata all'opera di Torquato Tasso, dalla quale traspare tutto il piacere del lettore appassionato e del critico che coglie le sottigliezze, le arguzie, la tecnica compositiva del grande poeta dell'inquietudine, autore dell'«Immenso diario di sollecitazioni liriche» che erano «i due limpidi tometti delle *Rime* tassiane uscite nella collana de I diamanti della Salerno editrice a cura di Bruno Basile».

strenuamente teso a perfezionare e permutare le combinazioni del discorso poetico»⁶, che coglie «l'irrequietudine formale che s'accompagna all'uso fortemente marcato e flessibile della lingua»⁷. Lettore onnivoro, curioso e appassionato, Giuliani prestò la sua penna a un'intera biblioteca di classici, più e meno noti al pubblico italiano, di tutte le letterature, non solo europee – dal *De rerum natura* alla giapponese Murasaki Shikibu, da Mallarmé a João Guimarães Rosa passando da Leopardi, Borges e Kafka –, assecondando una pantagruelica bibliomania che lo portò a scrivere pagine di suprema eleganza e straordinaria acutezza critica⁸. Vorrei qui citarne almeno due, il ricordo dell'amico Calvino appena scomparso, e le considerazioni su Tasso lirico. Nel primo, *Per Calvino*⁹, prevale l'affettuosa nostalgia per lo scrittore sempre disponibile alla conversazione anche quando con gentile eleganza e un sorriso assorto esprimeva la sua distanza dalle posizioni della neoavanguardia delle quali Giuliani negli anni Sessanta fu ideologo, come è noto, condividendone i principi e la vocazione sperimentale. Nel secondo, intitolato *Non servitù ma pace*, è in primo piano la perspicuità sottile del lettore che interroga le forme della poesia e le scopre sorprendentemente intrecciate ai modi di essere di colui che le ha generate:

Chi conosce le sue [di Tasso] opere e si rende conto del genio ambizioso che le sottende intuisce in lui, insolitamente forte e drammatico, un sentimento dell'esistenza imprigionata, e perciò anelante a liberarsi o a punirsi¹⁰.

Poco oltre, nel metterne in luce «la lingua preziosamente laconica. Musica squisita di delicate dissonanze. Metrica che adopera in tocchi inusitati le pause e le inarcature»¹¹, ne traccia le sotterranee linee ereditarie nel Foscolo lirico e nel Leopardi delle *Operette* e dello *Zibaldone*, sostituendo al mito romantico di

6 Ivi, p. 200.

7 Ivi, p. 201.

8 Giuliani collaborò con il quotidiano «la Repubblica» dal 1976 fino all'anno della morte, 2007, scrivendo numerosi articoli che furono poi raccolti nei volumi *Le droghe di Marsiglia*, Milano, Adelphi, 1977, *Lecture improvvisate*, S.I., Cooperativa lettori e scrittori, 1979, *Autunno del Novecento. Cronache di letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1984 e oggi *La biblioteca di Trimalcione*, dove è possibile leggerne un'ampia selezione, articolata in quattro sezioni. Per un profilo intellettuale e biografico del poeta e dell'ideologo della Neoavanguardia si veda: W. Pedullà, *Le caramelle di Musil*, Milano, Rizzoli, 1993, R. Esposito, *Ideologie della Neoavanguardia*, Napoli, Liguori, 1976, G. Ferroni, *Alfredo Giuliani*, in *Letteratura italiana. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, *Chi l'avrebbe detto. Arte, poesia e letteratura per Alfredo Giuliani*, a cura di C. Bologna, P. Montefoschi e M. Vetta, Milano, Feltrinelli, 1994.

9 A. Giuliani, *Per Calvino*, in *La biblioteca di Trimalcione* cit., pp. 365-68, uscito su «la Repubblica» il 20 settembre 1985 con il titolo *Per Calvino. Dietro quel sorriso*.

10 Ivi, p. 199.

11 Ivi, p. 201.

un Tasso genio infelice quello, a suo avviso più convincente e autentico, di un Tasso onirico e drammatico: «*Gerusalemme liberata* è un poema epico-lirico, storia melodrammatica di un sogno religioso (il sogno di una liberazione, per l'ap-punto), favola di guerra e di amori tragici»¹². La prosa era uscita sul quotidiano «la Repubblica» il 19 febbraio 1995 col titolo esteso *Non servitù ma pace. Torquato Tasso un matto a corte*, prima di venire inclusa nel volume *La biblioteca di Trimal-cione*, verosimilmente con pochi ritocchi e variazioni tranne che nel titolo, decurtato della metà¹³. Il giudizio critico sul poema tassiano non è cambiato rispetto a quello espresso nel 1970, quando Giuliani accetta la sfida di raccontare in prosa la *Gerusalemme liberata*, realizzando un primo esperimento di riscrittura novecentesca del grande poema.

Il progetto rispondeva, come si è detto, da un lato alla richiesta dell'editore di offrire al grande pubblico di lettori non specialisti un classico di non facile lettura, che si è rinunciato a leggere dai tempi della scuola, e dall'altro era in linea con la vocazione sperimentale del Gruppo 63, di cui Giuliani faceva parte come poeta e come critico, riconoscendosi nel rifiuto di fare letteratura pedagogica e morale e nella volontà di liberarla dalle riserve indiane degli accademici e dei critici, e infine, favorendone la più ampia divulgazione e circolazione presso il grande pubblico¹⁴. L'imperativo dei poeti della Neoavanguardia era quello di scrivere, o meglio *fare*, vera poesia contemporanea:

Senza dubbio, in ogni epoca la poesia non può essere 'vera' se non è 'contemporanea'; e se ci domandiamo: – a che cosa? – la risposta è una sola: al nostro sentimento della realtà, ovvero alla lingua che la realtà parla in noi con i suoi segni inconciliabili¹⁵.

La vocazione sperimentale a sovvertire i principi della poesia tradizionale accomunava i giovani poeti che ruotavano intorno al «Verri», rivista fondata da Luciano Anceschi nel 1956, che avrebbero nel 1961 dato vita all'avanguardia dei poeti *Novissimi*, ma coinvolgeva anche altri scrittori tra i quali Manganelli e Frassinetti, Sanguineti e Balestrini, con i quali Giuliani, legato da rapporti di sodale amicizia, condivideva progetti letterari e una certa ideologia dell'arte. Li accomunava, per esempio, una convinta istanza ludica nei confronti della letteratura, che li aveva portati a ripensare le forme della poesia contemporanea attraverso

12 Ivi, p. 200.

13 Per le Note al testo si rimanda al curatore Andrea Cristiani alle pp. 381-85, autore anche della *Postfazione* al volume, pp. 387-92.

14 Giuliani aveva curato l'antologia dei poeti *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, con un saggio introduttivo e note a cura di A. Giuliani, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961. Sulla poesia sperimentale di Giuliani, U. Perolino, *La poesia divisa: dalla neoavanguardia alle figure immaginarie di Alfredo Giuliani*, Napoli, ESI, 1995; A. Schiavulli, *L'avventura dentro i segni. La poesia novissima di Alfredo Giuliani*, Bologna, Gedit, 2008.

15 Giuliani, *Introduzione a I Novissimi* cit., p. 119.

la pratica assidua del confronto con quella classica. Radicalmente contrario al concetto di autorialità dell'io poetico, Giuliani aveva avviato un dialogo continuato con i classici della poesia che si manifestava nella pratica della traduzione, del commento, della riscrittura, sulla base di un'idea di letteratura come perenne e inarrestabile incontro di voci nel tempo, infinito narrare, flusso ininterrotto di storie ascoltate e tramandate, lette e riscritte, da cui derivava come assioma generale la riduzione dell'io poetico e del concetto di 'originalità' dell'opera artistica. Così intesa, la letteratura diviene una conversazione plurivoca che compone il tessuto semantico, etico-estetico e civile di una comunità. Su questo sfondo comune di presupposti epistemologici e orizzonti estetici fioriscono in quegli anni molti esperimenti di riscrittura: dagli adattamenti teatrali dell'*Orlando furioso* per la regia di Luca Ronconi e la sceneggiatura di Edoardo Sanguineti alle letture alla Radio dei poemi cavallereschi ad opera di Manganelli, Calvino e Giuliani che allestisce nel 1969 alla Radio, con attori non professionisti, la lettura della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso con l'obiettivo, come reciterà l'anno seguente la nota dell'Editore, di «avvicinare alla poesia dei classici i lettori comuni, fuori da ogni obbligo scolastico»¹⁶.

- 16 Giorgio Manganelli, *Un'allucinazione fiamminga. Il Morgante Maggiore di Luigi Pulci raccontato da Giorgio Manganelli*, a cura di G. Pulce, Roma, S Edizioni Socrates, 2006, pp. 9-27, a p. 9: *Il Morgante Maggiore* andò in onda in quindici puntate da febbraio a giugno 1971 con la regia di Vittorio Sermonti; G. Celati, *L'Orlando Innamorato raccontato in prosa*, Torino, Einaudi, 1994; la sceneggiatura teatrale di Edoardo Sanguineti dell'*Orlando furioso* per la regia di Luca Ronconi nel 1969, trasmesso subito dopo alla televisione sul canale nazionale; *L'Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Torino, Einaudi 1970; G. Bufalino, *Il Guerrin Meschino. Frammento di un'opera di pupi*, Valverde, Il Girasole, 1991, poi ripubblicato con rimaneggiamenti da Bompiani nel 1993 e da allora più volte ristampato fino al 2019. Questa di Bufalino è un'opera interamente originale, inventata e inedita in cui le gesta di Guerrin Meschino sono fonte d'ispirazione per un viaggio intimo di formazione del poeta travestito da vecchio puparo che canta la dolorosa *quête* del padre nell'incanto visionario e fiabesco del genere cavalleresco. Al genere della novella e alla pratica della riscrittura, com'è noto, Gianni Celati dedica gran parte della sua riflessione teorica e della sua pratica letteraria, testimoniata dai tantissimi scritti oggi consultabili in *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di M. Belpoliti e N. Palmieri, Milano, I Meridiani, Mondadori, 2016 e in numerosi altri volumi tra i quali ricordiamo almeno *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet Compagnia Extra, 2011, che raccoglie riflessioni critiche e teoriche sull'arte del raccontare e del conversare, e *Novelle stralunate dopo Boccaccio. Riscritte nell'italiano d'oggi da autori vari*, a cura di E. Menetti, Macerata, Quodlibet Compagnia Extra, 2012, significativa selezione di riscritture contemporanee di novelle boccacciane. Su Celati e i classici rimando a E. Menetti, *Gianni Celati e i classici italiani. Narrazioni e riscritture*, Milano, FrancoAngeli, 2020. Quanto alla lettura della *Gerusalemme liberata* a cura di Giuliani per la regia di Vittorio Sermonti, essa andò in onda sul canale nazionale della Radio dal 5 settembre 1969 ogni venerdì nella rubrica "Il classico dell'anno" in diciannove puntate. Per queste notizie rimando a Pulce,

La *Gerusalemme liberata raccontata da Giuliani* si presenta come l'incontro tra due scrittori, il campo testuale in cui la voce e lo sguardo di «una delle figure di punta del Gruppo 63» raccoglie la voce dell'antico poeta, ne percepisce le intonazioni profonde e la rilancia situandola nel nuovo contesto estetico e ideologico, sociale e culturale della metà del Novecento. A quale scopo? Risponde l'Editore Einaudi sulla soglia del libro: per fornire strumenti nuovi di lettura dei classici e più vicini alle abitudini dei lettori contemporanei per i quali sono stati pensati. Lettori a cui dagli anni di scuola è rimasto il desiderio di rileggere poemi ostici, perché in versi e per giunta composti in una lingua non più parlata, e soprattutto lettori giovani a cui le letture di scuola non bastano e non parlano più. Il progetto editoriale di Einaudi punta su una fetta cospicua di pubblico che si è progressivamente allontanato dai classici della nostra e altrui tradizione letteraria rinunciando a leggerli, cioè, sempre con le parole dell'Editore, sacrificando quel piacere cognitivo e quel bisogno di formazione etica e civile che da sempre i classici garantiscono. La neonata collana ambisce a occupare lo spazio lasciato vuoto dalla scuola e dalle collane di classici corredate da commenti eruditi, apprezzati soltanto dai professori dell'accademia, e a recuperare al piacere della lettura il pubblico giovane spesso sprovvisto di competenze di lettura specialistica ma desideroso di ascoltare storie e di sprofondare nel flusso narrativo della parola raccontata.

Con questi obiettivi nasce *La Liberata raccontata da Giuliani* prima alla radio, come si è ricordato, e l'anno seguente nel volume intitolato *Gerusalemme liberata di Torquato Tasso raccontata da Alfredo Giuliani. Con una scelta del poema*, finito di stampare il 12 dicembre 1970, dodicesimo libro della collana Gli Struzzi Einaudi, nella quale figuravano *Il Maestro e Margherita* di Michail Bulgakov, *Poesia italiana del Novecento*, a cura di Edoardo Sanguineti (in due volumi), *Fiabe dei fratelli Grimm* e *Fiabe* di Hans Christian Andersen e *L'Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, voce già presente nella stessa collana come autore de

Manganelli e il Morgante: una lunga storia di allucinazioni e felicità cit., p. 9 nn. 1-2, p. 10 nn. 3-5. Può essere significativo ricordare in questo contesto l'edizione scolastica del poema curata da Giovanni Getto nel 1960 con le note a cura di un giovanissimo Edoardo Sanguineti, assistente della cattedra torinese occupata da Getto dal 1948. L'edizione commentata per la scuola, oggi riproposta da Brescia, Scholé, 2022 con una *Premessa* a firma di Emilio Russo, evitava di affrontare il problema filologico che ancora oggi grava sul poema in assenza di un'edizione definitiva *ne varietur* voluta dall'autore e, come avvertiva Sanguineti in una stringatissima *Nota critica al testo* premessa all'opera, si era concessa un «margine di scelta (e di critico arbitrio)» privilegiando «liberi criteri di gusto, come soprattutto conviene a un'edizione scolastica» in T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di G. Getto, testo e note di E. Sanguineti, *Premessa* di E. Russo, Brescia, Scholé, 2022, p. 54. La citazione riportata nel testo è contenuta nella Nota dell'editore, in *Gerusalemme liberata di Torquato Tasso raccontata da Alfredo Giuliani. Con una scelta del poema*, Torino, Einaudi, 1970, p. VIII.

Gli amori difficili. In diciannove episodi, tanti quanti gli appuntamenti radiofonici, Giuliani raccontava la grande impresa cristiana della liberazione del Santo Sepolcro di Gerusalemme, secondo una linea narrativa compiuta e organicamente sviluppata a cominciare dalla copertina, dove campeggia un'illustrazione che riproduce la scena dell'assalto alle mura della città santa contesa da una parte e dall'altra dai due eserciti schierati in fiera e aspra guerra. Si vedono corpi di soldati feriti a morte e altri assiepati contro i bastioni della città mentre dall'altra parte, per mare, piovono le frecce nemiche. L'illustrazione sintetizza con estrema efficacia il tema principale del poema, la guerra per la conquista di Gerusalemme, ma si completa nella fascetta nera che chiude in basso lo spazio rettangolare della copertina, e che riporta a caratteri bianchi la frase: «Potremmo considerarla come la storia di un sogno...». Il lettore alle prese con il grande poema cinquecentesco è trattenuto dalle vaghe parole di una voce ancora sconosciuta ma che imparerà a riconoscere di lì a poco, la voce del 'cantafavole' o secondo autore, come è forse più corretto chiamarla. La voce che introduce al poema tassiano, che taglia e ricuce i pezzi, i canti e le ottave, che riproduce per intero o riassume e commenta intere sequenze narrative, è quella di un poeta di secondo grado che, fin dall'inizio, si rivela per essere critico e interprete sopraffino della parola tassiana. Il *Furioso* raccontato da Calvino e la *Gerusalemme* raccontata da Giuliani sono riscritture d'autore, voci che talvolta si sostituiscono a quelle stesse di Ariosto e di Tasso, talaltra le lasciano, invece, libere di risuonare sulla pagina alla rincorsa di eroi ed eroine di entrambi gli schieramenti, creando in tal modo un tessuto narrativo coeso e nuovo nel quale il lettore cade ebbro della magia scaturita dalle cadenze verbosonore.

Sulla specificità delle scelte narrative operate da Giuliani, diverse da quelle degli scrittori sopra ricordati, si gioca l'originalità, se così possiamo chiamarla, della sua riscrittura. Che inizia con una aperta rivelazione delle chiavi di accesso al poema e del suo prevalente carattere di sogno:

Quello che stiamo per leggere è il più malinconico dei poemi eroici, il più irrequieto e denso di penombre. La sua inquietudine è così assidua e profonda che offusca anche la dolcezza di cui volentieri si compiace (...) La sua malinconia è così irreparabile che facilmente trapassa dallo struggimento alla crudeltà. Le sue peripezie di guerra e d'amore non hanno la spensierata incongruenza delle avventure romanzesche, ma evocano un mondo sublime e patetico dove perfino il meraviglioso desterà, più che meraviglia, una sottile angoscia. Potremmo considerarlo, il nostro poema, come la storia di un sogno, ovvero come il sogno di una storia tutta interiore e simbolica¹⁷.

Le categorie estetiche e di genere qui utilizzate – sublime, patetico, romanzesco, meraviglioso, sogno – lasciano trasparire una lettura apparentemente in

17 *Gerusalemme liberata di Torquato Tasso raccontata da Alfredo Giuliani. Con una scelta del poema cit.*, p. 3.

linea con quella desanctisiana, che individuava nella coscienza dimidiata irrimediabilmente da contrastanti passioni il carattere prevalente e riconoscibile dei personaggi del poema e del loro autore, Tasso. Una lettura che il primo Novecento aveva lasciato in eredità agli anni Settanta–Ottanta e che verrà aggiornata solo quando si comincerà a opporre al cliché o al pregiudizio di un Tasso lacerato dall'impossibilità di comporre in unità il conflitto delle spinte centrifughe e centripete, quella, se si vuole paradossale, di una unità in precario equilibrio dove, per esempio, il movimento lineare e chiuso della *fabula* è controbilanciato da quello spiraliforme che si manifesta nelle soste digressive di alcuni eroi, Tancredi e Rinaldo per esempio, sedotti dalle passioni del cuore¹⁸. A partire dagli anni Ottanta, Franco Fortini, poeta e critico profondo lettore della poesia tassiana, e della *Gerusalemme liberata* in particolare, rilancia una chiave interpretativa nuova del poema che va nella direzione di un'opera in continuo movimento con aspetti 'romanzeschi' e sottolinea la centralità della malinconia tassiana e del delicato fragile equilibrio tra soggettivismo e oggettivismo, tra spinte sovraordinate epico-storiche e contropunte che obbediscono al dinamismo di una soggettività inquieta e instabile, le stesse che ribollivano nella coscienza dell'autore, poeta manierista interprete della stagione più densa di ombre e di inquietudini del XVI secolo¹⁹. Giuliani sembra anticipare nel 1970 alcuni aspetti evidenziati da Fortini, cogliendo in particolare la dimensione nuova del poema tassiano nella capacità di passare senza soluzione di continuità da un registro tonale all'altro, dall'epico al melodrammatico, dalle atmosfere edificanti della novella di Sofronia e Olindo a quelle tragiche e solenni di Clorinda. Si tratta, come vedremo, di una varietà composita di registri presenti nel poema tassiano a cui Giuliani dà voce, letteralmente, enfatizzando la componente verbosonora già cospicuamente presente nella metrica delle ottave.

Nell'adesione al progetto einaudiano di riscrittura dei classici, Giuliani rispondeva dunque pienamente al desiderio di svecchiamento della tradizione letteraria e di sperimentazione di forme nuove di mediazione dei classici che recuperassero alla loro conoscenza quei lettori, tra cui soprattutto gli studenti delle scuole, che se ne erano progressivamente allontanati. E alimentava gli interessi più autentici del poeta sperimentale, la cui carica ludico-onirica – nelle

18 T.E. Peterson, *Fortini e Tasso: Epica e Romanzo*, «Romance Notes Spring», Vol. 43, No. 3 (2003), pp. 323–32. Per la fortuna critica della *Gerusalemme liberata* rimando al cap. VIII della monografia di C. Gigante, *Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 205–21, il volume *Letture della «Gerusalemme liberata»*, a cura di F. Tomasi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005 che offre canto per canto interpretazioni critiche varie e diverse, e, tra i più recenti contributi al dibattito critico tassiano, C. Confalonieri, *Torquato Tasso e il desiderio di unità. La «Gerusalemme liberata» e una nuova teoria dell'epica*, Roma, Carocci, 2022, che rilancia l'ipotesi di un principio di unità dell'epica soltanto desiderato ma davvero mai realizzato, a p. 144.

19 F. Fortini, *Dialoghi col Tasso*, Milano, Bollati Boringhieri, 1999.

parole dell'Editore²⁰ – costituiva di per sé già una chiave di lettura inedita per il 'meraviglioso' della *Gerusalemme*.

Il risultato dell'inedito incontro tra le voci dei due poeti è un teatro di specchi e di rimandi dall'una all'altra, dai versi alla prosa in un equilibrio quasi perfetto di pesi e di misure: 19 episodi a fronte dei 20 canti del poema, un flusso narrativo che alterna la melodia ora veloce ora più grave e lenta delle ottave tassiane al battito rapido del ritmo narrativo. Un intreccio di suoni e di rappresentazioni verbosive realizzato per via di tagli, suture, anticipazioni e riscritture che il poeta *novissimo* opera sulla trama sonora di quello antico.

Per una rappresentazione visiva del dialogo tra le due opere, può essere utile questa tabella:

Gl raccontata da Giuliani in 19 Episodi	Gl di Tasso in XX canti
Primo ep.	I c. 6-18; 35-40; 43-50; 52-53; 58; 71-75;
Secondo ep.	III c. 55-57 I c. 83-90
Terzo ep.	II c. 5-7; 66-87; 96-97; II c. 26-42 III c. 9-31
Quarto ep.	III c. 43-48; 67-76; IV c. 3-18
Quinto ep.	IV c. 24-32; 87-96; V c. 61-65; 79-84;
Sesto ep.	VI c. 26-55; 62-70;
Settimo ep.	VI c. 103-111 VII c. 29-49
Ottavo ep.	VII c. 3-22; 102-122;
Nono ep.	VIII c. 12-38; 47-56;
Decimo ep.	IX c. 15-26; 58-66; 81-99;
Undicesimo ep.	X c. 60-72; XI c. 5-15; 47-58;
Dodicesimo ep.	XII c. 46-71; 90-99;
Tredicesimo ep.	XIII c. 2-11; 18-46;
Quattordicesimo ep.	XIV c. 34-45-57-79;
Quindicesimo ep.	XV c. 55-66 XVI c. 9-27
Sedicesimo ep.	XVI c. 63-70 XVIII c. 12-40
Diciassettesimo ep.	XVIII c. 75-97 XIX c. 58-65
Diciottesimo ep.	XIX c. 8-28 XX c. 28-39; 50-52;
Diciannovesimo ep.	XX c. 73-76; 92-108; 128-136;

20 *Gerusalemme liberata di Torquato Tasso raccontata da Alfredo Giuliani* cit., p. VIII.

Come si può osservare, Giuliani taglia molti episodi e scene del poema, sacrifica la protasi e l'*explicit*, preferendo a quest'ultimo la scena malinconica e struggente dell'ultimo incontro tra il giovane Rinaldo in lacrime e la donna innamorata, la maga Armida che da nemica è divenuta amante. La selezione operata dal poeta novissimo va nella direzione del vario alternarsi del melodrammatico e del tragico, dell'epico solenne e del comico nella continuità di una poesia, quella tassiana, che trova in sé stessa le ragioni della propria liberazione. Tali erano anche gli scopi della poesia per Giuliani, che alla domanda A che serve la poesia? rispondeva: «A che cosa serve la poesia? A tutto, a intrattenervi, a fissare musicalmente un'emozione, a liberare il linguaggio dalle catene dei formulari che vi avvolgono il comprendonio»²¹.

Il lettore è, infatti, trascinato senza sosta da un'avventura a un'altra travolto dal ritmo narrativo ora concitato, nei duelli e negli assalti dei due eserciti, ora tragico e melodrammatico quando per esempio l'inquadratura si ferma sul volto angosciato e palpitante di Erminia, segretamente innamorata di Tancredi, o su quello sospirato e felino della maga Armida. Nell'uno come nell'altro caso, lo sguardo di Giuliani coglie la potenza simbolica dello stemma ossia il simbolismo della liberazione di Gerusalemme per Tasso: «la raffigurazione di una lotta dell'anima in cerca della propria liberazione» si legge nel Primo episodio²². Così giustificata, la 'pia ferocia' del capitano Goffredo è destinata per volontà divina alla vittoria sugli empî infedeli; la sua noiosa ragionevolezza ad avere la meglio sugli impeti e gli assalti dell'ardore giovanile dell'errante Rinaldo, il principio di unità a prevalere sulle forze disgregatrici e centrifughe tanto estranee alla poetica aristotelica che dal principio del Cinquecento era alla base di ogni ragionamento sulla poesia epica. Da questo punto di vista, Giuliani non si sofferma sul dibattito plurisecolare della critica tassiana sull'unità raggiunta o in precario e conflittuale equilibrio nel poema, prendendo posizione a favore del «grande burrascoso respiro» dell'opera²³, che nelle singole strutture del linguaggio poetico – chiasmi, ossimori, *enjambements* – manifesta le forze in tensione di un'epoca intera e ne rileva il carattere di emblema stilistico dominante. Non ci sarebbe dunque conflitto tra il Tasso poeta lirico-elegiaco e il Tasso poeta epico o tra 'epico' e 'romanzesco'; la *Liberata* sarebbe un poema complesso, denso di ombre e asimmetrie, specchio delle tensioni drammatiche di un'età di passaggio quale il Mannerismo della Controriforma del quale il poema assorbirebbe la nuova sensibilità, gli squilibri e le contropinte. E il racconto di Giuliani è fortemente in linea con tale interpretazione di senso, secondo cui l'elegia e il melodramma sono assorbiti interamente nel ritmo di una prosa romanzesca che porta in evi-

21 A. Giuliani, *La poesia non serve a niente*, in Id., *Le droghe di Marsiglia* cit., pp. 322-29, a p. 324.

22 *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso cit., p. 1.

23 Ivi, p. 4.

denza ciò che nel poema restava forse parzialmente sottaciuto e nascosto, il *mé-lange* composito della sensibilità moderna, che trova nel nuovo genere letterario il riflesso della propria coscienza plurivoca. Le scelte di Giuliani, pertanto, rispondono all'esigenza di restituire un racconto unitario, un ibrido solo apparente nel quale la sua voce e quella di Tasso si accordano sui toni della narrazione romanzesca in cui un vago intreccio di amori infelici si lega al tragico delle istanze epiche.

L'alternarsi di poema eroico, poema amoroso e melodramma, di sogno e di stemma, come chiave di accesso al poema, è da subito evidenziato da Giuliani al termine del Terzo episodio, *Le belle donne di Gerusalemme*. Primi scontri sotto le mura, tutto dedicato alla «edificante novella di Sofronia e Olindo»²⁴, alla guerriera infelice Clorinda e all'altra eroina tragica, Erminia, «gentile e inerme cerbiatta, tutta anima e sentimento» che dall'alto della torre presenta al re Aladino gli eroi del campo avverso, intrecciando i vaghi amori infelici al furore della battaglia:

Che i nostri eroi appartengano a un *sogno* e non a un'epopea, è dimostrato da certi loro tratti *grotteschi*. Questo Tancredi che fa la sua dichiarazione d'amore in mezzo al rovinio della battaglia e che poi si getta furiosamente all'inseguimento di un proprio commilitone, (...) rischia di uscire dalla *Gerusalemme liberata* e di entrare in un altro poema, spensierato e divertito²⁵.

Sogno e stemma che, come sopra ricordato, incorniciano fin dall'inizio il racconto di Giuliani fornendo ai lettori la chiave di lettura principale con cui il poeta *novissimo* interpreta quello antico.

La medesima pluralità tonale, sopra riscontrata, si ripresenta nel penultimo episodio intitolato *La grande morte di Solimano. Rinaldo e Armida ragionano d'amore e Goffredo prega nel Santo Sepolcro*, dove la statura di Solimano emerge in tutta la sua grandezza e dignità eroica. In questo episodio la voce del narratore contemporaneo insiste nel proporre di interpretare quella di Goffredo come la storia di una liberazione e quella di Solimano, invece, come la storia di un enigma, una domanda infinitamente sospesa e straziante²⁶. Il diciannovesimo episodio è uno tra i più vari per compresenza di intonazioni ora tragiche ora liriche affidate, come ricorda la voce di Giuliani nella presentazione dei fatti, al fer Soldano che «mirò, quasi in teatro od in agone, / l'aspra tragedia de lo stato umano:»²⁷, alla memorabile drammatica morte dei due amanti, Gildippe e Odoardo, avvinti nella vita così come nella morte, per i quali Tasso ricorre al biblico modello della vite e dell'olmo e, infine, all'incontro tra Rinaldo e Armida abbandonata:

24 Ivi, p. 28.

25 Ivi, p. 33, *corsivo mio*.

26 Ivi, p. 180.

27 *Ibid.*

Come olmo a cui la pampinosa pianta
 cupida s'aviticchi e si marite
 se ferro il tronca o turbine lo schianta
 trae seco a terra la compagna vite,
 ed egli stesso il verde onde s'ammanta
 le sfronda e pesta l'uve sue gradite,
 par che se 'n dolga, e più che 'l proprio fato
 di lei gl'incresca che gli more a lato;
 così cade egli, e sol di lei gli duole
 che 'l Cielo eterna sua compagna fece.
 Vorriam formar né pòn formar parole,
 forman sospiri di parole in vece:²⁸

Tra i due amanti infelici i sospiri si confondono alle lacrime ma lo sguardo di Giuliani coglie nel pianto di Rinaldo l'immagine «un po' misera e ambigualmente calcolata di cavaliere generoso e bigotto»²⁹, nei sospiri di Armida, invece, la passione dell'amore autentico. E tuttavia non sapremo mai, commenta Giuliani, quali sentimenti veri nasconde Rinaldo, dal momento che a Tasso «piacciono le malinconie irrisolte e gli amori infelici (...) la sofferenza e la pace improbabile»³⁰.

Di fronte agli oscuri e segreti moti dell'animo tacciono entrambi i poeti, raddoppiando nei lettori l'attesa, lo scioglimento di tutte le tensioni che il poema è destinato a soddisfare. La tecnica impiegata dal poeta *novissimo* per mantenere alta e costante l'attenzione dei lettori emerge nei continui richiami a formule, quali: «La volta scorsa lasciammo Clorinda che...», «Le cose andarono così, nel modo che ora narreremo»³¹; «Che i nostri eroi appartengano a un sogno e non a un'epopea...»³²; «D'ora in poi dobbiamo aspettarci sconvolgenti sviluppi negli eventi del nostro poema»³³ «La prossima volta rischieremo anche noi volentieri di cadere nelle trappole dell'irresistibile Armida»³⁴; «pure state a sentire se non avrebbe stregato anche noi»³⁵; «Stavolta dobbiamo cominciare raccontando certi antefatti», e via dicendo secondo l'uso del 'cantafavola', che si rivolge a un pubblico di ascoltatori-spettatori che visualizzano uno spettacolo immaginario sull'onda della voce che affabula, seduce, crea attese, promette il séguito di una storia di amori, guerre e magia.

Come in passato, il poema torna a rivivere nella voce di un poeta contem-

28 Ivi, pp. 182-83.

29 Ivi, p. 187.

30 *Ibid.*

31 Ivi, p. 34.

32 Ivi, p. 33.

33 Ivi, p. 42.

34 *Ibid.*

35 Ivi, p. 46.

poraneo, uno sperimentalista che ama le arguzie della lingua e le sottigliezze psicologiche che in essa si nascondono, e che sceglie gli episodi, i toni e il registro espressivo più in linea con il gusto dei propri lettori e con il piacere di sperimentare formule espressive e soluzioni formali innovative nel campo della poesia e della prosa del secondo Novecento.

La rappresentazione in forma di stemma, commenta Giuliani, di una lotta per la rinascita dopo la morte è il significato simbolico del sepolcro conteso in uno scontro di «*pia ferocia* imposto dal destino e dalla fede»³⁶. Nel primo di tanti accoppiamenti ossimorici, sappiamo quanto poeticamente tassiani, Giuliani coglie la dimensione tragica di tutto il poema, la sua intima natura onirica destinata a dissolversi quando l'esercito cristiano, dopo infauste sconfitte, volgerà alla vittoria il corso della storia. Eppure, nonostante il sentimento di ansiosa pietà che, incarnata nella fede ostinata di Goffredo, rappresenta la costante unitaria delle travagliate vicende degli eroi cristiani, la sostanza epico-melodrammatica della *Liberata* – così Giuliani – necessita che il sogno sia fino in fondo vissuto e che attese, rimpianti, ansie, angosce, peripezie e morte si dispieghino nel poema, intrecciando variamente le trame della storia.

2. Letture relazionali a scuola. Per un'idea di letteratura come gioco e riuso perenne

Dopo avere illustrato la genesi e la meccanica dell'ipertesto di Alfredo Giuliani, volendo utilizzare il vocabolario di Gerard Genette in *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, desidero spostare adesso lo sguardo sui lettori cui esso ancora oggi può rivolgersi, gli studenti della scuola. Lo faccio recuperando alcuni presupposti teorici che mi serviranno ad argomentare la mia proposta didattica, che consiste nel leggere la *Gerusalemme liberata raccontata da Giuliani* in una terza classe liceale insieme al poema tassiano. Il primo presupposto sta alla base proprio di *Palinsesti*, memorabile studio sulle forme della letteratura al secondo grado, ed è che la letteratura consiste in un'incessante circolazione di testi, nel gioco di rispecchiamenti e di riusi che possiamo chiamare *ipertestualità* o invenzione della memoria grazie alla quale i classici giungono a noi sotto nuove forme e nuovi travestimenti, immessi in nuovi circuiti di senso. Il secondo presupposto, che deriva dal primo, ed è debitore ai concetti di extralocalità e plurivocità dialogica di Michail Bachtin, è che la letteratura è un dialogo di una pluralità di voci che vive nel flusso del tempo e nella distanza dello spazio. Ne discende che la filologia, come scienza del testo, e la critica, come discorso sul testo, formano, come sostiene Cesare Segre, un nesso inscindibile nella pratica di lettura del testo come commento interpretativo; pertanto, a scuola restituire l'opera al suo contesto, storicizzandola, non impedisce subito dopo di seguirne la fortuna nel tempo e

36 Ivi, p. 3, corsivo mio.

di studiarne le molteplici riscritture o riadattamenti nei diversi linguaggi artistici. Il terzo principio-guida che dovrebbe orientare il docente che media i grandi classici a scuola riguarda la centralità che gli studenti hanno nel processo di costruzione della competenza letteraria e il convincimento che i classici della letteratura, se tali sono, non smettono di porre domande al nostro orizzonte culturale e ideologico, sovvertendolo, mettendolo in discussione e lasciandoci con un fondo di inquietudine davanti al crollo delle nostre iniziali pseudo-certezze. Se, come io credo fermamente, il potere della parola letteraria va oltre il suo limitato e ristretto perimetro temporale e giunge fino a noi carica dei significati che altri lettori, prima di noi, vi hanno scoperto, analizzare e riflettere sulle molteplici forme di riscrittura che si interpongono tra l'opera e noi serve a costruire in noi lettori una molteplicità di competenze e a rafforzare, al tempo stesso, la percezione della parzialità e del valore che ogni voce possiede nel dialogo con l'opera. Portare in una terza classe di Liceo il caso dei poemi cavallereschi raccontati dagli scrittori contemporanei, per esempio, può contribuire a mostrare la vita permanente del classico nel tempo e giustificarne la centralità tra le opere che vale la pena di leggere ancora oggi a scuola; a facilitare il contatto con il classico che si percepisce ostico e inarrivabile; a conoscere non una opera sola ma due, imparando a coglierne analiticamente analogie e differenze, storizzando l'una e l'altra senza correre il rischio di appiattare la più antica sulla riscrittura contemporanea né fare l'opposto lasciandosi sedurre dal falso obiettivo di stabilire il primato dell'una sull'altra comparando principi artistici e ideologie poetiche incomparabili perché appartenenti a differenti contesti culturali, sociali, artistici e anche politici; serve a costruire ed esercitare concretamente la competenza relazionale attraverso i libri, concepiti come vere presenze, voci vive tra le quali, e con noi, si stabilisce un dialogo nel tempo. Lavorare con le riscritture a scuola può facilitare, inoltre, negli studenti il valore d'uso della letteratura, l'idea cioè che le opere esistono finché, e se, le leggiamo e se proviamo a condividere insieme, a socializzare, il sentimento di inquietudine e il senso di spaesamento che continuano a produrre in noi lettori; lavorare con le riscritture a scuola serve a riflettere concretamente sulle pratiche democratiche che investono le relazioni umane e a considerare la letteratura una straordinaria risorsa cognitiva.

Il caso della *Liberata di Tasso raccontata in prosa da Giuliani*, date queste premesse teoriche e didattiche, può risultare un esperimento estremamente interessante da portare a scuola per diverse ragioni. La prima risiede nel mostrare, attraverso la pratica, l'efficacia del metodo di lettura 'relazionale' dell'opera ossia di una lettura di un classico mediata da quella di un'altra opera che della prima è la riscrittura. Accanto al valore metodologico dell'uso delle riscritture d'autore, va recuperata sul piano didattico la centralità del nesso lettura-scrittura a scuola, che sancisce epistemologicamente il legame tra memoria e invenzione, lo stesso che sta a fondamento di qualunque processo letterario creativo.

Giuliani, Calvino, Manganelli, Celati credevano nel potere della parola che, catturata nel flusso ininterrotto della voce, trascorre i secoli e i paesaggi narrativi

e trova nuovi contesti di senso e nuovi destinatari. Intesa in questo modo, la riscrittura non è solo una sfida ai concetti di autorialità e originalità letteraria, né solo la sperimentazione divertita del poeta o la sfida all'oblio, l'irriverente e de-sublimante parodia dei classici; essa è soprattutto una pratica di lettura creativa e relazionale, che genera qualcosa di assolutamente nuovo e originale nella mente del lettore.

La rilettura o riscrittura dei classici epico-cavallereschi operata dagli scrittori che abbiamo sopra ricordato nelle molteplici forme e linguaggi artistici, dal teatro alla musica, dal racconto in prosa alla recitazione ad alta voce alla radio, va inquadrata storicamente sullo sfondo dell'attenzione più generale riservata negli anni Sessanta e Settanta alla necessità della divulgazione dei classici della letteratura mondiale al grande pubblico e alle forme della sua mediazione³⁷. La *Libertà raccontata in prosa da Giuliani*, il *Furioso raccontato in prosa da Calvino*, *Il Morgante Maggiore* di Luigi Pulci raccontato da Giorgio Manganelli, l'*Orlando Innamorato* riscritto da Gianni Celati, la sceneggiatura teatrale dell'*Orlando furioso* di Edoardo Sanguineti nel 1969, sono gli esempi più riusciti di una sperimentazione 'rigorosa' condotta sul terreno dei classici, che portò alla riscoperta del piacere di inoltrarsi nella foresta della letteratura, rinnovandone il potere socializzante:

oltre alle discussioni scritte, in pubblico o epistolari, oltre alle letture, diciamo così, redazionali o amichevoli e occasionali dei testi, in quel momento ci avrebbero fatto comodo, a noi del *Verri* e dintorni, a noi 'Novissimi' e compagni di strada, discussioni e letture parlate³⁸.

Con queste parole Giuliani ricorda l'esperienza del Gruppo 63 come il ritrovarsi attorno alla comune esigenza di recuperare il valore e il senso della parola condivisa, parlata e rilanciata, ma anche di andare oltre la 'Letteratura Costituita' ossia la volontà di sperimentare il gioco della parola rimbalzata di bocca in bocca e di secolo in secolo dall'oralità alla scrittura al recitato della scena teatrale fino al parlato dei canali radiofonici, che diserta i luoghi della sua monumentalizzazione e istituzionalizzazione come monumento e abita i territori sterminati dell'invenzione rivivendo nella mente e nella parola dei suoi lettori, anche a scuola, dove i classici sono oggetto di analisi ancora per molti versi ancorate a modelli teorici strutturalisti.

Lo strumento radiofonico restituiva centralità alla voce più confacente di

37 Nello stesso senso va interpretata l'attività di Italo Calvino come autore di antologie per la scuola media, che con l'editore Zanichelli tra il 1969 e il 1972 progetta *La lettura*, un'antologia per la scuola media con una scelta di opere e di generi che riflette gli indirizzi di ricerca della sua poetica negli stessi anni.

38 A. Giuliani, *Ma non è mai esistito*, «la Repubblica», 9 ottobre 1983, in Pulce, *Manganelli e il «Morgante»: una lunga storia di allucinazioni e felicità* cit., p. 11, n. 7.

altri mezzi a rappresentare l'autentica natura sonora dell'ottava cavalleressa. La misura calibrata della sua scansione endecasillabica, il movimento errante ed erratico che essa innesca in una sfrenata galoppata alla ricerca di qualcosa che sfugge inarrestabilmente trovavano nella esecuzione orale del narratore di secondo grado la loro più naturale e potente ragion d'essere. Affidate ai volumi timbrici vocali del mezzo effimero per eccellenza, le vicende meravigliose dei cavalieri rivivevano in tutto il loro potente e rapido dinamismo nella fugacità rapinosa delle storie che si rincorrono in un viluppo spiraliforme.

Per queste ragioni, è proprio a scuola che bisognerebbe restituire vitalità e suono alle voci dei classici e mostrare che la letteratura, quella 'città malfamata e illusionistica'³⁹, abitata da misteri insondabili e castelli incantati, vive nella sua perenne reinvenzione e nella possibilità di essere riscritta da ogni lettore, da ogni studente delle nostre scuole.

Bibliografia

Opere

Gerusalemme liberata di Torquato Tasso raccontata di Alfredo Giuliani. Con una scelta del poema, Torino, Einaudi, 1970.

Bufalino G., *Il Guerrin meschino. Frammento di un'opera dei pupi*, [1993], Milano, Bompiani, 2019.

Giuliani A., *La biblioteca di Trimalcione*, Milano, Adelphi, 2023.

Giuliani A., *Le droghe di Marsiglia*, Milano, Adelphi, 1977.

Saggi di riferimento

Assmann J., *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, Beck, 1992 (trad. it. *La memoria culturale: scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, tr. it. di F. de Angelis, Torino, Einaudi, 1997).

Bachtin M., *Voprosy literatury i estetiki*, Izdatel'stvo «Chudožestvennaja literatura» (trad. it. *Estetica e romanzo*, a cura di R. Platone, Torino, Einaudi, 1997).

Bachtin M., *Estetika slovesnogo tvor estva*, Moskva, Iskusstvo, 1986 (trad. it. *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino, 2000).

Barthes R., *L'aventure semiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1973 (trad. it. *L'avventura semiologica*, tr. it. di M. C. Cederna, Torino, Einaudi, 1991).

Barthes R., *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984 (trad. it. *Il brusio della lingua. Saggi critici 4*, tr. it. di B. Bellotto, Einaudi, Torino 1988).

Battistini A., *Geometrie del fantastico: L'Ariosto di Italo Calvino*, «Rivista di letterature moderne e comparate», vol. LIV, n. 2 (2001), pp. 147-70.

Bonanni V., *La costruzione del lettore nell'«Orlando innamorato» riscritto da Gianni Celati*, «La rassegna della letteratura italiana», vol. IX, n. 1 (2002), pp. 96-112.

39 G. Manganelli, *Francesco De Sanctis: Storia della letteratura italiana*, «L'Espresso» 1971, poi in Id., *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986, pp. 235-36.

- Calvino I., *Perché leggere i classici*, Milano, Oscar Mondadori, 1995.
- Conte G.B., *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Palermo, Sellerio, 2012.
- Fortini F., *Dialoghi col Tasso*, Milano, Bollati Boringhieri, 1999.
- Frantappiè I., *Franco Fortini e la poesia europea. Riscritture di autorialità*, Macerata, Quodlibet, 2021.
- Genette G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982 (trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, tr. it. di R. Novità, Torino, Einaudi, 1997).
- Giusti S., *Didattica della letteratura. La storia, le ricerche, le pratiche*, Roma, Carocci, 2023.
- Imparare dalla lettura*, a cura di S. Giusti e F. Batini, I Quaderni della Ricerca 05, Torino, Loescher, 2013.
- Nussbaum M., *Cultivating humanity: a classical defense of reform in liberal education*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1997 (trad. it. *Coltivare l'umanità. I classici, il multiculturalismo, l'educazione contemporanea*, trad. it., di S. Paderni, Roma, Carocci, 2006).
- Peterson T.E., *Fortini e Tasso: Epica e Romanzo*, «Romance Notes Spring», Vol. 43, n. 3, 2003, pp. 323-32.
- Raimondi E., *Il volto nelle parole*, Bologna, il Mulino, 1988.
- Raimondi E., *Le metamorfosi della parola. Da Dante a Montale*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.
- Raimondi E., *Un'etica del lettore*, Bologna, il Mulino, 2007.
- Raimondi E., *Le voci dei libri*, Bologna, il Mulino, 2012.
- Rezzonico S., *Un «tipo nuovo di mediazione» tra pubblico e classici: Calvino e la riscrittura dell'«Orlando Furioso»*, «Enthymema», n. XXXI (2022), pp. 192-215.
- Rodari G., *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Einaudi, Torino, 1973.
- Segre C., *Opera critica*, a cura di A. Conte e A. Mirabile con un saggio introduttivo di G.L. Beccaria, Milano, I Meridiani Mondadori, 2014.
- Todorov T., *La littérature en péril*, Paris, Edition Flammarion, 2007 (trad. it. *La letteratura in pericolo*, Milano, Garzanti, 2008).
- Un dictionnaire de didactique de la littérature*, sous la direction de N. Brillant Rannou, G. Le Goff, M.-J. Fourtanier et J.-F. Massol, Paris, Honoré-Champion 2020, pp. 316-18.

CINZIA DEGIOVANNI

*Sulle tracce del padre: Cesare Lombroso e Benedetto Croce
per voce di Gina Lombroso ed Elena Croce.*

Aspetti, modelli, costruzione dell'altro e costruzione di sé

*On their fathers' trail: Cesare Lombroso and Benedetto Croce
in the words of Gina Lombroso and Elena Croce.*

Aspects, models, the construction of the other, and of oneself

ABSTRACT

La potenza dell'evocazione paterna si costituisce nella forma della biografia per voce di donne: Gina Lombroso ed Elena Croce, intellettuali e figlie di intellettuali che hanno lasciato un segno vivo nel dibattito culturale italiano tra '800 e '900, tratteggiano le personalità di Cesare Lombroso e Benedetto Croce, emergenti dalle loro esperienze di uomini e di studiosi, attraverso l'inconfondibile lessico dell'amore filiale. Nell'analisi delle due biografie (G. Lombroso, *Cesare Lombroso, storia della vita e delle opere*, 1915; E. Croce, *Ricordi familiari*, 1962) l'esperienza del rapporto con il padre viene indagata sotto due aspetti: quello propriamente afferente alla pedagogia paterna e al ruolo da essa ricoperto nella formazione intellettuale di Gina ed Elena, e l'altro, non meno importante, relativo all'intreccio tra biografia e autobiografia, nella misura in cui, attraverso le dense pagine in cui le narrazioni si snodano, le due scrittrici mostrano non solo, nella rilettura dell'esperienza paterna, la volontà di ricostruire una personalità in quanto individualità creativa (ritrovando la persona nell'opera e attraverso l'opera, come auspicato dalla Croce ne *Lo specchio della biografia*, 1960), ma rivelano anche, quasi come "effetto collaterale" del dovere della testimonianza, una preziosa traccia autobiografica. La loro ricerca, dunque, se si pone da un lato come urgenza di consegnare alla pagina scritta l'impronta paterna, dall'altra costituisce anche un racconto di e su loro stesse: in quanto intellettuali, in quanto figlie e in quanto *etero - auto - biografate*. Questo interagire con il modello in un gioco di identificazione e differenziazione, costituisce un interessante percorso per comprendere non solo l'evoluzione di un genere quale la biografia a cavallo tra '800 e '900, ma la sua produzione fotografata in un particolarissimo setting: quello di due figlie alla "ricerca" del loro padre.

The power of paternal evocation comes together in this biography as told by two daughters: the intellectuals Gina Lombroso and Elena Croce, who had great impact on the Italian cultural debate between the 19th and 20th centuries. Through the delineation of the

personalities of Cesare Lombroso and Benedetto Croce, as emerges from their life experiences as scholars, through the distinctive lexis of paternal love. In this analysis of the two biographies (G. Lombroso, *Cesare Lombroso, storia della vita e delle opere*, 1915; and E. Croce, *Ricordi familiari*, 1962) the paternal relationship is investigated from two perspectives, one specifically related to paternal pedagogy and its role in the intellectual education of Gina ed Elena respectively, and the second, no less important, reveals the subtle intertwining of biography and autobiography, as it emerges through the lengthy narration. The revisitation of the paternal experience as a means of the reconstruction of both personality and creative individuality (the individual finding itself in the work and through the work itself, as hoped for by Croce in *Lo specchio della biografia*, 1960), at same time has an almost 'collateral effect' of providing testimony and a valuable autobiographical insight. So that their studies not only reflects the urgency of providing written testimony of the paternal impact, but in so doing, also provide vivid insight into themselves, as intellectuals, as daughters and as 'etero - auto - biografe'. This interaction with the model in a play of identification and differentiation thereby creating a fascinating outline which reveals the evolution of the literary genre of the autobiography in the period between the 19th and 20th centuries, captured in the highly unique setting of two daughters, each 'looking for' their father.

*Sulle tracce del padre: Cesare Lombroso e Benedetto Croce
per voce di Gina Lombroso ed Elena Croce.
Aspetti, modelli, costruzione dell'altro e costruzione di sé*

1. *Padri e figlie*

La vie du père est entourée d'un mystérieux prestige: les heures qu'il passe à la maison, la pièce où il travaille, les objets qui l'entourent, ses occupations, ses manières ont un caractère sacré. C'est lui qui nourrit la famille, il en est le responsable et le chef. Habituellement il travaille dehors et c'est à travers lui que la maison communique avec le reste du monde: il est l'incarnation de ce monde aventureux, immense, difficile et merveilleux; il est la transcendance, il est Dieu¹.

Oggetto perenne di riflessione, il rapporto Padre-figlia ha restituito spesso tutta la problematicità di una figura, quella paterna, investita da un flusso immaginativo costante e talvolta incoerente, che parla, come afferma Maria Serena Sapegno, «dell'autorità e dei limiti del Potere, del rapporto tra natura e cultura, della legge e della morale»². Il Padre, tuttavia, non ha a che fare soltanto con il concetto di Potere, ma si pone

con discrezione e misura tra i fuochi dell'avventura umana, della formazione del soggetto e si costituisce come una figura di frontiera, luogo di confronto non facilmente riducibile a definizioni scontate³.

Se la figura paterna abita questo spazio di frontiera, misurarsi con essa o comprenderla, come le 'figlie' oggetto di questo studio, obbliga ad affrontare percorsi di scrittura che esulano dalla linearità della conoscenza consolidata, percorsi talvolta tortuosi che mettono in luce la fragilità di entrambi i soggetti in relazione. Gina Lombroso (1872-1944) rappresenta forse l'esempio più emblematico di figura femminile che si ritrova a fare i conti con un padre ingombrante e ispiratore allo stesso tempo. Figlia di Cesare Lombroso, iniziatore dell'antropologia

1 S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe (Tome 2) - L'expérience vécue*, Essai Folio, 2014, p. 165.

2 M. S. Sapegno, *Figlie del padre. Passione e autorità nella letteratura occidentale*, Milano, Feltrinelli, 2018, p. 6.

3 B. Brunetti, *La figura del padre e la scrittura letteraria*, Bari, Laterza, 2003, p. 3. Si rimanda a questo interessante lavoro in cui l'autore, prendendo le mosse dal concetto barthiano di «figura», riflette se «intorno al padre, in ultima analisi, non si possa costruire il discorso se non coniugando, in maniera quasi scontata, i termini “figura” e “padre”».

criminale italiana e scienziato controverso, viene educata dal padre «senza quelle barriere di genere che al tempo intralciavano la libera educazione delle donne»⁴; ha inoltre la possibilità di studiare (si laurea in Lettere e poi in Medicina) e cresce in un ambiente intellettuale stimolante diventando presto l'assistente privilegiata del padre, svolgendo nel contempo attività sia di ricerca sia clinica. Inizierà a scrivere la vita di Cesare Lombroso in età matura, dopo la di lui morte nel 1909, mantenendo quell'impostazione scientifica mirante a difendere anche a posteriori il padre dai costanti attacchi dei suoi avversari. Anche Elena Croce (1915-1994) si colloca, come Gina, nella scia luminosa della fama paterna: figlia del filosofo e storico Benedetto Croce, viene seguita dal padre nelle sue prime letture, manifestando tuttavia ben presto la volontà di staccarsi dai suoi insegnamenti⁵, mantenendo nel contempo un atteggiamento di lieta reverenza verso quel suo riferimento costante, come dimostra la tenerezza con cui ne redige la biografia nel 1962. Laureatasi in Giurisprudenza divenne saggista e scrittrice, fondò diverse riviste e si distinse per le sue iniziative in difesa del patrimonio artistico e naturale italiano.

Gina Lombroso ed Elena Croce non sono dunque soltanto figlie di padri illustri: la loro scrittura rivela, in entrambe, la volontà di una narrazione che esprime «una crisi ed un bisogno di cambiamento rispetto al problema dell'autorità letteraria come figura del padre»⁶.

Emerge dunque la necessità di una rivalutazione del rapporto con tale autorità: la loro è una scrittura talvolta complessa, «luogo di una soggettività che urge»⁷ e che rappresenta quella di tutte le donne, in particolare quelle italiane⁸ che, tra la fine del secondo Ottocento e la prima metà del Novecento, «hanno

4 M. Calloni, *(Auto)biografie di intellettuali ebrei: Amelia Rosselli, Laura Orvieto e Gina Lombroso*, in L. Borghi, C. Barbarulli (a cura di), *Visioni in/sostenibili. Genere e intercultura*, Cagliari, CUEC, 2003, p. 153.

5 Fra i suoi segni di indipendenza, come segnala G. Cattaneo, c'è l'adesione al Partito d'Azione, criticatissimo dal padre. (G. Cattaneo, *Elena Croce*, in E. Roccella, L. Scaraffia (a cura di), *Italiane dagli anni Cinquanta ad oggi, volume III*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2003, p. 58).

6 Sapegno, *Figlie del padre. Passione e autorità nella letteratura occidentale* cit., p. 12.

7 Brunetti, *La figura del padre e la scrittura letteraria* cit., p. 6.

8 Occorre tenere presenti le differenze tra le donne anglosassoni, 'figlie' del mondo protestante, e le donne dell'area nord-occidentale del Mediterraneo, che raccolgono l'eredità cattolica: tali sostrati religiosi definiscono e influenzano sia il rapporto delle donne con la dimensione del materno, sia i rapporti padre-figlia, come ben mostra L. Accati: « In un contesto totalmente cattolico come quello italiano, il soggetto collettivo donne è sia l'insieme delle persone di sesso femminile, sia il modello maschile della Madre: possibili e pericolosi gli equivoci tra scelte femministe e scelte clericali, tanto sul piano della ricerca storico-antropologica quanto sul piano degli schieramenti politici». L. Accati, *Il marito della santa. Ruolo paterno, ruolo materno e politica italiana*, «Meridiana», 13 (1994), p. 97.

accesso al sapere e per le quali l'impegno intellettuale diviene una componente determinante della loro identità»⁹.

Infine, quando ci si avvia verso quello che Massimo Recalcati indica come un «tramonto irreversibile del Padre»¹⁰, si assiste alla fioritura della rappresentazione, da parte di molte figlie di uomini colti, di un soggetto nuovo, portatore di cambiamento ma anche di conflitto, in cui il tema del paterno «di volta in volta evocato, in modo esplicito o obliquamente (...) reca a molteplici orizzonti di senso»¹¹.

Eppure questo rapporto così delicato e contraddittorio costituisce talvolta per le figlie il mezzo per la conquista dell'indipendenza, per vivere l'avventura nello spazio pubblico, culturale e letterario, rivendicando la propria identità storicamente significativa in risposta all'ingombrante e sterminata produzione maschile e facendo i conti con il fatto che, come osserva Lucilla Sergiacomo,

diversamente da altri stati europei, non avevano d'altra parte avuto 'grandi madri' ottocentesche come l'inglese George Eliot e la francese George Sand, che nella loro vita e

9 D. Dolza, *Essere figlie di Lombroso. Due donne intellettuali tra '800 e '900*, Milano, Franco Angeli, 1990, p. 10.

10 M. Recalcati, *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 3. Massimo Recalcati, in questo saggio, ha affrontato un tema vasto e complesso, fornendo utili linee guida per uno studio che intende cogliere gli aspetti più profondi ed essenziali del tema, senza tuttavia la pretesa di essere esaustivo. Si segnala, inoltre, dello stesso autore: *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*, Milano, Raffaello Cortina, 2017, pp. 5-6, in cui viene ripreso e ampliato il tema della crisi della funzione paterna, sentita da Recalcati come «irrimediabilmente urgente», in quanto «il Padre non è una questione di genere o di sangue. La sua imago ideale non governa più né la famiglia né il corpo sociale. Non si tratta però né di rimpiangere il suo regno, né di decretarne la sua sparizione irreversibile. (...) Farne a meno, fare il lutto del Padre, significa accettare l'eredità del padre, accettarne tutta l'eredità».

11 Brunetti, *La figura del padre e la scrittura letteraria* cit., p. 10. Anche se nel Novecento l'autorità paterna continua ad esercitare un potere assoluto, scrittrici italiane come Marchesa Colombi, Sibilla Aleramo e Maria Messina mostrano però come sia ormai inarrestabile la centralità propulsiva del nuovo soggetto femminile, anche a costo di strappi feroci. Né, come afferma Sandro Bellasai «era il femminismo l'unica novità nel sistema complessivo delle relazioni fra i generi: nell'ultimo scorcio del secolo, le donne avevano ormai guadagnato un'inedita visibilità nel mondo del lavoro extradomestico, rivendicavano l'accesso pieno alle professioni e all'istruzione a tutti i livelli, guidavano le associazioni moralistiche all'assalto dei templi della socialità maschile (osterie, bordelli, sale da gioco e arene di pugilato), organizzavano in prima persona innumerevoli attività filantropiche ed assistenziali. Esercitavano, insomma, un nuovo protagonismo in campo religioso, morale e sociale». S. Bellasai, *Il nemico del cuore. La Nuova donna nell'immaginario maschile novecentesco*, «Storicamente», 1 (2005), pp. 1-20.

nelle loro opere levarono la propria denuncia contro le gerarchie di potere a sfavore delle donne¹².

Le parole attraverso cui le due intellettuali tratteggiano la figura paterna generano anche il luogo in cui si costituisce il senso di sé: un senso che, se prende comunque le mosse dal linguaggio del padre¹³, cerca nello stesso tempo di configurarsi come fonte di «una produttività simbolica di cui è risultata evidente da un lato la capacità di significazione politica»¹⁴, e dall'altro la volontà di raccontare in modo unico la storia che ogni esistenza si lascia indietro.

2. *Biografie in dialogo: l'educazione paterna in Gina Lombroso e in Elena Croce*

Pur con la consapevolezza di porre in relazione due figure molto distanti sia sul piano ideologico che su quello storico-politico, ho tentato di far 'dialogare' le due biografie principali scritte da donne che hanno tentato di catturare i tratti salienti dei loro padri, aggiungendo elementi desunti da scritti secondari, soprattutto per quanto riguarda la figura di Cesare Lombroso¹⁵, la cui contestualizzazione dialettica con Croce risulta non poco problematica. Se in uno degli ultimi numeri della *Critica* di Croce si può leggere un attacco feroce, per voce di Gentile, alla filosofia di Lombroso¹⁶, Croce stesso ne fu

12 L. Sergiacomo, *Femminilità e femminismo nelle scrittrici italiane del Novecento*, «Narrativa», 37 (2015), pp. 119-51.

13 Come scrive acutamente Adriana Cavarero: «Così la donna parla e pensa, si parla e si pensa, ma non a partire da sé. La lingua materna nella quale abbiamo imparato a parlare e a pensare è in effetti la lingua del padre». A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 99.

14 L. Fortini, *Critica femminista e critica letteraria in Italia*, «Italian Studies», 2 (2002), pp. 178-91.

15 G. Lombroso, *La vita del papà*, «Estratto dall'Archivio di psichiatria», 30/4 (1909); G. Lombroso, *Cesare Lombroso, Storia della vita e delle opere*, Bologna, Zanichelli, 1914; P. Lombroso, *Cesare Lombroso. Appunti sulla vita. Le opere*, Milano, Bocca, 1906; P. Lombroso, *La mia Signora*, «Cenerentola», 3, (1893), pp. 41-50; P. Baima Bollone, *Cesare Lombroso e la scoperta dell'uomo delinquente*, Torino, Priuli & Verlucca, 2009; L. Bulferetti, *Cesare Lombroso*, Torino, UTET, 1975; D. Dolza, *Essere figlie di Lombroso. Due donne intellettuali tra '800 e '900*, Milano, Franco Angeli, 1990.

16 «(...) esso, Lombroso, che, com'è naturale, si mette nel novero de' genii, non sa che egli ha bisogno di garantire, non dico la propria sanità mentale (...), ma, almeno, la verità della propria teoria (...). Giacché egli e i suoi, in tante battaglie combattute contro il nemico fanatico del libero arbitrio, non han mai sospettato che il vero nemico l'avevano intanto dentro, in casa, nel cervello stesso, nella ragione intima della loro vita di scrittori e di uomini». G. Gentile, *Cesare Lombroso e la scuola italiana di antropologia criminale*, «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», 7/41 (1909), p. 262.

un giudice appassionato e un giustiziere severo (...): nulla fu più estraneo al suo ideale di uomo di cultura che quello dell'arbitro che si asside in mezzo ai contendenti, del conciliatore che distribuisce equamente il torto e la ragione, del paciere al di sopra della mischia. Fu un protagonista, proprio perché non dimenticò mai in ogni momento di essere un antagonista, anche se occorre distinguere l'avversario ch'egli ebbe primamente di fronte, il positivismo, dagli avversari laterali, o secondari, di cui si servì per combattere lo stesso positivismo, come materialismo storico e irrazionalismo¹⁷.

Croce fu sempre fieramente perentorio nel dichiarare che

Come ogni uomo ho fatto, o almeno scritto, anch'io parecchie corbellerie, delle quali mi dolgo e arrossisco, e che ho procurato e procuro di correggere. Ma al modo stesso che nell'elenco dei dieci comandamenti del Signore ve ne ha parecchi che credo di non aver mai violato, così tra le corbellerie che nel corso della vita si possono commettere da chi pratica con la filosofia e con gli studi in genere, ce n'è una della quale mi compiaccio di essermi sempre tenuto puro, anche nei primi anni della mia giovinezza. Non sono mai stato positivista¹⁸.

Il Positivismo, per Croce, avrebbe tuttavia contribuito al progresso dell'Estetica:

Un progresso, senza dubbio più indiretto ancora, ma non perciò trascurabile, per l'Estetica, si deve ravvisare persino nel positivismo e nello psicologismo, che succedettero a quell'idealismo metafisico e che, a prima vista, parvero soffocare e spegnere ogni idea dell'arte, la quale non poteva trovare, e non trovava, luogo nel nuovo naturalismo e nella nuova teologia materialistica. Ma poiché il nuovo naturalismo non era l'antico, e nasceva come opposizione al recente idealismo, esso conteneva nel suo fondo una polemica spesso rozza, ma non già illegittima né al tutto inefficace, contro i residui metafisici e teologici di quell'idealismo; e, concorrendo a sbarazzare il campo da essi, ricusandosi a dedurre l'Estetica, e raccomandando anche per questa il metodo fisiologico e fisico, dava un cattivo consiglio quanto a ciò che affermava, ma uno ottimo quanto a ciò che negava¹⁹.

Occorre infine rilevare che molti scritti lombrosiani sono sfuggiti ai protocolli della cultura ufficiale, proprio perché 'schiacciati' dal pesante giudizio negativo dato da Benedetto Croce sul Positivismo, che ha impedito loro, per molto tempo, di entrare

a pieno titolo in un canone flessibile e aggiornato ai tempi, anche se, in anni recenti, le iniziative non sono mancate; tra le più importanti si contano la raccolta di tipo tematico

17 N. Bobbio, *Profilo ideologico del Novecento*, Milano, Garzanti, 1990, p. 122.

18 B. Croce, *A proposito del positivismo italiano. Ricordi personali (1905)*, in *Cultura e vita morale*, Bari, Laterza, 1926, 2^a edizione, p. 41.

19 B. Croce, *Breviario di estetica. Quattro lezioni*, Bari, Laterza, 1952, p. 126.

degli scritti lombrosiani, curata a metà degli anni Novanta da Delia Frigessi, Ferruccio Giacanelli, Luisa Mangoni; e gli studi recenti sul ruolo internazionale dello scienziato italiano promossi da Silvano Montaldo, che dirige anche il Museo di antropologia criminale “Cesare Lombroso” di Torino²⁰.

Sulla scorta di queste necessarie premesse e prendendo le distanze da qualsiasi interpretazione semplicistica, ho voluto comunque eludere lo spazio ideologico, storico e politico che divide le due figure paterne che per Gina ed Elena, seppur con modalità differenti, sono state così fondamentali nella loro formazione personale e intellettuale. Su Cesare Lombroso e Benedetto Croce molto è stato scritto. Qui si tratterà di loro per lo più come uomini privati e dall’angolo visuale di ciò che hanno significato nella formazione e nell’evoluzione intellettuale e culturale delle figlie, quelle figlie che si sono apprestate a scriverne la vita.

Le due biografie principali sono differenti per struttura, mole, lessico e impostazione narrativa: Gina Lombroso, dopo la morte di Cesare Lombroso avvenuta nel 1909, si dedica ad un «paziente lavoro di riordino e sistemazione degli scritti editi e inediti del padre che la possano porre nella condizione di scriverne una biografia»²¹, spinta dal «desiderio di diffonderne e perpetuarne l’opera»²². Il testo si presenta organizzato in ventidue capitoli e descrive minuziosamente l’intera vita di Cesare Lombroso, dalla nascita in una «famiglia di purissima e nobilissima stirpe»²³, fino alla morte «nelle braccia di quella natura che era stata il suo fattore»²⁴. Gina, attraverso una redazione densa in cui precisa costantemente come «tutto il lavoro paterno sia condotto e basato su esperimenti e casi di studio»²⁵, descrive con minuzia il lavoro del padre, si sofferma appassionatamente su ogni sua ricerca, su ogni successo o scoperta, rivelando un’ammirazione entusiastica per la sua capacità di lavoro intellettuale quasi illimitata:

Il lavoro lo eccitava, lo inebriava così come ad altri fa il vino: quando aveva scritto una bella pagina, godeva, rideva, correva, si espandeva con ognuno, era felice, il dolore più cupo si cancellava nell’esaltamento della creazione²⁶.

20 L. Rodler, *L'uomo delinquente di Cesare Lombroso: tra scienza e letteratura*, «Studi e problemi di critica testuale», 82 (2011), p. 149.

21 A. M. Colaci, *Il modello femminile in Gina Lombroso*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2006, p. 56.

22 Ibid.

23 Lombroso, *Cesare Lombroso* cit., p. 1.

24 Ivi, p. 425.

25 Colaci, *Il modello femminile in Gina Lombroso* cit., p. 75.

26 Lombroso, *Cesare Lombroso* cit., p. 194.

Molto differente appare invece la biografia scritta da Elena, nella quale, come suggerisce il titolo, *Ricordi familiari*²⁷, la figura del padre, Benedetto Croce, peraltro scettico nel giudizio sul genere biografico²⁸, viene delineata da un'angolatura nuova: l'intenzione non è quella di erigerne un monumento, né tantomeno di essere depositaria del verbo paterno. Il testo²⁹ è piuttosto breve (undici capitoli) e la memoria della figlia non è evocativa o nostalgica, ma si configura come «una testimonianza diretta, senza interpretazioni o intermediazioni»³⁰. La biografia non è dunque

un mero esercizio di genere o un proprio contributo ad un genere tipicamente ottocentesco, ma il complesso ed articolato tentativo di contrastare una memoria tormentatrice che volge verso l'oblio, per ricostruire, attraverso annotazioni di ricordi e appunti un diario intriso di cancellature, attraverso uno sguardo da lontano³¹

27 Oltre alla biografia principale (E. Croce, *Ricordi familiari*, Firenze, Vallecchi, 1967), si è preso in considerazione anche *L'infanzia dorata*, in cui Elena attinge alla sua autobiografia rendendola in forma di racconto e che si configura come testo complementare ai *Ricordi familiari*, distaccandosene al contempo grazie ad una maturazione della scrittura, rivelando la densa personalità letteraria della scrittrice. La trama, come afferma Elena Croce, ricostruisce «la casa della mia infanzia e prima giovinezza, che era letteralmente divisa in due parti. Da un lato la biblioteca, in fondo alla quale c'era lo studio di mio Padre, dall'altra l'appartamento in cui mia madre governava assoluta sebbene distratta da molteplici attività non casalinghe». (E. Croce, *L'infanzia dorata*, Milano, Adelphi, 2004, p. 9). Un altro testo importante per comprendere la vocazione memorialistica della Croce è *Lo snobismo liberale* che presenta un ricco materiale autobiografico legato all'analisi critica del rapporto tra individuo e società di massa. (E. Croce, *Lo snobismo liberale*, Milano, Mondadori, 1964).

28 Va specificato, come ci informa Fausto Nicolini, che Benedetto Croce non considerò mai positivamente il genere biografico, distinguendo tra una biografia identificabile con l'opera del biografato (corrispondente alla sua filosofia, alla sua poesia, alla sua politica), ed una biografia in senso stretto, relativa a quella parte di vita pratica o personale che merita di essere indagata solo in rapporto all'«altra e maggior vita, tanto vero che, come si dice di solito, di chi non ha fatto nulla non si scrive la vita». (F. Nicolini, *Benedetto Croce*, Torino, UTET, 1952, p. 505). Si segnalano inoltre le biografie crociane più recenti e rilevanti ai fini dell'indagine della vita del filosofo: G. Desiderio, *Vita intellettuale e affettiva di Benedetto Croce*, Macerata, Liberlibri, 2014; Id., *Vita intellettuale e affettiva di Benedetto Croce II. Parerga e Paralipomena*, Fano, Aras Edizioni, 2020; E. Cutinelli Rendina, *Benedetto Croce. Una vita per la nuova Italia*, Torino, Aragno, 2022. P. D'Angelo, *Benedetto Croce, La biografia. Vol. I: anni 1866-1918*, Bologna, il Mulino, 2023.

29 Va specificato che l'edizione del 1962, stampata in sole 600 copie, presenta alcune differenze contenutistiche rispetto all'edizione del 1967, utilizzata per il presente lavoro.

30 E. Bertelli, *Le memorie di Elena Croce*, in *La letteratura italiana e le arti*. Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), Roma, Adi editore 2018, p. 3.

31 Ibid.

che fissa e indaga quel «Benedetto Croce che tutti avrebbero voluto conoscere, il maestro di cultura che offre il caffè agli amici, lo studioso che amava la propria famiglia e che disegna pulcinellini per le sue bambine»³².

Né l'affetto in questo caso fa velo, ma anima la rievocazione: Elena ci presenta, attraverso una prosa chiara, diretta, e intrisa nel contempo di estrema delicatezza, suo padre nella vita familiare e nei rapporti con le figlie, e tale ritratto è fresco e nuovo anche quando si tratta di descrivere un ambiente (come quello degli amici e dei frequentatori di casa Croce) su cui già esistevano molte notizie e scritti. La novità è lo sguardo attraverso cui sono filtrate le persone e le cose, che è quello di Elena bambina:

Capitavano spesso durante il pranzo, sempre accolti con grande piacere da mio padre, che amava queste interruzioni, e con implicita protesta di mia madre, che deplorava la corsa – 65 metri di corridoio – che le persone di servizio erano costrette a fare da quelle scampanellate nel bel mezzo dei pasti (...); il campanello, fonte permanente di sorpresa, rimase una presenza importantissima. Ad esso si aggiungeva il portavoce, abituale allora nelle case napoletane, mediante il quale il portiere, uomo alto e grosso, malevolo, dalla grande barba, che soffiava con una solennità irata veramente da nume mitologico, annunciava con fischio la posta³³.

E così il padre è colto nella vita della casa, utente parsimonioso di luce elettrica, poco tollerante ai chiacchiericci delle donne, uomo dai gusti semplici:

L'odio per la grande illuminazione, che la sua immaginazione tendeva sempre a ingigantire indebitamente, si richiamava probabilmente molto più che non a un fattore di ordine economico, ad uno di ordine psicologico, e cioè al fatto che il raccoglimento rappresentato da una lampada da tavolo in una stanza buia era una di quelle abitudini che diventano necessità fisiche. E lo spreco in genere (...) gli era repellente come ogni forma di dispersione e disordine³⁴.

Anche Elena tuttavia, come Gina, delinea la fisionomia morale e intellettuale del padre, che incardina nel lavoro e nello studio il fondamentale valore umano:

Sapevamo tuttavia per pratica che, ad esempio, lo infastidiva moltissimo, nella conversazione, tutto ciò che aveva carattere di sia pure molto educata palestra: palestra di mondanità intellettuale, palestra di esercitazioni psicologiche. L'analisi psicologica era anzi severamente bandita; (...) egli se ne vietava, si può dire, l'esercizio, perché restasse saldo il principio che le persone si giudicano dalle opere e soltanto dalle opere. E in molti casi, davvero, attendere le opere non bastava. Perché egli era paziente e attento per chi

32 Bertelli, *Le memorie di Elena Croce* cit., p. 4.

33 Croce, *Ricordi familiari* cit., p. 43.

34 Ibid.

venisse a lui anche per umili ricerche o pene ch'egli potesse aiutare: intendeva il lavoro, gli studi, la vita come un tramite d'intesa sociale³⁵.

Seppur nate in ambienti culturali differenti, le due giovani vivono non solo in un clima familiare culturalmente stimolante, ma anche a contatto con figure paterne preminenti e di indiscusso prestigio che intervengono direttamente nel loro processo formativo, in primis l'educazione 'religiosa'.

Cesare Lombroso seguì, nell'educazione dei figli, una linea laica e positivista, anche se si può rilevare che, soprattutto negli anni dell'infanzia, l'impostazione educativa fosse più contraddittoria e più aperta anche all'influenza della madre³⁶, soprattutto nell'ambito religioso. Come sostiene Delfina Dolza

In diverse occasioni Gina Lombroso mette in luce le difficoltà che dovette incontrare la madre nel gestire concretamente e quotidianamente una linea educativa spesso decisa dal padre nei suoi principi informativi, e uno di questi principi dovette appunto essere quello di attenersi a un'educazione laica³⁷.

Anche Elena non riceve dal padre un'educazione propriamente religiosa, ma rileva il suo atteggiamento umanistico su questa questione e il peso che per lui, uomo appartenente ad un certo tipo di società meridionale, ebbero le tradizioni³⁸.

35 Ibid., p. 5.

36 D. Dolza, (1990), *Essere figlie di Lombroso. Due donne intellettuali tra '800 e '900*, Milano, Franco Angeli, 1990, pp. 31-40.

37 Ibid., p. 14.

38 Sulla 'cristianità' del Croce, Francesco Postorino afferma che «del resto la cristianità in Croce, è il frutto maturo della storia, un privilegio donato dallo spirito dell'immanenza (...). Si potrebbe dire che l'imperativo avanzato dal filosofo storicista ricorda, per certi versi, la canzonetta che ascoltiamo con poca attenzione al mattino e poi ci accompagna durante l'arco della giornata. Ecco: il *non possiamo non dirci cristiani* somiglia al ritornello orecchiabile di una canzone, dove le note che alimentano la rivoluzione di Cristo risiedono ai margini (...)» F. Postorino, *Croce, la «croce» e il senso della cristianità*, «Diacritica», 25 (2019), p. 8.

Sullo storicismo crociano come non riducendosi ad un culto della mondanità e del finito, ma interpretato come un rapporto tra relativo e assoluto, immanente e trascendente in cui il soggetto finito non può stare senza l'altro termine, Carlo Antoni afferma che «Nella sua mondanità di umanista e di storico, Croce era rivolto più all'infinito che al finito, e il suo storicismo, in luogo d'esser un idolatrico culto delle cose, era un riconoscimento dell'onnipresenza ed onnipotenza dello Spirito creatore e reggitore dell'universo, di quel Dio col quale siamo e dobbiamo essere a contatto tutta la vita. (...) In altri termini, la libertà e Dio non sono più in contrasto ed anzi sono componenti della medesima coscienza: contenuti e principi di una teleologia di cui si chiede la realizzazione nella storia e nella vita individuale e sociale». C. Antoni, *Commento a Croce*, Neri Pozza, Venezia, 1964, p. 119. Per un'interpretazione dello storicismo cro-

Sulla questione dell'educazione religiosa, del resto, mio padre aveva sempre avuto l'atteggiamento di chi lascia che la tradizione operi sin che può, e che il senso critico si svegli spontaneamente quando è il suo momento. Avevamo parenti molto osservanti; (...) ed essi ebbero campo libero (...) quando vennero a darci lezioni di catechismo, e ci fecero fare la preparazione per la Comunione e la cresima. Mio padre rispondeva con pazienza, e il più empiricamente possibile, alle domande che gli facevamo dopo queste lezioni di catechismo. Qualche volta ci ha persino sgridato perché ci mostravamo pigre quando la governante voleva condurci a Messa, e alla osservazione petulante, e in mala fede, del «perché lui non ci andava», rispondeva che aveva sentite tante messe da ragazzo (...) che ne aveva fatto provvista per tutta la vita³⁹.

Sarà piuttosto l'educazione intellettuale che Gina Lombroso ed Elena Croce ricevono dai loro padri ad impregnare tutta la loro scrittura, che rivelerà la loro libertà di pensiero, al di là delle usuali convenzioni sociali del tempo⁴⁰.

In particolare si vedano le parole che Delfina Dolza dedica all'antinomia in cui vivono non solo le sorelle Lombroso, ma tutte le donne appartenenti alla loro generazione: «l'essere poste di fronte alla contraddizione di dover riconoscere l'autorità di una scienza che contemporaneamente teorizza la loro inferiorità intellettuale»⁴¹.

Cesare Lombroso associa ben presto la figlia Gina (e successivamente anche la sorella Paola) alla sua attività, tanto che, come racconta la scrittrice

Non sapevamo tenere ancora la penna in mano e già ci utilizzava ora a dettare, ora a incollare, ora a scegliere le figure, ora a fare delle osservazioni. Quando aveva fatto una bella pagina, un bel periodo, per quanto fossimo bambini, correva a cercarci, a farcela sentire⁴².

ciano inteso come «individuale agire storico» (S. Di Bella, *La ricerca impossibile dello storicismo. Tessitore interprete di Croce*, «Il pensiero italiano», I [2017], p. 100) si vedano inoltre i seguenti contributi: F. Tessitore, *La ricerca dello storicismo. Studi su Benedetto Croce*, Bologna, il Mulino 2012; G. Cacciatore, *Oltre l'idealismo. Lo storicismo in forma negativa*, «Giornale critico della filosofia italiana», II (2013), pp. 48-58.

39 Croce, *Ricordi familiari* cit., p. 38.

40 Tale libertà, se per Elena si traduce in testi che rendono l'idea della sua percezione molto chiara della forza e del potere della presenza femminile nella storia, proprio per la capacità di legittimarsi che, secondo il suo punto di vista, le donne hanno e che le autorizza a creare qualcosa in grado di incidere nella politica e nella cultura, Gina, pur ricevendo una formazione ricca di stimoli, assolutamente anti-convenzionale e non certo paragonabile all'educazione che ricevevano le fanciulle al suo tempo, non si sottrae dal fare affermazioni che si rivelano talvolta culturalmente 'conservatrici', come nel caso delle sue esplicite posizioni antifemministe. Si vedano, rispettivamente: E. Croce, *Femminismo*, «Lo spettatore italiano», 6/12 (1953), pp. 571-74; A. M. Colaci, *Gina Lombroso: una voce moderata all'interno del movimento emancipazionista nel primo Novecento*, «Quaderni di Intercultura», Anno XI (2019), pp. 167-79.

41 Dolza, *Essere figlie di Lombroso* cit., p. 14.

42 Ibid., p. 42.

Le due sorelle si sostituiscono in questa collaborazione alla madre, donna colta e fedele compagna di Lombroso, la quale non potrà più assolvere a questo compito a causa delle accresciute incombenze materiali della numerosa famiglia.

Cesare Lombroso si occupa di educare la prole nella massima libertà materiale, morale e intellettuale, in particolare tentando di far sviluppare nei figli lo spirito di iniziativa e intraprendenza, di immaginazione e creatività. Questa risoluzione lo porterà, ad esempio, a negare loro ogni tipo di giocattolo, considerato un ostacolo allo sviluppo della fantasia, proibizione che verrà sentita, soprattutto da Paola Lombroso, come una terribile ingiustizia, tanto che la sorella Gina scrive che «quando incominciò a guadagnare la prima cosa che comprò fu una scatola di Natale piena di giocattoli di tutti i generi (...)»⁴³.

Allo stesso modo è convinzione di Lombroso che i figli debbano crescere senza pregiudizi e senza paure e che quindi sia necessario da un lato mettere a loro disposizione tutto ciò che possa rafforzarne il carattere, dall'altro evitare tutto ciò che possa renderli impressionabili e paurosi. Gina, a questo proposito, nella sua autobiografia racconta che

A me di non aver fiabe o libri da bambini importava poco perché non mi piaceva affatto leggere, ma altra cosa era per la Paola (...) che finiva per contentarsi anche delle *Avventure di Telemaco*, dell'*Asino d'oro*, e delle *Mie prigioni*, che il papà le offriva, ma li leggeva per disperazione, rodendosi di non poter leggere libri più divertenti⁴⁴.

Il padre, infatti, ritenendo che i libri di fiabe potessero influenzare negativamente i figli e suscitare in loro debolezza e timore, li aveva banditi, prediligendo invece letture edificanti come *L'asino d'oro* di Apuleio, *Le vite* di Plutarco o *Le mie prigioni* di Silvio Pellico.

Benedetto Croce, diversamente da Lombroso, dirige l'educazione delle figlie in modo estremamente liberale, facendosi consigliere delle loro letture, che distingue e gradua attentamente seguendo un percorso di periodi e di anni, come ci informa Elena:

Mio padre diresse le mie letture fin da quando avevo sei anni. Il primo libro che mi diede fu *Marco Visconti*. (...). Non vi era programma, né sentimentalismo, ma un minimo di rituale nel farmi ripercorrere, benché senza nessuna insistenza, un curriculum di letture infantili ottocentesche⁴⁵.

Il criterio di distinzione adottato dal Croce non è finalizzato a formare o temprare il carattere, come nelle intenzioni del Lombroso, le cui imposizioni

43 Ibid., p. 39.

44 Ibid., p. 38.

45 Croce, *Ricordi familiari* cit., p. 36.

rendevano scontenti i suoi figli⁴⁶, bensì a sviluppare l'interesse che le opere scelte potevano suscitare nella giovane Elena, passando, come osserva Mario Corsi, «dai lavori più ingenuamente fantastici a quelli in cui (si tratta ovviamente soprattutto di narrativa) l'analisi psicologica tocchi problemi e aspetti della realtà per cui si richiede una raggiunta maturità (Balzac sì, ma Flaubert no)»⁴⁷:

Quando venne il momento dei *Tre moschettieri* (avevo nove anni) (...) mio padre mi guardava col compiacimento con cui si guarda una creatura che sta sperimentando un momento di felicità assicurata e indiscussa. Mi disse che aveva sempre avuto il rimpianto di non aver letto quel libro all'età giusta, cioè alla mia, e di non averne perciò potuto trarre tutto il godimento sublime che solo a quell'età, con quel libro, può raggiungere il suo culmine (...). E credo che se ho avuto qualche cosiddetta base di cultura, questa s'è fatta proprio allora, con quelle infinite letture di romanzi alternate, via via, in armonia con l'età, a quelle dei poeti. Altro di più 'istruttivo' non si tentò mai di darmi: dovetti chiederlo da me quando col liceo e poi con l'Università mi fu necessario conoscere alcune opere preliminari filosofiche e storiche⁴⁸.

Elena Croce cresce in un clima educativo liberale, e ha con il padre un rapporto basato sul rispetto ma anche sulla tenerezza:

Verso i dodici anni cominciai a contrattare e combattere: avevo cominciato a familiarizzarmi coi nomi dei grandi classici, e volevo leggere questo e quello. Mi venivano contesi con dolcezza – mio padre aveva un modo di dichiararmi che l'avrei apprezzato meglio più tardi che non urtava alcuna mia suscettibilità – ma con fermezza; con appello al mio onore, sicché non lessi mai un libro di nascosto⁴⁹.

A questo proposito va riconosciuta la grande capacità di Croce di comunicare con i giovani, anche se, come ci racconta Elena stessa, egli non ha mai amato essere maestro delle nuove generazioni e cerca appunto di rendere la figlia autonoma, con interventi che si rivelano pedagogicamente produttivi

Del resto, benché ci si lasciasse sempre parlare liberamente, non si trattavano con indulgenza le sciocchezze, ma si cercava sempre di intendere le esigenze che si nascondevano

46 Si veda in proposito la proficua attività di Paola Lombroso come scrittrice infantile (escogiterà, come soluzione alle proibizioni paterne, di essere lei stessa a scrivere per i fratellini fiabe, racconti e novelle) e la sua difesa della fiaba, contro la concezione positivista che era ostile a questo genere in quanto accusato di ingenerare nei bambini una disabitudine ad aderire al principio di realtà. Per questi aspetti si veda: S. Fava, *Piccoli lettori del Novecento*, Lecce, Pensa MultiMedia Editore, 2016.

47 M. Corsi, *Il pensiero giovanile di Benedetto Croce*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», II, 17, n. 3-4 (1948), p. 202.

48 Croce, *Ricordi familiari* cit., pp. 36-39.

49 Ibid., p. 38.

dietro le predilezioni e gusti un po' ingenui. E malgrado questa liberalità il giudizio critico, tanto più perché non imposto, diventava articolo di fede: mi sarebbe piaciuto Pascoli, verso gli 11 o 12 anni, ma sapevo che ciò che in esso allora mi attirava rappresentava un gusto al quale non ci si poteva abbandonare⁵⁰.

Gina Lombroso, influenzata dalla pervasività della personalità del padre, instaura con lui un rapporto quasi simbiotico e non sente come una limitazione la proibizione di certe letture, o l'imposizione di altre, bensì mostra di amarne l'intento pedagogico rivolto sia al tentativo di far esperire ai figli il rapporto diretto con la realtà, sia alla condivisione degli argomenti della sua ricerca. Cesare Lombroso, infatti, uscendo con i figli, verso sera,

porta a passeggio tutti e cinque i ragazzini, oppure li conduce con sé dal libraio, dal tipografo, in laboratorio, perché egli gode della loro compagnia e sembra trasformare ogni loro uscita in una meravigliosa avventura intellettuale⁵¹.

E, come racconta la scrittrice

Niente intimiditi dalla nostra ignoranza, discutevamo intrepidi della pellagra, dei delinquenti, dei geni, e dei pazzi che nelle nostre teste erano i soli uomini ragionevoli, perché i soli che amassero il papà e che si ricordassero di lui, in mezzo alla turba degli onesti così indifferenti e ostili⁵².

Al di là delle oggettive differenze, per queste giovani donne che si affacciano alle soglie della vita, il problema che si pone è quello, antico e sempre attuale, del riconoscimento, dell'approvazione da parte della figura paterna, del 'padre-maestro-guida' che tanta parte ha occupato nella loro scrittura, la cui educazione ha inciso profondamente nelle loro vite, nelle loro scelte e nella costituzione di loro stesse come donne e come intellettuali⁵³.

Forse le biografie di Cesare Lombroso e Benedetto Croce rispondono, in maniere differenti, anche a questo bisogno di riconoscimento, e perseguono un intento comune: quello di ricostruire, come afferma la Croce nel suo acuto saggio sulla biografia, una «personalità in quanto individualità creativa, non in quanto tipica di una società o di un tempo»⁵⁴.

50 Croce, *Ricordi familiari* cit., pp. 39-40.

51 Dolza, *Essere figlie di Lombroso* cit., p. 35.

52 Lombroso, *Cesare Lombroso* cit., p. 193.

53 Per questi aspetti, si veda: A. Lamarra, *Padri e figlie: una liaison dangereuse*, «La Camera blu», 4 (2008), pp. 22-31.

54 E. Croce, *Lo specchio della biografia*, Roma, De Luca Editore, 1960, p. 25.

3. *Dentro di lui c'è un po' di me*

Con la lettura delle biografie di Cesare Lombroso e Benedetto Croce è possibile individuare non solo la gravosa responsabilità, da parte delle rispettive figlie, di mantenere viva e di difendere la memoria paterna, ma anche uno spazio letterario in cui le scrittrici, in qualche modo, parlano di sé: il «dovere della testimonianza»⁵⁵ si intreccia così con l'esigenza di esprimere, ad esempio, nodi irrisolti del proprio vissuto da affrontare o contraddizioni rispetto al rapporto con il padre, i cui molti aspetti descritti sono spesso un'emanazione diretta della personalità delle figlie.

Gina Lombroso, ad esempio, cresce in un sistema familiare discretamente oppressivo, come si è potuto evincere dall'insofferenza della sorella Paola e dei fratelli verso le proibizioni paterne.

È l'unica, tuttavia, a non sentirsene eccessivamente influenzata, e assume assai precocemente il ruolo della figlia equilibrata, comprensiva, capace di introspezione psicologica, disposta a sacrificarsi per gli altri membri della famiglia e a mediare i conflitti originatisi dallo scontro delle diverse personalità, ad assumere un vero e proprio ruolo protettivo nei confronti del padre:

Fu allora che io diventai la preferita, che io cominciai ad amare il babbo con tutto l'affetto di cui avevo la forza, concentrando e confondendo in lui l'affetto filiale e l'affetto materno.

Coll'intuizione che dà l'amore, avevo capito che la mia missione era di ridere, di empir la casa di trilli di gioia, anche quando il babbo pareva più disperato, di saltargli al collo, di baciarlo stretto stretto fino a che diventasse di buon umore, quando era preoccupato, e di farlo parlare dei suoi studi, delle sue lotte, delle sue speranze (...)»⁵⁶.

'Diventare la preferita', essere lodata per le sue doti di bontà ed empatia, costituisce per Gina quasi una sorta di 'riscatto' agli occhi del padre, il quale non considera la figlia dotata di particolare intelligenza o creatività; emblematici i soprannomi che Cesare Lombroso le riserva, seppur temperati dall'affetto: «La mia asinina (...) la mia santa bestiolina»⁵⁷.

Gina, tuttavia, unitamente alla sorella Paola e ai fratelli (ma sarà lei l'elemento trainante di questa apologia paterna), cresce nutrendo per il padre una sorta di

55 Elena Croce parla in questi termini riferendosi al consiglio, datole da Leo Spitzer, a proposito della necessità che redigesse la biografia paterna. Precisa la scrittrice che «più che un consiglio si trattava anzi di un richiamo, piuttosto imperativo, al dovere, il dovere della testimonianza» (Croce, *L'infanzia dorata* cit., p. 10).

56 Lombroso, *Cesare Lombroso* cit., p. 193.

57 Dolza, *Essere figlie di Lombroso* cit., p. 40.

adorazione, con l'intento di difendere il suo nome dalle feroci critiche degli avversari e celebrare le sue qualità morali e intellettuali:

L'esser capo di una scuola, come di un qualsiasi indirizzo sociale, economico e morale non è cosa facile. Non solo occorre a ciò sommo genio intuitivo, che sappia rapidamente vedere la buona direzione dei nuovi studi (...) ed una fantasia inesauribile per utilizzare i seguaci nelle ricerche a cui sono adatti; ma e più anche, una serie di doti contraddittorie, che difficilmente si uniscono nella stessa persona: un grande amore per gli uomini (...) una grande fiducia in sé e nelle proprie opere, capace di vincer lo scetticismo di tutti, e insieme una straordinaria modestia (...). Una larga generosità, direi quasi insensibilità morale, che attutisca le punture, i frizzi, le accuse, che colleghi, amici, seguaci stessi soglion scagliar contro i capi (...) Un ardore poi grandissimo e un'attività inesauribile che permetta d'esser dappertutto, di entusiasmare e aiutare tutti⁵⁸.

Nonostante la giovinezza passata accanto ad un padre così ingombrante, nonostante la poca sicurezza di sé e delle sue capacità che trapela talvolta dalle sue parole quando si trova a confrontarsi con la figura paterna, Gina appartiene comunque alla

tradizione di donne che hanno accesso al sapere e per le quali l'impegno intellettuale diviene una componente determinante della loro identità. (...) La possibilità di ricevere un'educazione intellettuale pone le premesse di un'emancipazione personale, poiché costituisce il tramite essenziale del superamento della famiglia come esclusivo ambito di realizzazione, di un'affermazione pubblica come intellettuali e di un'indipendenza economica⁵⁹.

Per tutta la sua vita, la scrittrice manifesterà un persistente interesse per la questione sociale mediante attività e ricerche che condusse tanto a Torino quanto a Firenze, senza contare il suo costante impegno politico e la sua strenua opposizione al fascismo (che le costerà l'esilio a Ginevra, a seguito delle persecuzioni cui era stata sottoposta assieme alla famiglia).

Sulle tracce del padre, e forse memore di quella che lei aveva celebrato come una sua «abilità meravigliosa»⁶⁰, Gina si impegna tanto in Italia, quanto all'estero, nel dibattito scientifico, politico, letterario e sociale del suo tempo, fino alla sua morte⁶¹. E, come osserva acutamente Marina Calloni

Tutte le sue monografie, così come i numerosi contributi, pubblicati in riviste specialistiche e su quotidiani, sono contraddistinti da uno stile assolutamente personale e pun-

58 Lombroso, *Cesare Lombroso* cit., p. 217.

59 Dolza, *Essere figlie di Lombroso* cit., p. 11.

60 Lombroso, *Cesare Lombroso* cit., p. 218.

61 Fondo Gina Lombroso Ferrero, Scritti e materiali di studio, a cura di Viviana Frosali, 2014. <https://www.vieusseux.it/inventari/GINA_LOMBROSO_FERRERO.pdf>.

tualizzati da ferme prese di posizioni, enunciate polemicamente fin dall'inizio mediante tesi che non lasciano alcun dubbio circa le intenzioni dell'autrice. (...) Vi è (...) un intento a capire, a discutere, a indicare nuove vie teoriche e sociali, talvolta enunciate in tono perentorio. (...)»⁶².

Dunque, la sua produzione letteraria segnerà le diverse svolte della sua vita, mediante mutamenti di temi e di interessi, caratterizzata costantemente dal coraggio di espressione e dalla libertà di pensiero, uniti a quella capacità di portare avanti le sue convinzioni, come, forse, aveva imparato da suo padre, di cui raccontava, a proposito del tentativo dei familiari di dissuaderlo dallo scrivere sullo spiritismo, che «Niun uomo era più facile e difficile da influenzare di lui; cedeva subito, ma poi agiva come se nulla avesse udito. Continuò quindi imperturbato»⁶³.

Elena Croce, come si è detto, instaura con il padre un rapporto sereno, permeato di «(...) un liberalismo pieno di rigore, ed estremamente ricco di considerazione per quella che è la fragilità e la robustezza di una testa adolescente»⁶⁴.

Ciò che emerge maggiormente, nelle pagine limpide e colloquiali dei *Ricordi familiari*, è l'immagine di una giovane che precocemente sente quella vocazione intellettuale⁶⁵ e, in questo suo percorso di scoperta e crescita, è accolta e accompagnata dal padre:

quando ripenso a quegli anni, alle ore passate sul tappeto nello studio di mio padre a divorare libri, mi sorprendo ancora nello scoprire quanta capacità egli avesse di comunicare con un'anima infantile, di capirne i gusti, lui che non aveva mai avuto attorno a sé dei ragazzi⁶⁶.

62 M. Calloni, *Gina Lombroso tra scienza, impegno civile e vita familiare (Pavia 1872-Ginevra 1944)* a cura di L. Cedroni, in *Nuovi studi su Guglielmo Ferrero*, Ariccia, Aracne, 2006, p. 273.

63 Lombroso, *Cesare Lombroso* cit., p. 417.

64 Croce, *Ricordi familiari* cit., p. 38.

65 Su questo concetto e sull'uso ironico che ne fa l'autrice, si veda la chiusura del racconto autobiografico in terza persona, *L'Infanzia dorata*: «Era uscita dall'università senza nessuna vocazione per i veri studii, ma bollata da ciò che si chiama cultura. Era un'intellettuale; l'ultima cosa che avrebbe desiderato o sognato di essere» (Croce, *L'infanzia dorata* cit., p. 10). In tal senso, come sostiene Emma Giammattei, «il tema della vocazione ruota attorno al determinismo che la scrittrice individua nella propria vita, l'impossibilità della scelta entro un percorso già tracciato, si potrebbe suggerire magnificamente scontato». (E. Giammattei, *Biografia e autobiografia. Le due scritture di Elena Croce*, in *Elena Croce e il suo mondo. Ricordi e testimonianze*, Napoli, CUEN, 1999, p. 51).

66 Croce, *Ricordi familiari* cit., pp. 38-39.

Le pagine biografiche si snodano dunque rappresentando la figura paterna con impareggiabile gioco ironico, in cui il modello viene messo in luce e trasceso in una dimensione letteraria che convive con uno stile diretto, con un accumulo di sensazioni, ricordi e pensieri che a volte increspa la prosa in un effetto quasi di pieghettatura.

Il padre emerge in queste pagine come personaggio memorabile, ma non si può non cogliere, potente, la simultanea presenza di Elena in esse, che offre cospicue tracce di sé disseminate e talvolta dissimulate entro il ritratto di lui:

Tutta la mia infanzia e adolescenza hanno avuto tra le consuetudini più costanti questa richiesta di libri: mio padre si arrampicava sulle leggerissime scalette (...) e riportava sempre qualcosa.

Col tempo io avevo preso a puntare su determinate file i miei desiderii, ma in alcuni casi mi toccò aspettare a lungo: alcuni libri venivano fermamente lasciati al loro posto. Stendhal sì, Flaubert per un pezzo no, salvo *Un coeur simple*. Balzac a volontà (...)⁶⁷.

Un altro aspetto che emerge nei *Ricordi*, e che a mio avviso rappresenta un innegabile riverbero autobiografico, è questa sorta di complicità che Elena sente con il padre, che le permette di riconoscersi in lui, e che contribuisce, in una certa misura, a illimpidire la propria percezione di sé, insieme alle proprie modalità di posizionarsi e agire nel mondo. Si veda, ad esempio l'episodio della confessione: Elena confessa «con fierezza» ad un padre gesuita di aver letto i *Tre moschettieri*, tornata a casa racconta al padre che il prete aveva bollato l'autore come ateo; per lei è una sentenza terribile, non tanto per l'affronto a Dumas (anche se la ragazza si sente «letteralmente terrorizzata»⁶⁸ all'idea di privarsi di un'altra opera di Dumas che desiderava ardentemente leggere, *Vent'anni dopo*), quanto per il conflitto di autorità che ne deriva:

tornando a casa, sotto la vergogna, mi bolliva il cuore di collera. Era un conflitto di autorità: mio padre avrebbe dunque potuto sbagliare dandomi quel libro? La cosa non era per me accettabile: istintivamente ogni altra autorità era per me pallidissima di fronte a quella paterna⁶⁹.

Raccontato a casa l'episodio, Croce finge di scrivere al vescovo di Cosenza, il quale 'risponde' che Dumas era innocuo e che la ragazza poteva leggere *Vent'anni dopo*. La Elena matura riconoscerà, in quest'azione paterna, un «vero, provvidenziale capolavoro pedagogico»⁷⁰, e la Elena bambina si sentirà piacevolmente sua complice: a mio avviso è soprattutto in questi snodi testuali che emerge la

67 Ibid., p. 39.

68 Ibid., p. 37.

69 Ibid.

70 Ibid., p. 38.

contaminazione tra biografia e autobiografia, in cui si percepisce l'intensità del rapporto di Elena col padre, in un richiamo di sovrapposizioni e interconnessioni che coincide con la presa di coscienza, da parte della giovane, della propria personalità. Su questa vicenda si vedano anche le parole acute di Roberto Calasso:

E qui bisogna rendere omaggio, ancora una volta, a Benedetto Croce, che in questa occasione compie un gesto di suprema sapienza psicologica. Croce avrebbe potuto benissimo, come qualsiasi genitore moderno, sorridere della comica situazione in cui si era trovata la figlia – ma avrebbe commesso un errore gravissimo. Egli capisce invece perfettamente che deve affrontare con massima serietà la sofferenza della piccola Elena, e inventa la sublime commedia del 'vescovo di Cosenza' (...) ⁷¹.

Nel delineare il ritratto del Croce quotidiano e familiare, Elena compie dunque «una ricerca della propria identità, il riconoscimento di un pedigree morale, oltre che di un'immagine sociale certa» ⁷².

Questo aspetto verrà meno nelle pagine dichiaratamente autobiografiche, dove quella immagine appare invece incerta ed elusiva, quasi come se a determinare di fatto la funzione autoeducativa della scrittura, sia proprio una sorta di consapevolezza dell'indefinibilità dell'io, del suo faticoso negarsi nel momento in cui si oggettiva sulla pagina ⁷³. Nel raccontare il rapporto con il padre, invece, questa consapevolezza si affina in un certo modo, ed emerge anche il rapporto di Elena con se stessa. La costituzione della Croce in quanto intellettuale e in quanto donna, passa dunque attraverso questo duplice rapporto, da cui scaturisce quella vocazione non tanto sentita quanto piuttosto coscientemente raccolta quasi come un dovere deterministico. Se da un lato, questo pone il sospetto di una sorta di vita vicaria della scrittrice-figlia irrimediabilmente venuta dopo, dall'altra consegna senz'altro alla storia letteraria del secondo Novecento un'intellettuale dotata di tutte le carte di cultura, ingegno, ironia, riluttante verso tutto ciò che sia o appaia scontato, capace di essere oltre, di disincanto, testimone dell'amore della letteratura come esercizio dell'io.

71 R. Calasso, *Testimonianza*, in *Elena Croce e il suo mondo. Ricordi e testimonianze*, Napoli, CUEN, 1999, p. 78.

72 Giammattei, *Biografia e autobiografia* cit., p. 50.

73 In *L'Infanzia dorata*, ad esempio, si legge: «Mettersi a fare dei conti, dei piatti e laboriosi conti sul proprio passato, sapere quel che aveva ereditato e quel che aveva speso, quel che aveva fatto, era l'unico rimedio che sapesse trovare al pericolo di essersi imbarcata in una effimera e ridicola parte di persona matura». (Croce, *L'infanzia dorata* cit., p. 16).

Conclusioni

Nell'analizzare l'attraversamento della relazione padre-figlia nelle due biografie prese in esame, ciò che è emerso fortemente, anche se con modalità differenti, è l'ammirazione verso la figura paterna, che se da un lato si costituisce come modello e come garante dei rapporti delle figlie con il mondo delle relazioni e con l'esterno, dall'altro, si ridefinisce e in qualche misura si ridimensiona attraverso la sua dislocazione sulla pagina. Si legga, ad esempio, nella biografia di Lombroso, la presa di coscienza della figlia Gina della fallibilità del padre nel momento in cui è colto dalla malattia:

Incominciò regolarmente questo libro nel 1906, lo continuò nei brevi intervalli di riposo che gli concedeva la malattia, fra un accesso di angina pectoris e l'altro. Per esso – per la prima volta in vita sua – conobbe la fatica del lavoro (...). Egli non poteva più mangiare né dormire regolarmente; avveniva così che di notte vegliava affannosamente e di giorno aveva sempre un senso di stanchezza, di sonnolenza, di sfinimento (...) ⁷⁴.

Elena Croce si sofferma invece su aspetti che decostruiscono in qualche misura la figura del padre illustre, descrivendo, ad esempio, l'attitudine alla frugalità (in particolar modo nei viaggi) di Benedetto Croce: «Le regole fondamentali erano: valige, poche e leggere, che rendevano indipendenti dalle esosità dei facchini (quindi scarso guardaroba); mangiare, dove si può e quando si può; dormire, per misura di sicurezza, vicino alla stazione» ⁷⁵.

Il padre, e soprattutto un padre forte e carismatico in un periodo in cui, nonostante le prime conquiste delle donne e i cambiamenti che iniziavano a derivarne, lo spazio del femminile era ancora pesantemente limitato dall'ingerenza maschile e in particolar modo da quella paterna, per Gina ed Elena è una figura dominante, responsabile della loro formazione intellettuale e attraverso il quale accedono e interpretano il mondo che le circonda. L'autorità che Cesare Lombroso e Benedetto Croce esercitano sulle figlie è un fatto quasi fisiologico, tale che non ha neppure bisogno di fondarsi su elementi espliciti di dottrina. E sulla questione dell'autorità si basa, a mio avviso, una parte del movente della scrittura biografica nelle due autrici: la figura paterna, delineata sulla pagina che ne fissa la memoria e ne celebra l'importanza nei confronti della posterità, costituisce anche l'occasione concreta e possibile, per le figlie, di decrittare e sorvegliare il proprio collocarsi pratico nel mondo e rispetto al mondo, di emanciparsi, più o meno consciamente, da quell'immagine antica che costituisce per certi aspetti ancora una sorta di inciampo nella narrazione delle donne perché coinvolge un immaginario sul quale pesano condizionamenti difficili da espellere. La biografia

⁷⁴ Lombroso, *Cesare Lombroso* cit., p. 416.

⁷⁵ Croce, *Ricordi familiari* cit., p. 44.

diventa quindi uno strumento per ‘domare’⁷⁶ in un certo qual modo la figura del padre, ricomprenderlo, alla luce di un’etica della scrittura che ha come orizzonte la riconquista della propria forma, intesa non tanto e non solo come rappresentazione di altro da sé, ma anche come rappresentazione dell’io e della relazione io-mondo. L’interesse storiografico per le figure di donne intellettuali che si costituiscono anche grazie alla proficua relazione con il padre, nasce, come afferma acutamente Delfina Dolza a proposito di Paola e Gina Lombroso (ma è un discorso che, a mio avviso, può essere applicato anche al caso Croce)

dal fatto che esse esemplificano in modo emblematico una serie di contraddizioni (...) che, a partire da quel periodo, iniziano a caratterizzare la vita di un numero crescente di donne borghesi che si accostano per la prima volta ad una qualche forma di impegno intellettuale. Questo insieme di contraddizioni è sostanzialmente riconducibile alla coesistenza, nel processo di formazione di queste donne, di valori tradizionali e di valori innovativi (...). La coesistenza di tradizione e innovazione, si esprime [nel caso delle donne] nel fatto di essere state educate sulla base di una motivazione tradizionale, la solidarietà familiare, a svolgere un ruolo intellettuale che, operando all’interno di una dialettica tra sfera pubblica e sfera familiare, estende la rilevanza della loro presenza pubblica e pone le premesse di una loro emancipazione personale⁷⁷.

In ultima istanza, unitamente al processo di circoscrizione-celebrazione del padre, si rileva, in Gina e in Elena, la volontà, attraverso la scrittura biografica, di sottrarre al tempo la vita che passa, fissare su carta per non dimenticare, poter tornare indietro sul tempo perduto e sui suoi implacabili significati e dunque sottrarre l’esistenza del padre (e la loro stessa esistenza) alla definitività della morte:

Al 16 ottobre venne ancora al piccolo Leo una lettera d’augurio del nonno per il suo compleanno; ma era insieme una lettera d’addio. Angosciati al 18 venimmo a Torino, arrivammo alle 6 della sera, egli era levato e al vedermi pianse. ‘Ti ho aspettato’, mi disse, ‘ora muoio contento’ (...). Egli aveva amata la vita con l’intensità di chi sa e può godere con tutti i suoi sensi, con tutto il suo intelletto; (...) egli non temeva la morte, egli aveva troppo amato, egli si sapeva troppo amato, per credere che tutto finisse quando la natura avesse disvelto e disgiunte le cellule della sua materia. Egli aveva la sicura certezza, che

76 Su questa questione si fa in questa sede soltanto un cenno, posto come suggestione per una ricerca ulteriore. In particolare ritengo interessante la riflessione della Morganti, inerente il rapporto padre-figlia letto in prospettiva junghiana: «poiché il primo uomo è, per tutte noi, nostro padre e il nostro maschile interno, l’Animus nasce proprio dal rapporto che stabiliamo con lui». (M. Morganti, *Figlie di padri scomodi*, Milano, Franco Angeli Editore 2015, p. 8). Si segnala inoltre: S. Chemotti, *Lo specchio infranto. La relazione tra padre e figlia in alcune scrittrici italiane contemporanee*, Padova, Il Poligrafo editore, 2010, in particolare pp. 175-83.

77 Dolza, *Essere figlie di Lombroso* cit., p. 14.

lasciava nelle nostre carni, più che l'anima sua, l'opera sua; (...) egli aveva fede nell'amore e stimava, che l'amore può trionfare di tutto – del tempo, dello spazio e anche del genio⁷⁸.

Ho cominciato a scrivere i *Ricordi familiari* su consiglio di uno studioso illustre, al quale mio Padre era stato legato, oltre che dalla stima, da grande simpatia: Leo Spitzer. Più che di un consiglio si trattava anzi di un richiamo, piuttosto imperativo, al dovere, il dovere della testimonianza. E io non potei non accoglierlo rispettosamente, se pure con il più assoluto scetticismo sulle mie possibilità di adempimento. Avendo data una parola dovevo comunque fare un tentativo, che rinviavi lungamente. Senonché, non appena mi decisi a provare, e allentai il nodo che la memoria teneva avaramente stretto, come accade quando essa non vuole essere offuscata dal velo della nostalgia, i ricordi si snodarono rapidissimamente, dettandosi, si può dire, da se stessi⁷⁹.

Bibliografia

- L. Accati, *Il marito della santa. Ruolo paterno, ruolo materno e politica italiana*, «Meridiana», 13 (1994), pp. 79-104.
- C. Antoni, *Commento a Croce*, Neri Pozza, Venezia 1964.
- P. Baima Bollone, *Cesare Lombroso e la scoperta dell'uomo delinquente*, Scarmagno, Priuli e Verlucca, 2009.
- S. Bellassai, *Il nemico del cuore. La Nuova donna nell'immaginario maschile novecentesco*, «Storicamente», 1 (2005), pp. 1-20.
- E. Bertelli, *Le memorie di Elena Croce*, in *La letteratura italiana e le arti. Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti* (Napoli, 7-10 settembre 2016), Roma, Adi editore pp. 1-8.
- N. Bobbio, *Profilo ideologico del Novecento*, Milano, Garzanti, 1990.
- L. Borghi, C. Barbarulli (a cura di), *Visioni in/sostenibili. Genere e intercultura*, Cagliari, CUEC 2003.
- L. Bulferetti, *Cesare Lombroso*, Torino, UTET, 1975.
- B. Brunetti, *La figura del padre e la scrittura letteraria*, Bari, Laterza, 2003.
- G. Cacciatore, *Oltre l'idealismo. Lo storicismo in forma negativa*, «Giornale critico della filosofia italiana», II (2013), pp. 48-58.
- R. Calasso, *Testimonianza*, in *Elena Croce e il suo mondo. Ricordi e testimonianze*, Napoli, CUEN, 1999, pp. 75-83.
- M. Calloni, *Gina Lombroso tra scienza, impegno civile e vita familiare (Pavia 1872-Ginevra 1944)* a cura di Lorella Cedroni, in *Nuovi studi su Guglielmo Ferrero*, Ariccia, Aracne, 2006.
- A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1998.

78 Lombroso, *Cesare Lombroso* cit., p. 424.

79 Croce, *L'infanzia dorata* cit., p. 10.

- S. Chemotti, *Lo specchio infranto. La relazione tra padre e figlia in alcune scrittrici italiane contemporanee*, Padova, Il Poligrafo editore, 2010.
- A. M. Colaci, *Gina Lombroso: una voce moderata all'interno del movimento emancipazionista nel primo Novecento*, «Quaderni di Intercultura», Anno XI (2019), pp. 167-79.
- A. M. Colaci, *Il modello femminile in Gina Lombroso*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2006.
- M. Corsi, (1948), «*Il pensiero giovanile di Benedetto Croce*», «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», II, 17, n. 3-4 (1948), pp. 161-203.
- B. Croce, «*A proposito del positivismo italiano. Ricordi personali (1905)*», *Cultura e vita morale*, Bari, Laterza, 1926, 2ª edizione, pp. 41-54.
- B. Croce, *Breviario di estetica. Quattro lezioni*, Bari, Laterza, 1952.
- E. Croce, *Femminismo*, «Lo spettatore italiano», 6/12 (1953), pp. 571-74.
- E. Croce, *Lo specchio della biografia*, Roma, De Luca Editore, 1960.
- E. Croce, *Lo snobismo liberale*, Milano, Mondadori, 1964.
- E. Croce, *Ricordi familiari*, Firenze, Vallecchi, 1967.
- E. Croce, *L'infanzia dorata*, Milano, Adelphi, 2004.
- E. Croce, *Il nuovo femminismo non individua il nemico ideologico*, «Il Globo» (1972), pp. 57-78.
- E. Cutinelli Rendina, *Benedetto Croce. Una vita per la nuova Italia*, Torino, Aragno, 2022.
- S. Beauvoir, de, *Le deuxième sexe (Tome 2)- L'expérience vécue*, Essai Folio, 2014.
- P. D'Angelo, *Benedetto Croce, La biografia. Vol. I: anni 1866-1918*, Bologna, il Mulino, 2023.
- G. Desiderio, *Vita intellettuale e affettiva di Benedetto Croce*, Macerata, Liberlibri, 2014.
- G. Desiderio, *Vita intellettuale e affettiva di Benedetto Croce II. Parerga e Paralipomena*, Fano, Aras Edizioni, 2020.
- S. Di Bella, *La ricerca impossibile dello storicismo. Tessitore interprete di Croce*, «Il pensiero italiano», I (2017), pp. 99-103.
- D. Dolza, *Essere figlie di Lombroso. Due donne intellettuali tra '800 e '900*, Milano, Franco Angeli, 1990.
- S. Fava, *Piccoli lettori del Novecento*, Lecce, Pensa MultiMedia Editore, 2016.
- Fondo Gina Lombroso Ferrero, *Scritti e materiali di studio*, a cura di Viviana Frosali, 2014. <https://www.vieussex.it/inventari/GINA_LOMBROSO_FERRERO.pdf>.
- L. Fortini, *Critica femminista e critica letteraria in Italia*», «Italian Studies», 2/54 (2010), pp. 178-91.
- G. Gentile, *Cesare Lombroso e la scuola italiana di antropologia criminale*, «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», 7/41 (1909), pp. 262-75.
- E. Giammattei, *Biografia e autobiografia. Le due scritture di Elena Croce*, in *Elena Croce e il suo mondo. Ricordi e testimonianze*, Napoli, CUEN, 1999, pp. 45-63.
- A. Lamarra, *Padri e figlie: una liaison dangereuse*, «La Camera blu», 4 (2008), pp. 22-31.
- G. Lombroso, (1909), *La vita del papà*, «Estratto dall'Archivio di psichiatria», 30/4 (1909).
- G. Lombroso, *Cesare Lombroso. Storia della vita e delle opere*, Bologna, Zanichelli, 1914.
- P. Lombroso, *Cesare Lombroso. Appunti sulla vita. Le opere*, Milano, Bocca, 1906.
- P. Lombroso, *La mia Signora*, «Cenerentola», 3 (1893), pp. 41-50.
- M. Morganti, *Figlie di padri scomodi*, Milano, Franco Angeli Editore, 2015.
- F. Nicolini (1952), *Benedetto Croce*, Torino, UTET.
- F. Postorino, *Croce, la «croce» e il senso della cristianità*, «Diacritica», fasc. 25 (25 febbraio 2019), p. 8.
- M. Recalcati, *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*, Milano, Raffaello Cortina, 2017.

- M. Recalcati, *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Milano, Feltrinelli, 2013.
- E. Roccella, L. Scaraffia (a cura di), *Italiane dagli anni Cinquanta ad oggi, volume III*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2003.
- L. Rodler, *L'uomo delinquente di Cesare Lombroso: tra scienza e letteratura*, «Studi e problemi di critica testuale», 82 (2011), pp. 145-60.
- M. S. Sapegno, *Figlie del padre. Passione e autorità nella letteratura occidentale*, Milano, Feltrinelli, 2018.
- L. Sergiacomo, *Femminilità e femminismo nelle scrittrici italiane del Novecento*, «Narrativa», 37 (2015), pp. 119-51.
- F. Tessitore, *La ricerca dello storicismo. Studi su Benedetto Croce*, Bologna, il Mulino 2012.

INDICE DEI NOMI

a cura di Simonetta Teucci

- Abardo R. 89n
Accati L. 114n, 133
Ageno F. 23, 89n
Agostino d'Ipbona 44n
Albonico S. 57n
Aleramo S. 115n
Alfano G. 63n, 67n
Alfie F. 10n
Alighieri Dante vd. Dante Alighieri
Amigoni F. 63n, 70 e n
Anceschi G. 33n
Anceschi L. 97
Andersen H.C. 99
Angiolieri Cecco vd. Cecco Angiolieri
Anselmi G.M. 16, 49n
Antonello P. 62n
Antoni C. 121n, 133
Arbasino A. 62n
Ariosto L. 28, 34n, 41-60, 100
Arqués Corominas R. 79n, 84n
Assmann J. 109
- Bachtin M. 94, 106, 109
Baima Bollone P. 116n, 133
Baldassari G. 37n
Baldi V. 63n
Balestrini N. 97
Balzac de H. 124
Bambozzi C. 77-91
Barbarulli C. 114n, 133
Barbi M. 80n, 86 e n
Bardazzi G. 83n
Barthes R. 109
Bartolomeo da San Concordio 16
Basile B. 87n
Basile T. 50n
Batini F. 110
Battaglia S. 14n
Battistini A. 95n, 109
Battistini L. 80n
Beauvoir de S. 9 e n, 113n, 134
Beccaria G.L. 110
Beecher D. 48n
Behrens R. 63n
Bellassai S. 115n, 133
Bellotto B. 109
Belpoliti M. 98n
Beltrami P.G. 14n
- Bembo P. 57n, 58-60
Benucci A. 45, 46n
Beretta C. 34n
Berisso M. 9n, 85n, 86 e n
Berra C. 43n, 79n
Berroni G. 31n
Bertelli E. 119n, 120n, 133
Besca M.M. 87n
Bettarini R. 52n
Bettella P. 10n, 19 e n
Bianchi S. 43n, 49n
Bobbio N. 117n, 133
Boccaccio G. 22
Boiardo M.M. 27-40, 55n, 57 e n, 58
Bologna C. 96n
Bonanni V. 95n, 109
Bonora E. 46n
Boogard van den N. 14n
Borges J.L. 96
Borghesi L. 114n, 133
Borriero G. 11 e n, 12 e n, 13, 14 e n, 22
Borsa P. 79n, 87n
Bouchard R. 63n
Bozzetti C. 43n
Brestolini L. 9 e n
Brillant Rannou N. 110
Brogi D. 9n
Brownlee K. 88n
Brugnoli G. 78n
Brunetti B. 113n, 114n, 115n, 133
Brunetto Latini 23
Bruscagli R. 28n, 36n, 38n
Bufalino G. 98n, 109
Bulferetti L. 116n, 133
Bulgakov M. 99
- Cabani M.C. 48n
Cacciatore G. 122n, 133
Calasso R. 130 e n, 133
Calciolari A. 49n
Calloni M. 114n, 127, 128n, 133
Calvino I. 95 e n, 107, 108n, 110
Campana A. 46n
Canova A. 28n, 38n
Caputo V. 80n
Cardini R. 31n, 36n
Carena C. 44n
Carrai S. 63n, 67n, 78n

- Carta A. 93-110
 Casari M. 46n
 Casini T. 13 e n
 Catalano M. 35n, 45n
 Cattaneo C. 114n
 Cattermole C. 78n, 90n
 Cavalcanti G. 9n, 13, 17-18, 24
 Cavarero A. 116 e n, 133
 Cecco Angiolieri 13, 15, 18
 Cecco d'Ascoli 23
 Cederna M.C. 109
 Cedroni L. 133
 Celati G. 95n, 98n, 107, 108
 Chemotti S. 132n, 134
 Ciavolella M. 48n
 Ciccuto M. 78n. 90n
 Cicerone, Marco Tullio 86
 Cigni F. 31n
 Cino da Pistoia 23, 37, 78-91
 Colaci A.M. 118n, 122n, 134
 Colombi M. 115n
 Combarieu M. de 30n
 Comboni A. 50n
 Confalonieri C. 101n
 Contarini S. 63n
 Conte A. 110
 Conte G.B. 110
 Contini G. 38, 69, 80n, 83, 86 e n, 87n
 Corsi M. 124 e n, 134
 Cristiani A. 95n, 97n
 Croce B. 111-35
 Croce E. 111-35
 Cutinelli Rendina E. 119n, 134
- Dalmas D. 46n
 D'Angelo P. 119n, 134
 d'Annunzio G. 69
 Dante Alighieri 11-12, 15-16, 22, 27, 66n, 78-91
 Danzi M. 57n
 de Angelis F. 109
 De Blasi N. 80n
 Degiovanni C. 111-35
 De Michelis I. 61-73
 De Robertis D. 9n, 78 e n, 80n, 84n, 85 e n, 86 e n, 87n
 de Rogatis T. 9n
 Desiderio G. 119n, 134
 Di Bella S. 122n, 134
 Dionisotti C. 33n, 57n, 60n
 Dolza D. 115n, 121 e n, 122 e n, 125n, 126n, 127n, 132 e n, 134
 Donati Forese vd. Forese Donati
 Donnarumma R. 31n
 Donnini A. 57n
- Dorico V. 60 e n
 Dumas A. 129
- Elam K. 49n
 Esposito R. 96n
 Este (famiglia) 31n
- Falzone P. 87n
 Fantappiè I. 110
 Fatini G. 43n, 47 e n
 Fava S. 124n, 134
 Fedi R. 47 e n, 48 e n
 Fenzi E. 79n
 Ferrara S. 84n
 Ferrari de' G. 45n
 Ferrero G.G. 38n
 Ferroni G. 96n
 Filippi Rustico vd. Rustico Filippi
 Fiorentini L. 87n
 Flaubert G. 124
 Fonzi B. 9n
 Forese Donati 86n
 Forni G. 49n
 Fortini F. 101 e n, 110
 Fortini L. 116n, 134
 Foscolo U. 69, 96
 Fourtanier M.-J. 110
 Fragnito G. 46n
 Francesco, papa 44, 45n
 Frassinetti A. 97
 Frati C.-L. 13 e n
 Frescobaldi M. 16
 Freud S. 62, 63 e n, 67n, 70
 Frosali V. 127n
- Gadda C.E. 61-73
 Gadda Conti P. 67n
 Genette G. 94, 106, 110
 Gentile G. 116n, 134
 Gentili S. 87n
 Getto G. 99n
 Ghidetti E. 84n
 Giammattei E. 128n, 130n, 134
 Gigante C. 33n, 101n
 Giuffrida M. 68n
 Giuliani A. 93-110
 Giulio Romano 25n
 Giunta C. 8 e n, 24n, 80n, 82n, 86 e n, 87n
 Giunta F. 46n
 Giusti S. 110
 Goethe J.W. 62
 Gorni G. 48n, 57n, 89n
 Goro d'Arezzo 16
 Gotor M. 46n

- Grimaldi M. 80n, 81n, 84n, 86 e n, 87 e n, 90n
 Gritti V. 29n, 39n
 Grossato A. 87n
 Gualteruzzi C. 60n
 Guassardo G. 43n, 49 e n, 56n, 59n
 Guilhem de Peitieu 17
 Guimarães Rosa J. 96
 Guinizzelli G. 12n, 18
 Guittone d'Arezzo 15-16

 Hollander R. 79n

 Iannucci A.A. 78n
 Infurna M. 36n
 Italia P. 62n, 63n, 64n, 68n
 Italia S. 79n

 Jacoff R. 78n, 88n
 Jossa S. 42n, 46n

 Kafka F. 96
 Keen C. 90n

 Lamarra A. 125n, 134
 Larson P. 14n
 Latini Brunetto vd. Brunetto Latini
 Le Bon G. 67n
 Le Goff G. 110
 Ledda G. 78n, 87n
 Leonardi L. 11n, 14n, 31n
 Leopardi G. 6
 Leporatti R. 83n
 Liberti G.A. 80n
 Limentani A. 28n, 29, 34n, 38n
 Livraghi L.M.G. 79n, 90 e n
 Lombroso C. 111-35
 Lombroso G. 111-35
 Lombroso P. 123, 124n, 126, 132
 Lombroso Ferrero G. 127n, 134
 Longhi S. 57n
 Lucchini G. 63n, 67n

 Malaspina Moroello 84n
 Malato E. 87n
 Maldina N. 16
 Mallarmé S. 96
 Manganelli G. 97, 98 e n, 107-8, 109n
 Manzotti E. 83n
 Marangoni G.P. 45n
 Marcozzi L. 87n
 Marrani G. 9n, 83n, 86 e n
 Marti M. 10 e n, 20n, 79n, 86 e n
 Massèra A. F. 14 e n, 18, 22
 Massol J.-F. 110

 Mayer Lübke W. 14n
 Mazzucchi A. 87n
 Mc Dougall W. 67n
 Medici de' Lorenzo 17, 59n
 Menetti E. 98n
 Mercuri R. 78n
 Messina M. 115n,
 Mileschi C. 65n, 72n
 Miller J.F. 90n
 Mirabile A. 110
 Molteni E. 14n
 Monaci E. 14n
 Monda D. 49n
 Montagnani C. 27-40
 Montefoschi P. 96n
 Morace R. 45n
 Morato N. 31n
 Morganti M. 132n, 134
 Morosina 60
 Mosse G.L. 67n
 Mosti R. 14n
 Murasaki S. 96
 Murru C. 63n
 Mussolini B. 67, 69

 Napoleone 69
 Nardi V. 7-26
 Nicola Muscia 24
 Nicolini F. 119n, 134
 Noomen W. 14n
 Novità R. 110
 Nussbaum N. 110

 Orvieto P. 9 e n
 Ovidio Nasone, Publio 10, 77-91

 Paderni S. 110
 Padoan G. 87n, 89n
 Palmieri N. 98n
 Palomba V. 80n
 Palumbo G. 33n, 34n
 Pantani I. 41-60
 Panvini B. 11
 Paratore E. 78n
 Pasquini E. 79n
 Pedullà W. 96n
 Pernicone V. 80n, 86 e n
 Perolino U. 97n
 Peron G. 89n
 Perosa G. 63n
 Perrotta A. 38n
 Peteghem van J. 90 e n
 Peterson T.E. 101n, 110
 Petrarca F. 27, 37n, 49, 52n, 53, 54n, 55 e n, 86

- Peyronel Rambaldi S. 46n
 Picone M. 78n, 79n
 Pieri G. 46n
 Pietro Aretino 25 e n, 26
 Pilosu A. 78n
 Pinotti G. 63n, 64n, 68n
 Pinto R. 79n
 Pirovano D. 86
 Pistelli E. 84n
 Platone R. 109
 Plinio Secondo Gaio, il Vecchio 86
 Postorino F. 121n, 134
 Praloran M. 37n
 Preti M. 46n
 Pseudo-Seneca 83
 Pucci A. 18, 22
 Pulce G. 98n, 108n
 Pulci L. 28, 108

 Quirini G. 86 e n
 Quondam A. 42n, 48n

 Raimondi E. 110
 Raimondi M. 25n
 Rajna P. 30 e n, 31
 Ravasi G. 87n
 Razzoli G. 30n
 Recalcati M. 115 e n, 134-35
 Regoliosi M. 35n
 Restoro d'Arezzo 22
 Rezzonico S. 95n, 110
 Rigaut de Berbezilh 87n
 Rigo P. 79n
 Rizzarelli G. 37n
 Roccella E. 114n, 135
 Rodari G. 110
 Rodler L. 118n, 135
 Rodondi R. 65n
 Rohlf G. 14n, 22
 Romei D. 25n
 Ronconi L. 98n
 Roscioni G.C. 62n
 Roversi R. 68n
 Ruggiero F. 79n
 Ruozzi G. 16
 Russo E. 99n
 Rustichello da Pisa 31 e n
 Rustico Filippi 17, 19-21, 24

 Sacchetti F. 16, 18, 20, 23
 Sanguineti E. 97, 98 e n, 99 e n, 108
 Santagata M. 48n

 Santoro M. 38n, 43 e n, 47
 Sapegno M.S. 113 e n, 114n, 135
 Sberlati F. 25n
 Scaraffia L. 114n, 135
 Schiavulli A. 97n
 Schnapp J.T. 78n
 Segre C. 43n, 47n, 106, 110
 Sergiacomo L. 115, 116n, 135
 Sermonti V. 98n
 Serra F. 95n
 Skutella M. 44n
 Squillacioti P. 14n
 Stabile A. 80n
 Stazio, Publio Papinio 91
 Stracuzzi R. 64n
 Strada Janovič C. 109
 Strogolo F. 33n, 39n
 Stroppa S. 87n
 Suitner F. 20n

 Tasso T. 93-110
 Tateo F. 87n
 Tebaldeo A. 50 e n
 Terino da Castelfiorentino 79n
 Tessitore F. 122n, 135
 Tissoni Benvenuti A. 28n, 29 e n, 31n, 33n, 34n
 Tizzi M. 37n
 Todorov T. 110
 Tomasi F. 101n
 Tommaso d'Aquino 54n
 Tonelli N. 87n
 Tornielli A. 44, 45 e n
 Trachsler R. 31n
 Tranfaglia S. 79n, 84n
 Trapè A. 44n
 Turchi F. 45 e n, 47

 Vecchi Galli P. 38n
 Vela C. 43n, 58n, 69n
 Verlatto Z.L. 89n
 Vetta M. 96n
 Vilella E. 80n
 Villoresi M. 34n
 Virgilio Marone, Publio 91
 Volta N. 42n, 48n, 52n

 Wyatt M. 46n

 Zambon F. 35n, 87n
 Zampese C. 46n
 Zanato T. 55n
 Zanichelli, editore 108n

INDICE DEI MANOSCRITTI

a cura di Simonetta Teucci

CITTÀ DEL VATICANO

Biblioteca Apostolica Vaticana

Chig. L.VIII.305: 7-26

Ross. 639: 42-43, 43n, 48 e n, 49

VENEZIA

Biblioteca Nazionale Marciana

Fr Z 7: 34 e n

It IV 143: 58

FIRENZE

Biblioteca Medicea Laurenziana

Redi 9: 15

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

Risonanze. Poeti per Zanzotto

a cura di Stefano Dal Bianco, Natascia Tonelli

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.it

Promozione, distribuzione, abbonamenti

ordini@pensaevolution.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

ISSN 2279-7513
(on line)

ISSN 1593-4861



1593 4861

€ 25,00