

per Leggere

I generi della lettura

XXIII

2023

45

per Leggere

PER LEGGERE

I GENERI DELLA LETTURA

ANNO XXIII, NUMERO 45, AUTUNNO 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 dicembre 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

Per i numeri 44 e 45 sono stati revisori, secondo la formula del ‘doppio cieco’, Valentino Baldi, Giovanni Bärberi Squarotti, Ambra Carta, Giuseppe Crimi, Stefano Dal Bianco, Matteo Di Gesù, Nicola Di Nino, Nadia Ebani, Enrico Fenzi, Sara Ferrilli, Milena Giuffrida, Giorgio Inglese, Stefano Jossa, Andrea Manganaro, Marianna Marrucci, Elisabetta Menetti, Roberto Rea, Federico Ruggiero, Riccardo Stracuzzi, Franco Tomasi, Zeno Verlato, Silvia Zoppi Garampi.

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

SOMMARIO

- 7 VALENTINA DI BLASI
Un'incursione nel corpus cavalcantiano: l'esperienza della 'disavventura'
A foray into Cavalcanti's corpus: the experience of 'disaventure'
- 37 TIZIANO ZANATO
Lettura di *Inamoramento de Orlando I II*
Reading of *Inamoramento de Orlando I II*
- 57 ANDREA FERRANDO
Tra *Nel Tuo sangue* e *Ossa Mea*: Testori alla prova della "conversione"
Between *Nel Tuo sangue* and *Ossa Mea*: Testori to the test of "conversion"

INTORNO AL TESTO

- 87 EDOARDO RIPARI
D'Annunzio, Etra e una trenodia
D'Annunzio, Etra and a Threnody

CRONACHE

- 101 SIMONE GENGHINI
La *Commedia* di Giorgio Inglese. Per un aggiornamento critico dell'antica
vulgata a difesa del "Testo Petrocchi".

Nino Mastruzzo - Roberta Cella, *La più antica lirica italiana. «Quando eu stava in le tu cathene»* (Ravenna 1226), Bologna, il Mulino, 2022 (B. Aldinucci);

Scrittrici del Medioevo: un'antologia, a cura di Elisabetta Bartoli, Donatella Manzoli, Natascia Tonelli, Roma, Carocci, 2023 (S. Eretta); Francesco Algarotti, *Saggio sopra la rima*, a cura di Martina Romanelli, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021 (M. Capriotti).

129 *Indice dei nomi*

133 *Indice dei manoscritti*

VALENTINA DI BLASI

*Un'incursione nel corpus cavalcantiano:
l'esperienza della 'disventura'*

*A foray into Cavalcanti's corpus:
the experience of 'disventure'*

ABSTRACT

Il saggio si propone di indagare i tre componimenti di Guido Cavalcanti posti in chiusura delle *Rime*: *Io temo che la mia disventura*, *La forte e nova mia disventura* e *Perch'ï no spero tornar giammai*. L'analisi dei testi permette di rilevare alcuni elementi centrali nella poesia del "poeta filosofo" fiorentino, primo tra tutti lo sviluppo del sentimento amoroso nei termini, appunto, di una *disventura* cui è impossibile sottrarsi. Prima di arrivare al commento, mi è parso opportuno dedicare qualche osservazione, attraverso un rapido *excursus* all'interno dei gruppi in cui sono suddivisi i trentacinque testi, all'ordinamento che attualmente ne caratterizza l'edizione. Infatti, oltre a ragionare sulla valenza delle singole rime, è interessante interrogarsi sulle modalità di organizzazione e di presentazione di un corpus come questo; modalità che si devono confrontare con le caratteristiche insite nella struttura stessa della lirica di Cavalcanti.

The essay aims to analyse three poems by Guido Cavalcanti: Io temo che la mia disventura, La forte e nova mia disventura and Perch'ï no spero tornar giammai. These texts are placed at the end of the collection of poems, and they allow to trace some of the weightiest elements that distinguish the work of the Florentine poet and philosopher, first among everything the characterization of loves' sentiment as a poignant disventura. Before getting to the comment itself, it seemed useful to make a few observations on the organization that underlies the edition of the thirty-five poems: the system in which Cavalcanti's work is divided and presented stands for the inherent features of his lyrical production.

*Un'incursione nel corpus cavalcantiano:
l'esperienza della 'disavventura'*

*Perché non spero tornare giammai nella città delle bellezze
eccomi di ritorno in me stessa. Perché non spero mai ritrovare
me stessa, eccomi di ritorno fra delle mura. Le mura pesanti
e ignare rinchiudono il prigioniero.*

(A. Rosselli)¹

L'analisi che si presenta in questo saggio, dedicata ai testi della *disavventura*², nasce come premessa e conclusione in direzione di un più ampio ragionamento sulla

- 1 *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, con la collaborazione per gli apparati critici di F. Carbognin [et al.], saggio introduttivo di E. Tandello, Milano, Mondadori, 2012, p. 160 (all'interno della raccolta *Variazioni belliche*). Mi limito qui a constatare che sono sette gli incipit causali nel suo corpus (oltre a quello citato, *Perché iddio (io) mi perdonasse era necessario; Perché il cielo divinasse la tua ansia di morire; perché io non voli, purché tu; Perché morendo ci fai venir a festa? Semmai; Perché non mai morii, seppia e sé; perché non ti posso dire che sono brava. Credi a me, v'è*). Oltre all'evidente topos dell'allontanamento – contro la propria volontà – da una città sentita “propria”, è suggestiva l'idea, presente tanto in Cavalcanti che in Rosselli, della perdita di sé non “motivata” e geograficamente connotata in un altrove indefinito (si sa da dove si è lontani, dove non si è, ma non c'è possibilità di sapere dove si è).
- 2 La bibliografia di riferimento per i tre testi coincide con quella generalmente cavalcantiana. In particolare: *Alle origini dell'io lirico – Cavalcanti o dell'interiorità*, Atti del convegno di studi, Roma, 2001, a cura di R. Antonelli, Roma, Viella, 2001; *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea*, Atti del convegno di studi, a cura di R. Arqués, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004; D.S. Avalle, *Nota sull'edizione critica delle «Rime» di Guido Cavalcanti a cura di Guido Favati*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. 135 (1958), pp. 319-62; C. Calenda, *Per altezza d'ingegno: saggio su Guido Cavalcanti*, Napoli, Liguori, 1976; M. Corti, *La felicità mentale: nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 1983; E. Fenzi, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Genova, il melangolo, 1999; C. Giunta, *Codici: saggi sulla poesia del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2005 (in part. il saggio dedicato a *Perch' i' no spero*); *Les deux Guidi (Guinizzelli e Cavalcanti) – Mourir d'aimer et autres ruptures*, a cura di M. Gagliano, P. Guerin, R. Zanni, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016; M. Picone, *Percorsi della lirica duecentesca*, Firenze, Cadmo, 2003; R. Rea, *Stilnovismo cavalcantiano e tradizione cortese*, Roma, Bagatto libri, 2007 e *Cavalcanti poeta: uno studio sul lessico lirico*, Roma, Nuova Cultura, 2008; E. Taddeo, *Aspetti della temporalità in Cavalcanti*, «Italianistica», vol. 21, 2/3 (1992); N. Tonelli, *Fisiologia della passione: poesia d'amore e*

natura e sullo statuto del libro delle rime cavalcantiane. A fronte di una tradizione manoscritta consistente ma frammentata³, i testi sono disposti e letti da ormai più di sessant'anni secondo il criterio proposto dall'edizione Favati, di cui parlerò tra poco. Muovo dal presupposto che, in un caso come questo, trattare del testo senza considerare i contorni dell'intero canzoniere vorrebbe dire, mi pare, intraprendere un'operazione mutila in partenza: non tanto per il venir meno della consapevolezza di una cornice teoricamente sempre funzionale al posizionamento e all'analisi della singola lirica, quanto nel correre, semmai, il rischio di operare un eccessivo isolamento dei nuclei dell'esperienza poetica di Cavalcanti, ampliandoli o restringendoli di volta in volta senza tener conto del più generale equilibrio delle parti. I tre componimenti inseriti in chiusura di tale ordinamento (*Io temo che la mia disaventura, La forte e nova mia disaventura, Perch' i' no spero tornar giammai*), in fin dei conti, non fanno che portare alla luce svariati elementi di "trama"; elementi non meno evidenti, anche se forse meno espliciti, di quelli ad oggi riconosciuti come tali.

La questione, che qui si accenna solo in alcune delle sue sfaccettature, si profila indagabile su diversi piani. L'esperienza cavalcantiana non è a posteriori ricostruibile in maniera molto diversa da quanto lo sia seguendo il percorso multiforme dei singoli testi; raccolta non d'autore, non rimaneggiata a posteriori, ma forse semmai «libro di poesia»⁴. Premesso che, sia pure in assenza di elementi probanti, mi sembra si debba propendere per l'ipotesi di un sostanziale rifiuto da parte di Guido di una composizione che fosse "strutturata", rimane degno di considerazione il fatto che nessun dato testuale induce ad immaginare un'evoluzione, mentre alcuni (non pochi) indicano un'involuzione progressiva e in-

3 Per la presenza nei canzonieri delle origini e la disposizione dei testi si veda almeno *«Intavolare». Tavole di canzonieri romanzi*, serie coordinata da A. Ferrari, Modena, Mucchi, 2006, in part. III. *Canzonieri italiani – 1. Biblioteca Apostolica Vaticana, Ch (Chig. L. VIII. 305)*, p. 176 e sgg. Definizioni sulla natura delle seriazioni e del materiale dei tre canzonieri delle origini in *I canzonieri della lirica italiana delle origini. IV – Studi critici*, a cura di L. Leonardi (per il Vat. lat. 3793 p. 19 e sgg., per il R ed. 9 p. 156 e sgg., per il Pal. 418 p. 308 e sgg.); D.S. Avalle, *I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del convegno di studi, a cura di E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 1985.

4 W. Meliga, *Le raccolte d'autore nella tradizione trobadorica*, in «Liber», «Fragmenta», «Libellus» prima e dopo Petrarca. In ricordo di D.S. Avalle. Atti del convegno di studi, a cura di F. Lo Monaco, L. C. Rossi e N. Scaffai, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 81-92.

medicina da Cavalcanti a Boccaccio, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015. Le edizioni consultate sono: *Rime*, a cura di G. Favati, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957 (d'ora in poi cito Favati, *Rime*); *Rime. Con le Rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986 (citato come De Robertis, *Rime*); *Rime*, a cura di R. Rea e G. Inglese, Roma, Carocci, 2011 (a cui si fa riferimento per i testi: Rea, *Rime*).

sorabile. Ciò implica non solo la mancanza di una scansione in due tempi come da impianto guittoniano⁵ (e poi del Dante giovane) – eludendo così definitivamente l'impressione di momenti diversi che corrispondono a diversi stadi del sentimento d'amore – ma evidenzia anche come nessuna storia sopravviva più a lungo che nel singolo testo: a riproporsi con martellante costanza è invece lo stato, diremmo oggi, psicofisico in cui versa l'amante. Questo non toglie che i testi necessitino di una griglia, e anzi ne abbiano a maggior ragione bisogno. Più avanti si ragionerà anche dei nuclei tematici che emergono direttamente dai testi: tale modalità di lettura, se non altro, tiene conto degli snodi più evidenti. Se la pratica di rimaneggiare i testi al fine di dar loro una chiara direzione è a questa altezza ancora embrionale, non tarda invece ad emergere la volontà di avvicinare l'Io lirico a quello biografico; in questo senso Cavalcanti sembrerebbe essere o particolarmente “resistente” ad alcune delle più importanti istanze portate avanti dai suoi sodali (una prodromica eccezione, interna all'ambiente), oppure uno degli ultimi proscrittori di una stagione appena passata.

Un'ulteriore riflessione ha invece a che fare con la percezione della materia d'amore: la posizione di Cavalcanti, a cavallo tra il modello di fenomenologia guinizzelliana e quello della cerchia dei poeti fiorentini, rischia di essere letta attraverso l'introyettata idea che l'esperienza amorosa debba essere, in ultimo, ‘positiva’ (migliorativa, anche), fertile; che debba insomma dare il via ad un *movimento* essenzialmente verso l'alto. Se la si vuole far rientrare nel paradigma di una parabola ascensionale la tentazione è quindi di proiettare, sull'intera produzione, una lettura tutta spostata sul ‘blocco’ di questa esperienza, che appare non finita, sempre in potenza e mai in atto. Gli effetti, però, non sono in tutto negativi: indubbiamente, le vistose incongruenze con la poesia antecedente e coeva emergono (proprio, ma non solo) attraverso il dialogo oppositivo tra la maniera dell'uno e quella degli altri. Senza dimenticare, poi, che le istanze poetiche di Guido si rintracciano e isolano nella *Vita Nova*, e vengono utilizzate per delineare la fase del *gabbo*⁶; permeano una sezione del prosimetro, e si innestano

5 «La distinzione di due momenti della produzione guittoniana è (...) comune a tutti e quattro i canzonieri antichi, dove è realizzata l'identificazione di un “Guittone” distinto da un “Frate Guittone”, doppia identità che risale sicuramente all'autore stesso» (*Il canzoniere Riccardiano di Guittone. Biblioteca Riccardiana, Ricc. 2533*, a cura di L. Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2010, p. 24).

6 Segnalo qualche titolo per una bibliografia a riguardo: per i primi, sistemaci, rinvii a Cavalcanti, Dante Alighieri, *Rime della Vita nuova e della giovinezza*, a cura di M. Barbi e F. Maggini, Firenze, Le Monnier, 1956; Dante Alighieri, *Vita nova*, a cura di L.C. Rossi, Milano, Mondadori, 1999 (in part. p. 70 e sgg.); la “fase cavalcantiana” viene più volte richiamata in M. Gragnolati, *Trasformazioni e assenze: la “performance” della Vita Nova e le figure di Dante e Cavalcanti*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 35 (2010), 51, pp. 5-23; E. Malato, *Dante e Guido Cavalcanti: il dissidio per la «Vita nova» e il disdegno di Guido*, Roma, Salerno, 1997; M. Picone, *Modelli e struttura nella Vita*

anche in questo che è il contraltare per eccellenza non solo di *Donna me prega* ma della lirica cavalcantiana tutta. Che Dante superi la situazione di 'stallo' – che peraltro presenta le dovute differenze con quello del «primo amico» – oltre i cui confini Cavalcanti non si era mai spinto, non credo tuttavia getti un'ombra sulla parabola di quest'ultimo, che si presenta solo parzialmente incompleta (o meglio, è incompleta perché quasi nulla ne scaturisce se non *angoscia*, ma ciò non toglie che sia in sé chiara e definita). Se davvero si intendessero le due esperienze in successione, allora la “fase cavalcantiana” diventerebbe la summa, per molti versi erronea, di una ‘poetica’ diversa, il cui limite è (o si vorrebbe che sia) il non aver percorso una strada percorsa da altri (i quali figurano in un “dopo” letterario che amplifica la sensazione di un superamento): se questo si può comprendere in ottica dantesca, è invece un fraintendimento in ottica cavalcantiana. Si corre inoltre il rischio di schiacciare i testi dai toni meno drammatici in una lettura strumentalmente intertestuale e di ‘rimando’⁷, laddove non mancano le prove di una produzione dai toni *anche* leggeri. Piuttosto, è opportuno constatare quanto la costanza del significato nel macrotesto sia garantita non solo dalla rarefazione del linguaggio, ma anche dalla scelta limitata delle situazioni riportate nei testi. Certo è che la *dislocazione* dell’evento, quasi mai *narrato*, consegna scene che si ripetono e, a differenza di altri canzonieri, porta con sé una costante frammentazione di quella che altrove è invece una storia “ricostruita”. Se per Guittone è vero che «proprio queste fratture, correlate ad altri punti di svolta di diversa natura (come gli interventi della donna), individuano gli snodi dell’architettura sottostante al canzoniere (...)»⁸ e che «[la tecnica degli stacchi] garantisce il procedere della vicenda (...), affiancata da numerosi accorgimenti a tenere unite le scene che si susseguono, e insieme sottolinearne la progressione»⁹, è in Guido assente qualsiasi tentativo di predisporre un tessuto connettivo a fronte della dispersione delle liriche¹⁰.

nuova (l'episodio del "gabbo"), «Pacific Coast Philology», vol. 13 (Oct., 1978); diversi i rimandi cavalcantiani in Dante Alighieri, *Vita nuova. Rime*, a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, in Id., *Le opere*, v. 1, t. 1, Roma, Salerno Editrice, 2015.

7 Come, pur in termini molto diversi (e riguardo a *Donna me prega*), «(...) non sarebbe legittimo ridurre la concezione che Cavalcanti ebbe dell'amore a una sorta di naturalismo «tecnico-medico», dal quale emergerebbe con il carattere di un deciso irrazionalismo (...). Malgrado la crudezza, a tratti persino compiaciuta, della rappresentazione che in *Donna me prega* Cavalcanti dette dell'amore; malgrado i toni scuri e tetri con cui, per questa parte, la condizione descrive l'esistenza umana, non deve dimenticarsi che se essa è, come per certi tratti certamente è, un documento averroistico (...)» (G. Sasso, *Dante, Guido e Francesca*, Roma, Viella, 2008, p. 116).

8 Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a cura di L. Leonardi, Torino, Einaudi, 1994, p. xxxiv.

9 Ivi, p. xxxvi.

10 Sulla più generale questione del corpus stilnovista *tout court* rimando almeno a M. Santagata, *Dal sonetto al canzoniere: ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*,

1. *L'ordinamento Favati*

Leggere le *Rime* di Guido Cavalcanti vuol dire leggerle, ad oggi, secondo l'ordinamento che ne diede Guido Favati nell'edizione del 1957¹¹. La scelta di ordinare le rime secondo un'ipotetica parabola poetica rende indubbiamente più comprensibile un corpus sfuggente, che ha come interesse unico l'amore nel suo doppio binario di analisi (cause-conseguenze/effetti). Quello su cui però si tende a non porre sufficiente attenzione – almeno nella lettura e nell'utilizzo di questa edizione – è la (trascurabile in certi casi, meno in altri) implicazione che indirizza verso un'interpretazione diacronica (la *fabula*, per così dire, è ben chiara, tanto più se si tiene a mente che i primi testi sono i più arcaizzanti e gli ultimi i più patetici), che ha il suo centro ideale in *Donna me prega* e che soprattutto scandisce delle fasi che hanno confini estremamente labili. Il che non vuol dire ipotizzare una soluzione altra, senza dubbio difficilmente immaginabile: potrebbe voler

Ravenna, Liviana, 1989; per i casi di “autorialità” nelle raccolte O. Holmes, *Assembling the lyric self. Authorship from Troubadour song to Italian poetry book*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.

- 11 Favati, *Rime*, p. 121 e sgg. «(...) abbiamo disposto le composizioni di Guido secondo un ordine che ci pare rifletta almeno le tappe ideali del suo sviluppo (...). Così, abbiamo collocate per prime le poesie che ci sembravano meno personali o più chiaramente legate ad interessi di scuola e a modelli imperanti (...). Dopo di queste (...) abbiamo collocato un gruppo in cui s'annuncia (...) una prima nota dolente di sbiottamento. A concludere tale gruppo s'è collocata la prima delle canzoni di Guido (IX) non perché appartenente a questo periodo cronologicamente (molto matura è infatti in essa l'espressione, magistrale l'architettura), ma certo idealmente (...). Vieni poi un gruppo di ballate e di sonetti in cui compaiono elementi nuovi: quello del coro (...) e il motivo dell'autocommiserazione, che sono i primi segni di una personalità cavalcantiana (...). Con XIX inizia un altro ordine di ricerche: quello della rappresentazione mentale della donna come oggetto d'amore (...)». Per una rapida panoramica sugli ordinamenti precedenti: A valle, *Note sull'edizione critica delle «Rime»* cit., p. 350: «Segue il testo delle rime disposte, come già dal Rivalta e dal Di Benedetto e sia pure con diversi risultati, «secondo un ordine (...) che ci pare rifletta almeno le tappe ideali del suo [del Cavalcanti] sviluppo (...), non senza aver fatto una sezione a parte delle sue rime di corrispondenza». Sebbene debba confessare qui un certo scetticismo nei confronti della possibilità di ottenere risultati soddisfacenti per questa via quando manchino elementi di giudizio precisi e termini di confronto non semplicemente opinabili, non si potrà non rilevare come tale soluzione sia tutto sommato migliore di quella dell'Arnone, che divide le rime del Cavalcanti secondo i generi e cioè prima le canzoni e poi le ballate ed i sonetti, disponendole nell'ordine che hanno in Ca ed aggiungendo di seguito quelle che mancano in questo ms. secondo l'ordine che hanno in Va, o di quella dell'Ercole, che nell'interno della seconda delle tre sezioni, vale a dire canzoni sonetti e ballate, distingue le rime a seconda del loro contenuto e cioè prima le rime per Giovanna e poi quelle per Mandetta, i sonetti di corrispondenza ed in ultimo i sonetti di altri poeti a Guido».

dire, piuttosto, accostare all'edizione (e alle edizioni in generale) un ragionamento di tipo critico-interpretativo, che parta dalla consapevolezza del dato filologico ma abbia poi respiro teorico, riconsiderando anche il rapporto tra l'uno (la grande canzone filosofica) e il molteplice.

I primi due raggruppamenti (I-IX) si inseriscono nella scia di una tradizione siciliana e toscana ben visibile, ma non mancano proposte nuove: una dura *recusatio* ai propri occhi, a causa dei quali Amore ha potuto colpire il poeta (in V); nello stesso testo, la rappresentazione della corte di coloro che soffrono per Amore, e che annunciano al poeta un destino di sofferenza. *Deh, spiriti miei, quando mi vedete* (VI) segna invece l'inizio del dialogo con gli *spiriti*, ipostasi esterne e al contempo sineddochi per il poeta, che in mancanza di altri interlocutori raccolgono i lamenti e le preghiere del loro stesso corpo. Altrettanto potente è la trattazione della sofferenza amorosa come processo cui non è possibile opporsi, e che viene descritto, anche tramite l'uso del discorso diretto, mediante espressioni che per forza e incontestabilità sembrano quasi essere usate fuor di metafora (VIII). A partire dal terzo gruppo la classificazione risente di alcuni nodi, esistenti certo, ma di cui è difficile stabilire una gerarchia. Già in X, *Vedete ch'i' son un che vo piangendo*, sembra che la maniera stia, quasi impercettibilmente, cambiando per farsi più vicina a quella definitiva. La «angosciosa morte» che saluta l'amante in una sorta di parodia del saluto salvifico della donna viaggia in parallelo ad un coro che più volte apparirà in seguito – sempre, questo è importante, come presenza in grado di constatare il dolore del poeta senza rendersene tuttavia partecipe. Le parti in causa ci sono già tutte e da qui in avanti i testi si concentreranno talvolta sulle une e talvolta sulle altre. Stessa cosa valga per la canzone XI, *Poi che di doglia cor conven ch'i' porti*. Sono i primi quattro versi a condensare e chiarire, con mirabile icasticità, che: (i) la condizione del poeta è quella paradossale di chi ama soffrendo e (ii) la forza di questo sentimento è tale che «ogni valore» è già «perduto». Il sonetto XII riprende il *topos* della *recusatio* ai propri occhi in quanto causa scatenante del doloroso *phantasma* della donna (nonché, quindi, l'idea di una lode della donna *in absentia*). Questo di una donna ri-vista nella mente più che vista dagli occhi è senz'altro uno dei tratti principali e più conosciuti della poesia cavalcantiana. Al di là di interpretazioni, anche molto suggestive¹², ciò che in questo momento è importante sottolineare è come, anche in una disposizione che vuole essere “per

12 Come ad esempio Fenzi, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti* cit., pp. 24-25: «(...) Si osservi che Dante non dice: perché allora Giovanna era la donna amata da Guido, ma: perché allora credevo che ancora lo fosse, testimoniando così che Guido non ama Giovanna ora (...) né l'amava allora (...). Onde il suo distacco da Cavalcanti non è solo affidato alla semplice geometria del rapporto Giovanna/Beatrice, ma a una complessa rete di ragioni che hanno finito per rendere incommensurabili le due diverse esperienze che infine divergono in un punto essenziale: Giovanna è una donna non amata, e Guido è un poeta d'amore che non ama».

tappe” (in cui quindi, in linea teorica, la vista della donna e il seguente innamoramento devono essere trattati nei primi testi) non si possa non fare i conti con un testo che viene sì collocato nel primo quarto del canzoniere, ma che già astrae dalla donna la sua «veduta forma». Così facendo, rende molto meno salda anche l’impalcatura sul “discorso” sullo sbigottimento, certamente descritto altrove (per esempio in XXII), e che diventa così uno stupore quasi a posteriori. Infatti, la «paura di novi tormenti» non ‘coglie’ il poeta, ma gli ‘appare’ «crudel e aguta». Ecco quindi, nonostante la vicinanza con i primissimi (e più “classificabili”) componimenti, che le coordinate si fanno fin d’ora più sfuggenti.

I componimenti successivi, fino al XVIII, vengono considerati nel loro insieme una micronarrazione dedicata alla richiesta di mercede presso la donna. Il fatto che si tratti di testi in cui il poeta si appella tanto alla donna quanto a *merzè* non deve però mettere in ombra un altro elemento fondante del mondo cavalcantiano: insieme alla richiesta di pietà vi è sempre la consapevolezza di una sorta di irreversibilità del processo amoroso: «E’ vèn tagliando di sì gran valore, / che’ deboletti spiriti van via: / riman figura sol en segnorìa / e voce alquanta, che parla dolore. / Questa vertù d’amor che m’ha disfatto / da’ vostr’occhi gentil’ presta si mosse: / un dardo mi gettò dentro dal fianco» (XIII, 5-11); «ch’Amor mi dona – un spirito ’n su’ stato, / che, figurato, – more» (XIV, 7-8); «Ma sì è al cor dolente tanta noia / e all’anima trista è tanto danno / che per disdegno uom non dà lor salute» (XV, 12-14); l’intero sonetto XVI, *A me stesso di me pietate vène*; «Allora par che ne la mente piova / una figura di donna pensosa / che vegna per veder morir lo core» (XVI, 11-14); *Noi siàn le triste penne isbigotite*. Tutti i componimenti hanno al loro interno almeno un riferimento ad una vicenda che si è già conclusa (in XIII non solo sono presenti termini attinti direttamente dal lessico bellico, ma sono per di più al passato), o alludono (XIV) ad uno spirito amoroso che, nonostante sia stato “innestato” nel suo animo da Amore, non sopravvive. Tanto in XV (*Se Mercè fosse amica ai miei disiri*) che in XVII (*S’io prego questa donna che Pietate*) l’utilizzo prima dell’«uom» e poi della «donna pensosa» non fa altro che sottolineare l’avvenuta trasformazione, suggerire l’alienazione (tanto da non meritare il saluto di nessuno, forse ironicamente lo stesso cenno negato dalla donna) e constatare la morte del cuore a cui assiste la misteriosa figura femminile. Gli strumenti di scrittura chiamati in causa in XVIII poi, nonostante in chiusura si dichiarino pronti ad attendere il momento in cui la donna venga mossa a pietà, altro non fanno che attestare un dramma già conclusosi nell’animo del poeta. Quindi forse più che richiesta di *mercede* sarebbe la richiesta di un miracolo che riporti in vita l’anima ora perduta. In diciannovesima posizione troviamo invece una ballata (*I’ prego voi che di dolor parlate*) che potrebbe leggersi come una degli apici della rappresentazione, a tratti certamente teatrale¹³, della battaglia che investe il corpo e il cuore del poeta. A

13 Il concetto di teatralità in Cavalcanti non è certamente una novità. *Mutatis mutandis*,

un'iniziale richiesta di una pietà che non sia, giammai, di empatica partecipazione ma risieda quantomeno nel voler ascoltare la sua pena, segue un'immagine decisamente potente: cuore e anima, in dittologia sinonimica, muoiono a causa di un colpo inferto da Amore ed enfatizzato da *madonna*.

Si prosegue poi con una rapida discesa verso un baratro in cui verranno man mano a mancare appigli dalla donna, da Amore, da coloro che dovrebbero provare compassione e invece rimangono apatici. Osservare il dispiegarsi dei testi implica inevitabilmente una riflessione sul *tempo* in Cavalcanti. Se si incorre in non poche complicazioni è anche perché l'impianto temporale è del tutto particolare: è lettura ormai consolidata quella di un Cavalcanti poeta «astorico»¹⁴ (interpretazione che favorisce anche quanti vogliano leggere nel "disprezzo" per la *Vita Nova* un fastidio nei confronti di una *storia* costruita e organizzata), e si caratterizza come tale tanto nel singolo testo quanto nel corpus *tout court*. La questione è duplice. È interna all'esperienza poetica, perché se la donna viene sottratta dalla narrazione (e riproposta come memoria, *imago*, *phantasma*) viene meno la parabola della vicenda amorosa: si instaura invece un costante "dialogo" interno al singolo testo, che alterna momenti di positiva introspezione dell'amore a momenti (i più frequenti) di sconforto e *angoscia*. È al contempo, per così dire, esterna perché con una tale "gestione" della materia temporale la stragrande maggioranza dei testi rimane immune alla costruzione di un'impalcatura dotata di un moto direzionale che permetta non solo di metterli in relazione tra loro, ma di leggerli attraverso un movimento diverso da quello metaforicamente oscillatorio che li caratterizza. Non che manchino eccezioni: i testi XXII e XXIII sono incardinati su di una serie di *quando* che viene reiterato ben quattro volte e su occorrenze verbali quasi tutte al passato remoto (*inscontrai, sostenne, soccorse, si mise, rise, ecc.*)¹⁵. La dimensione di passato viene dunque restituita nella sua in-

potrebbe valere quello che Bolzoni asserisce in tutt'altro contesto: «Il teatro è una *mens fenestrata*, una *mens artificialis*, una macchina che, rendendole visibili, porta fuori dall'interiorità le immagini che vi si nascondono, e ricostituisce così anche quella dimensione unitaria e universale che nel mondo dell'esperienza si frantuma nei mille e mille rivoli delle vicende abituali» (L. Bolzoni, *Le tecniche della memoria e la costruzione degli spazi interiori fra Medioevo e Rinascimento*, «Lettere Italiane», vol. 55, 1 [gennaio-marzo 2003], pp. 24-26: 32). Con tutte le differenze del caso, credo che in qualche modo il ragionamento si applichi a Guido: la scomposizione, in particolare quella del sé, non comporta diluizione – piuttosto un dispiegamento delle potenzialità delle singole parti. «Recitare la passione comporta l'adeguamento al linguaggio del corpo e al suo immaginario. Soltanto la parola sensibile, la voce, è in grado di rappresentare la patologia delle passioni e costituisce il tramite tra l'interiorità dolente e un ascoltatore almeno virtualmente partecipe. La poesia diventa mimesi scenica (...)» (A. Gagliardi, *Guido Cavalcanti. Poesia e filosofia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, cit. a p. 21).

14 R. Mercuri, *Il poeta della morte*, in *Alle origini dell'Io lirico – Cavalcanti o dell'interiorità* cit., pp. 173-97.

terezza, costituendo una parentesi all'interno della materia altrimenti magmatica delle rime. D'altronde, solo nove componimenti riportano verbi al passato (o meglio, solo in nove componimenti – e per esser più precisi neanche in tutti – l'insieme dei verbi crea una narrazione al passato)¹⁶. *Veder poteste, quando v'incontrai* e *Io vidi li occhi dove Amor si mise* sono tanto radicati ed isolati nel passato da suonare incredibilmente “leggeri”, quasi a inserirsi in una lettura parallela dell'avvenimento (l'incontro con gli occhi della donna che portano, eccezionalmente, «un lume di merzede» e «un amoroso sguardo spiritale»). In questa dimensione l'innamoramento è rievocato come vero e proprio evento solo nei primi testi: è evidente in *Li mie' foll'occhi*, ma già molto meno in *Chi è questa che ven* perché (come le simili *Io voglio del ver* e *Tanto gentile*) non è ascrivibile al solo *giorno e punto* dell'innamoramento, ma anzi ampliabile ad una dimensione di eterno presente¹⁷. Un testo impostato in maniera più logica (e cronologica) è *Io non pensava che lo cor giammai*: la prima stanza torna al giorno di *Chi è questa che ven*, quando il poeta ha trovato «Amore e madonna» e sono quindi iniziati i sospiri, la perdita di *pace e riposo*, la fuga di virtù che lascia il campo a madonna e la premonizione di Amore («lo qual mi disse: “Tu non camperai, / che troppo è lo valor di costei forte”»); si passa poi per la condizione presente, in cui il ragionare provoca dolore («quand'eo penso bene, / l'anima sento per lo cor tremare», o più avanti «Quando 'l pensier mi ven ch'i' voglia dire / ... / i' trovo me di sì poca salute»). Il congedo, in cui il poeta si rivolge alla canzone, è uno dei pochi legami che uniscono il testo ad un evento, almeno nelle intenzioni dell'autore, preciso e definibile (v. 44, «io t'asemplai quando madonna vidi»). Esulano da questa prospettiva XXIX e XXX-XXXI, i testi dedicati rispettivamente all'incontro con la donna di Tolosa e con le forosette. Conseguenza di questo assetto è, specularmente, l'assenza di una dimensione di futuro, un tempo che per la natura stessa della parabola amorosa di Cavalcanti non può essere altro che una sorta di 'eterno ritorno dell'uguale'. La speranza, qualora si affacci, è sempre frustrata già sul nascere: dalla *gente*, come in V («dissermi: “Fatto sé di tal servente, / che mai non dèi sperare in altro che morte”»); da Amore, in VIII («dice: “E' mi duol che ti convien morire / per questa bella donna, chè niente / par che Pietate di te voglia udire”»); o in IX («lo qual mi disse: “Tu non camperai / ché troppo è lo valor di costei forte”»); dall'animo del poeta, come in XVI («A me stessevo di me pietate vene / per la dolente angoscia ch'i' mi veggio»); dai sospiri, in XXXIII («si parte da lo core uno sospiro / che va dicendo: “Spiriti, fuggite”»).

Questi sono gli esempi che più saltano agli occhi per formulazioni esplicite (e non a caso spesso sotto forma di discorso diretto), ma si potrebbe leggere in

15 Vd. Taddeo, *Aspetti della temporalità in Cavalcanti* cit.

16 Ad esempio: XXI, XXII, XXIII.

17 Tanto più che, come ha notato De Robertis, prevale il punto di vista non del poeta ma quello 'impersonale' degli astanti (De Robertis, *Rime*, p.16).

questa prospettiva l'intero corpus, e anzi portarla alle 'estreme' conseguenze¹⁸. Le coordinate più evidenti, tanto per scelte linguistiche quanto per "situazioni" contenutistiche, sembrano essere le seguenti: i primi testi, indubbiamente arcaizzanti, e quelli del secondo gruppo, legati al motivo dello sbigottimento; una micro sequenza con l'affacciarsi del coro (X, XV, XVII, XIX); i testi incentrati sugli occhi del poeta (V, XII, XVI, XXV, XXVI, XVII); quelli sugli occhi della donna (XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV); i tre testi dedicati alle donne "altre" (XXIX, XXX, XXXI); i tre componimenti della *disavventura* (XXXIII, XXXIV, XXXV); e una serie di testi che potrebbero essere raccolti tanto sotto il motivo dello sbigottimento (e a volte, secondo l'attuale ordine, lo sono) quanto sotto una più generica etichetta di effetti provocati dalla donna, sia essa presente o solo evocata (VI, VII, VIII, IX, XI, XIII, XIV, XVIII, XXII, XXVIII).

2. I testi della disavventura

Considerare i testi XXXIII, XXXIV e XXXV¹⁹ come un tritico in sé compiuto e tematicamente coeso è operazione forse banale, e tuttavia interessante. Interessante tanto più che l'uso reiterato del lemma *disavventura*, in un poeta così refrattario alle definizioni, non può che attribuire all'espressione un peso specifico notevole: che sia in posizione incipitaria o più avanti nei versi, è da considerarsi sicuramente la più pregnante immagine che possa riassumere una condizione per il resto molto sfuggente. Se il caso di *Perch'i' no spero* è troppo eclatante per rinunciare alla tentazione di lasciarlo a mo' di chiusura, gli altri due testi, che

18 «E anche là dove accada che tale visione arretri per lasciare spazio a una visione meno cupa si vede (...) che un simile alleggerimento dei toni (...) si dà in realtà nella forma del sogno o come evento *praeter* (quando non *contra naturam*)» (P. Falzone, *Sentimento di angoscia e studio delle passioni in Cavalcanti*, in *Les deux Guidi* cit., pp. 181-98: 184).

19 Per quanto riguarda la trasmissione di questi tre testi, mi è parso utile isolare i manoscritti che li riportano ed evidenziare quelli in cui figurano almeno due testi o tutti e tre (per l'elenco di codici e ipotesi di *stemma codicum* vd. l'introduzione in Favati, *Rime*, pp. 3 e sgg.). Tali manoscritti sono: Chigiano L.VIII 305, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano (Ca); Capitolare 820, Biblioteca Capitolare, Verona (Cap²); pluteo 41, 34, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Firenze (La); pluteo 90, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Firenze (Lc); Palatino 204, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze (Pa); Parigino it. 554, Bibliothèque nationale, Parigi (Par¹). Noteremo qui, senza entrare nel dettaglio, che, secondo lo stemma proposto da Favati, tutti questi codici apparterrebbero ad un unico gruppo, con archetipo α . Lc, Pa e Par¹ deriverebbero dal manoscritto contenente la Raccolta Aragonese, se non direttamente attraverso un intermediario. Per quando riguarda la disposizione dei testi da noi presi in esame, si nota che in tutti i codici individuati da Favati i testi si trovano in questo ordine: ..., XXXIV, X, XXXV, ..., XXXIII.

pure non mi pare siano vincolanti – per ragioni interne – al punto da poter occupare esclusivamente queste posizioni, così collocati fanno pensare alla *disavventura* come totalità dell'esperienza amorosa, che adesso viene descritta nei termini di una condizione ben conosciuta e dolorosamente annichilente. Vale per questi testi ciò che vale per *Donna me prega*, ovvero che: «(...) per Dante è fondamentale la diversità (...) mentre Cavalcanti afferma che condizione necessaria perché amore nasca è la *simiglianza*: «l'amore non è (...) perciò caratterizzato dal movimento (...) ma è, all'opposto blocco, cecità, rifiuto della conoscenza (...) e perciò sofferenza senza sbocco, senza riscatto, essenzialmente distruttiva in questo suo sostituire il buio alla luce»²⁰.

Il termine *disavventura* assume, nei testi duecenteschi o immediatamente successivi, essenzialmente due sfumature di significato:

- Peripezia, disgrazia, evento sfavorevole. In prosa si trova nelle traduzioni da opere latine e nelle versioni italiane dei grandi romanzi delle tradizioni d'oc e d'oïl;
- Risemantizzato, in poesia occorre inizialmente in Bonagiunta (in *Con gran disio pensando lungiamente*, 25-28 «e lamentar di gran disavventura, / però che nulla cosa all'omo è tanto / gravoso riputato / che sostenere afanno e gran tortura»²¹) e in Guinizelli (*Lamentomi di mia disavventura*²²), e si trova anche in Chiaro Davanzati (più che accadimento è sentimento – «tant'ho disavventura» – che deriva dall'essere in «altrui forze e balia e in altrui signoria»²³). Il binomio disavventura-morte lo mette invece in atto Onesto da Bologna, in *Ahi lasso taupino! Altro che lasso* (vv. 5-7, «celar non posso più la greve noia, / tanto contra me poia / pena mortale e rea disavventura»²⁴). Ulteriori attestazioni in poesia si trovano nell'opera di Monte Andrea.

L'espressione è quindi già 'metabolizzata' nel lessico lirico, e viene contemplato un significato simile nella sostanza a quello che interessa noi. Come già detto, però, la riflessione sui testi cavalcantiani deriva dall'uso reiterato della parola, che, in particolare con questa sistemazione dei testi, sembra sottintendere l'intera vicenda amorosa (o, per meglio dire, la percezione che l'Io lirico ha di quest'ultima, e sembra tirarne in qualche modo le somme). Ma vediamo nello specifico i singoli testi.

20 Fenzi, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti* cit., p. 57.

21 Bonagiunta Orbicciani da Lucca, *Rime*, ed. critica e commento a cura di A. Menichetti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2012.

22 Guido Guinizelli, *Rime*, a cura di L. Rossi, Torino, Einaudi, 2002.

23 Chiaro Davanzati, *Rime*, a cura di A. Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.

24 *Le rime di Onesto da Bologna*, a cura di S. Orlando, Firenze, Sansoni, 1974.

2.1 *Io temo che la mia disavventura*

Io temo che la mia disavventura
 non faccia sì ch'i' dica: «I' mi dispero»,
 però ch'i' sento nel cor un pensiero
 che fa tremar la mente di paura 4

e par che dica: «Amor non t'assicura
 in guisa, che tu possa di leggero
 a la tua donna sì contar il vero,
 che morte non ti ponga 'n sua figura». 8

De la gran doglia che l'anima sente
 si parte da lo core uno sospiro,
 che va dicendo: «Spiriti, fuggite». 11

Allor d'un uom, che sia pietoso miro
 che consolasse mia vita dolente
 dicendo: «Spiritei, non vi partite». 14

Questo e il testo successivo sono in qualche modo una doppia trattazione – la prima, questa, in forma compatta di sonetto, la seconda estesa sotto forma di ballata mezzana – di un medesimo concentrato di fattori: il non poter raccontare/vedere la donna (di fatto, non poterla *intellegere*); il continuo slittamento tra piano del cuore e quello della mente; il *pensero* che oppone il suo movimento convulso all'interno dell'anima del poeta alla paralisi a cui lo porta; la morte, prospettiva che appare in Guido sempre plausibile e concreta più che invocata o solo temuta; l'impossibilità di consolazione/compassione.

«I' mi dispero» è un sintagma che certamente spicca nel secondo verso. Come suggestione fonica rimanda al prefisso *dis-* della parola chiave del verso precedente, aumentando la carica drammatica delle singole espressioni. D'altronde, fin dalla sua valenza latina, questo prefisso esprime «la separazione o la cessazione di uno stato»²⁵. Dunque, sia un allontanamento dalla speranza (perché la donna non concede, certo, ma anche perché *questo* tipo di sentimento non permette di averne) che la totale rinuncia a nutrirla. Il rovesciamento del contesto in cui il verbo viene utilizzato, rispetto alla lirica precedente e coeva, è evidente. La *disperazione* non è solo la naturale opposizione alla speranza – condizione nella quale anche i più “scettici” dei rimatori duecenteschi non possono fare a meno di augurare di trovarsi – ma vorrebbe dire, qualora prendesse il sopravvento, la totale deviazione rispetto al paradigma archetipico della *fin'amor* italiana (e non

25 G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1966, vol. III, p. 350.

solo). Ad acuire il senso di una drammatica perdita di sé, l'uso del discorso diretto in prima persona. A questa infrazione del codice cortese segue un verbo, *sento*, che detiene un posto tutto particolare all'interno dei testi cavalcantiani: l'oggetto del 'sentire' non provoca quasi mai un sentimento da leggere in chiave positiva. In linea con la tradizione della lirica – il verbo, in particolare alla prima persona, è topico fin da Giacomo da Lentini – assume qui particolare rilievo. Le occorrenze nel corpus sono 14, spesso declinate nella stessa connotazione (l'io che *sente* qualcosa), con qualche caso di divergenza. Il verbo esprime dunque un'azione che si percepisce come intrinsecamente passiva e come tale subita. In fondo, mi pare si possa inserire nella rete di verbi che, imperniata in ogni testo, costruisce i confini entro i quali delimitare e definire l'introspezione del sentimento amoroso. Tra i verbi in questione: avere («avesse di sospir' tormento tanto» IX, 2), venire («quando 'l pensier mi vèn ch'i' voglia dire» IX 29); («Novella doglia m'è nel cor venuta», X, 5), stare («...non ardisco di star nel pensiero» IX, 32), portare («Poi che di doglia cor conven chi'i' porti» X), passare («che dentro lo cor mi pass' Amanza» XI, 14). Questi, che certo non includono i verbi "tecnici" cavalcantiani (tremare, sbigottire, ecc.), sono molto utili perché descrivono, implicitamente e con costruzioni spesso particolari, la condizione di colui che è davvero colto da amore. Altro aspetto degno di nota è il complemento oggetto, ovvero il *pensero*. La costruzione 'sentire un pensiero' sembrerebbe trovarsi solo in Cavalcanti e solo in questo testo – nella *Vita Nova*, peraltro in prosa, è mediata dal nome della donna («(...) cioè che tutto è lo cotale pensare de la mia donna, però ch'io *sento* lo suo nome spesso nel mio *pensero*»²⁶). Il pensiero, inteso non come facoltà ma come oggetto finale dell'elaborazione o della donna o di amore o del sentimento del poeta stesso è tra gli attori della psicomachia cavalcantiana; torna nella ballata successiva (vv. 11-12), e ha sempre valore di "ponte": personificazione di un sentimento (tanto del cuore quanto della mente) e tramite attraverso il quale esplicitare cosa accade nell'animo del poeta.

Ora la parola viene data proprio al *pensero* del v. 3. Quel «sì contar il vero», viene glossato da Rea con «'dire la verità', rivelare ciò che provi per lei»²⁷, ma mi sembra inaggirabile anche la sfumatura che esplicita De Robertis, ovvero «contare il vero di te, manifestare il tuo stato (...). La sua condizione insomma è tale che il rappresentarla alla sua donna significa dichiarare la propria morte (...); dire il vero significa dirsi morto, ossia essere morto»²⁸. Questo e il verso successivo si possono leggere su due livelli: un primo, legato effettivamente all'impossibilità di comunicare con la donna in quanto oggetto di amore. Un secondo che sposta leggermente l'asse del discorso: se intendessimo quel «contar il vero» con il senso anche di "mettere a parole la sua particolare condizione, la

26 Dante Alighieri, *Vita Nova*, a cura di G. Gorni, Torino, Einaudi, 1996.

27 Rea, *Rime*, p. 187.

28 De Robertis, *Rime*, p. 130.

sua personale percezione del dolore d'amore", insomma dare valenza ontologica alla parola, validare l'esperienza parlandone. Sembrerebbe un'ipotesi legittima dal momento che, a ben guardare, nelle rime non vi è una descrizione del sentimento in quanto tale. Raccontare per filo e per segno la verità sulla donna, sul proprio sentimento e sulle sue conseguenze sarebbe operazione mortale. Per questo motivo torniamo a ciò che si diceva poco fa, e cioè che non bisogna dimenticare di leggere l'esperienza cavalcantiana non come affezione del solo cuore, ma anche della mente. Forse è questo uno degli aspetti che lega maggiormente la produzione poetica qui esaminata a *Donna me prega*, ma che trascende i confini della grande canzone dottrinale e straborda nel corpus tutto. È proprio in quel testo che viene spiegato ciò che nella totalità dei componimenti viene accennato in più parti ma mai detto esplicitamente. In particolare, dal verso 31 in poi:

For di salute – giudicar mantene,
 che la 'ntenzione – per ragione vale:
 discerne male – in cui vizio è amico.
 Di sua potenza segue spesso morte, 35
 se forte – la virtù fosse impedita,
 la quale aita – la contraria via:
 non perché oppost'a naturale sia:
 ma, quanto che da buon perfetto tort'è,
 per sorte, – non pò dire om ch'aggia vita, 40
 che stabilita – non ha signoria.
 A simel pò valer quan'om l'oblia.

Dino del Garbo glossa *fuor di salute* come segue:

hec passio ponit iudicium hominis extra salutem, idest extra salutem quia iudicium quod est in amore non est iudicium sanum, imo est corruptum: iudicate enim habens amorem quod iudicandum non est²⁹.

Rispetto a questo discorso, Fenzi³⁰ sostiene, per il v. 34, che

la sentenza ha valore tanto generale che particolare, dal momento che l'amore, dopo che si è insediato nel cuore, opera un capovolgimento di valori sino a trasformare la vita in morte [porta come esempio la ballata XXXII].

Occorre tenere a mente poi che la *disavventura* raddoppia se si pensa alla doppia "valenza" di Guido, poeta e filosofo. Sempre nelle parole di Fenzi:

29 Per il testo di Dino del Garbo: Fenzi, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti* cit.

30 Ivi, p. 154.

per Cavalcanti intellettuale e filosofo, che tutte le volte in cui si descrive sopraffatto e sbigottito dall'amore ha paura di ciò che vede: una sorta di automa o burattino senz'anima che però, sommo strazio, non riesce a godere del privilegio dell'insensibilità (...). Rinunciare all'amore, insomma, è rinunciare alla vita, e cedergli è accettare la morte³¹.

Il *topos* della morte dell'amante è naturalmente diffusissimo, e tuttavia non sembra quasi mai una prospettiva tanto vicina come in Cavalcanti: gli altri poeti sentono di vivere, a causa della loro condizione di amanti, tra la vita e la morte, mentre Guido sente che la morte non è solo un'eventualità, non solo vive pur nella temuta morte delle facoltà, ma sente che la non-vita è l'unica condizione possibile della sua esistenza (tanto che manca, a livello lessicale, quella giustapposizione tra *vivere* e *morire* diffusa invece altrove). Per sintetizzare al massimo, laddove altri temono la morte 'se...', Guido la teme 'dal momento che...', e non è difficile comprenderne il perché: il virtuale rischio di morte è per gli altri poeti legato alla posizione che madonna assume rispetto all'amante, ciò che ella fa o non fa, concede o nega. In questo canzoniere, invece, si mostra l'insufficienza dell'amante di fronte al sentimento stesso:

A determinare la sua *disavventura* (...) non pesa tanto e solo l'atteggiamento dell'amata, dura di cuore oppure dispensatrice di *piacere*, ma piuttosto il modo con il quale il poeta accoglie in sé un amore che lo espropria di se stesso e ne annulla le facoltà³².

La prima terzina indaga la logica di un corpo che si muove e che vive senza che l'io sia effettivamente in sé e fa sì che la "comunicazione" interna all'animo del poeta avvenga tramite vie alternative. Si hanno diverse possibilità che ciò si verifichi: il poeta può chiedere soccorso (VI, «Deh, spiriti miei, quando mi vedete / con tanta pena, come non mandate / fuor dalla mente parole adornate / di pianto, dolorose e sbigottite»), creando un suggestivo dialogo non già tra il poeta e se stesso, ma tra se stesso e quei «corpi sottili (...) che se danneggiati o impediti nelle loro funzioni, ne risente l'intero organismo, fino al collasso delle facoltà vitali»³³. Può anche testimoniare cosa gli accade, come nella prima quartina del sonetto VIII (in particolare «e li sospir' che manda 'l cor dolente / mostrano agli

31 Fenzi, *Cavalcanti, o della perdita*, in *Les deux Guidi* cit., pp. 237-50: 248. I due piani di poesia e filosofia sono difficilmente scindibili a partire dall'interno del dettato poetico, ma non si tratta di una relazione univoca filosofia > poesia, perché «Nel momento in cui si ha un diagramma certo delle sue posizioni ci si rende conto di come il filosofo precede il poeta per dottrina e come il poeta offre al filosofo le figure e le maschere per una mimesi linguistica totale» (Gagliardi, *Guido Cavalcanti. Poesia e filosofia* cit., p. 17).

32 Fenzi, *Cavalcanti, o della perdita* cit., p. 240.

33 Rea, *Rime*, p. 64.

occhi ch'e' non può soffrire», con notevole inversione della più tipica dinamica che scaturisce dagli occhi e procede verso altri “luoghi”). I sospiri nascono talvolta dalla mente (XV), talvolta dall'anima, che avverte sulle conseguenze della contemplazione della donna (ultima terzina della ballata XXVI). Una variazione sul tema è costituita dalla presenza, nella ballata *I' prego voi che di dolor parlate*, di uno *spirito* della donna, che naturalmente assume su di sé le qualità di quest'ultima («Lo su' gentile spirito che ride, / questi è colui che mi si fa sentire, / lo qual mi dice: “E' ti convien morire”»). Inutile soffermarsi poi su quella prova virtuosistica che è il sonetto XXVIII, interamente giocato sulla parola *spirito*, in cui l'inanellamento dei versi fa sì che si perdano ben presto le coordinate.

Gli ultimissimi versi aggiungono un'altra caratteristica intrinsecamente cavalcantiana, ovvero la funzione di un “pubblico” attorno al poeta. Componente in fondo ben presente nelle rime della *Vita Nova* – con le quali hanno in comune le fonti, non a caso³⁴ – è in Cavalcanti spia di un'alienazione profonda, dal sé e dagli altri. È in questa direzione, tra le altre, che si potrebbe interpretare e forse cautamente sistematizzare il riuso di immagini scritturali: disseminate non solo per conferire ulteriore peso, appunto, allo sgomento e allo sconforto che lo investono, ma per accompagnare nella più ampia descrizione della casistica e della sintomatologia, senza che però queste prendano il carattere di vero e proprio intertesto:

L'impressione è proprio questa: di una rigenerazione di linguaggio nel profondo, che alla superficie affiora solo come emozione e suggestione e trasognamento: tant'è che si deve cercare ben addentro e a lungo per fare emergere questa quasi insospettata matrice scritturale. (...) Anche nella sua lettura della Bibbia non v'è nulla di preordinato, di programmatico. Se d'utilizzazione si deve parlare, è piuttosto con Dante (...)»³⁵.

Si rompe, dicevamo, quel patto tra *canoscenti*, sodali, che tanto caratterizzava la poesia contemporanea (in diverse forme e modalità) e che tanto incideva sulla *Vita Nova*. Paradigmatico il caso di quel *vasel* alla rovescia descritto in V, 8-14: «Menarmi tosto, senza riposanza, / in una parte là 'v'i' trovai gente / che ciascun si doleva d'Amor forte. / Quando mi vider, tutti con pietanza / dissermi: “Fatto sè di tal servente, / che mai non dèi sperare altro che morte”». Ancora compas-

34 Si veda, ad esempio, «O voi che per la via d'Amor passate, / attendete e guardate / s'elli è dolore alcun quanto 'l mio grave; / e prego sol ch'audir mi sofferiate», da confrontare con XIX, 1-3 («I' prego voi che di dolor parlate / che, per vertute di nova pietate, / no disdegniate – la mia pena udire»). Per entrambe, i commentatori segnalano memorie da Giobbe e dalle *Lamentationes* geremiane.

35 D. De Robertis, *Il caso di Cavalcanti*, in *Dante e la Bibbia*, Atti del convegno di Studi a cura di G. Barblan, Firenze, Olschki, 1988, pp. 341-50: 343. Poco più avanti (p. 346) viene esplicitato come anche «la lode cavalcantiana, concentrata in pochi testi, è un conflato di reminiscenze scritturali (...)».

sionevole è quell' indefinito interlocutore di IX, *Io non pensava che lo cor giammai*: «Per gli occhi fere la sua claritate, / sì che quale mi vede / dice: “Non guardi tu? Quest'è Pietate, / ch'è posta invece di persona morta / per dimandar merzede”. / E non si n'è madonna ancor accorta!». Prediletta da De Robertis l'ipotesi che si tratti di una persona indefinita e non della donna³⁶, è effettivamente coerente che a parlare sia qualcuno che, forse egli stesso 'seguace' suo malgrado di Amore (che aveva parlato nei versi precedenti e tornerà a parlare dopo), riconosca in Guido uno sventurato che ha incontrato un *valor* troppo grande.

Esclusi questi particolari momenti, nei restanti testi ad essere presenti sono figure che si alternano con ruoli e significati diversi. Queste sono:

- gli spiriti: in VI (*Deh, spiriti miei, quando mi vedete*) più che pubblico sono interlocutori tutti interni al poeta stesso, ed è questo straniamento a rendere così pregnante quel circolo vizioso che tante volte troviamo in Cavalcanti: «Deh, spiriti miei, quando mi vedete / con tanta pena, come non mandate / fuor della mente parole adornate / di pianto, dolorose e sbigotite?» (vv. 1-4), e così subito dopo «Deh, voi vedete...»; «deh, i' vi priego che voi 'l consoliate» (v. 7) e «Deh, i' vi priego che deggiate dire» (v. 12);
- i sospiri. Nell'unico caso in cui i sospiri si fanno parte in causa non diventano propriamente un pubblico, piuttosto un coro evanescente che incita il poeta a fare ciò che più lo fa soffrire, cioè guardare la donna: «e movonsi nell'anima sospiri / che dicono: “guarda; se tu costei miri, / vedra' la sua vertù nel ciel salita”» (*Veggio negli occhi de la donna mia*, 18-20);
- naturalmente, Amore: *Tu m'hai sì piena di dolor la mente*: «Amor, che lo tuo grande valor sente, / dice: “E' mi duol che ti convien morire / per questa bella donna, chè niente / par che Pietate di te voglia udire”» (vv. 5-8); «Non sentio pace né riposo alquanto / poscia ch'Amore e madonna trovai, / lo qual mi disse: “Tu non camperai, / ché troppo è lo valor di costei forte”» (*Io non pensava che lo cor giammai*, 5-8);
- misteriose figure. Sono queste forse le più interessanti presenze, seppur si trovino in solo due casi e di una delle due non si possa neanche dire che si tratti di una vera e propria 'figura'. La prima è quella della «donna pensosa» in XVII, *S'io prego questa donna che Pietate*: «Allora par che ne la mente piova / una figura di donna pensosa³⁷ / che vegna per veder morir lo core». Rea la intende come il *phantasma* della donna, ma pare forse condivisibile l'interpretazione di De Robertis che la considera «un'immaginazione: il pensiero che essa aspetti la sua morte (ovvero (...)) una fantasia che essa si dolga della sua morte»³⁸. Sem-

36 De Robertis, *Rime*, p. 33.

37 Si intende qui «pensosa» con un significato molto vicino a «pietosa» (quasi come fosse uno stadio precedente). Cfr. «pensoso» in *Morte villana*, 5 (qui in rima con «doglioso»), *Cavalcando l'altrier*, 7, «Questa donna ch'andar mi fa pensoso».

38 Ivi, p. 58.

brerebbe quindi che si tratti di una proiezione in positivo, la donna che lui vorrebbe vedere e non quella che gli appare per provocare sofferenza. Insomma, una donna simile a quella “generatasi” in XXVI, quando dalla prima «ne nasce un'altra di bellezza nova, / da la qual par ch'una stella si mova / e dica: “La salute tua è apparita”», sebbene sia da tenere a mente che in XXVI questo susseguirsi di donne (e poi la “nascita” della stella) serve ad esporre i vari stadi della comprensione (o assimilazione) della *forma* della donna. Un possibile confronto ci viene dal Dante delle *Rime*: «L'immagine di questa donna siede / su nella mente ancora, / là ove la puose quei che fu sua guida; / e non le pesa del mal ch'ella vede» (*E' m'incresce di me sì duramente*, 43-46). Qui una donna vicina a quella di Guido, ovvero una donna che nasce nella mente del poeta e che si fa prima spettatrice e poi addirittura parte in causa. Ma il fatto che nasca *nella* mente non vuol dire che nasca *dalla* mente: sembra più verosimile pensarla come la *pittura* di Giacomo da Lentini che come la visione di Guido. Tutto questo, peraltro, è inserito in un sonetto (quello cavalcantiano) che crea non poche difficoltà visto lo slittamento nei primi versi dalla donna al *phantasma* e dal *phantasma* (verosimilmente) alla donna. Troviamo invece, in *Perché non fuoro a me gli occhi dispentì*, un'aggiunta “fuori campo”: «tanto che s'ode una profonda voce / la quale dice: “Chi gran pena sente / guardi costui e vederà 'l su' core, / ch' e' morto 'l porta 'n man, tagliato in croce”»³⁹. La glossa di De Robertis⁴⁰, il quale sostiene che si potrebbe trattare della voce di un'anima ormai ridotta a passiva contemplazione della propria sventura, apre una possibilità che va oltre il solo riuso di immagini scritturali. Interessante quindi il parallelo con la donna pensosa: se quella è un'immaginazione, frutto della mente di Guido, questa è una voce ormai alienata, frutto della sua anima.

2.2 *La forte e nova mia disaventura*

La forte e nova mia disaventura
 m'ha desfatto nel core
 ogni dolce penser ch'i' avea d'amore.

3

39 Non è frequente la presenza di una voce che interviene laddove il poeta non riesce ad esprimersi. Cfr. Cino da Pistoia, *Tu che sei voce che lo cor conforte*.

40 De Robertis, *Rime*, p. 45: «profonda: che viene “de profundis”, che biblicamente è l’“abyssus” (e cfr. il “De profundis clamavi...” di Ps., CXXIX 1 con “chiamò” del v. 7 – delle molte voci comunque che ‘s’odono’ nella Scrittura andrà privilegiata quella che “in viis audita est ploratus et ululatus” o l’altra “lamentationis audita... de Sion” in *Jerem.*, III 21 e IX 19). Potrebbe essere dunque la stessa voce dell’anima, ma ormai (12-14) addetta al ‘memento’ della propria ‘passione’ (ed è comunque un modo indiretto di chiedere l’attenzione della donna)».

Disfatta m'ha già tanto de la vita che la gentil piacevol donna mia dall'anima destrutta s'è partita, sì ch'i' non veggio là dov'ella sia.	7
Non è rimaso in me tanta balìa, ch'io de lo su' valore possa comprendere nella mente fiore.	10
Vèn, che m'uccide, un sottil pensiero che par che dica ch'i' mai no la veggia: quest'ho tormento disperato e fero, che strugg'e dole e 'ncende ed amareggia.	14
Trovar non posso a cui pietate cheggia, mercé di quel signore che gira la fortuna del dolore.	17
Pieno d'angoscia, i lloco di paura, lo spirito del cor dolente giace per la Fortuna che di me non cura, c'ha volta Morte dove assai mi spiace,	21
e da speranza, ch'è stata fallace, nel tempo ch'e' si more m'ha fatto perder dilettevole ore.	24
Parole mia disfatt' e paurose, là dove piace a voi gire andate; ma sempre sospirando e vergognose lo nome de la mia donna chiamate.	28
Io pur rimagno in tant'aversitate che, qual mira de fòre, vede la Morte sotto al meo colore.	31

Come primo appunto al testo si potrebbe innanzitutto dire che ad una lucida descrizione dello stato di dolore si unisce la presenza di verbi che rimandano alla sfera semantica della battaglia (*desfatto*, v. 2; *disfatta*, v. 4; *destrutta*, v. 6; *m'uccide*, v. 11; *strugge*, *dole*, *'ncende*, v. 14), perché seppur si tratti di una condizione di stallo questa non è mai dimentica della componente di 'violenta' imposizione che il sentimento porta con sé, e che anzi lo ha generato. Rispetto alla gran parte delle rime, poi, manca la componente dialogica, e quindi risulta, anche per contrasto, un potente monologo dell'Io che prende, finalmente, la parola. L'aggettivo *desfatto*, peraltro reiterato due versi dopo, viene glossato sia da De Robertis che da Rea «distrutto, annientato» – De Robertis aggiunge «ucciso». Non è forse il caso di escludere però la definizione che il TLIO (*s.v.* DISFATTO, agg.) esplica proprio con un verso cavalcantiano, e cioè «passato da uno stato di serenità a uno stato di sofferenza» (§2.3). D'altronde – allargando all'intero componimento – l'aspetto che, dopo la presenza della parola-chiave, interallaccia di più questi ul-

timi testi è il loro sottotono elegiaco. La condizione di infelicità, a quest'altezza desolata e irreversibile, è vissuta in uno spazio interiore che si nutre di sé stesso e che in sé stesso è circoscritto. L'idea di un «Cavalcanti dell'interiorità» non è affatto nuova⁴¹, ma forse perde un poco di forza nel momento in cui si inserisca Guido all'interno delle coordinate dei poeti cosiddetti stilnovisti: tutte le maggiori novità che determinano la lingua e l'immaginario cavalcantiano sono in fondo l'inserimento – o la riproposizione, con maggior forza – di elementi indissolubilmente legati alla 'persona' del poeta: pensieri, spiriti, mente, cuore. Una prima banale spia del procedimento di un'identità egoriferita sta nell'assenza del processo di conversione esterno-interno. Se da un lato, per questi poeti, la scoperta dell'interiorità «non è solo l'individuazione di un "luogo" fuori dallo spazio, il quale sarà a-spaziale e in quanto tale inattingibile là dove scorre il tempo: è altresì l'invenzione di una modalità di trasformazione di "quel" luogo in una prassi metaforica, non soggetta a traducibilità verbale in senso proprio», dall'altro è anche vero che «lo spazio esteriore diviene allora la grande metafora di quello "interiore" (...). "Corpo" / "anima", "esterno" / "interno", "superficie" / "profondità" divengono così i modi espressivi di una dialettica del conoscere e del comunicare che pretende di estendersi oltre i confini tradizionali dell'esprimibile»⁴². Per prima cosa va detto che la metafora, intesa quindi come tropo principe dello spazio interiore, non fa parte di Cavalcanti, il quale tende a preferire semmai la similitudine (comunque con molta moderazione). I binomi, poi, mal si attagliano alla fisionomia poetica di Guido: corpo e anima sono le due facce di una stessa medaglia, tanto che le affezioni dell'una divengono i malesseri dell'altro. L'esterno è quantitativamente e qualitativamente inferiore all'interno, serba traccia delle situazioni tipiche riproponendone il solo archetipico valore contestuale. Questa interiorità, se così si può definire, cavalcantiana rende quindi la poesia stessa impermeabile – escluso un non trascurabile nucleo di rime di corrispondenza – agli elementi che fuoriescono dall'orizzonte interiore, elementi a cui il binomio sopraccitato è vincolato nella creazione di uno spazio interno in contrapposizione, ma in aderenza, a quello esterno; in queste rime, invece, lo spazio interno predomina su quello esterno proprio a causa del poco (mai inesistente) valore che quest'ultimo rappresenta nell'equazione della psicologia dell'io *amante*. A tal proposito, la prima stanza segna l'ultima volta in cui

41 Per esempio, Cavalcanti considerato primo vero poeta italiano perché «tutto nasce dal di dentro, naturale, semplice, sobrio, con perfetta misura tra il sentimento e l'espressione. (...). Il poeta (...) scrive a se stesso, come si sente in un certo stato dell'animo, senz'altra pretesione che di sfogarsi, di espandersi» (F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Benedetto Croce, Bari, Laterza, 1964, vol. I, p. 49).

42 C. Bologna, "L'invenzione" dell'interiorità (spazio della parola, spazio del silenzio: monachesimo, cavalleria, poesia cortese), in *Luoghi sacri e spazi della santità*, a cura di S. Gajano, L. Scaraffia, Torino, Rosenberg&Sellier, 1990, pp. 243-66: 244-45.

la donna viene invocata come parte in causa. La condizione in cui versa il poeta è drammatica, anche perché, come per i trovatori,

nel momento in cui la distanza fra *Io* e *Tu* si dilata ulteriormente o diviene incolmabile, per qualunque motivo, spaziale o temporale, il *Tu* progressivamente si dissolve fin quasi a scomparire (...): caso estremo e “paradossale” l’*amor de lonh*⁴³.

Naturalmente la lontananza non è fisica, e il problema è semmai che la lontananza (idea che in fondo viene veicolata con il solo uso di «s’è partita») è destinata a diventare oblio. Avviene così un cortocircuito che rende questo testo un unicum di grande importanza: la ‘crisi’ è data dalla scomparsa del *phantasma* della donna che è scivolato via dalla mente del poeta. Può essere inoltre interessante notare qui come la serie rimica in *-ore* venga utilizzata su un doppio piano, mescolando *core-amore-valore* a *signore-dolore-more-colore*⁴⁴.

Come negli altri testi, emerge ancora la scelta di connotare linguisticamente questa *imago* mentale alla stregua della donna *agens*. Non ci sono differenze, che si tratti di un’astrazione lo si intende dai versi successivi. In realtà, aprendo sul canzoniere tutto, va detto che la «veduta forma» è una *persona* che appare assai raramente: è evidente che l’astrazione sia il meccanismo-chiave per la trattazione cavalcantiana, eppure questo non comporta che venga “portata in scena” se non saltuariamente. Che si faccia riferimento ad una donna che nulla ha della *madonna* in carne ed ossa è reso visibile dal fatto che quella che potremmo definire azione delle *dramatis personae* si svolge tra “parti” del poeta e “parti” della donna (sua emanazione sono normalmente i sospiri che poi giungono all’amante): l’impressione è quindi semmai che il poeta si serva degli elementi che di volta in volta sono i più adeguati all’esposizione delle *proprie* sofferenze, attraverso una donna introiettata, scomposta. L’immagine della donna in quanto tale (per quanto sembri ossimorico) non appare se non di rado. Non che non esistano eccezioni, s’intende⁴⁵. In parallelo alla visione fantasmatica viaggia il più classico *topos* della in-intellegibilità della donna, qui declinato nell’impossibilità di comprendere l’immagine stessa.

Su questa scia, il verso 11 apre una stanza particolarmente drammatica, che evidenzia tanto lo stato di profondo dolore quanto quello di inevitabile solitu-

43 R. Antonelli, *Avere e non avere: dai trovatori a Petrarca*, in «*Vaghe stelle dell’Orsa...*». *L’«io» e il «tu» nella lirica italiana*, Raccolta di saggi a cura di F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 41-75: 48.

44 Per l’uso dantesco di questa serie rimica vd. M. Mocan, *La trasparenza e il riflesso. Sull’alta fantasia in Dante e nel pensiero medievale*, Torino, Bruno Mondadori, 2007.

45 Ad esempio, nella ballata XXVI, in quei versi dedicati alla moltiplicazione delle immagini di donna («una sì bella donna, che la mente /comprender no la può, che ’mmantenente / ne nasce un’altra di bellezza nuova, / da la qual par ch’una stella si mova», vv. 8-11).

dine cui è soggetto l'io lirico. L'utilizzo del verbo 'venire' in terza persona non può che rimandare all'incipit lentiniano, paradigmatico proprio per la stretta connessione che istituisce tra l'idea di movimento e quella di passiva "ricezione" da parte dell'amante; ci informa insomma che la condizione dell'io è di inabilità, e accetta dentro di sé quel che non può non accogliere⁴⁶. Ad ampliare la prospettiva, il congiuntivo *veggia* del v. 12 stabilisce che il vedere davvero la donna e/o la sua immagine è operazione solo immaginabile: «Soggetto di questa impossibilità è sempre la *mente* del poeta, luogo e spazio interiore nei confini del quale si snoda il conflitto generato dalla tensione verso una conoscenza e un possesso non raggiungibili»⁴⁷.

In generale, nella produzione cavalcantiana la vista – quando è “permessa”, dunque nella sua accezione più fisica e fuor di metafora – è profondamente legata ad un concetto di positiva testimonianza di superiorità della donna, e allo stesso tempo – quando è negata, quando cioè si tratta di un “occhio della mente” – di negativa perdita di contatto, «come se Cavalcanti mettesse in versi uno stupore indefinibile dal soggetto amante rispetto alla metamorfosi dell'oggetto amato – la donna – nel passaggio dal piano sensibile – la percezione sensibile e il “diletto” dei sensi che ne deriva – a quello spirituale, totalmente interiorizzato e intellettuale (...); registrando un salto indicibile, una scissione inavvicinabile e irrisarcibile nel passaggio tra i due piani, da cui l'“inconcepibilità” assoluta del fenomeno»⁴⁸. In rima, il verso 14 è un concentrato di sintomatologia distruttiva. Pare insomma che il «tormento disperato e fero» (cui si potrebbe aggiungere «novo») degeneri in uno stato ineluttabile ed inalterabile, assegnato da chi «gira la fortuna del dolore».

«Trovar non posso a cui pietate cheggia» è in fondo l'estrema sintesi tracciabile a partire dalla consapevolezza dell'incomunicabilità del sentimento amoroso, qui oggettivizzata nella totale assenza di dialogo con ogni possibile interlocutore. È stato da più parti sostenuto che il diniego di Guido all'invito da Dante espresso in *Guido, i' vorrei* sia da attribuirsi non solo alla sostanziale differenza nella trattazione della materia amorosa, e nella considerazione che «ciò che gli impedisce di sognare con loro [i sodali] è la lucidità»⁴⁹. Si aggiunge, forse, anche un'altra valutazione: Guido sente di provare un sentimento che lo estranea dal mondo circostante, che lo aliena come poeta e come filosofo, e che entra – per forza di cose – in conflitto con una poesia “comunitaria”, composta per un pubblico che molto assomiglia ai poeti stessi⁵⁰ (emerge, seppure in toni diversi, anche in

46 Uso della stessa forma per descrivere l'arrivo della donna (*Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira*).

47 Mocan, *La trasparenza e il riflesso* cit., p. 27.

48 Ivi, p. 28.

49 Fenzi, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti* cit., p. 36.

50 «La radicale soggettività dell'esperienza amorosa comporta, in Cavalcanti, l'esclusione

Se vedi Amore, assai ti priego, Dante). La solitudine – in parte voluta ma in gran parte subita – sembra andare di pari passo con un insalubre silenzio⁵¹. Il silenzio cavalcantiano non è ricercata, necessaria *meditatio*, è piuttosto la resa di fronte all'inadeguatezza del pensiero e del linguaggio: le dichiarazioni di limitatezza conoscitiva ci lasciano una poesia che si compone spesso di spazi vuoti più che di spazi pieni⁵². D'altro canto, l'abilità ragionativa non può arrestarsi del tutto, anche perché se si arrestasse completamente si bloccherebbe di colpo l'intero mondo intellettuale, tanto importante peraltro nel doppio versante poesia-filosofia. L'insieme di questi fattori porta ad un'oscillazione tra silenzio nocivo e nocivo eccesso di pensiero. Il punto di vista, completamente dilatato, dell'Io lirico opera scarti davvero minimi: al passato le forme verbali che riguardano eventi in un "prima" indefinito, al presente l'intera sintomatologia: dunque il presente come tempo della sofferenza (quindi: «m'ha desfatto nel core», «disfatta m'ha già tanto ...», «... s'è partita» vs «sì ch'i' non veggio là dov'ella sia», «vèn, che m'uccide ...», ecc.). Il tempo dell'impossibilità è invece un misto tra presente e 'inizio' di futuro, la proiezione dell'uno sull'altro.

I versi 18-24 tornano alla componente più propriamente elegiaca di rimpianto per una precedente condizione di speranza. Il termine *angoscia* potrebbe

della sua esperienza poetica da qualsiasi sfera in senso lato politica. Cavalcanti (...) è una sorta di 'poeta puro' che si rifiuta al programma civile naturalmente fomentato da una nozione partecipata e nobilitante di amore come quella affatto esemplare di Dante (...)» (Fenzi, *Cavalcanti, o della perdita* cit., p. 249).

51 Come spunto di riflessione parto ancora dal saggio di Bologna (*L' "invenzione" dell'interiorità* cit.): «Pensare troppo, cioè "parlare interiormente in eccesso", perdendosi nel labirinto dei "pensieri tortuosi" equivale, rispetto all'equilibrata espressione, al pensare/parlare troppo poco, immobilizzando la mobilità dialettica del discorso interiore nel deserto tentatore: se il silenzio crea uno spazio nuovo, quello dell'interiorità, del pensiero e del colloquio intimo, il punto d'equilibrio fra silenzio e parola è necessario per conservare stabilità all'io. Pensare in eccesso, positivo o negativo, conduce alla rottura del confine (e della relazione) fra interiorità ed esteriorità, alla crisi dell'identità individuale: cioè alla follia, quella dei (...) cavalieri smarriti nel deserto o nella foresta (...)» (p. 249).

52 Il silenzio è limitante perché non è attesa, non è spazio costruttivo per la lode della donna. *E converso*, «la reciprocità tra silenzio e parola suggerisce la verifica di potersi districare dall'ovvietà tautologica che vede il silenzio nell'impossibilità di esprimere se stesso e di descriversi a parole. La lirica d'amore dei trovatori, infatti, non solo sarebbe impossibile senza una sapiente mediazione del silenzio, che plasma l'immagine fantasmatica dell'amata e sfida la perizia poetica dell'amante nell'elaborazione della *laus*. La *fin'amor* è talmente vincolata alla densità significativa del silenzio da farci chiedere quanto effettivamente quest'ultimo non possa assumere uno statuto dialogico rispetto alla parola, tale da poter esercitare un'azione descrittiva sulla parola stessa» (T. Panchiarotti, *Riflessi dell'interiorità nella lirica dei trovatori*, in *Homo interior. Presenze dell'anima nelle letterature del Medioevo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, pp. 253-78: 255).

costituire un'altra parola-chiave di questo canzoniere. Mi pare che la connotazione che va assumendo qui sia la seguente: non è solo uno stato di afflizione per il dolore che sente su di sé, è soprattutto una dolorosa proiezione sul futuro; quindi da un lato «Tutto mi struggo, perch'io sento bene / che d'ogni angoscia la mia vita è peggio», e dall'altro anche «A me stesso di me pietate vène / per la dolente angoscia ch'i' mi veggio». L'angoscia è sentita e vista solo da lui stesso, e il suo riflesso altro non è che la conferma dell'assoluta immutabilità intrinseca alla sua condizione.

Il congedo si distanzia un poco dal contenuto puntuale del testo, attraverso una formulazione più tipica che affida alle «parole disfatte e paurose» il compito di raggiungere la donna. Questo tipo di chiusa rientra nella convinzione che, arrivati a questo punto, non sia immaginabile il passaggio da uno stato di dolore ad uno stato di sollievo (come ha detto anche nei versi precedenti, le «dilettevole ore sono ormai perse»), e quindi il testo deve essere licenziato affinché possa giungere alla donna, senza che questo possa in alcun modo cambiare lo stato in cui versa il poeta. D'altronde, alla ballata non vengono “fornite” indicazioni su come raggiungere la donna, come se non servisse a questo punto neanche la certezza che questa le legga⁵³.

2.3 *Perch'i' no spero tornar giammai*

Perch'i' no spero tornar giammai sconta, a differenza di quasi tutti i testi del corpus, un'attenzione particolarmente fortunata. La piacevolezza del 'suono' di questo testo emerge da un *trobar leu* che unisce, appunto, alla leggerezza del dettato un messaggio di morte percepita così tangibile da aver bisogno della sintassi più pura e dolce possibile. Data la 'trasparenza' del testo non mi pare il caso di farne una lettura puntuale; mi limiterò a toccare qualche aspetto particolare.

Questo «grande *envoi*»⁵⁴ gioca con i toni e le forme della ballata e del congedo per costruire un testo di grande impatto, finale perfetto a chiusura della raccolta: il poeta muore, o sente di morire, e così termina il canto. L'*accessus* al testo ne è difatti inizio e fine. La certezza di non poter tornare in Toscana è stata variamente interpretata⁵⁵; quale che sia la motivazione, fittizia o veridica, poco importa. Da

53 Come nota anche Rea (p. 193), «La rinuncia ad indicare una precisa destinazione carica di rassegnazione e vanità l'*envoi*». Oltre al già citato *Codici*, rimando – per un'analisi dei testi di corrispondenza, duecenteschi e non solo – a C. Giunta, *Versi a un destinatario: saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2002.

54 De Robertis, *Rime*, p. 135.

55 Le posizioni sono, in estrema sintesi, le seguenti: De Sanctis lo immagina come ultimo testo di un esule; Contini, e a seguire De Robertis, sostiene che si tratti di un “generico” testo di lontananza.

un punto di vista strettamente lessicale, mi sembra interessante rilevare le seguenti questioni. La dittologia «leggera e piana» detta le coordinate stilistiche del testo (cfr. l'incipit di una canzone di Guillem de Berguedà, *Cansoneta leu e plana*⁵⁶): i commentatori preferiscono sottolineare come questa espressione venga impiegata per dare indicazioni sul comportamento da tenere di fronte a *madonna*⁵⁷. È però utile rimandare anche – come accennato da Rea – allo stile del testo, per una volta, davvero, ‘leggero e piano’ (l’accezione, consolidata nel mondo trobadorico, si trova già almeno anche in: Brunetto Latini, «Io lo pur dimandai / novelle di Toscana / in dolce lingua e piana»⁵⁸; in Guittone, «Tu, frate mio vero bon trovatore / in piana e ’n sottile rima... »⁵⁹; in Guido Orlandi, «ne l’amoroso stato – mi riposo, / e sempre sto sommosso / a dimandar mercé con piana rima»⁶⁰, per citare quelli più vicini a Guido). Naturalmente, per *piana* si veda almeno *Donne ch’avete intelletto d’amore*, 60-61, «... perch’io t’ho allevata / per figliuola d’Amor giovane e piana». Le «novelle di sospiri» sono invece un unicum: sono fatte dei sospiri del poeta, sono un ‘fatto’ nuovo perché portano la notizia della morte, sono un annuncio elaborato dal poeta stesso. La natura aerea di queste notizie inviate a *madonna* non ne cambia però la sostanza: sono «pien’ di doglia e di molta paura» (vv. 7-8). Altro punto degno di nota sono i versi 11-13: «ché certo per la mia disventura / tu saresti contesa, / tanto da lei ripresa». De Robertis glossa *contesa* «più che impedita nel cammino, incompresa e quindi rimproverata»⁶¹, ma il dubbio sul significato preciso è sorto anche a Rea («per il messaggio di estrema desolazione?»). Ora, rispetto a quanto sostenuto da De Robertis mi pare che, per quanto quel significato si attagli perfettamente allo stile di un congedo (inteso qui anche nel più generico senso dell’intera ballata), vadano tenute in considerazione altre notazioni di contesto: in primis, perché i pochi congedi cavalcantiani non si “curano” della possibilità che altre persone possano fraintendere (compresa *Donna me prega*); poi, perché quel *ripresa* («rimproverata») potrebbe essere una conseguenza non così ovvia. Certamente la presenza subito prima di un’affermazione come «ma guarda che persona non ti miri / che sia nemica di gentil

56 Dall’edizione M. De Riqueir, *Los Trovadores. Historia literaria y textos*, Barcellona, Ariel, 2012, p. 529.

57 «il secondo [termine, cioè piana] alluderà alla dimessità dell’atteggiamento (se non a un cammino senza intoppi)» (De Robertis, *Rime*, p. 136); «‘rapida e affabile’, con riferimento all’attitudine dimessa e deferente propria di un componimento inviato alla donna» (Rea, *Rime*, p. 195).

58 Testo del *Tesoretto* in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, t. II, pp. 175-277.

59 *Comune perta fa comun dolore*, 17-18 (Guittone d’Arezzo, *Le rime*, a cura di F. Egidi, Bari, Laterza, 1940).

60 *Lo gran piacer ch’i’ porto immaginato*, 35-38 (V. Pollidori, *Le Rime di Guido Orlandi*, «Studi di filologia italiana», 53 [1995], pp. 55-202).

61 De Robertis, *Rime*, p. 137.

natura» porterebbe a immaginare una situazione tipica: se a leggere fosse qualcuno di animo non gentile, il testo verrebbe frainteso. Eppure, il rapporto sintattico che si crea con il «ché» del verso 11 sembra complicare un poco le cose. Ovvero, perché il componimento dovrebbe essere incompreso, quindi rimproverato, a causa della *disavventura*? Di nuovo, se questa la intendiamo come esclusivamente legata all'afflizione dell'amante, si interpreta senza ostacoli. Questo termine, comunque, non appare molto diffuso (come participio da *contendere*): si trova in un sonetto di risposta a Dante di Davanzati («non faccio a ciò ch'hai detto contesa») nel senso di “non muovere obiezioni” e nel componimento dell'Amico di Dante, *Ben aggia l'amoroso e dolce core* («Non so s'io mi starò settimana o mese, o se le vie mi saranno contese», a cui De Robertis rimanda nel *locus* cavalcantiano). Si potrebbe trattare, inoltre, di un riferimento al contesto letterario coevo e più in generale alla coeva sensibilità, ovvero al fatto che si sarebbe potuto trovare inappropriato un componimento con questi toni, e per di più rivolto a *madonna*⁶². Così intendendo, si lascerebbero aperte le due strade, quella della *disavventura* legata al sentimento d'amore (come sempre, una poesia, quella cavalcantiana, lontana dal sentimento comune, dunque incompresa perché profondamente diversa) e quella che si riferisce al contenuto del messaggio⁶³. Prosegue, risemantizzato, il *topos* della mancata comprensione di quanto detto dal poeta (vv. 13-16): altrove si è trattato della materia amorosa, qui investe l'idea che le parole male interpretate possano dolergli più della morte o sommarsi ad essa.

La seconda stanza ci informa, finalmente, sul motivo di tale fretta nel licenziare il messaggio. Che non si tratti di una morte legata agli effetti di amore lo si capisce dall'uso logico ‘vita che lo abbandona - morte (che si avvicina)’. Allo stesso tempo, «mi stringe» con soggetto morte è «emblematica riconversione di una forma verbale convenzionalmente riferita all'amore»⁶⁴. I toni, in particolare di questo punto, sembrano riecheggiare in un componimento di dubbia attri-

62 «Si tratta (...) di una poesia che tende ossessivamente, direi nevroticamente verso il solipsismo di una tragica esperienza provata di ogni luce; solipsismo che si riversa sintomaticamente anche nei rapporti con i suoi presunti sodali (...). Una poesia con una vocazione prorompente all'autoesclusione, perseguita attraverso una rigorosa selezione e rarefazione tematica e stilistica (...)». Più in generale, «(...) è molto significativo che una materia tutta letteraria, genialmente rinnovata in forza di poesia e di conoscenza, venga percepita come sintomo autobiografico, con un equivoco illuminante (...)» (C. Calenda, “*Esilio*” ed “*esclusione*” tra *biografismo* e *mentalità collettiva*: Brunetto Latini, Guittone d'Arezzo, Guido Cavalcanti, in *L'exil et l'exclusion dans la culture italienne*, Atti del convegno di studi, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1991, pp. 41-47: 46).

63 Lo stesso Rea, rimandando ai versi 12-14 di XV, allude all'ipotesi che a suscitare disprezzo potrebbe essere la condizione in cui versa l'amante («lo stato di penosa prostrazione suscita sdegno e non compassione»).

64 Rea, *Rime*, p. 197.

buzione, che si trova in appendice alle edizioni di De Robertis (che lo attribuisce a Guido e Iacopo Cavalcanti) e di Rea (oltre a quella di Favati, naturalmente). L'incipit è *Sol per pietà ti prego, Giovanezza*, e come segnalato da De Robertis⁶⁵ ha punti di contatto con la ballata XXXIV. Il cuore è, come sempre, il primo a sentire tanto la dolcezza della donna quanto il dolore della passione o della morte. L'uso di *distrutta* invece («tanto è distrutta già la mia persona») prosegue idealmente il percorso iniziato nel testo precedente, volto a creare una «rete» di termini che possano ben racchiudere il senso di profonda sconfitta che pervade l'animo. Il testo si chiude con i versi che liberano l'io-amante dal giogo della dinamica d'amore. Già i quattro versi che chiudevano la stanza III portano in questa direzione («“Questa vostra servente / vien per ristar con voi, / partita da colui / che fu servo d'Amore”»): dal momento che il poeta assicura l'anima all'amata (quasi sostituendola a Dio, in un ultimo afflato di amorosa sacralizzazione) può concedersi uno stato di serenità. La «strutta mente» riprende il polisindeto del testo precedente (la «distrutta...persona» del v. 21), mentre l'anima può finalmente 'adorare' la donna, ora che è libera dal vincolo della limitata capacità delle facoltà intellettive.

La particolare predilezione, anche in testi poetici novecenteschi⁶⁶, per questa ballata – per il suo contenuto, certo, ma anche per la sua lingua – credo sia il frutto delle *impressioni* che il testo lascia dietro di sé. Impressioni che derivano, forse, dal connubio tra una mescolanza di generi non perfettamente identificabili l'uno dall'altro⁶⁷ e la purezza del messaggio, tanto dolente da far sorgere il dubbio che vada ben oltre i confini del *codice* lirico. Anche per questo, mi pare che ad essere emersa da questo sondaggio, se pur molto circoscritto, sia la necessità di riprendere la poesia cavalcantiana e, più che proiettarla verso l'esterno per trovarle una collocazione (che poi, per forza di cose, sarebbe ibrida), riesaminarla

65 De Robertis, *Rime*, p. 231.

66 Si vedano almeno, oltre Rosselli, *Because I do not hope to turn again* di T.S. Eliot e *Preghiera* di G. Caproni (*L'opera in versi*, ed. critica a cura di L. Zuliani, intr. Di P.V. Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di A. Dei, Milano, Mondadori, 1996, p. 191). La poesia è inserita nella raccolta *Il seme del piangere*, e apre la sezione *Versi livornesi* dedicata alla madre, Anna Picchi. Tra l'inizio della raccolta e questo testo c'è ..., *perch'io, che nella notte abito solo*, per cui sono stati notati i rimandi intertestuali danteschi e cavalcantiani (S. Ritrovato, «*Mia pagina leggera...*»: la nuova 'forma' de il seme del piangere di Giorgio Caproni, in «Studi urbinati. B. Scienze umane», Urbino, Università degli studi, 1998, pp. 305–22), già peraltro segnalati dall'autore stesso («*Il seme del piangere*» è nato per combinazione, e, se non ci fosse stato il De Robertis ad incoraggiarmi, io non sarei andato oltre le prime due poesie, *Preghiera* (...) e *La ricamatrice* (...); non ero troppo convinto di questo esperimento cavalcantiano». *L'opera in versi*, p. 1311). Sull'argomento si veda L. Somelli, *Un «esperimento cavalcantiano» (e dantesco): i Versi livornesi di Giorgio Caproni*, «Filologia e Critica», XXVIII, fasc. III (settembre-dicembre 2003), pp. 443–57.

67 Si veda a questo proposito il saggio di Giunta nella già citata raccolta *Codici*.

alla luce delle sue specificità, della sua lingua, nonché ri-definirla tenendo conto della convinzione – sempre più consolidata – che si debba rimetter mano al grande “contenitore” che finora è stato lo ‘stilnovismo’⁶⁸.

68 La problematizzazione del concetto di ‘stilnovo’ come scuola o categoria storiografica risale almeno alla metà del XX sec. Come bibliografia di partenza segnalo: G. Favati, *Inchiesta sul Dolce Stil Nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1975 (p. 25 e sgg.); M. Marti, *Storia dello Stil Nuovo*, Lecce, Milella, 1972 (p. 47 e sgg.) e *Sullo «Stil nuovo» e sugli stilnovisti: linee della problematica recente*, in *Nuovi contributi dal certo al vero. Studi di filologia e di storia*, Ravenna, Longo, 1980, pp. 41-54; per lo *status quaestionis* e bibliografia aggiornata D. Pirovano, *Il Dolce Stil Novo*, Roma, Salerno, 2014 (p. 15 e sgg.).

TIZIANO ZANATO

Lettura di Inamoramento de Orlando I II

Reading of Inamoramento de Orlando I II

ABSTRACT

La lettura sottolinea il carattere “mediocris” del canto, sia per misura che per i temi affrontati, che sono quelli tipici del poema, le armi e l’amore. Strutturalmente il tema amoroso è incastonato fra un duello iniziale e la giostra finale e mette in scena soprattutto il paladino Orlando e i cambiamenti in lui provocati dall’amore. Più formulari le altre due parti, e specie la seconda, nella quale il vero protagonista diventa Astolfo, simpatico ma leale sbruffone. La resa stilistica appare ormai molto personale, come emerge dall’analisi dei caratteri metrico-prosodici, retorici, linguistici, lessicali, spesso marcati da un uso iterativo che rimonta alle origini canterine del poema.

The reading emphasizes the “mediocris” character of the “canto”, both in terms of measure and the themes addressed, which are those typical of the poem, weapons and love. Structurally, the love theme is set between an initial duel and the final joust and mainly stages the paladin Orlando and the changes in him caused by love. The other two parts are more formulaic, and especially the second one, in which the real protagonist becomes Astolfo, a pleasant but loyal braggart. The stylistic rendering now appears very personal, as emerges from the analysis of the metric-prosodic, rhetorical, linguistic, lexical characters, often marked by an iterative use that goes back to the “cantari”.

Lettura di Inamoramento de Orlando I II

Il canto secondo dell'*Inamoramento*¹ è il più breve della prima cinquina di canti, 68 ottave contro una cifra superiore all'80 per le altre; osservando che la media generale del poema si pone tra le 65 e le 70 ottave per canto², il canto secondo del primo libro rientra già, quanto alla mole, entro orizzonti di medietà. Voglio dire che con questo canto la straripante materia che deborda dal precedente e dai tre canti seguenti è tenuta sotto controllo, e il respiro narrativo dell'autore tocca una misura che diventerà quella canonica.

Questo canto secondo è, come pare quasi ovvio osservare, il primo ad essere preceduto da un altro canto, cioè a porsi come reale iniziatore della lunga catena di canti che terminerà con il nono canto del terzo libro. Il che significa che l'*incipit* di questo canto risulta in continuità con la fine del precedente, secondo costume canterino che Boiardo persegue fin dall'inizio, in modi ancora elementari e diretti: l'ottava finale del canto primo si concludeva con:

Però un bel fatto potriti sentire,
Se l'altro canto tornareti a odire

e si rivolgeva implicitamente a quel pubblico di «Signori e cavalier» di cui nell'*incipit* del poema, pubblico che all'inizio del canto secondo viene nuovamente esplicitato: «Io vi cantai, signor», con recupero in funzione verbale (*cantai*) del sostantivo *canto*. Qualcuno potrebbe chiedere se il termine «signor» vada inteso cumulativamente, cioè comprenda dame e cavalieri, ma la risposta è negativa: per trovare un appello anche o solo al gentil sesso occorrerà attendere l'inizio del canto XIX del primo libro, dove Boiardo si rivolge a una categoria ben individuata di uomini e donne, vale a dire quelli e quelle che conoscono l'amore:

Signori e cavalieri innamorati,
Cortese damigelle e gratiose.

1 Che si citerà dall'edizione a cura di A. Tissoni Benvenuti, C. Montagnani, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999 (d'ora in avanti abbreviato *IO*, anche per i riferimenti al commento).

2 Cfr. M. Praloran, «*Maraviglioso artificio*». *Tecniche narrative e rappresentative nell'«Orlando innamorato»*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990, p. 21.

Ciò implica che la prima genesi dell'*Orlando innamorato* sia pensata per un pubblico maschile, e solo nel procedere dell'opera Boiardo, che pure è uno dei nostri autori più attenti e aperti alla dimensione femminile, si rivolgerà con sempre maggior convinzione a *dame* e *damigelle*.

Ancora qualche osservazione su questo primo verso del canto, dove spicca, a inizio assoluto, il pronome *Io*, che va assegnato al narratore, cioè al Boiardo che racconta la *bela historia*. Nelle precedenti sortite del canto primo, il narratore, nel rivolgersi al suo pubblico, aveva usato alternativamente la prima persona e il *Noi*, dal sapore più solenne; se ora ricorre esplicitamente all'*Io*, e lo piazza al primo posto, ciò sarà dovuto alla volontà sia di sottolineare la propria identità di autore, sia di rendere più diretto e colloquiale il suo canto. Si tratta di un riconoscimento di ruoli, fondamentale nella strategia narrativa dell'*Inamoramento de Orlando*.

Il legame con il canto precedente è assegnato a quattro sole parole, «Io vi cantai, signor», dopo le quali il narratore ricorda brevemente ai lettori / ascoltatori a che punto era giunto il filo della narrazione. Non vi poteva essere legame più essenziale, specie se lo si confronti con quegli esordi di canto cui Boiardo ci abituerà assai più avanti, con esternazioni di vario genere, di morale, di poetica, di costume, e così via. Qui c'è solo un'apostrofe ai *signor*, con la ripresa compendiosa di quanto accadeva alla fine del canto precedente, in modo da rinfrescare la memoria di chi ascolta o legge, che nella finzione narrativa si ritrova a sentire il cantastorie in una sessione diversa rispetto a quella occupata dal primo canto:

Io vi cantai, signor, comme a bataglia
 Eran condutti con molta arogancia
 Argàlia, il forte cavalier di vaglia,
 E Feraguto, cima di posancia;
 L'un ha incantata ogni sua piastra e malia,
 L'altro è fatato fuor che nela pancia:
 Ma quella parte de aciaro è coperta
 Con vinte piastre, e questa è cossa certa.

Sappiamo così che l'avvio del canto II continua il filo del combattimento fra l'Argalia (o Argàlia, come a me sembra di dover leggere e accentare qui³) e Feraguto. Il combattimento a un certo punto si interromperà, a causa della sparizione dell'oggetto del contendere, la bellissima Angelica, e poi anche del di lei fratello Argalia. A questo punto (ottava 16) l'innamorato Feraguto abbandona il

3 Sulla lettura *Argalia* incombe infatti un sospetto di ipermetria, dato che sul gruppo «Argalia il» scatterebbe la diesinafe, dunque l'impossibilità di leggere *lia il* come un'unica sillaba. Si aggiunga che una lettura *Argàlia* conduce a una quasi rima interna con *vaglia*, e più con *màlia* (v. 5), secondo la tendenza boiardesca verso suoni ed echi ribattuti.

campo e si mette sulle tracce dei due, salutandoci per altre, successive avventure: il suo filo narrativo si interrompe qui ed è lasciato in sospeso.

All'ottava 17 la macchina da presa si dirige su Astolfo, che avevamo visto nel canto primo essere prigioniero di Argalia e che ora è tornato uccel di bosco. Prima di incamminarsi, compie un gesto che si rivelerà decisivo per le sorti della giostra, si prende (senza sapere che è fatata) la lancia dell'Argalia, essendosi la sua spezzata⁴. Nel suo andare, incontra Ranaldo, cui Boiardo dedica pochi versi ma di buon lavoro formale, a partire dal legame rimico fra le due ottave 19 e 20 che lo riguardano, per cui la rima A di 19, in *-aldo*, quasi coincide con la B della 20, in *-ardo*, e la B di 19 (*-one*) è consonante con la A di 20 (*-ena*), quest'ultima in ulteriore assonanza con la C della stessa stanza (in *-etta*). Ancora, in 19, 5-6 si legge:

Era il figlio de Amon de amor sì caldo
Che possar non potea di passione

dove si noterà il bisticcio *de Amon de amor* e la prolungata allitterazione della *p* con il gioco sulla *s* nel v. 6. Inutile sottolineare la concezione, tipica del Conte di Scandiano, dell'amore come fuoco che brucia dentro, che sarà ribadita negli *Amorum libri*⁵, forse di qualche anno più tardi di questo inizio di poema⁶. A Ranaldo, Astolfo racconta della fuga di Angelica, sicché questi si pone senza indugi all'inseguimento della fanciulla. Qui lo lascia Boiardo, con la formula: «Lasciamo andar Ranaldo innamorato» (21, 1), così che anche il filo di Ranaldo viene lanciato verso una futura riapparizione.

Il nostro Astolfo, lasciato Ranaldo, incontra a sua volta Orlando, che, sentite le notizie su Angelica, dopo una giornata di pianti e dubbi decide di lasciare

4 Nell'ottava 18 andrà ripristinata la rima A in *-ino*, piana e non tronca, come invece appare nel testo critico dell'*IO*: «E' non aveva lancia il paladino, / Che la sua nel cadere era speciata; / Guardassi intorno et al troncun de il pino / Quella delo Argalia vide apogiata. / Bella era molto e con lame d'or fino / Tutta di smalto intorno lavorata». Nell'accogliere le rime *paladin* : *pin* : *fin* le editrici scrivono: «Anche se si tratta dell'unica serie di rime tronche in consonante, e solo secondo C [copia della *princeps* P in due libri] (P in zona restaurata), e solo in due casi su tre (vv. 3 e 5), si accetta l'eccezionalità, adeguando *paladino* a *paladin*. Siamo però al limite dello specchio di scrittura». Mi pare che qui «l'eccezionalità» non si dia, e che le stesse osservazioni delle editrici vadano piuttosto nella direzione opposta, suggerendo di portare a regolarità le non unanimi rime tronche.

5 Specie nella terzina finale del sonetto incipitario: «Ma certo chi nel fior de' soi primi anni / senza caldo de amore il tempo passa, / se in vista è vivo, vivo è senza core» (cito dalla mia edizione, Scandiano-Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo - Interlinea edizioni, 2012, rinviando al relativo commento).

6 Un riassunto della questione cronologica in T. Zanato, *Boiardo*, Roma, Salerno Editrice, 2015, pp. 145-61.

nottetempo il campo di re Carlo e di dirigersi lui stesso verso l'innamorata. Anche questo filo è lanciato, e sono tre, come esplicitamente afferma il narratore, che interviene in prima persona (29, 1-4):

Hor son tre gran campioni ala ventura
 (Lasciàli⁷ andar, che bei fatti farano!):
 Rainaldo e Orlando, ch'è de tanta altura,
 E Feraguto, fior de ogni pagano.

Essere o andare alla ventura significa «peregrinare senza meta»⁸, per quanto tutti e tre i cavalieri abbiano lo stesso obiettivo, raggiungere Angelica, che sta volando verso la foresta delle Ardenne. In questo modo si prospetteranno avventure prettamente amorose, secondo la maniera dei romanzi legati alla Tavola Rotonda e ai cicli di re Artù, anche se va osservato che l'espressione *andare alla ventura* comparirà solamente altre tre volte nel poema, e tutte nel primo libro⁹, quasi a circoscriverne il raggio d'azione. Il *Lasciàli andar* del narratore è insieme un invito ai personaggi a trovare “liberamente” la loro dimensione; una promessa fatta a sé stesso di sguinzagliare la fantasia a servizio dei lettori / ascoltatori; una strizzatina d'occhio a questi ultimi, che diventano complici del narratore nel gestire i vari fili narrativi; una dichiarazione di regia, che crea un orizzonte d'attesa («bei fatti farano!») moltiplicato per tre. Per il momento, però, la scena è ben piantata sulla Parigi del re Carlo, dove sta per avviarsi la grande giostra annunciata all'inizio (29, 5-6):

Tornamo a Carlo Mano, che procura
 Ordir la iostra (...)

La struttura complessiva del canto appare dunque abbastanza semplice, dato che inserisce fra due episodi epici legati ai duelli singolari fra Argalia e Feraguto, da una parte, e fra i partecipanti alla giostra indetta da re Carlo, dall'altra, un paio di rapidi incontri con i grandi protagonisti del poema, Rainaldo e Orlando. Le tinte del canto, dunque, si alternano fra quelle guerresche-militari dell'inizio e

7 Le editrici dell'*IO*, che accolgono a testo la lezione *lasciali*, da leggere 'lasciali', scrivono: «non è escluso che sia *lascianli*, 'lasciamoli'» (con rinvio a D. Trolli, *La lingua delle lettere di Niccolò da Correggio*, Napoli, Loffredo, 1997): lettura che a me pare indispensabile, specie considerando che l'autore prosegue (v. 5) con «Tornamo a Carlo Mano», usando il 'noi'. Poiché graficamente la lezione si spiega con l'assimilazione *lascianli* → *lascialli* e successiva riduzione *lascialli*, credo sia sufficiente introdurre l'accento sulla seconda *a* (*lasciàli*).

8 Così D. Trolli, *Il lessico dell'«Innamoramento de Orlando»*. Studio e glossario, Milano, Edizioni Unicopli, 2003, p. 306.

9 Oltre a qui, a I III 34, 3; XIII 35, 6; XIV 35, 3.

della fine, vale a dire di gran parte della narrazione, e quelle lirico-amorose degli inserti relativi ai due cugini, innestate dallo stesso motivo, presentato con i medesimi vocaboli: così Rinaldo (20, 1-2):

E comme odì che fugian verso Ardena,
Nulla rispose a quel Duca dal pardo:
Volta il distrero e le calcagne mena (...)

e così Orlando (22, 1-4):

Ma comme intese che egli era fugito
L'Argàlia¹⁰ al bosco e seco la dongella,
E che Rinaldo lo aveva seguito,
Partisse (...)

Si tratta di una fuga che innesta altre fughe, verso le Ardenne per il risoluto Rinaldo, inizialmente verso casa per l'allibito e avvilito Orlando, dove (22, 7-8)

Quel valoroso, fior d'ogni campione,
Piangea nel letto comme un vil garzone.

La vita dell'eroe Orlando si è davvero rovesciata: ora per lui, come dice l'innamorato Petrarca di sé stesso (*Rvf* 226, 8), è «duro campo di battaglia il letto», dove piange come un moccioso. Il linguaggio che Boiardo adotta è quello metaforico – non più reale, come invece era per l'Orlando della tradizione – della «bataglia» per amore, contro il quale non si può far «diffesa», perché il «nemico» non è esterno ma interno, conduce a una lotta contro sé stessi. È anche nel fatto che l'eroe si illude di poter usare ancora la sua spada «Durindana (...) contra a questo Amore» (23, 3-4) che si misura la portata del cambiamento che Orlando sta subendo, di cui egli non ha completa coscienza: la metamorfosi è violenta, ma i suoi effetti non metabolizzabili da subito.

I mutamenti del personaggio si accompagnano a un cambio di registro poetico, che attinge ora all'elegia, sulle orme del *Filostrato* boccacciano¹¹, con paralleli negli *Amorum libri*¹². Ecco dunque la comparsa di interiezioni come «Lasso!» o

10 Accentato sulla seconda *a* per le medesime ragioni esposte nella nota 3 (condizioni di diesinalefe).

11 Come dimostrato da R. Donnarumma, *Presenze boccacciane nell'Orlando Innamorato*, «Rivista di letteratura italiana», X (1996), pp. 513-97: 563-64.

12 Sui rapporti fra i due testi boiardeschi si vedano 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: 221-22, e M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di T. Zanato, Scandiano-Novara, Centro Studi Mat-

come «Ahi sventurato!», verso le quali il poema ha poca consuetudine: *Lasso* esclamativo compare in tutto 5 volte, 2 riferito a donne, 3 a maschi, ma in contesti amorosi l'aggettivo si trova solo qui, in bocca a Orlando, e a I XII 44, sulle labbra di Tisbina, in un'ottava che sembra replicarne i tratti:

E' sopra al letto suo càde invilito,
Tanto è il dolor che dentro lo martella:
Quel valoroso, fior d'ogni campione,
Piangea nel letto comme un vil garzone.

«Lasso!» diceva (...)
(I II 22, 5-8 e 23, 1)

Molto cordoglio e pena smisurata
Prese di questo la bella Tisbina;
Gettasi al letto quella sconsolata,
E giorno e notte de pianger non fina.
«Ahi, lassa me!» dicea (...)
(I XII 44, 1-5)

Anche dal punto di vista retorico abbondano i tratti elegiaco-amorosi, come la serie delle interrogative alle ottave 23 e 26, le anafore di avverbi dubitativi (*Forsi* a 25, 1 e 5; 26, 1), le antitesi (23, 8 «Che arde de amor e giazio in gelosia»), il poliptoto (27, 3 «La sera aspecta, e lo aspetar lo agreva»), le accumulazioni (a 26, 7-8 per coppie oppositive polisindetiche: «e per state e per verno, / E in tera e in mare, e in Celo e nel Inferno»), il nome nascosto (24, 1 «Né sciò se quella *angelica* figura»), la teoria di rime interne facili e cantilenanti (nell'ottava 24, ai vv. 2, 3, 4 *dignarà : sarà : portarà*, ai vv. 5 e 7 *amato : spregiato*), gli accenti ripercossi (25, 3 «Che lo conòsco io còmmè l'è ribaldo», su quarta-quinta-sesta sillaba), fino alle allitterazioni spinte, ad esempio dei suoni nasali a 24, 8 «Morte me donarò con la mia mano».

Per tutto questo, Orlando è ridotto quale una «dolente femminella» (25, 6), che usa le sue mani per sostenere le guance bagnate dalle lacrime, mentre incombe l'incubo che il cugino Rinaldo possa usare le mani per ben altro scopo (25, 1-4):

Ahi sventurato! Se forsi Rinaldo
Trova nel bosco la vergene bella
(Che lo conosco io comme l'è ribaldo!),
Giamai di man non gli usserà polcella.

La *vergene bella* è naturalmente Angelica, che una volta tra le mani di quel furfante di Rinaldo perderà il suo stato di *polcella*, dunque la sua castità. Siamo di fronte alla ben nota opposizione dei due personaggi, con Rinaldo smaliziato e libertino, laddove Orlando, di salda osservanza carolingia, ignora fino a qui la dimensione erotica, del tutto nuova per lui. È anche per questo che mentre a «Rinaldo innamorato» (21, 1) vengono dedicate solo due ottave scarse (19–20), nelle quali, più che i lamenti d'amore, sono registrati gli impropri rivolti al cavallo, incolpato di essere troppo lento, «Orlando innamorato» (I 1 2, 2) ha invece bisogno di una maggior attenzione, ben otto stanze (da 21 a 28), le ultime due centrate sulla sua fuga notturna, che si insiste avvenire «Nascosamente» (27, 8) e «Tacitamente» (28, 6), senza insegne né accompagnamento, in vestiti scuri come la notte.

Dedichiamoci ora alle parti epiche del canto. Fin dal canto primo, Argalia e Feraguto sono trattati in tandem da Boiardo, come poi capiterà in molte altre singolari tenzoni del poema. Già nella prima ottava di questo secondo canto ecco «Argàlia, il forte cavalier di vaglia, / E Feraguto, cima di posancia», con i due nomi seguiti da un'apposizione predicativa che ne sottolinea la forza. Poi si passa a dire che ambedue sono fatati, ricorrendo a una espressione correlativa:

L'un ha incantata ogni sua piastra e malia,
L'altro è fatato fuor che nela pancia.

Per questo secondo, che è Feraguto, Boiardo aggiunge però un distico in più, quasi a connotarne la maggior importanza come personaggio del poema:

Ma quella parte de aciario è coperta
Con vinte piastre, e questa è cossa certa.

Siamo in piena iperbole, naturalmente per eccesso: se si pensa che le possibili fonti precedenti parlano di tre o al massimo di sette *piastre*¹³, si capirà il tono ironico del narratore, il quale, proprio per rendere più scoperto il gioco antifrastrico, assevera l'enunciato con un perentorio «e questa è cossa certa», quasi si trattasse di una verità inconfutabile¹⁴. L'ottava seguente ancora insiste sulla coppia, ora ripetendo il numero *dui* o l'avverbio *insieme*, ora ricorrendo a locuzioni alternative (*Chi vedesse / chi odisse*) o complementari (*l'una e l'altra*), ora a coppie di vario tipo (*turbati e ... insieme apresi*, in epifrasi, *il ciel arda e il mondo a tera vada*):

13 Rispettivamente, come segnala Tissoni Benvenuti in *IO*, sono 3 nell'*Entrée d'Espagne* e nei *Fatti de Spagna*, 7 nella *Spagna ferrarese*.

14 L'espressione cade altre quattro volte nel poema, tre delle quali nel primo libro.

Chi vedesse nel bosco dui leoni
 Turbati et a bataglia insieme apresi,
 O chi odisse nel'aria dui gran troni
 Di tempesta, romore e fiamma acesi,
 Nulla sarebe a mirar quei baroni
 Che tanto crudelmente se hano offesi:
 Par che il ciel arda e il mondo a tera vada
 Quando se incontra l'una e l'altra spada.

E avanti così, sui due binari, nell'immediato prosiegua (si vedano *insieme*, *l'un l'altro*, *trema per ira* e *per affanno suda*, qui in chiasmo):

E' si feriano insieme con furore,
 Guardandosi l'un l'altro in vista cruda,
 E credendo ciascuno esser migliore
 Trema per ira e per affanno suda.

Argalia tira un colpo tremendo, «E ben si crede, senza dubitantia, / Aver finita a quel colpo la dantia» (3, 7-8); ma la sua spada resta pulita, sì che «Per meraviglia fu tanto smarito» (4, 3). A sua volta Feraguto «Ben crede fender l'arme come un gelo»¹⁵ (4, 6), tanto che, dopo l'inutile colpo, turbatosi, «per gran stupor non scià s'è morto o vivo!» (5, 8). Davvero Boiardo sta applicando, senza conoscerlo, il terzo principio della dinamica, che si occupa di azione e reazione fra due oggetti! Anche quando i contendenti giungono a parlamentare fra loro, rivelano con argomentazioni ed espressioni simili di essere fatati. Comincia sempre Argalia, affermando (6, 7-8)

Che tute l'arme che ho, da capo a piedi,
 Sono incantate, quante tu ne vedi;

cui Feraguto replica (7, 4-8):

Quante arme vedi a mi sopra et intorno
 (...)
 Tutte le porto per esser adorno,
 Non per bisogna; ch'io son afatato
 In ogni parte, fuor che in un sol lato!

E allorché Argalia conclude il suo discorso con un *Però* asseverativo, che ne esprime la logica conclusione, così fa Feraguto, che ricorre a un conclusivo *Sì che*, che vale appunto 'perciò'. Anche dal punto di vista rimico, l'ottava 6, rivolta

15 Che qui vale, oltre che 'un pezzo di ghiaccio', anche e meglio 'una gelatina' (come propone Tissoni Benvenuti nell'*IO*).

a Feraguto, presenta una rima B in *-are*, la quale viene replicata, sempre in posizione B, nella risposta di Feraguto dell'ottava 8. Proprio in quest'ultima stanza Feraguto lancia la sua proposta di pace (8, 4-5):

Sancia contesa vogli a me lassare
La tua sorella, quel fiorito ziglio,

dove *ziglio* replica *ziglio d'orto* con cui era stata chiamata Angelica nel primo canto (I I 21, 6). L'appellativo non va disgiunto da un'inflessione ironica da parte del narratore, che sa – e con lui lo sanno i lettori / ascoltatori – che Angelica è una poco di buono: sicché *fiorito ziglio*, che in bocca a Feraguto suona come un omaggio alla bellezza, gioventù e castità della donna, nella mente di Boiardo assume una poco rassicurante coloritura sessuale, come se la chiamasse 'quella verginella'.

Sta di fatto che Argalia accetta di proporre alla sorella in sposo Feraguto, ma a patto che lei dia il suo consenso alle nozze, «Che sancia lei non se farà il mercato» (9, 6). A parte il tono irrispettoso che quest'ultima battuta assume ai nostri orecchi, ma il matrimonio era in effetti un contratto, non sto a discettare sul valore rivoluzionario o meno di questa posizione boiardesca¹⁶, che si scontra con la realtà sociale e familiare per cui alla donna veniva imposto il marito, senza possibilità non solo di scelta, ma anche di obiezione. Ma Angelica è Angelica, donna che ha in mano – fin dalla sua apparizione – il suo destino, e qui il di lei responso non poteva che essere negativo, davanti al vero e proprio anti-ritratto del cavalier cortese proposto da Boiardo per Feraguto (ottava 10):

Aben che Feragù sia gioveneto,
Bruno era molto e de orgoliosa voce,
Terribile a guardarlo nelo aspetto:
Li ochii avea rossi con bater veloce.
Mai di lavarsi non ebe diletto,
Ma polverosa ha la faccia feroce.
Il capo acuto avèa quel barone,
Tutto riciuto e ner comme un carbone.

Fra le pieghe del ritratto, Boiardo si diverte a riciclare materiali di varia provenienza, specie danteschi. Ad esempio gli occhi rossi riconducono agli «occhi di bragia» di Caronte; i capelli che lo rendevano «ner comme un carbone» hanno

16 Tissoni Benvenuti nella sua nota *ad locum* afferma: «È un luogo narrativo cavalleresco comune nei poemi contemporanei (ma già nell'*Entrée*, nell'episodio di Dionès, e di conseguenza nelle *Spagne*) che il padre (e qui il fratello Argalia ne tiene luogo) voglia sapere dalla figlia se il pretendente le è gradito, e si comporti di conseguenza. Ma accadeva anche il contrario».

il colore popolarlescamente attribuito ai diavoli e ribadito da *Inferno* XXI 29, dove appare «un diavol nero»; questo stesso demonio è dotato di un «omero aguto» (v. 34), aggettivo con il medesimo significato concreto di *acuto*, ‘appuntito’, qui riferito al *capo* di Feraguto (che metaforicamente non sarà stato troppo ‘aguto’, ‘intelligente’); al v. 2, «Bruno era molto e de orgoliosa voce», è ricalcato, ancora una volta con rovesciamento retorico e semantico, sul modello illustre di Manfredi in *Purg.* III 107 «Biondo era e bello e di gentile aspetto», dove il sintagma *Biondo era* si stravolge in *Bruno era* e il secondo emistichio, *e de orgoliosa voce*, riprende la disposizione dantesca *e di gentile aspetto*; in più, quest’ultimo termine viene a sua volta recuperato, sempre ribaltandone il senso, in rima nel verso seguente, «Terribile a guardarlo nelo aspetto», in cui anche si fa sentire un’eco virgiliana: «Terribiles visu formae» (*Aen.* VI, 277). In effetti è proprio il particolare non insignificante che Angelica «volëa ad ogni modo [‘a tutti i costi’] un biondo» (11, 2), non un bruno, che permette il recupero del dettaglio dantesco di Manfredi; tanto più che Feraguto subisce, sotto la penna di Boiardo, una metamorfosi totale. Come nota da ultima Franca Strologo, il Feragus dei poemi francesi o franco-italiani era definito «mout (...) beaus» (*Entrée d’Espagne* XLI, 856), e così anche nell’*Aquilon de Bavière*; senonché in quest’ultimo testo, accanto a un Feragus dalla pelle bianca e alto di statura, si «prospetta l’esistenza in Etiopia di un suo doppio, (...) dalla pelle nera e dalla statura non grande»¹⁷. Insomma, dalla sovrapposizione di un positivo al suo negativo fotografico sarebbe derivata la divertente trovata di ribaltare i connotati di Feraguto, facendone un guerriero sempre eccezionale ma brutto, sporco e cattivo, con tratti demoniaci e indemoniati, tanto da non avere alcuna *chance* con Angelica.

È lei a questo punto a riprendere l’iniziativa, decidendo di chiudere il filo narrativo che l’aveva portata in Francia secondo i piani del «vechio patre» (13, 2). Il discorso che rivolge al fratello, rivelandogli le sue intenzioni di tornare in Catai con una fermata intermedia «ala selva de Ardena» (12, 8), occupa quasi tre ottave, le seconde due (12-13) unite in *enjambement* strofico: uno snodo sintattico importante, che mi pare nell’*Inamoramento* non così raro, anche rispetto ai testi canterini coevi e precedenti, come vorrebbe Praloran¹⁸, e infatti già esperito nelle ottave 6-7, sempre all’interno di un discorso diretto, e da recuperare, nelle medesime condizioni, fra le ottave 64-65, come vedremo più avanti. Così, mentre lei «per nigromancia» (12, 4) usufruisce di un comodo teletrasporto, l’Argalia torna da Feraguto rivelandogli il rifiuto della sorella di prenderlo in sposo; e questi, anziché accettare il responso di Angelica, continua pavlovianamente a combattere, perché in questo consiste il suo essere personaggio. Feraguto, cioè,

17 Cfr. F. Strologo, *I volti di Ferrau: riprese e variazioni fra la «Spagna in rima» e l’«Inamoramento de Orlando»*, «Studi italiani», XXI (2009), pp. 5-28: 23-24.

18 M. Praloran, *Forme dell’endecasillabo e dell’ottava nell’«Orlando Innamorato»*, in Praloran, *Tizi, Narrare in ottave cit.*, pp. 17-211: 175-76.

rimane un tipo, una maschera, che l'innamoramento per Angelica contribuirà a rendere meno fisso, e il medesimo ragionamento, pur moltiplicato all'ennesima potenza, può essere applicato a Orlando o (in misura minore) a Rinaldo, che l'amore trasforma da personaggi statici, o comunque poco variati, quali erano prima di incontrare Angelica, a personaggi dinamici, tanto in senso spaziale quanto personale e figurativo. L'amore, insomma, è dinamismo, è cambiamento, è l'albero motore del "nuovo" romanzo di Boiardo, e Angelica è il vettore che imprime velocità alle azioni, disloca i personaggi, scombina le carte.

Mentre torna a combattere con l'Argalia, Feraguto guarda spesso in volto l'amata, «Parendogli la forcia raddopiare» (15, 2), come un redivivo Anteo che ritrae energie dal contatto con la madre Terra¹⁹. Sennonché Angelica improvvisamente scompare e il povero cavaliere «Non scìa più che se dir, né che se fare» (15, 4); di questo suo smarrimento approfitta l'Argalia, che vòlto il cavallo sparisce velocissimo. A questo punto (ottava 16):

Lo innamorato gioveneto guarda
 Comme gabato se trova quel giorno.
 Escie del prato correndo e non tarda
 E cerca il bosco chi è folto de intorno.
 Ben par che nela faccia avampa et arda,
 Tra sé pensando il recevuto scorno,
 E non se aresta correre e cercare,
 Ma quel che cerca non può lui trovare.

La stanza filma il movimento compulsivo di Feraguto, reso stilisticamente da suoni iterati e figure di ripetizione, dalle rime interne *innamorato* : *gabato* : *prato* ai poliptoti *cerca* - *cercare* - *cerca* e *correndo* - *correre*, dall'*expolitio* «Escie ... correndo e non tarda», che pare quasi un *hysteron proteron* ('non tarda ad uscire dal prato correndo') alla dittologia sinonimica allitterativa «avampa et arda», coppia in rima ben lirica e tradizionale, in forza di Bernart de Ventadorn 17, 48 «art et encen» fino ad *Amorum libri* I 54, 13 «che sin ne le medole avampo et ardo».

Lasciamo Feraguto in cerca di Angelica, come fa il narratore, e «Tornamo hora ad Astolpho» (17, 1), che è il vero protagonista dei primi tre canti. Di lui ha già parlato Cristina Montagnani nella *lectura* del canto primo, per cui mi limiterò a riassumerne e completarne le coordinate fisico-caratteriali basandomi solo sui reiterati accenni boiardeschi²⁰. Sappiamo così che «Astolfo de Angel-

19 Il paragone con Anteo è presente nella possibile fonte di questo episodio, *Teseida* VIII, 79-80, citato da Tissoni Benvenuti nell'*IO*, dove anche si osserva trattarsi di un «luogo comune cavalleresco».

20 Sul personaggio Astolfo va consultato, da ultimo, A. Canova, «Vendetta di Falconetto» (e «Inamoramento de Orlando»?), in *Boiardo, Ariosto e i Libri di battaglia*, a cura di A. Canova, P. Vecchi Galli, Novara, Interlinea edizioni, 2007, pp. 77-106: 98-106.

terra», di «mente altera», «homo ardito», «Non ebe di belece il similiante; / Molto fu rico, ma più fu cortese, / Legiadro e nel vestire e nel sembante»; non possedeva grande forza, tanto «Che molte fiata càde de il ferante ['il cavallo']», ma ci badava poco e attribuiva il tutto alla sfortuna (I I 59-60). Alla sua prima sconfitta contro l'Argalìa viene fatto prigioniero ed è trattato compassionevolmente da Angelica, che lo fissava nel viso «vago e delicato» (I I 66-67); poi, di fronte ad Argalìa e Feraguto in duello, «Tra lor con parlar dolcie se metia», per farli desistere (I I 84). Uscito di prigione, torna «adietro alegro e baldo» (I II 19, 1) e incontra Orlando, che non si fida di lui «Perché vano il conosci e cianciatore» (I II 21, 8), essendo egli in effetti «parlante di natura» (I III 13). Al primo scontro in giostra viene messo fuori gara dal cavallo, che inciampa per conto suo, sicché «Il duca fu portato al suo palagio / E ritornògli il spirito peregrino» (I II 41-42); più tardi, tornato sulla piazza d'armi, «tra le dame con viso sereno / Piacevolmente se era solaciato, / Come quel che di mòti ['motti', 'battute'] è tutto pieno» (I II 55). Quando vede che i cristiani perdono a ripetizione contro Grandonio, si offre volontario contro di lui, non perché creda davvero di vincere, «Ma sol cum pura e bona intentione / Di far il suo dover per Carlo Mano» (I II 66). Affronta Grandonio «Pallido alquanto e nel cor pauroso, / Ben ch'al morir più che a vergogna è dato» (I III 4), e quando lo vince «a sé stesso non lo credea quasi» (I III 8).

Da questi rapidi tratti si può capire perché l'aggettivo riferito ad Astolfo che più ricorre fra i critici e i lettori dell'*Inamoramento* sia quello di 'simpatico', ladove i suoi nemici (ad esempio i Maganzesi) lo etichettano come «buffone» (I III 17, 3). È in effetti un simpatico buffone, o sbruffone, ma con un profondo senso della lealtà cavalleresca, e tale infatti ha voluto dipingercelo Boiardo, rendendolo protagonista dell'avvio del poema.

Veniamo alla parte più lunga del canto, ottave 29-68, cioè al filo narrativo della giostra, che si prospetta lineare e ripetitivo nell'intreccio. L'ottava 29 che la annuncia, o meglio che la ri-annuncia, è costruita esattamente sull'analogha stanza 8 del primo canto, sin nei dettagli:

I I 8

Lasiam costor che a vella se ne vano
 (Che senterite poi ben la sua gionta)
 E ritornamo in Franzia a Carlo Mano
 Che i soi magni baron provede e conta,
 Emperò che ogni principe cristiano,
 Ogni duca e signore a lui se afronta
 Per una iostra che avea ordinata
 Alhor di magio, ala Pasqua Rosata.

I II 29

Hor son tre gran campioni ala ventura
 (Lasciàli andar, che bei fatti farano!):

Rainaldo e Orlando, ch'è de tanta altura,
 E Feraguto, fior de ogni pagano.
 Tornamo a Carlo Mano, che procura
 Ordir la iostra e chiama il conte Gano,
 Il duca Namò e lo re Salamone,
 E de il consiglio ciascadun barone.

Si parte da un “lascio” – “torno” espresso in prima persona plurale, accompagnato l'uno da un'apertura indefinita sul futuro («Che senterite poi ben» – «che bei fatti farano»), l'altro dalla medesima proposizione («E ritornamo in Francia a Carlo Mano / Che ...» – «Tornamo a Carlo Mano, che ...») e da analogo oggetto («Che ... prevede ... / Per una iostra» – «che procura / Ordir la iostra»), e mentre nella prima ottava il seguito di re Carlo viene citato cumulativamente e anonimamente («Che i soi magni baron prevede e conta, / Emperò che ogni principe cristiano, / Ogni duca e signore a lui se afronta») nella seconda si fanno nomi espliciti («chiama il conte Gano, / Il duca Namò e lo re Salamone, / E de il consiglio ciascadun barone»).

Questo esempio di formularità boiardesca troverà la sua realizzazione più massiccia proprio nella descrizione dei combattimenti che ora si avviano, dove, secondo la struttura collaudata dei poemetti dedicati a una giostra (ad esempio quello di Luigi Pulci per la giostra di Lorenzo de' Medici del 1469), si segue un canovaccio assai elementare, in cui non possono mancare la rassegna dei partecipanti, la descrizione dei loro addobbi e dei cavalli, degli stemmi e delle armi, fino alla cronaca, più o meno minuta, degli assalti. Qui Boiardo si può dilungare, oppure può tirar via, a seconda della maggiore o minore importanza dei giostranti, ma le descrizioni comprendono sempre, quantomeno, il nome del duellante e il suo stemma nobiliare: segue cioè, il narratore, una pregiudiziale che diremmo di popolarità, alla quale aderisce anche attraverso la gestione della velocità narrativa: il racconto si fa più veloce, quindi meno particolareggiato, per i minori, diventa più lento per i maggiori.

Gli scontri avvengono, come stabilisce Carlo Magno, a singolar tenzone: chi disarciona l'avversario, e così vince, resta in campo, e vi resterà finché non sarà mandato a terra a sua volta; allora il nuovo vincitore continuerà la serie dei combattimenti, e così via, fino all'ultimo partecipante. Un doppio plauso, retoricamente atteggiato in *expolitio* chiastica, accompagna la disposizione del re: «Ciascuno afferma il ditto de Carlone / (...) / Lodano tutti quella inventione» (31, 1 e 3), e il primo che viene estratto a sorte è il pagano Serpentino della Stella, presentato con un deittico forte come *Eccoti*, in apertura di stanza, e il suo cavallo con *Hor qua, hor là*, espressione che permette «una spazializzazione delle azioni»²¹ (ottava 33):

21 Così V. Gritti, «Chi mi darà la voce e le parole...?». *Forme del parlato ed elementi discorsivi nell'«Inamoramento de Orlando»*, «Stilistica e metrica», I (2001), pp. 75-112: 92.

Eccoti Serpentin che al campo viene
 Armato e da veder meraviglioso;
 Il gran corsier sula briglia sostiene:
 Quello alcia i pedi, de andare animoso,
 Hor qua, hor là, la piacia tutta tiene,
 Li ochi ha abrugiati e il fren forte s'ciumoso;
 Ringie il feroce e non ritrova loco,
 Borfa le nare e par che geti foco.

Può apparire ai nostri occhi singolare che lo sguardo sul “pacchetto” cavaliere-cavallo si soffermi *in primis* su quest'ultimo²², per la cui descrizione Boiardo ricorre a due preziosità lessicali come il latinismo raro *Ringie* ‘nitrisce mostrando i denti’²³, e il parallelo dialettalismo *Borfa*, ‘sbruffa (dalle narici)’, che danno una coloritura espressionistica all’ottava. Le seguenti due stanze si incentrano invece sul cavaliere, la sua preziosissima armatura, il portamento, l’insegna, lo scudo, il cimiero, la sopravveste, la cotta, l’elmo: una descrizione che, se confrontata con quella del suo rivale, il «Sir de Bordella, nomato Angelino» (37, 3), limitata a quattro versi, fa già intuire chi avrà la meglio in questo primo scontro. In effetti, nella lunga sequela di duelli che seguirà, i protagonisti, vincitori seriali, saranno tre: il citato Serpentino, il cristiano convertito Danese Ogieri, il re pagano Grandonio, che resta unico vincitore fino alla fine del canto. Riassumo, perché ce ne stupiamo anche noi al pari degli spettatori / ascoltatori di Boiardo, la rassegna dei combattenti, tenendo presente che si tratta di personaggi che, salvo minime eccezioni, conoscono una storia pregressa, erano già stati citati in una o più opere dei vari cicli carolingi o arturiani, francesi, franco-italiane e volgari, dunque noti al pubblico, oltre che allo stesso Boiardo. Il quale dovette sforzarsi di recuperare nomi, stemmi, dettagli, con un lavoro non solo di memoria ma anche di ricerca mirata.

Ecco la lista dei cavalieri abbattuti da Serpentino:

22 Soprattutto per rendere più compatta e autonoma la descrizione del *corsier* sono intervenuto sull’interpunzione, cui ho aggiunto due innovazioni, l’una grafica (*sciumoso* reso con *s'ciumoso*, per evitare una inesistente pronuncia /ʃu'moso/), l'altra sintattica: *Borfa 'le nare*, che presuppone l’assimilazione di una *a* preposizionale dopo il verbo, dunque una costruzione intransitiva, diventa *Borfa le nare*, con l’accusativo: cfr. i casi raccolti da P. Bongrani, *Restauri quattrocenteschi*, in *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, a cura di F. Gavazzoni, G. Gorni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1993, pp. 133-46: 133-36.

23 Mi baso sulla glossa reperibile nel Forcellini, *Lexicon totius latinitatis*: «Ringor est os aperio et dentes ostendo, nares corrugo, et hirrio: quod fit a canibus aliisque bestiis, quum irascuntur».

	<i>vincitori</i>	<i>sfidanti</i>
1	Serpentino	Angelino di Bordella
2	Serpentino	Ricardo di Normandia
3	Serpentino	Re Salamone di Bretagna
4	Serpentino	Astolfo
5	Serpentino	Danese Ogieri

Si ricordi che Astolfo non arriva a incrociare le armi con Serpentino, perché il suo cavallo cade da sé, come si è detto; e basta il disarcionamento per essere sconfitti. Da questo punto di vista, anzi, dice bene Antonia Tissoni Benvenuti che la giostra si presenta come «una completa casistica dei diversi modi del disarcionamento»²⁴, che i lettori / ascoltatori di Boiardo avranno molto apprezzato; dal canto suo, il poeta avrà piuttosto avuto la necessità di introdurre alcune variazioni nella descrizione dei diversi abbattimenti, per non creare un'eccessiva uniformità dei vari casi. Tale pericolo, sempre in agguato, riesce in buona parte bilanciato dalla (consueta) cura formale, ritmica, retorico-sintattica e lessicale dei versi, che si alterna a elementi di effettiva formularità. Qualche esempio scelto qua e là per tipologia:

- 35,3 «E similmente il suo rico cimero» - avverbio in *-mente* a inizio di endecasillabo con primo ictus sulla quarta sillaba (cioè sul suffisso), un modulo caro a Boiardo, come si vede in questo settore a 37, 5 «Subitamente»; 42, 4 «Ma certamente»; 42, 7 «E simelmente»; 50, 8 «Nascosamente»; 55, 5 «Piacevolmente»; 65, 6 «Occultamente»
- 37 5-6 «Subitamente mosse Serpentino, / Con tal velocità che parve un vento» - il *nomen omen* Serpentino è sottolineato dalle allitterazioni sulle *s*, la sua *velocità* dall'iterazione della sillaba *ve*
- 37, 8 «Viene Angelino e pone l'hasta a resta» - bisticcio, qui sottolineato dalla posizione in rima, diffuso soprattutto nei primi canti (cfr. I I 70, 6; I IV 39, 4), affiancato poi e quasi sostituito dal meno battente «lancia a resta»; torna a II XIV 41, 8 («Gionse nel campo e pose l'asta a resta») e II XXIII 30, 7
- 38, 2 «Fere Angelino a Serpentino avante» - atteso l'incontro in rima interna dei due nomi, riecheggiato dalla rima A in *-ina* (*confina* : *china* : *roina*)
- 38, 3 «Ma non se piega adietro, anzi se china» - *correctio*
- 39, 5 «Ma Serpentin a mover non fu tardo» - litote ricorsiva (8 volte nel poema, di cui 5 nel libro primo)
- 40, 8 «E lui getta per terra e il suo destrere» - epifrasi
- 42, 8 «Gli fu raconcio e streto e ben legato» - polisindeto
- 46, 6 «De un colpo tanto dispiatato e crudo» - dittologia sinonimica, di derivazione lirica (cfr. «dispietata e dura» nei *Rvf* 300, 12 e negli *AL* III 36, 3)
- 46, 7 «Che non se avede se è morto o vivo» - coppia oppositiva formulare, già

24 Nota a *IO* I II 44, 7-8.

- impiegata in questo canto a 5, 8 («Per gran stupor non scià s'è morto o vivo»), dunque utile in clausola di ottava per la sua sentenziosità
- 47, 1 «Gualtier da Monleon doppo colui» - doppia apocope con effetti altisonanti sul nome del cavaliere
- 47, 7 «Che io vedo caleffarci a' saracini» - *caleffare* 'prendere in giro', è voce espressiva che torna a I XII 35, 8 e II XXI 38, 6
- 51, 7-8 «O vertute o vergogna che il rimorse, / O che al partir deli altri non se acorse» - tricolon in clausola di ottava
- 52, 1, 3, 5 rima A sdrucchiola, piuttosto rara nei primi due libri²⁵, *horibele* : *incredibile* : *teribile*
- 53, 3-4 «e per terra il distese / Col suo distrer insieme, e sbalordito» - iperbato
- 53, 8 «Che più che un mese poi stete nel letto» - iperbole per eccesso
- 56, 8 e 57, 1 «Negro nel'oro, e càde delo arcione» // «Càde per terra il possente Angelieri» - legame interstrofico capfinido
- 57, 3 «Avino, Avolio, Otone e Belenzi» - elencazione (sono i quattro figli di Namò di Baviera, disarcionati come fossero uno solo da Grandonio)
- 59, 5-6 «Non vi sta queta né tromba né corno; / Picoli e grandi de cridar non resta» - giustapposizione proposizionale, con ricorso a coppie sostantivali
- 60, 1 «Hor se ne va ciascun de animo acceso» - avvio formulare-dantesco, come in *Inf.* X 1 «Ora sen va per un secreto calle»
- 60, 5 «Né solo una parola avriste inteso» - iperbole per difetto
- 63, 4-5 «O paladini, o gente da trincare! / Via, ala taverna, gente sancia nerbo» - invettiva con ripetizione enfatica di *gente* sotto accento di sesta
- 64, 5-8 «Ove son quei che me den fare omaggio, / Che m'hano abandonato in questo giorno? / Ov'è Gan de Pontieri, ove è Ranaldo? / Ove è Orlando?» - anafora sul tipo dell'*Ubi sunt?* classico
- 64, 8 e 65, 1 «Ove è Orlando? Traditor bastardo, // Figliol de una putana, rinegato!» - accumulazione di impropri, posti a scavalco di strofa²⁶ per aumentarne la virulenza
- 66, 6 «E somigliava a cavalier soprano» - richiamo al già ironico sintagma dantesco di *Inf.* XVII 72, in rima, «Vegna 'l cavalier sovrano»
- 68, 7 «Gran meraviglia e più strana ventura» - endiadi, 'il caso più incredibile'
- 68, 8 «Che odisti mai per voce o per scrittura» - zeugma.

25 Come osserva M. Praloran, «*Lingua di ferro e voce di bombardata*». *La rima dell'«Innamoramento de Orlando»*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, a cura di G. Anceschi, T. Matarrese, Padova, Antenore, 1998, pp. 861-907: 903.

26 Ho ritenuto di interporre diversamente dalle editrici dell'*IO*, che stampano: «Ove è Orlando, traditor bastardo? // Figliol de una putana, rinegato!».

Avendo il Danese Ogieri abbattuto Serpentino, tocca a lui ora essere sfidato:

	<i>vincitori</i>	<i>sfidanti</i>
6	Danese Ogieri	Re Balugante
7	Danese Ogieri	Isolieri
8	Danese Ogieri	Gualtiero da Monleone
9	Danese Ogieri	Spinella da Altomonte
10	Danese Ogieri	Matalista ²⁷
11	Danese Ogieri	Grandonio

Con l'arrivo sull'arengo del re Grandonio, la giostra prende una piega tragica per i cristiani. La sua vittoria era annunciata, «Ché in tuto el mondo, per ogni confino, / Non è di lui più forte saracino!» (49, 7-8). Il suo arrivo in campo provoca una tale paura, che Gano di Maganza, il futuro traditore di Orlando, e tutti i maganzesi (tranne Grifone) si defilano dalla corte, colpiti così dall'ostracismo di Boiardo: fatto significativo per chi, fra i seguaci di Borso e di Ercole, aveva ipotizzato che si potesse accettare, da parte degli Estensi, di essere discesi da questa «gesta perfida e vilana» (51, 5)²⁸.

Prima di snocciolare l'impressionante lista degli sconfitti sotto le armi di Grandonio, va dato uno sguardo al montaggio degli avvenimenti, in cui i duelli veri e propri (ben tredici) vengono alternati a ottave di digressione o di descrizione, con il risultato che su 20 stanze solo 7 sono dedicate agli scontri diretti:

49-52	descrizione di Grandonio, fuga dei maganzesi, ancora su Grandonio e il suo cavallo (a cui il narratore ritorna con la formula «Hora torniamo a quel pagan horibele» [52, 1], qui impiegata all'interno del filo delle gesta di Grandonio)
53	abbattimento del Danese
54	cade il n. 12 [si veda la lista più sotto]
55, 1-6	intermezzo su Astolfo, che si sollazza fra le dame
55, 7-8 - 58	sconfitta dei nn. 13-22
59	plauso fra i cristiani all'arrivo di Olivieri di Vienna [cognato di Orlando]
60-61	scontro con Grandonio
62	sconforto del pubblico e di re Carlo per la sconfitta di Olivieri
63	derisione dei cristiani e nuove minacce di Grandonio
64-65	ira di re Carlo verso i paladini che lo hanno abbandonato
66-68	Astolfo si prepara a scendere in campo.

27 Nome nuovo, non registrato dalla tradizione cavalleresca.

28 Come non manca di notare Antonia Tissoni Benvenuti nel suo commento *ad locum*.

Ed ecco la sequenza delle vittorie di Grandonio:

	<i>vincitori</i>	<i>sfidanti</i>
12	Grandonio	Turpino
13	Grandonio	Grifone
14	Grandonio	Guido di Bergogna
15	Grandonio	Angeleri
16	Grandonio	Avino di Baviera
17	Grandonio	Avolio di Baviera
18	Grandonio	Ottone di Baviera
19	Grandonio	Bellingeri di Baviera
20	Grandonio	Ugo di Marsilia
21	Grandonio	Riciardeto
22	Grandonio	Alardo
23	Grandonio	Olivieri di Vienna

Nell'elenco va notata la posizione di Ugo di Marsilia, personaggio sconosciuto che cade defunto sotto i colpi di Grandonio; in ciò, come scrive Antonia Tissoni Benvenuti²⁹, segue le sorti di altri personaggi praticamente ignoti che «sembrano introdotti nella narrazione solo per morire, in modo indolore perché nessuno li conosce, nemmeno il narratore». Più interessante la presenza di Turpino, arcivescovo di Reims, che compare qui come combattente dopo essere già stato citato da Boiardo nel canto primo come autore della «vera historia» (I 1 4, 1) di «Orlando innamorato», dunque la fonte, naturalmente *ficta*, del poema boiardesco. Può forse stupire, almeno da un punto di vista narratologico, che l'autore dichiarato della storia compaia anche come personaggio del poema, la qual cosa configurerebbe un incrocio di ruoli piuttosto singolare. Il narratore dell'*Innamorato*, che chiamiamo Boiardo per intenderci, si baserebbe su una fonte preesistente, inventata (fatto di normale amministrazione in letteratura), il cui autore non solo è noto, ma entra anche come personaggio del racconto, è cioè, in termini tecnici, un narratore omodiegetico di grado debole che fa parte di un racconto intradiegetico. Ma non è questa la sede per approfondire lo statuto del narratore dell'*Innamoramento de Orlando*, che attende ancora adeguate e puntuali attenzioni critiche.

A questo punto, dopo 13 abbattimenti di seguito da parte di Grandonio, nessuno ha più il coraggio di presentarsi al duello; e mentre il pagano irride tutti i cristiani, re Carlo se ne dispera, maledicendo a sua volta i suoi migliori cavalieri, spariti dalla circolazione. Di fronte a questo atteggiamento, Astolfo si sente in dovere di presentarsi contro Grandonio, con il permesso del suo re ma nella sfiducia generale (67, 5-8):

29 IO, nota a 58, 1.

Il re, turbato de altro e desdegnoso,
 Disse: «Va pur, et aiuteti Dio!».
 E poi, tra ' soi rivolto cum rampogna,
 Disse: «E' ci manca questa altra vergogna!».

Particolarmente efficace, a definire i contorni disforici dell'orizzonte d'attesa, quest'ultimo "a parte" di Carlo, il cui messaggio di sconforto sarà completamente ribaltato nel prosieguo della vicenda. Se lo aspettano gli spettatori / uditori, che ricordano che Astolfo ha in mano la lancia fatata dell'Argalia.

Il canto viene rinviato al successivo proprio nel momento in cui Astolfo riempie di offese il pagano e questi è esasperato da quello che gli viene detto; le parole del paladino, espresse con il discorso indiretto, saranno riprese e citate esplicitamente tramite il discorso diretto nella prima ottava del canto terzo, che dunque ricorre a una ripresa in *amplificatio*, rilanciando e alzando la posta. La promessa conclusiva del narratore sigilla l'operazione autopromozionale (68, 5-8):

Nel'altro canto v'averò contato,
 Se fia concesso dal Signor sopremo,
 Gran maraviglia e più strana ventura
 Che odisti mai per voce o per scrittura.

Constatato che è la prima volta (e lo sarà poche altre) che Boiardo si affida in chiusura al *Signor*, con un verso che ha tutta l'aria di una zeppa metrica, il riferimento finale «Che odisti mai per voce o per scrittura» potrebbe valere, semplicemente e in modo neutro, 'che non avete mai sentito o letto'; eppure la presenza come reggente del verbo *odire* privilegia la narrazione orale su quella scritta, dunque suggerisce, per una sorta di proprietà commutativa, anche per il poema appena iniziato la prelazione per la recitazione davanti a un pubblico.

ANDREA FERRANDO

*Tra Nel Tuo sangue e Ossa Mea:
Testori alla prova della “conversione”*

*Between Nel Tuo sangue and Ossa Mea:
Testori to the test of “conversion”*

ABSTRACT

Il saggio prende in esame e mette a confronto due capitoli della produzione poetica di Testori, ossia i poemetti *Nel Tuo sangue* (1973) e *Ossa Mea* (1983), che si collocano rispettivamente nel periodo immediatamente precedente e in quello immediatamente successivo all’evento della sua travagliata “conversione” al Cattolicesimo. La comunanza di sfondi, prospettive, problematiche esistenziali e linguaggi suggerisce che i due testi costituiscano una sorta di dittico i cui componenti, seppur concepiti e collocati in due momenti antitetici della posizione ideologica testoriana rispetto alla fede, siano sotteraneamente connessi da una tensione speculativa che non si esaurisce una volta avvenuta la “conversione”, ma che, al contrario, permane e non si risolve in una pacifica e definitiva accettazione. L’analisi privilegia un approccio di carattere filologico-ermeneutico e si struttura in quattro parti: nel primo paragrafo sono illustrati il sistema di riferimento in cui si inscrivono i due poemetti e le ragioni di una lettura dialogata; nel secondo sono messe in evidenza le parentele immaginativo-testuali che i due testi intrattengono con il panorama della letteratura sacra; nel terzo sono tracciate le coordinate linguistiche che contraddistinguono il tessuto poetico delle due opere; nel quarto, infine, sono esposte alcune considerazioni conclusive.

The essay offers an analysis and a comparison of the poems Nel Tuo sangue (1973) and Ossa Mea (1983) by Giovanni Testori: the first poem was written just before the event of his troubled “conversion” to Catholicism (1977), while the second one a few years later. The commonality of backgrounds, perspectives, existential problems, and languages suggests that the two poems constitute a sort of diptych, whose components are connected by a speculative tension that does not end once the “conversion” has been carried out: on the contrary, it continues and is not resolved in a peaceful and definitive acceptance. The analysis favours a philological and hermeneutic approach, and is composed by four parts: the first paragraph deals with the background the two poems are placed in, and the reason why a compared reading is possible; in the second one the imaginative and textual relations of the two poems with sacred literature are highlighted; the third one traces the linguistic coordinates that distinguish the poetic fabric of the two works; lastly, the fourth one draws the conclusions.

*Tra Nel Tuo sangue e Ossa Mea: Testori alla prova della “conversione”**

1. Letteratura della conversione

L'evento della cosiddetta “conversione” di Giovanni Testori si compie, secondo quanto l'autore stesso racconta, in concomitanza e su innesco della morte della madre Lina, avvenuta nel luglio del 1977¹. Com'è noto, l'approdo alla fede cri-

* Alcune delle considerazioni da cui si origina questo saggio sono state da me esposte in occasione del Convegno internazionale organizzato dalla *Canadian Association for Italian Studies* (CAIS) a Orvieto, Palazzo dei Congressi & Centro Studi Orvieto, nei giorni 13-16 giugno 2019, in un intervento dal titolo *Tra Nel Tuo sangue e Ossa Mea: la turbolenta religiosità di Giovanni Testori*, in particolare all'interno del panel *Traces of God in 20th century Italian Poetry*. Ringrazio i professori Giovanni Battista Boccardo, Ernesto Livorni, Francesca Santucci e Stefano Verdino per avermi offerto la loro esperta consulenza nella sistemazione delle presenti riflessioni.

1 Per l'esperienza del pieno accoglimento della fede da parte dell'autore e per molte altre questioni inerenti alla sua biografia si prenda in considerazione innanzitutto L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, a cura di D. Dell'Ombra, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2012. Il poeta specifica in diversi interventi, specie in alcuni del finire degli anni Settanta, che in realtà non si è trattato di una vera e propria “conversione”, ma dell'esito più o meno naturale di un cammino personale, che attraversa gran parte della sua esperienza umana, dal contesto e dalle vicissitudini dell'infanzia all'incontro con i giovani del movimento di don Giussani, Comunione e Liberazione; sul tema cfr. in particolare il contributo di M. Maroni, *Giovanni Testori, un intellettuale del Novecento a cui “bastava molto per vivere”*, «nel frammento», 11, 2 (2013), pp. 30-31, reperibile online all'indirizzo <<https://www.fidesvita.org/>> (ultima consultazione 25/07/2023): «Io ho sempre avuto il dono di questa fede disperata che combattevo perché sembrava che mi chiudesse, che mi impedisse la libertà (...) ma non è una conversione: è una precisazione del mio povero modo di essere cristiano, a cui sono stato indotto dalla morte di mia madre. Mia madre, morendo, ha ridato peso, grembo, latte a questo mio povero modo di essere cristiano (...)». In un'intervista dello stesso periodo spiega ancora: «Credo di poter dire che non riuscissi mai a fare a meno di Dio, a far a meno di Cristo. Anzi, tanto più cercavo di allontanarlo, tanto più me lo sentivo ricadere addosso. Ed è, mentre io sentivo questa continua pressione verso una risposta che mi sembrava non venisse, per un fatto della mia vita privata, la morte di mia madre, il suo abbandono della vita (pur di fronte allo sfascio progressivo di tutte le ideologie, delle posizioni materialistiche, per il dolore che partecipavo intorno

stiana è l'esito di un percorso tormentato, le cui tracce sono ravvisabili in una lunga cronologia e in numerosi àmbiti della sua produzione. Sebbene non sia facile tracciare dei confini in un universo così ricco, multiforme e vasto quale è quello testoriano, tanto più quando ci si trovi, come nel suo caso, di fronte a manifestazioni diverse di interessi e problematiche "trasversali", è comunque utile individuare dei percorsi che permettano di ricostruire l'evoluzione del pensiero del poeta, tra nuove acquisizioni e permanenti convinzioni². Nell'intento di misurare in quali termini la produzione poetica di Testori rifletta e assimili il fatto della conversione, può risultare proficuo soffermarsi in modo specifico sulla stagione in seno alla quale si attua la 'svolta', ossia il periodo che corre tra gli anni Settanta e i primi anni Ottanta.

Tra le opere che vedono la luce in questo arco cronologico, meritano un'attenzione particolare due testi che sembrano costituire una sorta di dittico, dal momento che si dispongono quasi simmetricamente a cavallo della conversione, della quale rappresentano, per così dire, due sentinelle poetiche: il primo, leggibile come il vertice della tensione speculativa religiosa dell'autore precedente l'evento, è *Nel Tuo sangue*, pubblicato nel 1973; il secondo, che raccoglie le sue rinnovate inquietudini post-conversione è *Ossa Mea*, uscito nel 1983³.

a me) sicuramente subentrò l'allegria, la grazia, che hanno fatto sciogliere questa domanda ultimativa (...); allora tutto quello che prima era una specie di irruenza, di ribellione, si è sciolto in una accettazione, in una affermazione, in una testimonianza convinta e personale del significato, del destino religioso dell'uomo». Nel presente lavoro, il sostantivo «conversione» andrà dunque sempre inteso con tale specifica, composita e personalissima accezione.

- 2 Le possibilità di confronti tra le opere di Testori sono molteplici. In particolare, tra le altre, la critica ha rilevato che, per ragioni tematiche e stilistiche e per la comune esposizione di un «itinerario interiore», *Per sempre* possa essere considerato come il secondo capitolo di un trittico aperto da *I Trionfi* (1965) e proseguito da *L'amore* (1968); allo stesso modo è stato messo in risalto il legame del medesimo poemetto con altri due capitoli del canzoniere testoriano, ossia *A te* e *Alain* (1973), con i quali l'opera andrebbe a costituire un «trittico ideale» (Vigorelli): cfr. G. Testori, *Opere 1965-1977*, introduzione di G. Raboni, a cura di F. Panzeri, in *Opere*, Milano, Bompiani, 1996-1997, 2 voll., vol. II., p. 1516 e p. 1518 (*I Trionfi* pp. 1-339; *L'amore* pp. 619-747; *Per sempre* pp. 749-856; *A te* pp. 885-951. Per l'edizione di *Alain* si rimanda invece a G. Testori, *Opere scelte*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Agosti, Cronologia di G. Frangi, *Notizie sui testi* di G.B. Boccardo, Milano, Mondadori, 2023, testo alle pp. 679-700, note alle pp. 1500-2). Il nome ora citato dello studioso e poeta Giovanni Raboni si tinge peraltro di una particolare sintonia con le opere testoriane in questione, soprattutto se si pensa al Raboni di *Gesta romanorum* (1967) e di *Rappresentazione della Croce* (2000) – riproposta di testi giovanili composti circa cinquant'anni prima –, raccolte poetiche che manifestano, sul versante di un'altra sensibilità, la comune topica di ispirazione evangelica.
- 3 Si specifica che tutte le citazioni di *Nel Tuo sangue* presenti in questo saggio sono estratte da Testori, *Opere 1965-1977* cit., vol. II, testo alle pp. 959-1049, note alle pp.

Seppur le tematiche e le meditazioni affrontate in queste due raccolte (che, forse, sarebbe più opportuno definire ‘poemetti’⁴) costituiscano un filo rosso che attraversa una larghissima parte della produzione letteraria precedente e successiva – e non soltanto poetica, ma anche drammaturgica, saggistica e romanzesca – di Testori⁵, non è completamente scorretto sostenere che in *NTs* e in *OM* esse

1525–27 (d’ora in poi *NTs*). All’edizione Bompiani di *Ossa Mea* (cfr. G. Testori, *Opere/3 [1977.1993]*, a cura F. Panzeri, Frammenti critici di G. Raboni, testo alle pp. 567–675, note alle pp. 2029–33) si preferisce la nuova edizione recentemente uscita per i tipi mondadoriani, dalla quale si sono attinte tutte le citazioni e alla quale si rimanda anche per le considerazioni di ordine filologico inerenti al poemetto: Testori, *Ossa Mea*, in *Opere scelte* cit., testo alle pp. 985–1117, note alle pp. 1534–38 (d’ora in poi *OM*).

- 4 L’impiego della categoria del ‘poemetto’ si può giustificare a partire dall’architettura che configura entrambe le opere: un insieme di singole poesie indipendenti, ma al contempo strettamente apparentate le une alle altre come anelli di una collana, e disposte secondo un disegno fortemente unitario sotto il profilo tematico e narrativo. I componimenti, pertanto, sono da leggere sia come entità dotate ciascuna di una propria autonomia, sia come parti di un macrotesto e di un percorso più ampio con cui si relazionano continuamente. Sulla consistenza poematica di *NTs* si veda G. Gramigna, *Testori: il sangue e il dopo*, in *Le forme del desiderio*, Milano, Garzanti, 1986, p. 135: «(...) libro di poesia e non di poesie perché, sebbene risultante di un’ottantina di composizioni brevi o brevissime, l’immagine sovrachante che propone è quella di un poema continuo, sia a livello tematico, sia timbrico, sia psicologico»; sul medesimo aspetto cfr. inoltre G. Raboni, *Appunti*, «Paragone», 292 (1974), p. 94: «*Nel Tuo sangue* – in realtà un unico poemetto-monologo scandito in quattro parti e in numerose emissioni vocali». Si veda ancora quanto Raboni scrive nell’introduzione alla citata edizione Bompiani, p. XIII: «(...) penso soprattutto a quello che mi sembrò allora – e forse, anche pensando al dopo, continua a sembrarmi – la più folgorante, la più necessaria, la più testoriana fra le raccolte di poesia di Testori, *Nel Tuo sangue*, che poi raccolta non è, bensì un poema ferocemente unitario strutturato per abbaglianti lacerti o reliquie attorno a un nucleo tematico di feroce, raccapricciante compattezza: la colluttazione con il Dio ascondito – un Dio non ancora accettato, non ancora dato per esistente e tanto meno per affidabile e tuttavia cercato con uno slancio, un’audacia, un tremore di struggente, primitiva purezza». Come si vedrà, lo stesso impianto presenta *OM*, pur in una sequenza più strutturata, scandita dai capitoli che mimano le stazioni della *via crucis*, secondo quanto sottolineato già da G. Galletto, *Ossa mea* in «Il Giornale di Vicenza», 14 luglio 1983, p. 3: «i trentatré componimenti (privi di singoli titoli, contrassegnati solo da numeri progressivi) nei quali il discorso poetico viene scandito sostanzialmente senza soluzione di continuità».
- 5 In una cronologia contigua ai due testi qui presi in esame, per consonanza di materiali tematici, a testimonianza di un perdurare della riflessione sulla fede e i suoi nodi, si dovranno ricordare – oltre ai già citati *Trionfi* (1965) – *Crocifissione* (1966) e *Dies illa* (1966–67) per la stagione poetica pre-anni Settanta e, sotto il profilo drammaturgico, la trilogia di oratori di argomento sacro *Conversazione con la morte* (1978), *Interrogatorio a Maria* (1979) e *Factum est* (1981), per gli anni immediatamente successivi; e, ancora,

siano portate a un livello di tensione e di profondità tale da autorizzare a considerarle le espressioni più mature, sotto il profilo esperienziale e poetico, della personale e singolare svolta della conversione⁶.

Collocati sulle sponde opposte di una vicenda che conduce lo scrittore ad assumere un atteggiamento confessionale diverso rispetto al passato – non più al confine dell'indifferenza al messaggio cristiano, ma ora suo fine e acuto esegeta se non, per certi versi, propulsore e difensore nell'agone di un mondo da «post-cristiani»⁷ –, i due poemetti si prestano a essere letti in un'ottica sia continuativa che oppositiva, nella consapevolezza che, come si cercherà di dimostrare, la professione del nuovo credo abbia soltanto parzialmente placato e non del tutto domato le turbolenze di un dramma personale e doloroso che è ancora lontano dal trovare la quiete desiderata nel porto della fede. In altre parole, il Testori 'credente' di *OM* confessa sulla scena del nuovo poemetto il permanere dei lancinanti conflitti che si agitavano già nel lui 'non credente' di *NTs* e, più che ritenerli superati, si sforza – a volte riuscendovi e a volte fallendo nell'intento –

sotto quello romanzesco, pubblicato a ridosso della scomparsa dell'autore, *Gli angeli dello sterminio* (1992). Per quanto concerne l'ambito critico-saggistico e giornalistico, non si potrà non considerare almeno la collaborazione di Testori con il «Corriere della Sera», che inizia nel 1975 e prosegue nel decennio successivo, e si distingue, oltre che per contributi di elevato valore culturale e divulgativo – specialmente sotto il punto di vista storico-artistico – soprattutto per una scrittura tagliente su scottanti questioni dal forte impatto etico-sociale e di grande attualità nel contemporaneo dibattito pubblico.

- 6 Sulla possibilità di una lettura continuata dei due testi cfr. le note di F. Panzeri in *Opere/3* cit., pp. 2029-33, in particolare p. 2031: «Le poesie di *Ossa Mea* cambiano radicalmente l'originario progetto di utilizzare il titolo per la raccolta delle sue poesie degli anni Settanta e trasformano la natura del nuovo libro, in quella effettiva di un 'poema in forma maledetta' che, ancora una volta, vede Testori ai piedi della Croce in una sfida serrata con il Cristo Crocifisso, sfida già assunta in altra forma, nel 1973 con *Nel Tuo sangue*». In realtà, già Domenico Porzio nel risvolto alla prima edizione mondadoriana di *OM*, additava il poemetto come l'ultimo atto di un «itinerario di ricerca» aperto da *I Trionfi* (1965) e proseguito da *Nel Tuo sangue*: cfr. *Opere scelte* cit., p. 1537.
- 7 In questo senso si prendano in esame, ad es., i contenuti di alcuni contributi giornalistici sul «Corriere della Sera» dal titolo: *I giovani che implorano la morte cercano solo Dio*, 24 aprile 1978 (cfr. *Opere/3* cit., pp. 188-91); *La libertà è un servizio*, 24 luglio 1978 (ivi, pp. 204-7); *La sacra Sindone può aiutarci a credere*, 24 agosto 1978 (ivi, pp. 212-15); *La Madonna è entrata nella Trinità*, 14 settembre 1978 (ivi, pp. 219-21); *La redenzione dell'uomo nel dramma della storia*, 17 marzo 1979 (ivi, pp. 265-67); *La luce della Pasqua*, 15 aprile 1979 (ivi, pp. 275-77); *Wójtyła: l'uomo, la donna, l'amore*, 20 gennaio 1980 (ivi, pp. 335-37); *Davanti alla croce*, 6 aprile 1980 (ivi, pp. 350-52); *Dio al centro dell'uomo*, 3 dicembre 1980 (ivi, pp. 408-10); e per «Il Sabato»: *Soltanto nel cuore di Cristo*, 6 dicembre 1980 (ivi, pp. 411-15); *L'uomo del Natale*, 20 dicembre 1980 (ivi, pp. 419-22); *Il martirio del Papa nel cuore del mondo*, 16 maggio 1981 (ivi, pp. 455-56).

di accettarli come costitutivi di una rinnovata condizione esistenziale a cui il suo cammino difficile, percorso tra irrisolte contraddizioni e slanci di disperata speranza, lo ha condotto. Se una svolta si compie, di tutto si tratta tranne che di accettazione supina della nuova fede, che viene invece costantemente problematizzata e messa in discussione per il suo sottrarsi alle leggi della logica, della razionalità e, a volte, anche dell'umanità. Il merito di un confronto ragionato tra i due poemetti pre e post-conversione può essere quello di portare in risalto la complessa ed eterogenea compresenza di elementi di continuità e di discontinuità tra i due momenti che accompagnano la delicata fase di transizione tra due visioni diverse della realtà, e di far indirettamente emergere la necessità di un approccio critico che rifugga da ogni rigidità classificatoria.

1.1 *Tra Nel Tuo sangue e Ossa Mea*

Il progressivo e tormentato accoglimento della fede – cammino tutt'altro che breve, e mai veramente interrotto, che interessa un periodo 'di lunga durata' nella sensibilità e nel temperamento di Testori, e che culmina con l'avvenimento doloroso della perdita della madre – si realizza su un terreno ritenuto dallo scrittore la prima e più autentica dimensione per penetrare il cuore pulsante e l'essenza intima della nuova religione, cioè l'ascesa al Calvario. Acquisire piena contezza del senso del Cristianesimo non è possibile se non si è disposti a percorrere la faticosa salita del monte del dolore, passaggio ineludibile per giungere ai piedi della croce e fissare lo sguardo negli occhi di Cristo⁸. Tra le diverse ascese al Calvario che l'autore compie nelle sue opere, quelle di *NTs* e di *OM* si denotano per una particolare gravità, date le contingenze biografiche ed esistenziali del Testori di questi anni, e si incendiano di un singolare fervore verbale, *trait d'union* tra i più significativi dei due poemetti⁹. L'accostamento alla così ricercata e de-

8 Sulla centralità del calvario nella poesia testoriana si era già brevemente soffermato L. Doninelli, *Dagli Ossi di Eugenio alle Ossa di Giovanni. Ovvero, la poesia scende sul campo di battaglia*, in «Il Sabato», 18-24 giugno 1983, in particolare p. 27: «Il luogo naturale della parola di queste poesie è il Golgota, quello fisico».

9 Ai fini di un confronto ancora di natura poetica, si considerino ad es. le raccolte dei primi anni Settanta sopra citate, ambientate in uno scenario da incamminamento verso – e intrattenimento presso – il Golgota. In particolare, *Per sempre* e *A te* presentano la stessa architettura di *NTs* e di *OM*, senza però possedere nessuna forma di ripartizione interna o di raggruppamenti di poesie; inoltre, in entrambe è presentato un ventaglio di simbologie o semplici ed essenziali rimandi evocanti la passione di Cristo, con una forte aderenza alle immagini dello scenario evangelico specialmente in *Per sempre*, in cui si incontrano, oltre alla «corona di spine» propria anche degli altri testi, la «sindone»-«sudario» (con le allusioni all'episodio della Veronica che si ritroverà anche in *Alain* e in *OM*), il tema del «bacio» (a cavallo tra il bacio evan-

siderata figura di Cristo-Redentore non avviene nei termini di un incontro, ma piuttosto secondo le coordinate di una sfida-scontro, infuocata da un espressionismo linguistico dai furori blasfemo-ingiuriosi particolarmente taglienti – su cui si tornerà –, che sfora frequentemente nel campo dell'insulto e del turpiloquio, dipingendo uno scenario di litigiosità tra l'uomo e Dio piuttosto inedito nella forma quanto antico nella sostanza.

La giustapposizione dei due poemetti restituisce innanzitutto alcune evidenze di ordine organizzativo della materia testuale. *NTs* presenta una struttura articolata in quattro scene: i passi che conducono al Golgota sono figurati da un eloquio-monologo infiammato di accuse nella prima sezione, che nel suo movimento verbale di alternarsi di domande e provocanti considerazioni è specchio di un movimento anche fisico di appressamento al luogo della crocifissione; la seconda e la terza sezione, invece, rispettivamente 'giovannea' e 'mariana', sono caratterizzate da una sorta di stasi contemplativa in cui l'addoloramento del poeta si fa corale e coinvolge le altre due sacre figure del discepolo prediletto e della madre: anche il poeta staziona ai piedi della croce, ma in lui il silenzio del raccoglimento lascia il posto a uno sfogo-requisitoria che tinge le due scene di rancore, blasfemia, impossibilità di redenzione e, al contempo, di velata ricerca, preghiera, supplica; un moto nuovamente turbolento si percepisce poi ancora nella quarta e ultima sezione, in cui Testori riprende i suoi duri attacchi a Cristo crocifisso con i medesimi toni della prima parte del testo. Se il primo poemetto si presenta come un susseguirsi di scene da sacra rappresentazione, quasi come se si fosse dinanzi a un percorso – anche artistico-visivo¹⁰ – che dalle stazioni della *via crucis* conduce alla meditazione del tipico trittico da Crocifissione (con Maria e Giovanni ai piedi della croce), il secondo è costruito su una struttura

gelico di Giuda traditore e il gesto affettuoso che è segno di un sentimento sincero) e lo spazio dell'«orto» che è sipario dell'arresto di Cristo. Tratto distintivo di *A te* è, invece, la ricerca di una maggiore e più accogliente tenerezza che il poeta spera di rinvenire tra le braccia di Dio, pur conservando intatta la propria dolorosa umanità e il proprio lancinante tormento.

- 10 Com'è noto, il profilo di Testori si distingue *in primis* per una ricca e profonda cultura storico-artistica, nutrita dalla sua attività di mercante d'arte, organizzatore di mostre e critico interessato specialmente alla pittura di ambito lombardo e alle correnti artistiche dei secoli XVI-XVIII. A tal proposito, a titolo esemplificativo andrà citato almeno uno dei frutti più indicativi della sua passione e della sua competenza maturata in questo campo, ossia il volume *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari* (Milano, Feltrinelli, 1965), in cui sono raccolti alcuni dei suoi studi sul Sacro Monte di Varallo. Più in generale, si potrà affermare che in Testori il tema del sacro assume un'attenzione privilegiata e trasversale che mette in dialogo i diversi versanti della storia dell'arte, della scrittura e della drammaturgia: in tal senso, le stazioni del poemetto evocate possono essere lette anche come immagine speculare delle stazioni dell'itinerario fisicamente percorribile nella dimensione dei sacri monti ora richiamati.

più articolata ma anche più lineare. Infatti, in *OM* la salita si compie in una scansione di trentatré capitoli (ciascuno di maggiore lunghezza rispetto alle brevi poesie di *NTs*), che sono le trentatré stazioni di una *via crucis* tutta testoriana, in cui, come nel primo caso, il movimento – sia rettilineo, sia circolare, ma che si agita sempre a un ritmo sostenutissimo – la fa da padrone, e riserva spazi minimi a delle pause in cui poter prendere fiato¹¹. Così entrambe le salite dei due poeti si impernano attorno alla Croce di Cristo, in uno scenario da Golgota: ma, mentre in *NTs* in fin dei conti Testori compie un viaggio sia di andata che di ritorno da quello stesso Golgota, – chiedendosi, in conclusione, quando potrà liberarsi di Dio¹² –, in *OM* quel viaggio è di sola andata, dal momento che, soprattutto nel tempo intercorso tra l'elaborazione e la stesura del primo e quella del secondo lavoro, il poeta ha constatato nella sua vita, nel suo sangue e nelle sue ossa, che dalla croce di Cristo non potrà più allontanarsi.

1.2 *Nel sangue e nelle ossa*

Oltre al dato di contesto più evidente dello scenario – un Golgota disegnato nelle parole e nelle sofferenze di Maria e Giovanni in *NTs*, e un Golgota proiettato verso un'apocalissi di cosmico disfacimento in *OM*, come meglio si dirà in séguito –, vi è un altro elemento, e di non secondario rilievo, al quale occorre prestare attenzione nell'operazione di confronto in atto, che per certi versi precede e prepara ogni altra tipologia di analisi. È una questione di cardinale importanza nell'universo della riflessione testoriana e, in particolare, nelle modalità effettive in cui si attua la sua conversione: si tratta della centralità della corporeità¹³. Accanto e al di là della dimensione della salita al Calvario, sfondo eletto in quanto spazio-tempo della somma pena e del sacrificio del Dio incarnato e del poeta stesso, il campo su cui si compie il progressivo accostamento e l'incontro con la fede è il corpo nella sua fisicità, corpo di Cristo, Figlio di Dio e

11 Si prendano in esame, ad es., i capitoli X, XII, e XVII, in cui si assiste a una sorta di temporanea sosta del cammino e della frenesia che ha agitato i precedenti, e in cui il poeta si ferma a osservare i frammenti della distruzione dell'universo che è in atto – proponendone un elenco di immagini estrapolate da una iper-modernità apocalittica (capp. X e XVII) –, o a meditare l'incomprensibile mistero di un Dio eterno che ha scelto di umiliarsi per avere un contatto con l'umanità (XII): cfr. *OM* cit., rispettivamente alle pp. 1032-35, 1041-44 e 1061-64.

12 Cfr. *NTs* cit., p. 1049: «Quando potrò liberarmi di te?», interrogativo che può leggersi come una sorta di tentativo di discesa dal Golgota, un voltare le spalle a quel luogo e un allontanamento di un Testori più sicuro dei suoi dubbi e delle sue titubanze che della proposta di relazione e fidato abbandono avanzata dal Cristo in croce.

13 Sul tema cfr. A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, Milano, Mursia, 1983, pp. 157-61.

Redentore, e corpo di Giovanni Testori, poeta e omosessuale. E non sarà un caso se ambedue i poemetti presentano un'intitolazione così eloquente, come a dire che il 'dove' reale in cui debba necessariamente inverarsi il tanto atteso incontro tra l'uomo e il Dio dell'Incarnazione non possa essere altro che il corpo, il luogo fisico del sangue e delle ossa. La conoscenza profonda sino all'intimità tra i due personaggi di questa vicenda non può avvenire se non nel sangue di Cristo e nelle ossa di Testori.

Il concetto di corporeità testoriana nei due poemetti viene esplicitato nella sua singolarità in una contesa tra due poli antitetici – e pur chiamati a convivere fianco a fianco – che ne dipingono due opposte significanze: il corpo di Cristo come fonte di ispirazione di un'inquieta *libido* e origine di un *eros* indomabile, al cui richiamo il poeta non vuole sottrarsi, e nel quale vede riflessa la propria identità e il senso della propria corporeità; il corpo di Cristo come fonte di ogni sacralità ed epifania tangibile dell'*agape*, nutrimento che il Testori cristiano sa di dover assumere per il proprio sostentamento spirituale, in quanto ineludibile strumento di salvezza, ma che fatica ad accettare pienamente per la sua divina e imperscrutabile misteriosità. Nella convivenza di queste due sensibilità, che racchiudono tutta l'autobiografia dell'autore, risiede la novità personalissima della poesia testoriana degli anni della conversione, che fiorisce proprio attorno alla costruzione di un nuovo Cristo, ora sofferente *alter ego* del poeta, ora Dio crocifisso che con il suo sacrificio genera in lui dubbi, tensioni e rabbia, ma anche compassione, desiderio di vicinanza e di accoglienza e, in ultima istanza, amore.

Come viene presentata nei due poemetti, la corporeità di Testori è una corporeità macchiata di sangue, linfa vitale dell'organismo, origine di un'incontenibile voluttà per lo sguardo, e al tempo stesso linfa ormai prossima a farsi sostanza sacramentale. È il sangue il principale attributo figurativo di Cristo, la sede fisica e figurata a cui è convocato chiunque lo voglia incontrare. In *NTs* l'autore non manca all'appuntamento e cerca di immergersi nel sangue del Signore, sangue che costituisce, però, sin da quasi subito, il pretesto per richiamare, con il solito piglio provocatorio, le grandi e spinose questioni religiose che alla corporeità naturalmente si legano e al cui confronto il poeta non intende per nessuna ragione sottrarsi, dal momento che le percepisce come capitali. In particolare, ciò è vero per il dogma dell'incarnazione e quello della transustanziazione delle specie eucaristiche, cioè del 'rifarsi' del corpo di Cristo che supera le leggi del possibile:

Per illuderci di poterTi parlare
Ti sei dovuto incarnare¹⁴.

14 Cfr. *NTs* cit., p. 969.

(...)
 Avessi creduto anch'io
 all'inumana omertà
 avrei accettato la Tua incarnazione,
 questa vile, idiota,
 sanguinante delazione¹⁵.

(...)
 Il danno d'un figlio
 che si voleva carne di Dio
 nel suo grembo
 di serva povera e oscura;
 un figlio che conosceva da feto
 la Sua vita futura¹⁶.

(...)
 Se il sangue è il Tuo segno
 la morte è il Tuo regno¹⁷.

(...)
 Sei un Dio che per avermi
 s'è fatto morte, sangue,
 viltà¹⁸.

(...)
 La Tua ostia
 da tempo ho allontanato da me.
 Il vino che la Tua chiesa m'offriva
 era una lussuriosa ironia¹⁹.

(...)
 il Dio eterno e incarnato²⁰.

Accettare un Dio fatto carne per Testori è un problema (come dichiara egli stesso²¹), ma dinanzi alla difficoltà cresce l'ardore di misurarsi con il mistero e,

15 Ivi, p. 972.

16 Ivi, p. 1007.

17 Ivi, p. 1017.

18 Ivi, p. 1025.

19 Ivi, p. 1027.

20 Ivi, p. 1036.

21 Sono sintomatiche due poesie adiacenti di *NTs* (sezione I) che costituiscono una sorta di dittico tra due immagini contrapposte che si affacciano alla mente del poeta nel corso della sua dibattuta analisi di coscienza: «È lui / non Te che amo. // È lui / il dio vero, / il dio giusto, / il dio sano», «Tu sei il Dio marcio, / il Dio incarnato. // Sei il Dio Cristo, / il Dio sangue, / il Dio peccato»: cfr. ivi, pp. 974-75; secondo il

quanto più lo si crede impossibile, tanto più sente farsi largo in lui l'irrinunciabile esigenza di credervi. In *OM* il tema è nuovamente oggetto di meditazione in toni forti, soventemente ancora impostati su un registro di demistificazione sacramentale, ma, proprio in quanto tale, sintomatica del perdurare di una riflessione sul dogma e sul sacramento stesso che ancora non cessa di inquietare e attrarre il Testori in-cerca-di-Dio:

Non son oro,
finto bronzo,
neppur rame,
Cristo-sangue,
Cristo-pane!²²

(...)
il sangue che porta salvezza²³

(...)
nel mare di sangue,
del sangue di Cristo
in enorme liquore
del santo e perfido odore
che insieme ci salva
e ci dannà,
nel sangue che è panna
e veleno,
ma solo più panna voleva²⁴.

(...)
Tu stupendo,
nel Tuo corpo
che bellezza è
di strazi,
Tu ferita
che incarnasti
e sempre incarni (...)²⁵.

medesimo schema sono accostati anche altri due testi della IV sezione del poemetto: «Non è Dio chi copula / con la carne e la morte. // Non è Dio chi solo a trent'anni / apre le sue povere porte», «Dovevi essere il Dio vero, / il Dio liberante e liberatore. // Sei diventato il Dio schiavo, / il Dio amante, il Dio traditore»: cfr. *ivi*, pp. 1018-19.

22 Cfr. *OM* cit., p. 1006. Si noti l'uso del trattino per alludere alla transustanziazione delle specie eucaristiche.

23 *Ivi*, p. 1054.

24 *Ivi*, p. 1056.

25 *Ivi*, p. 1099.

1.3 Giovanni

La lotta tormentata che sostanzia tutto il cammino verso la Croce – sia nello scorrere del sangue di *NTs*, sia in un più estremo dilaniamento delle membra anatomicamente scomposte in *OM* – assume i tratti di un corpo a corpo fisico, sensuale e insieme di mistica tensione, restituito da Testori nella veste del testo poetico senza fuggire alle pulsioni che animano il suo temperamento: il pieno accoglimento e la professione della fede per il poeta possono avvenire soltanto senza che egli si debba sentire costretto a rinnegare la propria sessualità. È una lotta-scontro, condotta con fatica, caparbietà e risolutezza. In questo intento, l'avvicendamento della conversione si arricchisce in entrambi i poemetti di una forte filigrana autobiografica, che trova la sua più significativa espressione nella figura di ricordo dell'apostolo Giovanni²⁶.

Nel secondo capitolo di *NTs*, il cui architrave è la blasfema insinuazione del sussistere di un rapporto omosessuale fisicamente consumato tra Cristo e il discepolo prediletto, si assiste al più spinto tentativo di ripensare la figura del Figlio di Dio, e di ripensarla 'testorizzata', così da privarla dell'alone di divinità che le pertiene, umanizzarla oltre il limite concesso dalla morale e dalla tradizione, e personalizzarla al punto di renderla consapevole di che cosa sia il doloroso dramma esistenziale attraversato dal poeta²⁷. Si compie quindi un'identificazione

26 L'attenzione per la figura giovannea in Testori all'altezza di questi testi poetici può essere messa in relazione, forse non inopportunamente, con un interesse artistico e specialmente pittorico di lontana datazione, che l'autore stesso racconta in un'intervista, parlando della sua situazione scolastica nei primi anni Trenta: «Prima di iscrivermi al Liceo Classico avevo iniziato a frequentare l'Istituto Tecnico Commerciale, sempre al S. Carlo. Ho passato un anno di rifiuto totale della scuola. Così sono stato bocciato. L'anno dopo ero riuscito a farmi accettare, anzi facevo il bullo e avevo in mano i miei compagni. Però la situazione non era migliorata, tanto che il rettore aveva convocato mio padre e gli aveva detto: "Non mi sembra che questo ragazzo abbia doti particolari. L'unica cosa che può fare è ragioneria". Non ero portato nemmeno per quello, perché non capivo niente di matematica. Poi ho fatto l'esame per il ginnasio e sono andato avanti: non che studiassi molto, ma leggevo da solo, andavo a vedere le mostre. Ho ancora, da qualche parte, un catalogo della mostra di Correggio che mi sono fatto regalare da mia mamma, a 12 anni, per San Giovanni»: cfr. la scheda della cronologia dell'*Archivio Giovanni Testori*, a cura di F. Panzera e reperibile all'indirizzo online: <<https://www.fondazionemonadori.it/archiviotestori/cronologia.html>> (ultima consultazione 25/07/2023). L'interesse maturato già in giovane età per la pittura di Correggio potrebbe aver contribuito ad accrescere la fascinazione del poeta nei confronti della vicenda di Giovanni apostolo e del Giovanni apocalittico in particolare, se si pensa che l'affresco della cupola del Duomo di Parma, di mano di Correggio, datato agli anni 1520-1524, raffigura proprio la *Visione di san Giovanni a Patmos*.

27 L'insieme di componimenti in oggetto, appartenenti alla sezione II, rappresenta il

che va oltre il semplice richiamo onomastico: come un tempo Cristo, preferendo consegnarsi al suo alto destino, abbandonò Giovanni, che lo amava di un amore umano, ai piedi della croce, così ora abbandona il poeta, anch'egli ai piedi della stessa croce, anch'egli scosso dalle stesse passioni, anch'egli in attesa di risposte che non sopraggiungono. Una corporeità tradita vivono entrambi i Giovanni, incendiati dalla passione e costretti alla resa della disillusione.

Ma non soltanto nelle sembianze dell'apostolo prediletto e ferito dalla mancata corresponsione amorosa Testori ripone qualcosa del proprio io. Vi è, infatti, un secondo Giovanni, che nel primo poemetto compare soltanto in qualche accenno²⁸ e che trova invece in *OM* una sua collocazione di quasi primo piano: è il Giovanni escatologico, il visionario profeta scrittore dell'*Apocalissi*. Chiamato all'adempimento di una missione altissima – che non è banale preveggenza, ma voce illuminata che intende ridestare le coscienze alla consapevolezza della transitorietà universale – il Giovanni apocalittico è in un certo senso un nuovo *alter ego* del Testori post-conversione, che proclama il disfacimento del cosmo del suo tempo – un disfacimento di valori e di materia, e ovviamente anche di corpi e di ossa in particolare, ossa altrui e ossa proprie –, e che, a differenza del prediletto discepolo in esilio a Patmos, anziché abbandonarsi alle certezze di una fede finalmente raggiunta e alla consolazione della misericordia riparatrice, si prepara a un Giudizio che prefigura per sé soltanto nelle forme di un'ineluttabile condanna, peraltro ormai imminente. Si passa così dal Giovanni tutto umano ed eroticamente rivisitato di *NTs* al Giovanni profeta di cosmiche sventure e sacerdote delle cose ultime di *OM*²⁹: alla propria controfigura umana e spirituale

culmine dell'azzardo terminologico e tematico testoriano, che è anche la cifra di larga parte della sua poesia e del suo singolare percorso di ricerca verso la piena, consapevole e partecipata adesione alla fede cristiana. Le provocazioni di carattere blasfemo riguardano fundamentalmente la sfera della sessualità e si spingono anche al rovesciamento dei sacramenti; si vedano a tal proposito ad es. i seguenti passi in *NTs* cit., pp. 989 e sgg.: «L'hai amato più degli altri. / Sul desco della Cena / appoggiava la sua guancia / al Tuo volto. // Non era solo una predilezione, / era un'atroce, carnale / peccatrice dedizione»; «Quando dormivi accanto a lui / che accadeva? / Chi muoveva per primo / nel silenzio / i lenzuoli?»; «Mentre morivi / che nome urlava / se non il suo / la Tua voce?»; «Ha raccolto l'ultima goccia / del sangue di Te, / l'ha portata alle labbra, / l'ha tenuta nella sua giovane bocca, / l'ha ingoiata, mangiata. // È stata la comunione unica, / vera. // La Tua chiesa non l'ha vista: / non c'era».

28 Cfr. in particolare ancora la sezione II di *NTs*, in *ivi*, alle pp. 994 e sgg.: «E perché, / dopo averlo innalzato, / in un'isola / d'orrenda empietà l'hai avvolto?»; «Ha letto numeri indecifrabili, atroci; / le rose ha ridotto a demenza. // Quello che per Te / era pietà o clemenza / nel Libro increato / s'è aperto nell'unica luce / d'universo insensato»; «(...) Quando poi l'hai lasciato / è stato per odio / non per amore / che, invasato, / ha visto la fine / della Tua incarnazione, / l'universo incendiato / e ogni Dio contraddetto, / negato».

29 Cfr. C. Marabini, *Testori e poi Testori*, in «Il Resto del Carlino», 1 settembre 1983, p.

Testori affida in tal senso i due ruoli ora simmetrici, ora in continuità, ora opposti e ora complementari di rappresentanti dei diversi momenti del suo vissuto di uomo prima ribelle alla fede in Cristo, ora in qualche misura più prossimo ad essa, o quanto meno sedotto dai suoi aspetti più terribili e sublimi.

2. Intertestualità scritturali

Esiste un denominatore comune che apparenta le singole tappe e le diverse scene in cui vengono cadenzati i passi del percorso testoriano verso il Cristianesimo e che ne costituisce, in maniera chiara, il sistema di riferimento in cui esso trova collocamento. È l'orizzonte testuale delle Sacre Scritture, i libri che sembrano in un certo senso formare il *vademecum* che il poeta tiene tra le mani già all'epoca della lotta con l'idea di ogni possibile conversione, che continua poi a sfogliare nel momento in cui deve scegliere se sia opportuno – e in che modo – compiere l'ultimo passo e varcare così la soglia del cambiamento, e che ancora consulta e quasi pare postillare e parafrasare quando è tempo di cimentarsi con la scrittura della conversione, scrittura che a quel passo conferisce una veste letteraria e poetica, ma mai intellettualistica.

La maturazione della consapevolezza del dirsi – o del dirsi in un modo nuovo – cristiano si compie in Testori sotto l'insegna della lettura dei testi sacri – di alcuni in particolare, come si dirà, – e del repertorio immaginativo che attraverso le più differenti declinazioni artistiche da esse è scaturito. I due poemetti presi in esame in queste pagine, come d'altra parte il resto della produzione letteraria ad essi più e meno limitrofa sopra chiamata in causa, paiono suggerire quali siano i termini e le modalità in cui si sia effettuato questo corpo a corpo con i libri scritturali, in diversa misura frequentati e interiorizzati fino al punto da essere addirittura riscritti con l'inchiostro e il filtro della propria personale e intima esperienza. Sarà interessante, allora, sondare il dettato delle due opere poetiche in questione per tentare di rinvenire l'entità, la tipologia e la frequenza delle presenze di alcuni intarsi testuali o immaginativi che si configurano come prelievi o rimandi al panorama scritturale e che ne ricreano in questo modo l'atmosfera.

Il primo dato che si presta a considerazioni di questo genere è quello delle intitolazioni dei due poemetti, che instaurano un dialogo dalle evidenti risposdenze contestuali e tematiche. La locuzione italiana *Nel Tuo sangue* può essere letta come calco di diverse formule bibliche, tra le quali andrà messa in evidenza quella appartenente a un passo dell'Apocalisse in cui i quattro esseri viventi e i ventiquattro vegliardi intonano un inno contenente l'espressione «hai riscattato

8: «Due Giovanni si fronteggiano, anzi si affiancano, l'uno confinato nella moderna metropoli infernale, l'altro scrivente a Patmos, sotto la divina dettatura dell'angelo».

per Dio con il tuo sangue uomini di ogni tribù, lingua, popolo e nazione»³⁰. Se la memoria biblica di Testori tiene presente anche questo passo, il titolo scelto per il primo poemetto conterrà in sé già una precisa indicazione di ricerca del potenziale redentivo del sangue divino, una ricerca che poi si svilupperà con gli esiti di cui si è parlato. Dall'altro lato, il sintagma che denota il secondo libro ha a sua volta una sua ascendenza, numericamente più ricca del caso precedente, nel latino biblico, in particolar modo nel Salterio (8 attestazioni delle 18 complessive si trovano in questo libro³¹). Al suo interno, un componimento più degli altri merita di essere preso in esame: si tratta del salmo 21, che è incentrato sul supplizio innanzitutto corporeo del giusto, trasfigurazione *ante litteram* della passione di Cristo, e che è uno degli ipotesti che Testori, come si cercherà di dimostrare anche per altre situazioni dal medesimo contesto, più di altri sembra avere presente e rielaborare. In questo salmo il sintagma «ossa mea» compare in due versetti (15 e 17-18), cioè nei passi in cui l'io lamenta lo scempio del proprio corpo dilaniato e fatto a brandelli: «Sicut aqua effusus sum, et dispersa sunt omnia ossa mea (...)»³² e «Quoniam circumdederunt me canes multi; concilium malignantium obsedit me. Foderunt manus meas et pedes meos; dinumeraverunt omnia ossa mea (...)»³³. Se si accetta l'ipotesi di una corrispondenza testuale e contestuale tra i materiali biblici e la scelta tutt'altro che casuale di un titolo e di un argomento quali quelli del secondo poemetto, in essa il salmo 21 avrà qualcosa da rivendicare. Nella trasposizione in atto va sottolineato anche il consueto ed elevatissimo grado di autoidentificazione dell'autore che, recuperando l'aggettivo biblico e caricandolo di una valenza tutta biografica, instaura un parallelismo figurato tra la sofferenza della carne ritratta nel testo biblico e la propria³⁴.

30 Cfr. *Ap* 5,9. Tutti i passi biblici citati di seguito, sia in lingua latina che italiana – eccezion fatta per alcuni casi opportunamente segnalati –, sono stati prelevati rispettivamente dalla versione della *Vulgata* e dall'edizione CEI, reperibili all'indirizzo online <<https://www.biblegateway.com/>> (ultima consultazione 25/07/2023).

31 Sono i salmi 6, 21, 30, 31, 34, 41, 101 (secondo la numerazione della *Vulgata*). Altre attestazioni presenti in *Gn, Es, 1 Re, Gb, Ger, Lam*.

32 'Come acqua sono versato, sono slogate tutte le mie ossa (...)'.
 33 'Un branco di cani mi circonda, mi assedia una banda di malvagi; hanno forato le mie mani e i miei piedi; posso contare tutte le mie ossa (...)'.
 34 Per la trasposizione del sé autobiografico nel narrato di *OM* cfr. ad es. G. Soavi, *Passione, sdegno, rabbia e poesia*, in «Il Giornale», 12 giugno 1983, p. 3: «Sono ossa di Giovanni Testori e quindi vestite di carne e quindi di un corpo che, per me, è ancora lontano dallo scheletro propriamente detto. Sono, insomma, ossa sanguinanti, ossa con polpa. Difficili da immaginare. Hanno bagliori di carne, sono ossa di pensiero, di rovina, di beatitudine, ossa mozzafiato perché sostengono un corpo, un sangue, l'acqua e tutto il pensiero che lo sovrasta».

Procedendo a un'analisi più ravvicinata del tessuto poetico dei due testi, si ravvisano altri indizi di un simile dialogo intertestuale, che ha nella Bibbia un punto di riferimento archetipico.

Si parta dal caso di *NTs*, che – sia subito specificato – presenta un numero di intarsi scritturali significativamente inferiore rispetto a *OM*. La prima spia biblica si ha nella seconda poesia della I sezione: Testori è appena stato vittima di una caduta sulla via del Calvario – inciampo che in realtà avviene senza che egli sia caricato di alcuna croce – e, desolato e spiazzato dinanzi alla logica divina, ai suoi occhi disumana, rivolgendosi al Signore crocifisso, afferma: «Perché mi lasci?»³⁵, rimodulando e facendo sue le parole del Cristo prossimo a spirare – «Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?»³⁶ –, parole che a sua volta Cristo cita, adempiendo alle Scritture, da un salmo, ancora il salmo 21, versetto 2: «Deus, Deus meus, respice in me: quare me dereliquisti?». Sul finire della prima sezione, poi, una poesia pare mimare gli oltraggi della folla e di uno dei due ladroni crocifissi accanto a Cristo nella reiterazione del sintomatico verbo «salvare»³⁷: «Non ha salvato la storia / la Tua deità. // T'illudi forse di poter salvare / con la Tua umanità / la vegetante bestia / della nostra omertà?»³⁸. Infine, un terzo punto sul quale vale la pena soffermarsi è una poesia dell'ultima sezione del poemetto (IV) in cui Testori rivisita l'episodio dell'Ultima cena nel quale l'apostolo Giovanni appoggia il capo al petto di Cristo (*Gv* 13,25), e lo rifunzionalizza alla luce della propria addolorata vicenda di amante che non si sente corrisposto: «Appoggi vicino a me / nel sonno / il Tuo cranio avvolto di spine. / Ti unisci / anche ai Tuoi nemici. // La tua fame / non ha mai fine»³⁹.

Per quanto concerne invece le connessioni biblico-intertestuali di *OM*, come si anticipava, il discorso si fa più articolato. Lo dimostra innanzitutto la collocazione in apertura di testo di una citazione latina estrapolata dal Vangelo di Matteo: «*Generatio mala et adultera signum quaerit et signum non dabitur ei nisi signum*

35 Cfr. *NTs* cit., p. 964. Testori ritorna sullo stesso tema più oltre: cfr. *ivi*, p. 977: «Perché hai gridato / che Ti lasciava / se era Tuo padre / e T'amava?».

36 Cfr. *Mt* 27,46 e *Mc* 15,34.

37 Cfr. ad es. *Mt* 27,39–44: «E quelli che passavano di là lo insultavano scuotendo il capo e dicendo: "Tu che distruggi il tempio e lo ricostruisci in tre giorni, salva te stesso! Se tu sei Figlio di Dio, scendi dalla croce!". Anche i sommi sacerdoti con gli scribi e gli anziani lo schernivano: "Ha salvato gli altri, non può salvare se stesso. È il re d'Israele, scenda ora dalla croce e gli creeremo. Ha confidato in Dio; lo liberi lui ora, se gli vuol bene. Ha detto infatti: 'Sono Figlio di Dio!'. Anche i ladroni crocifissi con lui lo oltraggiavano allo stesso modo», e *Lc* 23,39: «Uno dei malfattori appesi alla croce lo insultava: "Non sei tu il Cristo? Salva te stesso e anche noi!"».

38 Cfr. *NTs* cit., p. 978. Nel riferimento ai «nemici» di Cristo, tra i quali il poeta annovera ovviamente anche sé stesso, si potrà intravedere un rimando al perdono universale richiesto dal Signore morente in croce a Dio Padre (cfr. *Lc* 23,24).

39 *Ivi*, p. 1020.

Iona. Matteo, 16,4»⁴⁰. Il prelievo (dalla filigrana per così dire doppia, dal momento che attiva uno scenario sia neotestamentario ed escatologico che veterotestamentario⁴¹) anticipa e condensa l'atmosfera che il lettore respirerà nel corso di tutto il poemetto, come si è detto, incentrato su un'ascesa al Calvario che si svolge sullo sfondo di un cosmico sfacelo. La generazione perversa e adultera è quella a cui anche il poeta appartiene: è lui il novello Giona che, mentre assiste al naufragio della contemporaneità colpita dagli stravolgimenti dei tempi ultimi, constata che la sua salvezza non può che provenire da Dio. Se questa constatazione è lucidamente acquisita, l'accettazione di ciò che essa comporta non è pacifica, ma si consuma di nuovo al fuoco di una lotta irrequieta e ostinata: Testori non si abbandona a Dio senza condizioni, ma continua a cercare una corrispondenza totale al proprio profilo esistenziale che ancora è di là da venire.

L'immagine di apertura del capitolo I prosegue sulla medesima linea scritturale, proponendo un'equazione non inedita tra l'io del poeta e la miserabile figura del verme: «Se sale / il verme, / io, / figlio di Lina e Edoardo (...)»⁴². Nell'ottica sopra esplicitata, non si può passare in silenzio il fatto che il verme è animale biblico chiamato a figurare non soltanto la caducità della vita e del corpo che, divenuto cadavere, proprio dai vermi è divorato⁴³, ma anche l'abiezione e l'umiliazione (che appunto atterrisce) subita ingiustamente dal giusto, offeso e reietto dai suoi simili. Non sarà nuovamente un caso che l'archetipo di questo parallelismo risieda ancora una volta nel salmo 21, versetto 7: «Ma io sono verme, non uomo, infamia degli uomini, rifiuto del mio popolo». Pochi versi oltre un altro punto di contatto con le Scritture è dato dalla designazione dell'urlo profetico – ricalcato non soltanto dall'Apocalisse, ma anche dal Libro di Isaia e da quello di Geremia, che annuncia la caduta di Babilonia, già città biblica della depravazione e ora città allucinata del *hic et nunc* di Testori⁴⁴: «(e l'urlo / nello

40 Cfr. *OM* cit., 985.

41 La scelta della citazione – tra l'altro in lingua latina, come in latino, la lingua delle Sacre Scritture, è il titolo del poemetto – è eloquente se si pensa che il brano da cui è estratta, noto soprattutto per la definizione del primato di Pietro, contiene in realtà, nel dialogo tra Gesù e i suoi discepoli, anche alcuni cenni all'interpretazione dei segni provenienti dal cielo, alla fine dei tempi, al ritorno di Cristo e al Giudizio universale, fulcri centrali dell'escatologia di *OM*.

42 Ivi, p. 987 e altrove nel poemetto.

43 Si consideri ad es. *Gb* 17,14: «Al sepolcro io grido: “Padre mio sei tu!” e ai vermi: “Madre mia, sorelle mie voi siete!”» e 25,5-6: «“Ecco, la luna stessa manca di chiarore e le stelle non sono pure ai suoi occhi: quanto meno l'uomo, questo verme, l'essere umano, questo bruco!”».

44 Oltre agli altri numerosi passi biblici in cui viene chiamata in causa la città che per antonomasia è luogo del male e della perdizione, si vedano le rispettive citazioni in *Ap* 14,8: «Un secondo angelo lo seguì gridando: “È caduta, è caduta Babilonia la grande, quella che ha abbeverato tutte le genti col vino del furore della sua fornica-

stipato vuoto / della grande capitale: / insonnia di te, / Babilonia, / Babilonia!)»⁴⁵ e che ricorre un'ulteriore volta nel capitolo XXVII, arricchito e impreziosito anche dai rimandi a una topica testuale e immaginifica a metà strada tra la celeberrima sequenza del *Dies irae* e il responsorio dell'Ufficio dei Defunti *Libera me, Domine*: «Il profeta / grida, / sfida: / “È caduta / Babilonia! / È caduta, / ieri, oggi, / poi domani, / giorno atteso / e deprecato, / giorno invisibile / ed aspettato”»⁴⁶.

Nel capitolo – o stazione – II, un breve gruppo di versi più degli altri dialoga con le Scritture: «in giacca bianca / oppure qua e là / macchiata / – bianca come la Tua veste»⁴⁷; queste parole si muovono in più direzioni, attivando sia lo scenario della Passione che quello della Trasfigurazione di Cristo presso il Monte Tabor⁴⁸; ma di nuovo Testori traspone il testo biblico in direzione del sé, aggiungendo, poco dopo: «(quella veste / o lana / l'ho ogni giorno scomposta / in errori da trivio (...))»⁴⁹, considerazione in cui si potrà scorgere un'ennesima evocazione del salmo 21, versetto 19: «si dividono le mie vesti, sul mio vestito gettano la sorte»⁵⁰.

Ci si deve spostare al capitolo V per trovare nuove tracce di sacro scritturale. Così recitano i versi dell'*incipit*: «Il lutto che porto / per essere nato morto / nel peccato d'Adamo / che non amo, / poi amo...»⁵¹. La condizione esistenziale del «lutto» è quella del peccato originale, che il poeta giudica ora esecranda, ora lusinghevole. Il suo atteggiamento continua a oscillare tra i due poli del rifiuto del male che accomuna tutti gli uomini e quello della tentazione di assecondarlo. Ma la forte immagine, ossimorica, dell'aborto – a cui il poeta è peraltro contrario – o non-nascita, della venuta alla luce funestata dalla morte, e il rimando al lontano progenitore suggeriscono un riferimento all'esegesi paolina, in particolare alla Prima Lettera ai Corinzi, in cui, oltre ai numerosi e spinosi nodi dottrinali, viene tracciato un netto confronto speculare e antitetico tra le figure di Adamo e di Cristo, nella volontà di rileggere tutta la storia veterotestamentaria nei termini di una prefigurazione della venuta del Messia: Adamo è sinonimo del pec-

zione»; in *Is* 21,9: «Ecco, arriva una schiera di cavalieri, coppie di cavalieri”. Essi esclamano e dicono: “È caduta, è caduta Babilonia! Tutte le statue dei suoi dèi sono a terra, in frantumi» e in *Ger* 51,8: «“All'improvviso Babilonia è caduta, è stata infranta; alzate lamenti su di essa; prendete balsamo per il suo dolore, forse potrà essere guarita”».

45 Cfr. *OM* cit., 987.

46 Ivi, p. 1094.

47 Ivi, p. 990.

48 Cfr. ad es. *Mt* 9,2-3: «Si trasfigurerò davanti a loro e le sue vesti divennero splendide, bianchissime: nessun lavandaio sulla terra potrebbe renderle così bianche»; cfr. inoltre anche *Mt* 17,1-13 e *Lc* 9,28-36.

49 Cfr. *OM* cit., p. 991.

50 L'affermazione è ripresa nei Vangeli in quanto compimento delle Scritture: cfr. *Mt* 15,24 e *Mt* 27,35.

51 Cfr. *OM* cit., p. 999.

cato e della morte; Cristo, nuovo o secondo Adamo, lo è della salvezza, della risurrezione e della vita senza fine⁵². Testori possiede già la consapevolezza di essere morto 'in Adamo': si interroga e si sforza ora, con fatica e senza un sicuro successo, di rinascere 'in Cristo'⁵³.

È poi nel capitolo VI che inizia a prendere quota il profilo più prettamente escatologico-apocalittico di *OM*, come dichiara già il primo verso, che trascina le vicende narrate nell'ultimo libro della Bibbia in un presente allucinato e in preda alla dissolvenza: «Non da Patmos. / Qui, / io vedo»⁵⁴; si infittisce altresì il tasso di simbologie sacre, come dimostrato ad esempio dall'evocazione delle allegorie dei quattro evangelisti e dei rispettivi libri di loro pugno: «Come feti, / qui profeti, / Toro a corna, / fisse d'Aquila pupille, / ruggi d'Africa il Leone, / venne l'Angelo scrivano»⁵⁵. Come l'Apostolo visionario, il Giovanni poeta-profeta del suo tempo è a sua volta invitato da Dio a scrivere ciò che vede e a farsi scriba della sua Apocalisse: «Segna / – dici – / carne indegna»⁵⁶, facendo risuonare anche nella sua poesia l'ingiunzione biblica dello Spirito di *Ap* 1,11: «Quello che vedi, scrivilo in un libro (...)». Dello stesso tenore si può segnalare nel capitolo VIII il frammento: «Frantumato / s'è il sigillo!»⁵⁷, richiamo alla rot-

52 Cfr. *1 Cor* 15,20-24: «Ora, invece, Cristo è risuscitato dai morti, primizia di coloro che sono morti. Poiché se a causa di un uomo venne la morte, a causa di un uomo verrà anche la risurrezione dei morti; e come tutti muoiono in Adamo, così tutti riceveranno la vita in Cristo. Ciascuno però nel suo ordine: prima Cristo, che è la primizia; poi, alla sua venuta, quelli che sono di Cristo; poi sarà la fine, quando egli consegnerà il regno a Dio Padre, dopo aver ridotto al nulla ogni principato e ogni potestà e potenza».

53 Per il ricorrere della giustapposizione tra Cristo e Adamo di memoria paolina cfr. i versi iniziali del cap. XXIX, in cui Testori pone un verso sacrilego al quale affida il compito di racchiudere la confusione e la sofferenza di cui si sente ancora vittima: «Squarcia / un urlo: / “Verme, / cane, / Cristo finto, / abusato hai Tu d'Adamo!»: cfr. *OM* cit., p. 1103. Sul tema del peccato, terreno dell'incontro-scontro tra Dio e il poeta cfr. ad es. anche G. Pampaloni, *Testori nel millennio*, in «Il Giornale», 26 giugno 1983, p. 4: «In *Ossa mea* la memoria di Dio, e più precisamente di Cristo, si concentra carnalmente, con un grido insieme fulmineo e ripetuto, di folgorazione, di miseria e di solitudine, nella memoria indelebile del proprio peccato. Il primo stigma che Dio impone nell'uomo è *il dolore, il nientore*, la disperata coscienza di essere nulla senza di lui».

54 Cfr. *ivi*, p. 1001. In *OM* Testori inserisce con insistenza in più occasioni il nome dell'isola che, secondo la tradizione, avrebbe funto da teatro alle visioni di Giovanni: cfr. *ivi*, p. 1006: «Non è Patmos, / qui, / città»; p. 1059: «E il figlio prescelto, / Giovanni? / A Patmos / si trova?»; pp. 1074-75: «Perché la parola / domandi? / Perché / la parola infinita, / già scritta, / incompresa, / incapita, / su pietra di Patmos?» e p. 1081: «Ma a Patmos / fu scritto (...)».

55 *Ivi*, p. 1002.

56 *Ivi*, p. 1009.

57 *Ivi*, p. 1020.

tura dei sette sigilli del libro-rotolo ad opera dell'Agnello mistico di *Ap* 6-8. Ancora, nel capitolo XVI, si rinverrà nell'espressione «Non c'è qui / più evò!»⁵⁸, calco-traduzione delle parole dell'angelo apocalittico di *Ap* 10,6: «tempus non erit amplius» con cui si indica l'esaurimento del tempo storico, che confluisce e si disperde nell'eternità.

Saltando al capitolo XXIII ci si imbatte nel recupero rivisitato della figura del candelabro, elemento liturgico di tipico contesto apocalittico, simbolo delle sette chiese destinatarie delle parole di Giovanni nel testo sacro, e in Testori strumento da cui si emettono stridori di universale rovina: «Ma a Patmos / fu scritto: / schiatterà / nell'urlo / dei Candelabri Sette»⁵⁹. Le parole che seguono immediatamente a questa immagine giustappongono e parafrasano, quasi fondendoli, ancora passi apocalittici: «Precipiteranno le cime, / i mari s'alzeranno, / vendetta avranno / gli spiriti / degli umili reietti. / I dimenticati / vinceranno. / A cena con l'Essere / siederanno. / Tutto / lo parteciperanno»⁶⁰, attinti in particolare da *Ap* 6 e 19⁶¹.

Un'ulteriore spia del riuso del materiale testuale scritturale va segnalata nel già evocato capitolo XXVII, in cui si legge «Tu, / noi no. / Tu eri, / sei. / Tu sarai, / Tu, Santo Dio»⁶², passo che ha in sé – forse insieme a un rimando, qui dal sapore anche imprecatorio, al *Trisagion*⁶³ – una traduzione-rimodulazione di un'invocazione presente in *Ap* 11,17: «(...) Domine Deus omnipotens, qui es, et qui eras, et qui venturus es (...)», e di un passaggio contenuto nella Lettera agli Ebrei, 13,8, che recita: «Jesus Christus heri, et hodie: ipse et in saecula»⁶⁴.

In conclusione, anche in ragione del suo carattere riassuntivo e paradigmatico

58 Ivi, p. 1059.

59 Ivi, pp. 1081-82. Cfr. inoltre *Ap* 1,12-20 e 2,1 e 5.

60 Cfr. *OM* cit., p. 1082.

61 Cfr. *Ap* 6,14-17: «Il cielo si ritirò come un volume che si arrotola e tutti i monti e le isole furono smossi dal loro posto. Allora i re della terra e i grandi, i capitani, i ricchi e i potenti, e infine ogni uomo, schiavo o libero, si nascosero tutti nelle caverne e fra le rupi dei monti; e dicevano ai monti e alle rupi: “Cadete sopra di noi e nascondeteci dalla faccia di Colui che siede sul trono e dall'ira dell'Agnello, perché è venuto il gran giorno della loro ira, e chi vi può resistere?”» e 19,9: «Allora l'angelo mi disse: “Scrivi: ‘Beati gli invitati al banchetto delle nozze dell'Agnello!’”».

62 Cfr. *OM* cit., p. 1095.

63 È la dossologia anticamente recitata nel corso della liturgia del Venerdì Santo nella quale, sulla scorta di *Is* 6,3 e *Ap* 4,8, è elevato a Dio, 'Tre volte Santo', un inno di lode per la sua santità e la sua forza. Cfr. il lemma *trisagio* sul sito online dell'*Enciclopedia Treccani*, all'indirizzo <<https://www.treccani.it/>> (ultima consultazione 25/07/2023).

64 Rispettivamente traducibili come: 'o Signore, Dio Onnipotente, che sei, che eri e che sei prossimo a venire' e 'Gesù Cristo ieri, oggi e per sempre'. Si è scelto di riportare per queste due situazioni il testo latino perché ad esso – più che alle traduzioni italiane – sembra maggiormente vicina la resa poetica di Testori.

della permanente inquietudine religiosa testoriana, merita di essere presa in considerazione una strofa del capitolo XIII che recita: «La sola speranza / è la Croce. / Ma per parlare / con lei / non ho né laringe, / né voce»⁶⁵. L'affermazione di apertura della stanza si presta ad essere interpretata come ennesima riproposta di un testo religioso, questa volta come traduzione di un verso dell'inno medievale *Vexilla regis prodeunt*, composto dal vescovo francese Venanzio Fortunato, poeta e innografo della corte merovingia del sec.VI (il cui *incipit*, tra l'altro, era già stato rimodulato da Dante in *Inf.* XXXIV 1). Al v. 5 del testo si legge infatti: «O Crux ave, spes unica». Non sorprenderebbe un simile prelievo, tanto più se si ricorda che l'inno in questione originariamente era intonato nelle celebrazioni della Settimana Santa (in particolare nelle funzioni del Venerdì Santo, il giorno in cui si rivive la passione di Cristo, nel momento in cui il Santissimo Sacramento era riportato in processione dall'altare della Deposizione all'altare maggiore) e fu poi adottato anche in altri appuntamenti della liturgia cattolica.

3. *Idioletto della conversione*

Quella che il lettore dei due poemetti in esame si trova davanti è una poesia del frammento, dalla parola nuda, mai sofisticata e progressivamente sempre più sola nel verso (il quale a sua volta è sempre più breve ed essenziale), dal tono colloquiale ma mai scadente in un banale parlato, e al contempo una poesia ricchissima di figure e suggestioni visive e foniche, che manifesta una certa continuità di esercizio dell'essenzialità e della 'parsimonia', peraltro già sperimentato nelle raccolte contigue e precedenti⁶⁶.

NTs persegue una distribuzione del materiale per giustapposizione di brevi tessere poetiche⁶⁷, con un'impostazione di quattro capitoli all'interno dei quali le poesie sono coerentemente avvicinate le une alle altre nello sviluppo di un discorso organico e senza soluzione di continuità. In *OM*, invece, i trentatré capitoli – che presentano una poesia definita da Doninelli «verticale»⁶⁸, in cui ciascun verso, a volte anche monosillabico, costituisce il brevissimo gradino di una scala molto lunga che l'occhio è chiamato a percorrere, scendendo, con rapidità – hanno sì un

65 Cfr. *OM* cit., p. 1047.

66 La frammentazione evocata risulta particolarmente evidente in *OM*, come d'altronde l'autore stesso esplicita in un passo dal valore metapoetico e metalinguistico che pare quasi fare eco al celebre *incipit* montaliano *Non chiederci la parola*: «Distruggimi la parola, / anche la sola / che ho tradito / meno di tutto il resto. / Non era parola-cesto. / Era parola suberbia. / Era parola anti-Cristo» (cfr. *ivi*, 1046-47).

67 I pochi casi di poesie più "lunghe" non superano mai i tredici versi (cfr. *NTs* cit., pp. 973, 1033-34, 1035). La gran parte delle poesie di *NTs* si articola in una struttura bistrofica, che scandisce due tempi di meditazione nella singola unità poetica.

68 Cfr. *Opere/3* cit., p. 2032.

filo rosso che li interconnette, ma che, nella volutamente agitata seriazione degli innumerevoli e caotici frammenti di cosmo in deflagrazione, risulta indubbiamente riposto in secondo piano. La poesia di *NTs* ha una sua 'orizzontalità' di natura versificatoria⁶⁹, narrativa e di sviluppo di un percorso coscienziale, regolata dalla distribuzione in tessere mono o bistrofiche (o tutt'al più tristrofiche) e ritmata soprattutto dall'incessante battito degli interrogativi (che, peraltro, restano quasi sempre aperti⁷⁰). Quella di *OM* si costruisce per un progredire verticale 'di caduta' in cui la singola unità del verso, gruppo mono o parsimoniosamente plurisillabico⁷¹, collocato in pseudo-strofe dalla lunghezza variabile⁷², diviene una fontana da cui zampillano 'in libertà' – ma una libertà in realtà ben calcolata – le parole dei

69 I versi presentano misura variabile, ma non troppo raramente sono riconducibili agli schemi canonici tradizionali.

70 La voce dell'interpellato, infatti, non ribatte praticamente mai; in poche situazioni si allude a una effettiva risposta, come ad es. «M'hai risposto: chi è?»: cfr. *NTs* cit., p. 1035. In ogni caso, indubitabilmente il piglio interrogativo è la cifra tematica e sintattica del poemetto: su 79 poesie (suddivise rispettivamente in 21 nel I capitolo, 15 nel II, 10 nel III e, numero simbolicamente rilevante, 33 nel IV), più di un terzo contengono domande dirette rivolte al Tu del Cristo crocifisso, a Giovanni o a Maria; di queste alcune si sostanziano di un unico periodo interrogativo (cfr. *ivi*, pp. 977, 1008, 1011, 1012, 1014) o di un dittico in cui uno o entrambi i periodi presentano o si costituiscono integralmente di domande (cfr. *ivi*, pp. 973, 978, 990, 991, 992, 993, 994, 1006, 1009, 1010, 1013, 1023, 1026, 1027, 1028, 1031, 1032, 1033, 1039, 1042, 1043, 1049). Andrà poi notato che è soprattutto la parte conclusiva della sezione 'mariana' il momento in cui si affastellano più interrogativi, come dimostra il fatto che le ultime sette poesie si concludono tutte con una domanda rivolta alla madre di Cristo (cfr. *ivi*, pp. 1008-14). La tonalità con cui essi si presentano è spesso quella di domande brevi, dal tono colloquiale e dimesso, quali ad es.: «Cosa volevi di più?», «Che vuoi che Ti dica?», «Tu cos'hai fatto di Te?». Situazioni di simile brevità e semplicità si rinvencono poi anche in *OM*, come ad es. nei casi: «Vedi?», «Taci?», «Sto fermo? // Ti chiamo?», «Dov'è più / la strada?» (cfr. *OM* cit., rispettivamente alle pp. 1004, 1009, 1059, 1068).

71 *OM* è poemetto dal verso brevissimo: si nota a colpo d'occhio che, rispetto alla lunghezza dei 33 capitoli, è minoritaria la quantità di versi che superano le cinque o sei sillabe, attestandosi i più su una misura molto breve, che lascia l'impressione per una predilezione, almeno in certi passaggi del poemetto, per il quadrisillabo. Andrà comunque ricordato che il tratto distintivo di questa tipologia di versificazione resta l'assenza da ogni vincolo ai dettami numerico-tradizionali, che sono completamente rimossi in favore di una libertà poetica che nel corso della prima parte del Novecento ha già dato una significativa prova di sé.

72 Si passa dalla 'strofa' (da intendersi non ovviamente nella sua accezione tradizionale, ma nella sua entità di insieme di parole-versi fisicamente distaccati dai precedenti e dai successivi da degli spazi che li isolano nel *continuum* verticale e fluviale del poemetto) di uno o due versi (cfr. ad es. *OM* cit., p. 993) a quella di più di un centinaio (cfr. ad es. *ivi*, pp. 1032-35).

versi successivi, connesse alle precedenti spesso da affinità o opposizioni di natura logico-tematica – seppur non in tutti i casi –, ma anche semplicemente da ragioni di ordine paranomastico e latamente sonoro, per cui alla contiguità fonica viene associata una corresponsione verbale-immaginativa⁷³.

La tecnica di scrittura poetica testoriana è governata dall'intento di formare un linguaggio dalla forte impronta personale (perché affinato al fuoco dell'esperienza vissuta sulla propria pelle e orientato a restituire la contro-immagine di quel flusso di coscienza che si agita nell'intimità del poeta e che da essa sfocia per depositarsi sulla pagina) che gioca sugli aspetti di consonanza morfologica e fonetica delle parole – non senza evocare una ritmica dal sapore anaforico-litánico – per apparentarle e insieme richiamare l'attenzione ai loro significanti, frammenti atterrati e sedimentatisi nei e sui versi poetici come schegge di una detonazione universale.

Più che alla sintassi, che mantiene una sua coerente linearità e correttezza – frasi brevi o brevissime, con un andamento equilibrato tra una paratassi non troppo presente e un'ipotassi mai iper-costruita o eccessivamente articolata⁷⁴ – l'aspetto in cui Testori mostra il suo maggior interventismo, la sua vena di sperimentalismo e la sua originalità di poeta-linguista-filologo è il lessico, che gli offre gli attrezzi adatti per officiare una celebrazione dirompente, sonora e grafico-visiva della parola.

Il primo strumento denotativo dell'idioletto testoriano che consente un'equiparazione di registro linguistico tra i due poemetti è l'impiego di un lessico che si può definire dell'ingiuria. L'abbassamento a un livello più che informale della parola poetica è orientato a restituire la dura lotta senza regole che Testori com-

73 Si considerino in particolare i già citati capitoli X e XVII, dall'andamento per lo più in forma di elenco. A titolo esemplificativo si riporta una parte del cap. X (ulteriore caso di quella «filiatura fonematica» già evocata da Doninelli: cfr. *Opere/3* cit., p. 2032), ricco di assonanze, consonanze, rime baciute desinenziali, inclusive e di altro tipo: cfr. *ivi*, pp. 1032-33: «I regni, / le formiche, / i ragni, / le volpi, / le cicale, / i pegni, / gli oranghi, / le scimmie azzurre, / le sirene capitali, / i tanghi, / i libri della scienza, / le porpore della potenza, / gli scettri, / gli spettri, / Amleto e l'Amuleto, / Edipo / con Giocasta, / le delizie, / le pigrizie, / gli abiti del titano, / le tentazioni dello scrivano, / le profezie del sapere, / le medaglie dell'avere, / il volume marxiano, / le iscrizioni di rivolta / (non c'è più oggi, / non c'è più volta) / l'ieri, / il domani, / i leoni fieri, / il ruggito, / il finito, / l'iniziato, / il lasciato, / il fortilizio, / l'ospizio, / la tentazione del bacio, / il vizio, / il sudore, / il rumore (...)».

74 Mentre *NTs* presenta periodi mediamente più brevi, *OM* ha frasi più articolate, con un impiego non infrequente della parentetica e di casi di aposiopesi nel primo poemetto quasi del tutto non adoperati. Andrà inoltre notato che sia la prima che la seconda opera si aprono *in medias res* in apodosi, rispettivamente: «Se è bestemmia (...)» e «Se sale / il verme (...)» e si chiudono con un finale «aperto», che rimanda a una possibile continuazione: «Quando potrò liberarmi di te?» e «Sarà fine. // Sarà inizio».

batte con Dio e, contemporaneamente, l'interiorizzazione e la faticosa meditazione del messaggio cristiano che predica nell'incarnazione una discesa-umiliazione di Dio nella condizione umana. Autentiche provocazioni verbali dal tono dissacrante e blasfemo hanno pertanto diritto a campeggiare nei testi poetici testoriani, perché fedeli testimoni delle modalità in cui si compie un incontro circondato tanto dalla repulsione quanto dal desiderio: la furia dell'improprio si rivela in realtà come patina superficiale di un tempestoso rovello interiore che nasconde in ultima istanza un'accurata implorazione-supplica a quel Dio tanto voluto quanto al contempo furentemente apostrofato, soprattutto nel dialogo-monologo di *NTs*⁷⁵: «Te luce falsa», «Gigantesca menzogna», «la Tua vana eternità», «Sei il Dio sordo; / il Dio muto», «Te che non esisti», «la menzogna della Tua voce», «la Tua falsità», «sei il Dio marcio (...) il Dio peccato», «sarai per sempre assente», «Sei (...) il Dio schiavo (...) il Dio traditore»; ma anche, ancora, in *OM*, in cui la lotta-riflessione continua: «antica prostituta», «superba latrina», «sei belva», «Sei fiera», «cisterna / di malattia eterna», «fosti (...) escremento», «cane», «fu demenza / anche la tua», «l'inizio / del buco di Te, / Cristo pesto», «“Verme, / cane, / Cristo finto (...)”», «Tu mentitore», «“Sei menzogna, / falso Figlio, / falso Dio, / falso Re...”».

Accanto a questo gergo dalla forte espressività e dall'intensa comunicatività, più vistosamente delineabile nel primo poemetto, altri sono i settori dell'atlante lessicale testoriano⁷⁶, due dei quali meritano di essere quanto meno citati: si tratta del linguaggio settoriale dell'anatomia corporea⁷⁷, rinvenibile in entrambi i testi, e di quello del panorama della contemporaneità, più proprio di *OM*⁷⁸. In questi

75 Non sarà casuale che il primo sostantivo che si incontra in questo poemetto sia «bestemmia»: cfr. *NTs* cit., p. 963.

76 Si vedano le occorrenze di elementi che rimandano in *OM* al lessico farmacologico para-medico, come ad es.: «funesta pastiglia», «infermiera», «chirurgo», «carcinoma», «apoplezia», «cicatrice», «piastrine», «pus», «lebbra-escremento», «cariati denti», «reparto-psichiatria», «Siringhe di dose / overdose», «bronchite», «cateratta»; oppure a quello delle scienze, con particolare riferimento alla tavola periodica degli elementi: «bacheliti», «zolfo», «cadmio», «scisto», «Neon, / tungsteno, / gas, / metano», «nichel».

77 Da un punto di vista lessicale, la meticolosa enunciazione delle parti anatomiche dei corpi risalta per quantità e insistenza in ambedue i poemetti, con più genericità in *NTs*: «fronte», «cranio», «grembo», «guancia», «occhi», «ventre», «labbra», «piedi», «liquido sconcio e fetale», «feto», «gingive», «seno», «bocca», «saliva», «costato», «lingua»; e con maggiore e volutamente estremo particolarismo in *OM*, in cui la distruzione dell'universo è assimilata a un corpo smembrato e in decomposizione: «scheletro», «orina», «inutile mio sperma», «muscolo», «vesciche», «feti», «laringe», «faringe», «trachea», «unghie», «gola», «scapola», «polmoni», «ano», «utero», «occipite», «ischio», «omero», «ulna», «tarso», «metatarso», «cicatrice», «nuche», «teschi», «tibiae», «retina», «ventri pregnanti», «femore», «pupilla», «lacrima», «cervello», «denti», «piede», «gamba», «mignolo», «anulare», «arterie», «vene» e altri.

78 Nello scenario di *OM* si possono cogliere diversi squarci di apocalittica modernità,

due campi Testori non rinuncia a scendere nel dettaglio iperrealistico per conferire alla sua poesia una carica di viscerale onnicomprensività, di sovratemporalità e sovraspazialità, attuando dei sistematici cortocircuiti geo-storici per convocare ogni epoca e ogni luogo al cospetto del disfacimento cosmico⁷⁹.

È tuttavia nell'uso degli aggettivi e participi presenti, nelle manipolazioni morfologiche, negli spozalizi tra sostantivi e tra sostantivi e aggettivi, nell'uso marcato del «Tu»⁸⁰ e di altri casi di pronomi⁸¹, nella coniazione di neologismi, nelle parole anagrammate, nelle ripetizioni anaforiche e nell'impiego dei segni interpuntivi – soprattutto del trattino breve di congiunzione – che Testori esercita più attivamente il suo ruolo di fabbro della parola. Mentre *NTs* presenta un profilo linguistico tutto sommato più 'tradizionale', in cui la parola appare intatta, di uso per lo più comune, non troppo ricercata, e in cui gli elementi sui quali l'autore lavora di più sono la ricerca dell'aggettivo e le ricorrenti forme flesse del pronome personale «Tu» (sempre con l'iniziale maiuscola), in *OM* la parola subisce un interessante fenomeno di apocalittica decomposizione e di simultanea ricomposizione in forme baroccheggianti e innovative.

Delle molte categorie evidenziate si presentano di séguito soltanto pochi casi ritenuti distintivi dell'evoluzione della scrittura testoriana nella fase della 'svolta', e attinti per lo più da *OM*, poemetto in cui il lavoro sulla parola risulta più fecondo e sintomatico dell'idioletto della conversione. Il primo dato significativo

giustapposti agli elementi tradizionali della passione di Cristo, nell'intento di postulare il continuo inverarsi e quindi anche l'attualità di quest'ultima («“È oggi” / – mi gridi – / “credente demente, / non ieri!”»: cfr. *OM* cit., 995); valgano come esempi: «gas», «ristoranti», «cameriere di turno», «rasoio», «metalli», «aereo», «motori», «bus», «parafango», «la tele», «la fabbrica-reattori», «parabrezza», «mitraglie», «polveriera», «missili», «jet».

79 Nel poemetto ogni lineare progressione diacronica e spaziale viene volutamente stravolta in un corto circuito cronologico e geografico che mima una contemporaneità errabonda e senza più fidati punti di riferimento: così, ad es., accanto a uno scenario di passione e crocifissione, sono rievocate le vicende dell'infanzia di Cristo, (capp. XVI e XXVI); dinanzi all'ultima scena della storia compaiono le bibliche figure di Eva, Adamo, Abele e di un Caino armato di coltello e seminatore di panico su un aereo (cap. VIII), e ancora quelle di Annibale, del Borgia e di Stalin. Dal Piave ci si ritrova sulla Vistola, dal Volga sul monte Rosa e sul Bianco; dalla Piazza Rossa si vola all'America nel tempo di un verso: cfr. in particolare cap. XVII, in *ivi*, pp. 1061-64.

80 Cfr. L. Scorrano, «*Nel Tuo sangue*» di Giovanni Testori: appunti di lettura, «Otto/Novecento», 7, 1, (1983), pp. 217-31, in particolare p. 224. Mentre in *NTs* il pronome personale ha sempre l'iniziale maiuscola, anche nelle forme flesse e aggettivali, in *OM* si assiste a una più mobile oscillazione. Lo si potrebbe classificare come un pronome di provocatoria cortesia, equidistante dal rifiuto di scendere a patti con la nuova fede e dalla ricerca di un più confidente legame con Dio.

81 Ad es. in *OM* si veda il caso di «Lui» e «Suo» in *OM* cit., pp. 988-89.

è la presenza di aggettivi dal suffisso in *-ante/-ente* e di participi presenti che ritraggono un'azione o una condizione – condizione che è anche del poeta – nel suo evolversi, nella sua mobilità e nella sua provvisorietà esistenziale e fisica: la preferenza per questa forma è rintracciabile in numero non trascurabile già nel più breve *NTs*⁸², ma si fa molto più marcata in *OM*, in cui Testori gioca a un esplicito affastellamento di queste forme in diverse occasioni: «amante salvante»⁸³, «nella luce più abbagliante, / giù calante, / rovinante, / rapinante / il niente stante?»⁸⁴, «Qui assenti / tra perdenti (...) non veggente, / te vedente, / te parlante, / te mutuante»⁸⁵, «trionfante», «ansante», «urlante», «amante», «presente»⁸⁶. Sulla stessa scia si veda anche il neologismo «cosmo golgotante», esemplare situazione dell'inventività grammaticale e immaginativa testoriana⁸⁷. Un altro elemento che contraddistingue la poetica della frammentazione e della ricostruzione è proprio l'impiego del già evocato trattino congiuntivo, sistematicamente adoperato nel secondo poemetto con l'intento di giustapporre frammenti di suoni e immagini ibridate, opposte, simili, corrispondenti, complementari, distinte ma sovrapponibili; si considerino gli esempi seguenti, ricchi per spunti di ordine linguistico e immaginifico: «Figlio creato-creante», «niente-inferno», «Madre-Padre», «bocca-tana», «città-cenere», «toro-erba», «ossa-cosmo», «mondo-tradimento», «auto-deprecazione», «ruote-distruzione», «città-Babele», «attrazione-repulsione», «vermi-odori», «sangue-limaccia», «tempo-non-tempo», «aeroporto-fienile», «Dio-re», «polvere-niente», «tutto creato», «inerzia-lumaca», «Golgota-cranio», «croce-volere», «giocattolo-gas», «orma-fango, / orma buco», «Satana-merce-giudizio», «Satana-cieca ragione», «Satana-mente demente», «ghigno-demente del Male», «Tecnica-dea»⁸⁸. In conclusione, non dovrà mancare anche un cenno al campo dei verbi, nel quale Testori dimostra una sua intraprendenza di ordine creativo: si potranno ricordare, ad esempio, almeno i casi del riflessivo «m'insanio» «impazzisco»⁸⁹, del denominale 'latrinare' («L'universo / in sé / latrina?»⁹⁰), e del transitivo 'peccare': «T'ho peccato»⁹¹.

82 Cfr. i casi di «vegetante», «trionfante», «ardente», «amante», «demente, vagante», «passante» in *NTs* cit., occorrenze segnalate alle pp. 978-1031.

83 Cfr. *OM* cit., p. 994.

84 Ivi, p. 1007.

85 Ivi, p. 1008.

86 E casi precedenti: cfr. ivi, 1009.

87 Ivi, p. 1023.

88 Ivi, pp. 988 e sgg.

89 Ivi, pp. 1002-3.

90 Ivi, p. 1007.

91 Ivi, p. 1029. Questo verbo sembra ricalcare il costrutto latino «peccavi tibi» già nel salmo 40,5: «Ego dixi: "Domine, miserere mei; sana animam meam, quia peccavi tibi"» o del salmo 50,6: «Tibi soli peccavi».

4. *Un epilogo aperto*

Il confronto serrato e severo che agita in modi diversi ma sotterraneamente connessi, come si è visto, sia le pagine di *NTs* sia quelle di *OM* non trova riposo nella quiete di una serena pacificazione. Al contrario, esso si infiamma in un perenne risorgere e rincorrersi di domande, incomprensioni, querele. Quel profondo dissidio interiore che ha spinto Testori a percorrere e ripercorrere più volte la strada del Calvario nella speranza di trovare comprensione ai piedi della croce e nel dialogo con il Dio incarnato viene solo parzialmente ricomposto: la piena appropriazione della fede non soddisfa integralmente tutte le sue aspettative e, se per certi versi gli offre un terreno nuovo sul quale continuare a confrontarsi con Dio, al contempo lo riprecipita nel vortice frenetico della sua umanità, apparentemente segnata dall'impossibilità di una definitiva redenzione. In questo disperato e insolubile duello con il suo divino sfidante, ciò che infonde forza e determinazione al poeta è l'incrollabile fedeltà alla propria condizione di uomo e peccatore tormentato da profonde contraddizioni, condizione che egli non si mostra mai disposto a rinnegare o anche soltanto a negoziare nel corso dello scontro. La sola conversione che si sente disposto ad assecondare Testori è quella in cui egli possa trascinare nella sua nuova identità di credente la complessità del proprio io con tutte le sue scomode implicazioni: se viene meno questa possibilità, l'interlocuzione non può che protrarsi in un lancinante e di fatto irrisolvibile rovello.

Nel turbinio verbale e immaginativo di *OM* si scorge una breve strofa che sembra incaricata di sintetizzare l'effettivo stato d'animo del Testori convertito, nella quale si legge:

L'eternità
se mi tocca,
la scintilla
non scocca⁹².

Se l'avvicinamento a Dio si è, nei fatti, finalmente compiuto ed è nato l'uomo 'nuovo', sopravvive ancora nel poeta anche l'uomo 'vecchio', che porta con sé un'antica ma rinnovata, e forse addirittura più veemente, irrequietudine, ora mescolata a un più grave senso di fallimento. L'«eternità» si è chinata sull'uomo Testori, lo ha scosso e lo ha stravolto con la sua manifestazione: tuttavia, l'attesa «scintilla» della mutua comprensione e dell'incondizionata accettazione non origina un incendio travolgente, come il poeta ha sperato, e si risolve, invece, nella struggente consapevolezza che una totale corrispondenza, nei termini nei quali egli la immagina e continua a desiderarla, non si è ancora avverata.

92 Cfr. *OM* cit., p. 1047.

INTORNO AL TESTO

EDOARDO RIPARI

D'Annunzio, Etra e una threnodia

D'Annunzio, Etra and a Threnody

ABSTRACT

Attraverso le carte preparatorie della *Fedra*, conservate all'Archivio Privato del Vittoriale da me studiate per l'edizione critica in allestimento della tragedia, l'articolo analizza il personaggio di Etra e la threnodia del terzo atto, dimostrando che d'Annunzio recupera e mescola indifferentemente tessere lessicali e sintattiche da un autore trecentesco (Arrigo Simintendi, volgarizzatore di Ovidio) e da uno contemporaneo (Giovanni Pascoli, coi *Poemi conviviali*).

Through the preparatory papers of Fedra, preserved in the Archivio Privato del Vittoriale which I studied for the critical edition of the tragedy, the article analyzes the character of Etra and the threnody of the third act, and demonstrates that d'Annunzio recovers and indifferently mixes lexical and syntactic tiles from a fourteenth-century author (Arrigo Simintendi, vulgarizer of Ovid's Metamorphoses) and a contemporary one (Giovanni Pascoli, the poet of Poemi conviviali).

D'Annunzio, Etra e una trenodia

1. *L'irreprendibile madre di Tèseo*

Quarto personaggio nelle *personae fabulae* dopo Fedra, Ippolito e Tèseo, ma assente nel *rerum insignium index* che chiude la tragedia, Etra «del sangue di Pelope», «madre veneranda» del domatore di centauri, sembra rivestire un ruolo secondario nella *Fedra* dannunziana: pur aprendo il primo atto e accompagnando la vicenda all'epilogo, l'anziana genitrice è del tutto assente dall'atto secondo ed emerge ovunque come figura di accompagnamento, piuttosto che come *persona* al centro della scena. Eppure, a un secondo livello di lettura, pare acquisire una maggiore rilevanza ermeneutica: ampiamente dimidiato il ruolo di Tèseo, ancor più ridimensionato quello della nutrice, Etra è, seconda solo a Fedra, l'unica figura della tradizione a vedersi pienamente inserita nell'economia della tragedia, tanto da convincerci a ripercorrere la vicenda della Pasifaeia attraverso il suo sguardo di «vecchiezza», cecità e dolore.

A lei, del resto, sono affidate le primissime battute della *Fedra*: poggiata a un «lungo scettro eburno» mentre si rivolge alle «Sùplici dalle chiome tondate», Etra invita queste ad abbandonarsi alla clemenza del «Dio giusto» (v. 12): il suo favore è «alterno», e se ha già permesso che i figli eroi cadessero sotto le mura di Tebe, ora consentirà che Tèseo, recatosi nella terra di Cadmo per riscattare i corpi dei caduti, torni in patria con le loro «urne», affinché le madri possano onorarne almeno le ceneri¹.

Davanti alla reggia di Trezene, assistiamo anche a un primo livello di quella *contaminatio* che è cifra della scrittura dannunziana, in particolare per quanto riguarda la tragedia del 1909: contaminata con i *Sette contro Tebe* di Eschilo e le

1 Qui e altrove, citiamo il testo della *Fedra* dall'edizione critica e commentata da noi approntata per l'«Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio», Gardone Riviera, Il Vittoriale degli Italiani, i.c.s., allestita secondo i criteri filologici stabiliti dal Comitato scientifico presieduto da Pietro Gibellini; cfr. a riguardo, di Gibellini, l'introduzione e la nota filologica alla riedizione di *Alcyone*, commento di G. Belletti, S. Campardo, E. Gambin. Scheda metrica di G. Lavezzi, Venezia, Marsilio, 2018; C. Montagnani e P. De Lorenzo, *Come lavorava d'Annunzio*, Roma, Carocci, 2018; e, per un utilissimo sguardo d'insieme, E.V. Maiolini, *Stato, problemi, applicazioni critiche della filologia dannunziana*, «Archivio d'Annunzio», 6 (2019), pp. 101-28.

Supplici di Euripide, *Fedra* presenta subito un significativo scarto rispetto ai modelli, grazie anzitutto al personaggio di Etra: in Euripide, in cui la veneranda si affaccia per la prima volta tra le righe della grande letteratura, ella si trova a Eleusi per invocare da Demetra la prosperità delle messi; ed è presso il tempio della dea che le vanno incontro le supplici argive, pregandola di chiedere al figlio di riscattare i cadaveri dei sette eroi. Il pietoso strazio la convince a perorare la giusta causa presso Tèseo, il quale, dopo aver criticato una simile richiesta avanzata dal re Adrasto, si lascia convincere dalla commossa insistenza della madre: al dovere di rispettare la volontà divina (il «Πανελληνῶν νόμος» cui d'Annunzio allude ai vv. 19-20 e 469-470 rievocando «la Legge / santa di tutta l'Ellade» e che è motivo dominante della tragedia euripidea), si affianca quello di aiutare gli oppressi, che Etra sente come ineludibile principio etico di civiltà. Diversamente, nella tragedia novecentesca le supplici attendono fuori dalla reggia, «fra la luce e l'ombra», il ritorno dell'eroe ateniese, che ha già accettato di compiere il volere materno e ora è atteso in patria con un'ansia prossima all'angoscia.

L'angoscia, del resto, è anche e soprattutto di Etra. Come e più che nel modello greco, la donna affianca ai pii affetti la ferezza di madre orgogliosa, designata da d'Annunzio con il calamo attinto al racconto ovidiano di Nìobe (*Met.* VI, 146-312), anche lei della «stirpe di Tantalò» (vv. 3086-3087 e 3094-3095), anche lei madre fiera sino all'*hybris* e per questo punita da una crudele Latona. «Le lacrime di Nìobe / sono in te» (vv. 113-114), le ricorda una supplice in grado di leggere nel suo dolore. «Messaggera» di giustizia e dei valori costituiti (vv. 11-12), genitrice di un re uccisore di mostri, Etra è dunque anche *mater dolorosa*, e l'attenzione del drammaturgo novecentesco non può che andare verso il suo dramma psicologico di donna il cui cuore è stato più volte solcato dal «vomere» di un figlio «aratore», nato da un parto gemellare assieme allo stesso «Rischio» (vv. 77-83):

Mai aratore infaticato arò
sua terra come Tèseo
travaglia questo cor mio palpitante;
ché partorii gemelli
avvinti per un fianco il Rischio e Tèseo.
E nelle chiome d'ogni sua vittoria
fischiano i serpi.

L'immagine dannunziana, che tra variazioni e scarti tornerà anche più oltre, appare inedita nell'accostamento di due riferimenti occulti e remoti: quello della letale Medusa anguicrinita (ogni vittoria di Tèseo è una serpe che ha già avvelenato d'angoscia la madre) e l'altro di diversi gemelli e di un diverso solco, quel *pomerium* di cui narrano il mito (con gli esempi di Eteocle e Polinice, Peleo, Telemone e Foco) e Livio (*Ab Urbe condita* I, 6-7), già causa di lotte fratricide.

Ma il cuore di Etra è angosciato, in particolar modo, dal ricordo delle «vele nere» (vv. 23-34 e 93-98) che un tempo hanno ingannato lei stessa ed Egeo, sui-

cidatosi nel mare che ne ha preso il nome al falso segnale della morte del figlio, di ritorno da Creta dove ha ucciso il «mostro biforme» portandone in patria la sorella: Fedra. Attraverso la quale il Minotauro è sempre in agguato e avvertito dalla veneranda come una terribile minaccia nascosta, «catello deforme con obliquo / dente ed occhio irretorto» (vv. 268-269), ora nelle stanze del palazzo trezenio, ora, peggio, nelle profondità inconse dell'insana nuora. Ecco perché, di fronte al dolore delle supplici, Etra – con uno scarto ulteriore dalla fonte euripidea (vv. 328-331) in cui si dice nient'affatto preoccupata che il figlio corra rischi nella terra di Cadmo, tanto è nobile la sua causa – insiste sull'intimo e continuo travaglio che la tormenta da tempo e l'ha resa addirittura veggente (vv. 4-7 «La volontà del Dio splendere vidi / nella tènebra, splendermi il presagio / sul cuore affaticato / da tante sorti»), definendosi «rupe bianca» in mezzo a un fato che è come un «mare senza lidi» (vv. 74-76):

Il fato è un mare senza lidi
ov'Etra sta come una rupe bianca.
Non invidia di me vi tocchi, o Sùplici.

Sono versi, questi, che ci fanno toccare con mano il *modus poetandi* per *contaminatio* che l'Imaginifico fa proprio anche nella *Fedra*. Da un lato, Ovidio e le *Metamorfosi* sembrano dissimulati dietro la «rupe»-Etra, laddove (XIII, 540-541) il Sulmonese descrive il dolore di Ecuba per la morte del figlio Polidoro («duroque simillima saxo / torpet»), sebbene qui d'Annunzio non sembri prediligere, come invece nel verso precedente e spesso più avanti, l'amata versione trecentesca del capolavoro ovidiano, volgarizzato da ser Arrigo Simintendi da Prato (che qui traduce: «e indurò simigliante a dura pietra»)². Verosimilmente al Simintendi, e per l'immagine e per il lessico, guarda invece quel «mare senza lidi» che ci sembra riconducibile a *Met. I*, 291-292 («iamque mare et tellus nullum

2 Sui rapporti tra d'Annunzio e Ovidio cfr. almeno M. Belponer, *L'eredità di Ovidio in Giovanni Pascoli e Gabriele d'Annunzio*, «Archivio d'Annunzio», 6 (2019), pp. 67-84 e P. Gibellini, *D'Annunzio moderno Ovidio?*, in *Da Ovidio a d'Annunzio. Miti di metamorfosi e metamorfosi di miti*, Atti del Convegno di Studi, Vittoriale degli Italiani, 12 ottobre 2018, a cura di G.B. Guerri, Cinisello Balsamo, Silvana Editore, 2019, pp. 65-71; su quelli con Simintendi, mi permetto di rimandare al mio *D'Annunzio, Fedra e un volgarizzamento ovidiano*, «Archivio d'Annunzio», 10 (2023), pp. 1-18. È debito qui ricordare che il poeta possedeva il volgarizzamento di Simintendi: *Le metamorfosi d'Ovidio volgarizzate da ser Arrigo Simintendi da Prato*, Prato, per Ranieri Guasti; comprende i volumi *I primi 5 libri delle Metamorfosi d'Ovidio* (1846), *Cinque altri libri delle Metamorfosi d'Ovidio con il Supplemento ai primi dieci libri dell'Ovidio maggiore nelle Metamorfosi* (1848) e *Gli ultimi cinque libri delle Metamorfosi di Ovidio* (1850). I tre volumi, con evidenti segni di lettura, sono consultabili al Vittoriale degli Italiani, Biblioteca Privata, PRI Lebbroaso, Tavolino 4.a, 4.b. e 4.c. Saranno citati, rispettivamente, come AS (1846), AS (1848) e AS (1850). Per la citazione, cfr. AS (1850), p. 120.

discrimen habebant: / omnia pontus erant, derant quoque litora»), così volgarizzato: «Già non era alcuno spazio tra il mare e la terra: ogni cosa era mare; liti mancavano al mare»³. Soprattutto, spia di contaminazione ben dissimulata è la stessa «rupe bianca» del v. 76, la «Λευκάδα πέτρην» di memoria omerica (*Od.* XXIV, 1), divenuta in Giovanni Pascoli prima «Rupe di luce» nella traduzione di *Sul limitare* (*Oltretomba* XLIX, 11), poi «Scoglio estremo della gran luce» nel conviviale *Solon*, 55, infine «bianca Rupe (...) dov'ogni / luce tramonta» in quelle *Memnonidi* (VII, 13-14) che pure, come si vedrà, suggeriscono non poche soluzioni a Gabriele, che qui procede a uno spostamento semantico dal biancore estremo della morte a quello senile di Etra⁴.

Allontanandosi «silenziosa e intenta contro il chiarore che raggia dall'ocaso», la Pitteide Etra se ne va verso il propileo, mentre le supplici temono che «una Erinni dalle case di Edipo» si sia mossa contro di loro (vv. 123-124). Di ritorno in scena, vi trova Fedra «fulgida di fervore» e rapita come una menade: rivolgendosi a lei con disprezzo, ne riconosce la natura di «vertiginosa» e «dispregiatrice / degli Iddii» (vv. 423-425), ribelle contro la legge delle divinità olimpiche. «Vertiginosa» è aggettivo che Gabriele mutua ancora una volta da Pascoli, laddove in una nota a *Nella casa dell'ucciso* (*Sul limitare* XXXVII, 24) questi ricorda la menade che «celebra la festa vertiginosa» di Dioniso⁵, mentre la «dispregiatrice / degli Iddii» fa rivivere per contrasto, nella figlia di Pasifae, l'ovidiano Penteo ostile al dio dell'ebbrezza, «contemptor superum» nelle parole del Sulmonese e «vituperatore degli iddiei» in quelle del traduttore medievale: a quest'ultimo, come dimostrano le carte preparatorie della tragedia conservate in APV, guarda direttamente d'Annunzio⁶. Etra, ancora una volta, è madre orgogliosa e rappresentante del *nomos* che il figlio incarna, e vede più e prima di ogni altro il pericolo insito in una nuora che le parla «parole d'onta» (v. 432), il cui sorso è stato mescolato da chissà «qual malvagia / erba» (vv. 429-430) e che delira «come Tiade / notturna» (vv. 590-591). La suocera non sa ancora nulla del male incestuoso che tormenta Fedra, ma ne ha già riconosciuto la natura profonda e il pericolo distruttivo. Non le resta allora, prima di lasciare a lungo la scena, che ribadire il ruolo civile ed etico che si è assunta, dicendosi convinta che il voto delle argive sarà compiuto (vv. 601-602):

3 AS (1848), p. 19.

4 Sul rapporto tra d'Annunzio e Pascoli, molto, ovviamente, è stato scritto; ma cfr. almeno, per l'influsso pascoliano nella *Fedra*, M.R. Giaccon, *D'Annunzio epistolografo. Per una fonte pascoliana della «Fedra»*, in Ead., *I voli dell'Arcangelo. Studi su D'Annunzio, Venezia ed altro*, Piombino, Il Foglio, 2009, pp. 312-71 e il mio *Giovanni Pascoli nella Fedra dannunziana*, «Rivista pascoliana», 35 (2024), i.c.s.

5 Cfr. Archivio Privato del Vittoriale (d'ora in poi APV), c. 6811.

6 Cfr. APV, c. 6888; e rimando al mio *D'Annunzio, Fedra e un volgarizzamento ovidiano* cit., p. 4.

E a voi nel nome del vendicatore,
Madri, io darò le sette urne di bronzo.

2. *La trenodia per Ippolito* (vv. 2668-2715)

Assente nell'*Ippolito* euripideo, nella *Phaedra* di Seneca e nella *Phèdre* di Racine, l'Etra dannunziana, nel pronunciare la trenodia per il defunto nipote Ippolito all'inizio del terzo atto, recupera dai funerali dell'efebo rappresentati nelle precedenti incarnazioni della vicenda meno di quanto ci si aspetterebbe. Niente da Euripide (vv. 1284-1467), in cui Fedra è già morta e Ippolito, ancor vivo, ha il tempo di perdonare il colpevole padre; poco da Seneca (vv. 1156-1280), in cui pure Fedra si confessa colpevole e Tèseo riconosce il suo crimine; solo alcuni spunti da Racine (act.V, sc. 6 e sc. 7), in cui Ippolito è discolpato dalla matrigna, rea confessa dinanzi al marito e conscia di morire d'una morte giusta e inevitabile. D'Annunzio attinge infatti, ancora una volta, ai due modelli qui ricordati: uno antico, Ovidio con le sue *Metamorfosi*, recuperate ora nell'originale latino ora nel volgarizzamento trecentesco; uno moderno, Giovanni Pascoli coi *Poemi conviviali*, in particolare le *Memmonidi*.

Val la pena anzitutto leggere i versi della lamentazione di Etra:

Ippolito, oh Ippolito più caro a me che se t'avessi generato con grandi urla di strazio,	2670
invidio chi ti piange ché piangere non so della tua morte e gemere non so della mia vita, e vedo in me quanto desiderabili i giorni che riempivano di lacrime	2675
queste mani solcate di travagli più penosi che il solco nella petraia sterile! O Giovinezza, piangi. È morto Ippolito.	
Eccoti spento, eccoti spento, o Ippolito, nel primo fiore, il capo tuo posato su i ginocchi di quella cui tanto peso grava, che tanto è piena d'anni e più d'affanni	2685
e più di morte senza pur morire, non anche giunta al sommo del dolore, non anche giunta al limite dei mali, però che l'Ade ha il suo confino d'ombra ma confino di lutto non ha la vita breve.	2690
Piangete, Efebi. È spento il vostro principe.	

O presagio nel grido delle Sùplici per gli Insepolti e pel Vendicatore! Lamentavano i floridi figli le donne d'Argo.	2695
«Non invidia di me vi tocchi» io dissi. Coi sette Eroi, coi sette Eroi cruenti or bevi al nero fiume tu che, madido di sudore, bevevi alle fontane e, seduto sul cervo palpitante, per la dea che t'amava tessevi le corone. Piangete, Efebi. Ei non si cinge più.	2700
Doni d'Adrasto lùgubri, toccati dalla tebana Erinni! O prezzo iniquo al riscatto dei figli! Ultimo lutto d'Etra! Ché qual altra sciagura sostenere posso omai, che mi dolga? Io ferrea resto. Ed ecco, ecco, non altro che ferite è la bellezza divampata ai vènti! O dolce Procle, ch'eri il suo diletto, te beato nel piangere chino su l'armi sue. Piangete, Efebi. Etra non piange più.	2705 2710 2715

Parte di essi è dunque frutto di un'attenta compulsazione che muove dalla necessità, per il drammaturgo, di confrontarsi con personaggi simili ai suoi per situazione e psicologia, e con atmosfere e soluzioni linguistiche rispondenti al testo di arrivo. Ecco dunque, in prima istanza, che d'Annunzio recupera quanto può leggere in *Met.* XIII, 463-464 e 494-540: Polissena figlia di Ecuba, che piange per la sua prossima morte per mano achea, e la stessa Ecuba con la sua trenodia per la morte di Polissena e del figlio Polidoro, stroncato anch'egli, proprio come Ettore, da Achille, sono i modelli per le parole di Etra, come mostrano chiaramente le carte preparatore di APV, conferma che d'Annunzio ha attinto, anzitutto, dal volgarizzamento medievale.

Riportiamo di seguito, per ciascuna delle tre sezioni che indichiamo con numeri arabi, la parte di testo originale ovidiano (*a*), il volgarizzamento trecentesco di AS (1850) (*b*), l'appunto autografo di c. 6803r (*c*) e il testo definitivo della tragedia (*d*).

1.

(*a*) vv. 463-464 *mater obest minuitque necis mihi gaudia, quamvis / non mea mors illi;*
(*b*) p. 115 *avegna iddio ch'ella non dee piagnere della mia morte, ma dovrebbe piagnere della sua vita;*

- (c) *ché piangere non so della tua morte | come piangere so della mia vita;*
 (d) vv. 2672-2673 *ché piangere non so della tua morte / e gemere non so della mia vita.*

2.

- (a) vv. 494-497 *Nata, tuae (quid enim superest?) dolor ultime matris, / nata, iaces, videoque tuum, mea vulnera, vulnus / et, ne perdidierim quemquam sine caede meorum, / tu quoque vulnus habes;*
 (b) p. 117 *O figliuola, ultimo dolore della tua madre (però che, quale sciagura posso io oggimai sostenere che mi dolga?), o figliuola, tu giaci morta; e io veggio le tue fedite, mia fedita;*
 (c) *O ultimo dolore d'Etra | ché qual altra sciagura sostenere | posso omai che mi dolga?*
 (d) vv. 2707-2708 *Ultimo lutto d'Etra! / Ché qual altra sciagura sostenere / posso omai, che mi dolga?*

3.

- (a) v. 516 *Quo ferrea resto?*
 (b) p. 118 *Io di ferro, ove rimango?*
 (c) *Io ferrea resto!*
 (d) *Io ferrea resto.*

Le seguenti sezioni 4-5 non contengono invece appunti ripresi nella tragedia (e dunque è assente *d*), ma costituiscono nondimeno punti di contatto in essa disseminati, o motivi ritmici e musicali utilizzati da d'Annunzio per ricreare dentro di sé la debita atmosfera:

4.

- (a) vv. 514-515 *tu nunc, quae sola levabas / maternos luctus*
 (b) p. 118 *la quale sola allegravi e pianti di tua madre*
 (c) *tu che solo allegravi la tristezza mia;*

le parole sono da attribuirsi ad Etra che rimpiange la morte prematura di Ippolito; echeggiano nei vv. 2668-2669, 2674-2676 e 2680-2681.

5.

- (a) vv. 517-521 *Quo me servas, annosa senectus? / Quo, di crudeles, nisi uti nova funera cernam, / vivacem differtis anum? quis posse putaret / felicem Priamum post diruta Pergama dici? / Felix morte sua est: nec te, mea nata, preemptam / adspicit et vitam pariter regnumque reliquit!*
 (b) p. 118 *o vecchiezza piena d'anni, a che mi serbi tu? o iddii crudeli, a che indugiate più la vivace vecchia, se non perch'io vegga nuove morti?*
 (c) *Vecchiezza piena d'anni, a che | mi serbi tu? O iddii, | a che indugiate la truce vecchia | se non perch'io vegga nuove morti*

Troviamo qui il motivo della vecchiezza che subito identifica la madre di Tèseo assieme alla costante angoscia. Dagli appunti sembrano muovere i vv. 2683-2686 («su i ginocchi di quella / cui tanto peso grava, / che tanto è piena d'anni e più d'affanni / e più di morte senza pur morire») e 2675-2678 («i giorni

che riempievano di lacrime / queste mani solcate di travagli / più penosi che il solco / nella petraia sterile!»). In questi ultimi ritroviamo anche l'immagine del «solco» presente già nei vv. 77-83.

Non riutilizzate, ma con la medesima funzione delle precedenti, sono le sequenze di c. 6803v che numeriamo 6-8, ricavate sparsamente da più libri della medesima fonte. Riportiamo gli appunti con gli stessi criteri.

6.

(a) V, 490 immensos siste labores

(b) AS (1848), p. 5 poni fine alle grandi fatiche

(c) O cuore, poni fine alle | grandi fatiche

L'invocazione a Cerere del testo originale è sostituita con quella al cuore, al cui travaglio alludevano già i vv. 77-83, in parte ripresi dai vv. 2683-2686.

7.

(a) VII, 732-733 Tu conlige, qualis in illa, / Phoce, decor fuerit, quam sic dolor ipse decebat

(b) AS (1848), p. 106 Ora teco pensa, che bellezza doveva essere in lei, alla quale pareva che si convenisse lo suo dolore

(c) Qual bellezza doveva essere in te | se pare che la morte le convenga

Torna qui il dolore per la morte prematura e la bellezza perduta di Ippolito, motivo che incontriamo al v. 2711: «è la bellezza divampata ai vènti!».

8.

(a) XIII, 446 obrutaque est mecum virtutis gratia nostrae?

(b) AS (1850), p. 114 la grazia della mia virtù ee sotterrata meco?

(c) e la grazia delle tue virtù | sepolta teco

Ecco una variazione al tema della giovinezza anzitempo stroncata, per cui si rileggano, oltre al v. 2711, i vv. 2679-2681 «O Giovinezza, piangi. È morto Ippolito. / Eccoti spento, eccoti spento, o Ippolito, / nel primo fiore».

In seconda istanza, laddove Etra assume ruolo e toni della nonna addolorata, Gabriele guarda con più congenialità alla poesia degli affetti pascoliana, in particolare alle *Memnonidi*, oggetto della sua compulsazione. Al conviviale è dedicata in particolare la c. 6909 dell'APV, in cui d'Annunzio mostra di aver cercato una possibile ispirazione nel lamento di Aurora per la morte del figlio Memnone, così come ha raccontato Ovidio, *Met.* XIII, 600-623, cui pure si è ispirato il poeta di San Mauro. Ma se questi ha guardato a una lunga congerie di fonti (dalla *Posthomeric* II, 645-655 di Quinto Smirneo alla *Naturalis historia* X, 26, 74 e XXXVI, 7, 58; dalle *Nemee* III, 61-63 e dalle *Isthmia* V, 39-41 e VIII, 54 di Pindaro al *De natura animalium* V, 1 di Eliano)⁷, Gabriele, cui certo non manca

7 Cfr., tra i commenti più recenti e aggiornati ai *Poemi conviviali*, quelli di Giuseppe

una conoscenza profonda e diretta della letteratura greca⁸, si affida fiducioso al fratello maggiore, in grado di consigliarlo, se non nel sintagma, almeno nella creazione della giusta atmosfera, consentendogli la sovrapposizione tra Aurora ed Etra da un lato, tra Memnone e Ippolito dall'altro. Trascriviamo altri tre appunti da APV c. 6909, riportando in tre sezioni in numeri romani (9-11) prima il testo originale con indicazione di capitolo e versi (a), poi l'appunto autografo (b), infine, laddove questo è chiaramente riutilizzato, il testo della tragedia (c).

9.

(a) II, 7-9 Io ti mostrava là su l'alte nevi / i foschi lupi che notturni a zonzo / fiutaron l'antro dove tu giacevi

(b) Quando Pitteo ti ammaestrava | su le ginocchia | e ti mostrava i lupi

(c) vv. 2681-2683 il capo tuo posato / su i ginocchi di quella / cui tanto peso grava

Non ripreso direttamente, l'appunto da Pascoli è trascritto con la mente già rivolta al testo di arrivo, con l'accenno a Pitteo padre di Etra e avo di Ippolito; torna l'immagine del piccolo intento a giocare sulle ginocchia della nonna, mentre viene meno quella dei lupi, certo adatta a chi alla loro caccia deve uno dei suoi epiteti («distruttore di lupi» è ad esempio detto Ippolito al v. 1231). Il «teschio irto del lupo» tenuto sul suo «capo» (v. 998) era già, d'altro canto, appropriazione da Pascoli, *L'ultimo viaggio* XII, *Il timone*, 12.

10.

(a) II, 13-15 Io ti vedeva predatore impube / correre a piedi, immerso nella tua / anima azzurra come in una nube

(b) immerso nella tua anima azzurra | come in una

L'appunto non sarà ripreso, ma è verosimile che nei versi pascoliani d'Annunzio abbia scorto, e iniziato ad appuntare, un'immagine adeguata a quella di Ippolito bambino ricordato dalla nonna con doloroso rimpianto.

11.

(a) III, 6-8 seduto sopra il boccheggiante cervo

(b) Seduto sul boccheggiante cervo

(c) v. 2700 e, seduto sul cervo palpitante

L'appunto completa l'immagine di Ippolito bambino compianto dalla nonna.

Nava (Torino, Einaudi, 2008), Giovanni Barberi Squarotti (in G. Pascoli, *Poesie*, Torino, UTET, 2009) e Maria Belponer (Milano, Rizzoli, 2010).

8 «Il greco di d'Annunzio è di prima mano: egli ha bevuto direttamente alla fonte»; così G. Pasquali, *Pagine stravaganti di un filologo*, vol. 2, *Terze pagine stravaganti. Stravaganze quarte e supreme*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 194.

3. Ringkomposition

Apprendo il terzo atto, le parole di Etra rafforzano l'effetto di *Ringkomposition* con cui *Fedra*, con le teofanie di Afrodite nell'atto primo (vv. 702-870) e di Artemide nel terzo (3193-3218), attualizza la struttura dell'*Ippolito* euripideo, anche una volta venuto meno ogni *theologéion*⁹. Di fatto vediamo sfilare, nell'atto terzo, tutti i motivi anticipati all'inizio del primo, che ora tornano per chiudere un cerchio ideale.

Per rassicurare le supplici che Tèseo manterrà la promessa, Etra ha fatto allusione al «masso» da cui il figlio «imberbe tolse i sandali e la spada» (v. 599): gli oggetti cioè, cui fa riferimento Plutarco (*Vita di Tèseo* III, 7 e XXXVI, 1-3), che Egeo, dopo essersi congiunto con Etra, ha nascosto per mettere alla prova la donna, sospettata di essere incinta di Poseidone: se il figlio avesse avuto forza sufficiente a sollevare la pietra e prenderli, avrebbe poi dovuto recarsi da lui ad Atene e con essi farsi riconoscere. Da quel masso ora Tèseo, che si è «spetrato» nel sentir raccontare dall'aedo Eurito gli ultimi istanti di vita di Ippolito da lui maledetto (vv. 2811-2828), balza in piedi e invita la madre ad ascoltare ancora l'aedo, prima di confessarle la sua colpa (vv. 2952-2979): cieca e veggente come la Terra, secondo un'immagine che d'Annunzio sembra recuperare dal *Prometeo incatenato* di Eschilo (vv. 209-210), la veneranda ormai – leggiamo nella didascalia che segue v. 2979 – non ha più «patimento ma una conoscenza più amara del patimento», come traspare dal suo volto ormai «simile a quello della Moira»; e in quel masso ella torna a scoprire il simbolo del terribile fato che grava su di sé e il figlio, nelle cui vene le è parso già di cogliere «il soffio dell'Erinni inesplorabile» (v. 2826). Parole, queste, che a loro volta chiudono il cerchio aperto delle supplici del primo atto, persuase che l'Erinni del figlio di Laio le perseguiti (vv. 123-125).

Quando Fedra, all'improvviso e già quasi trasfigurata dalla morte, torna in scena, Etra la chiama di nuovo «vertiginosa» (vv. 2994-2996):

Fedra vertiginosa, vieni tu
a satollare il tuo malvagio cuore
nel sangue puro?

Sono parole di biasimo, le sue, e di rimprovero, che ricalcano del resto quelle pronunciate da Niobe contro Latona in *Met.* VI, 280-282 («“pascere, crudelis, nostro, Latona, dolore, / pascere” ait “satieque meo tua pectora luctu / corque ferum satia!”») nel volgarizzamento simintendiano: «O crudele Latona, pasciti

9 Cfr. S. Amendola, *Presenza e rappresentazione del divino tra Euripide e d'Annunzio: Afrodite e Artemide nel dramma di «Fedra»*, in *D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica*, a cura di L. Resio, «Sinestesie», 24 (2022), pp. 353-70.

del nostro dolore; pascitene, e sazia lo tuo petto del mio pianto, e satolla lo crudele cuore»¹⁰; lo dimostra anche questo appunto di c. 6906:

pasciti del nostro dolore
e sazia il tuo petto del nostro
pianto e satolla il
crudele cuore.

È qui che Etra riconosce nella nuora la natura di «bianca Sacrificatrice» (v. 2998), sacerdotessa di Ecate devota agli dèi della distruzione e della Notte¹¹, in grado, con la sua impurità, di contaminare Ippolito persino nella morte. Anche Fedra però riconosce qualcosa di profondo nella natura della suocera, «impietrita virtù della vecchiezza», «più sorda della rupe» cui si addossa (vv. 3125-3126): quel dolore che la rende a sua volta vittima di Tèseo e che si manifesta nelle mani ricurve come il «vomere attrito» (v. 3092), con un'immagine che riprende quella degli incipitari vv. 80-81; da qui le parole con cui si rivolge a lei (vv. 3086-3095):

O Etra della stirpe
di Tantalo su cui le colpe tûrbinano
come le fulve foglie degli autunni
ventosi, io ratterrò le grida contra
te che tratti il dolore
con le tue mani curve
come il vomere attrito,
io ratterrò la mia rampogna contra
te, pel cuore di Nìobe
che di Tantalo nacque.

Rattenuta la rampogna, Fedra non rinuncia tuttavia al feroce sarcasmo, tacciando madre e figlio di una parola («irreprendibili») che per l'uno e l'altra ha significato antitetico (vv. 3096-3097):

Salute, o Etra bene oprante! O Tèseo,
a te salute! Entrambi irreprendibili.

¹⁰ AS (1848), p. 46.

¹¹ Cfr. G.F. Accardi, *L'enigma di Fedra. Sulla poetica drammaturgica d'una citazione dannunziana*, «Rivista di letterature moderne e comparate», LXIX, 1 (2016), pp. 43-54: 9-10 e 14. E si veda, diffusamente, G. Nuzzo, *La dea bianca e il cacciatore. Fedra tra Seneca e d'Annunzio*, in *La tragedia romana: modelli, forme, ideologia, fortuna*, a cura di M. Blacato e G. Nuzzo, Palermo, Istituto Nazionale del Dramma Antico, 2007, pp. 77-107.

Nessun punto di incontro, in effetti, può esserci tra chi vede nella nuora la portatrice di quei mostri inconsci che secondo il mito proprio Tèseo avrebbe sconfitto, la «delirante», «invasa / d'Astarte» (vv. 3150-3151) e di Dioniso, distruggitrice d'ogni legge umana e divina, e chi invece scopre nella madre dello sposo stupratore la cieca rappresentante di un mondo olimpico in cui scorge, invitandoci a fare altrettanto, il regno dell'ipocrisia e della repressione.

4. *Un personaggio composito*

Il carattere composito e combinatorio della scrittura dannunziana, che abbraccia trasversalmente la sua intera opera, dai *Versi d'amore e di gloria* alle *Prose di romanzi*, da quelle *di ricerca* alle *Tragedie*, ai *sogni* e ai *misteri*, si riconferma pienamente nella *persona* di Etra. Esso riguarda, d'altro canto, non solo la creazione di atmosfere locali e temporali, ma anche la stratificazione di sfumature psicologiche e situazionali, come pure la costruzione e de-costruzione dei personaggi¹².

Nella sola tragedia dannunziana di argomento antico, *Fedra*, questa operazione si rivela massiccia. Basti ripercorrere brevemente questi altri esempi: Chèlubo, il mercante fenicio che è riproposizione del mercante della *Francesca da Rimini* e del serparo della *Fiaccola sotto il moggio*, combina elementi recuperati dalle fonti più svariate: nel fargli presentare le sue mercanzie e raccontare i suoi viaggi, d'Annunzio gli mette in bocca parole da *Les Phéniciens* di Victor Bérard; quando si dimostra esperto nelle tecniche per il mantenimento di strumenti musicali o nell'arte pugilistica quelle dalla *Periegesi* di Pausania; quando, ancora, ricorda le sue umili origini (vv. 1760-1762 «ché il mio padre / a me non mi lasciò bovi aratori / e né bestie con lane»), quelle dell'ovidiano Acete di Meonia (III, 584-585: «Non mihi quae duri colerent pater arva iuveni / lanigerosve greges, non ulla armenta reliquit») nella sua versione medievale: «lo mio nome ee Aceste; Meonia ee mia patria; mia madre e mio padre furono di vile nazione: lo mio padre non mi lasciò buoi che arassoro, né bestie, né lane, né alcuni armenti». Identici procedimenti ritroviamo per i personaggi di Capanè (che alle fonti classiche e alle loro traduzioni in francese a opera di Léconte de Lisle mescola altre tessere ovidiane), Ipponè (figlia di Euripide, Léconte de Lisle e il Paul Decharme della *Mythologie de la Grèce antique*) e di Eurìto, memore di Eschilo (*Sette contro Tebe*, 423 e sgg.) e Euripide (*Fenicie* e *Supplici*), di Virgilio e Dante (chiamati in causa attraverso il Paul de Saint-Victor de *Les deux masques* per il suo racconto di Capanè ed Evadne)¹³; e, in fondo, anch'egli è ulteriore prestito omerico e

12 Per una trattazione più specifica e approfondita, rinvio alla mia *Introduzione* alla ricordata edizione critica e commentata di *Fedra*, in particolare alle pp. LXIX-LXXXIX, e al saggio *D'Annunzio, Fedra e un volgarizzamento ovidiano* cit., pp. 14-18.

13 Cfr. I. Caliaro, *D'Annunzio lettore-scrittore*, Firenze, Leo Olschki editore, MCMXCI,

ovidiano, fatto com'è di tessere semiotiche e sintattiche dell'Omero di Giovanni Pascoli e dell'Ovidio simintendiano tanto caro a Gabriele.

Del resto, se Ovidio – il latino come il medievale – assiste il poeta abruzzese nella sua ricodifica del mito, in un «rispecchiamento cognitivo» che è mosso dalla comune vocazione mitopoietica¹⁴, Pascoli dal canto suo, che del «fratello minore» Gabriele condivide il clima culturale, converge con lui anche e soprattutto nell'idea atemporale del mondo classico quale età sempre presente e viva¹⁵. Non è forse simile, nei due, la prodigiosa capacità di immedesimazione nell'antichità mitologica¹⁶? Proprio per questo il Sanmaurese può essere dissimulato fra i tanti altri autori, in un incontro di epoche e luoghi, anch'egli auscultato e compulsato, terreno privilegiato di riscritture e appropriazioni sintagmatiche.

Lungi dal negare il valore musivo della tragedia novecentesca, ciò che emerge dallo studio delle carte preparatorie di *Fedra* è la poeticità di un metodo compositivo sperimentale che col suo utilizzo atemporale delle fonti vuole permettere ai moderni di nutrirsi degli antichi, agli antichi di rivivere nella contemporaneità.

pp. 17-60; e Id., *Fonti della «Fedra» dannunziana*, in *Verso l'Ellade: dalla Città morta a Maia*, Atti del XVIII Convegno internazionale, Pescara, 11-12 maggio 1995, presentazione di E. Tiboni, Pescara, Edians, 1995, pp. 117-34.

14 Gibellini, *D'Annunzio moderno Ovidio?* cit., pp. 65-66. Non stupisce del resto che dell'«auctor latino per eccellenza di d'Annunzio» il Vittoriale degli Italiani conservi ben 37 edizioni, in latino, italiano, francese e tedesco; cfr. in merito E. Ledda, *Ovidio nella biblioteca del Vittoriale*, in *ivi*, pp. 99-115.

15 Cfr. M. Belponer, *Riflessi ed echi dei Conviviali nell'Alcyone dannunziano*, «Archivio d'Annunzio», 9 (2022), pp. 17-26: 21, in cui leggiamo: «Il mondo antico, lontanissimo, ha una sotterranea permanenza, che vive di perplessità e di sofferenza, e nel riconoscersi dell'uomo di ogni tempo in esso». A riguardo, l'autrice rimanda alla prefazione pascoliana a *Lyra romana*, che leggiamo in G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, Milano, Mondadori, «i Meridiani», 2002, vol. I, p. 1046: «(...) l'uomo sente allora per quali misteriose fibre sia congiunto all'umanità che fu e a quella che sarà; e comincia a consolarsi non solo dell'esser nato come tanti altri, che morirono, ma anche del dover morire lasciando tanta parte di sé ad altri che nasceranno. Due foglie dello stesso grande albero, a primavera, l'una, fogliolina gommosa e tenera che spunta dalla gemma, l'altra, vicina a lei, foglia accartocciata e scabra che si stacca dal nodo, se pensassero di essere e avessero la coscienza di appartenere all'albero, forse potrebbero sentire e pensare l'una di nascere e l'altra di morire».

16 Cfr. C. Garboli, *Nota al testo* a G. Pascoli, *Sul limitare*, in Id., *Poesie e prose scelte* cit., vol. II, p. 1049. E si vedano A. Soldani, *Archeologia e innovazione nei Poemi conviviali*, Firenze, La Nuova Italia, 1991; E. Elli, *Pascoli e l'antico: i «Poemi conviviali»*, «Aevum», settembre-dicembre 1996, pp. 721-45; e V. Citti, *La ricezione dell'antico nei «Poemi conviviali»*, in *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, Atti del convegno di studi di San Mauro Pascoli e Barga, 26-29 settembre 1996, a cura di M. Pazzaglia, Firenze, La Nuova Italia, 1997, pp. 99-131 («Quaderni di San Mauro», 13).

CRONACHE

SIMONE GENGHINI

La Commedia di Giorgio Inglese Per un aggiornamento critico dell'antica vulgata a difesa del "Testo Petrocchi"

Dal riesame dell'ipotesi di Casella si può ricavare perciò, se non c'inganniamo, una duplice prospettiva di lavoro, per ipotesi future sul testo della *Commedia*. La prima consiste nel riconoscimento definitivo della verosimile inesistenza di un archetipo (correlativa alla diffusione «spezzata e graduale» dell'opera); la seconda nell'improbabilità reale, cui consegue la sterilità stemmatica, della consueta bipartizione in α e β (almeno nella forma giunta sino a noi) della tradizione manoscritta. Rinunciare a questi idoli sarebbe forse un passo avanti nella filologia dantesca.

(M. Veglia, *Sul testo della «Commedia»*)

«A tutto c'è rimedio fuorché alla contaminazione»

All'indomani della pubblicazione dell'edizione critica del Poema dantesco ad opera di Federico Sanguineti¹, frutto, sul piano delle scelte, di una coraggiosa operazione filologica, è ritornato in auge con una forza dirompente, dopo circa trentacinque anni di tregua, il dibattito intorno al testo della *Commedia*; dalla cui circostanza può senz'altro derivare, per il recente editore, l'incontestabile

* È mio dovere ringraziare gli amici e colleghi Camilla Canonico, Daniele Iozzia, Tommaso Lombardi e Lavinia Mannelli, i cui preziosi suggerimenti hanno accompagnato da vicino il realizzarsi di questo lavoro, e Natascia Tonelli, che, come sempre, ha offerto il suo sostegno con pazienza e generosità.

1 F. Sanguineti (a cura di), *Dantis Alagherii Comedia*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001.

pregio d'aver, se non altro, contribuito incisivamente a un rinnovamento della filologia dantesca. Dalle pagine sapienti degli *Studi e problemi di critica testuale*, Marco Veglia doveva rilevare a tal proposito «un rapporto inversamente proporzionale» fino a quel momento «tra un'esegesi in crescita inarrestabile e una filologia dantesca in repentina discesa», per cui certo allo studioso, titolare di quella edizione, «spetta primariamente il merito di aver avviato quello che si direbbe, nel linguaggio della finanza, un circolo virtuoso»²; ignoriamo, del resto, in che modo il momento ermeneutico possa impunemente prescindere dall'esercizio della critica del testo. Tuttavia, occorre pure ricordare come *La Commedia secondo l'antica vulgata* di Giorgio Petrocchi avesse tutt'altre ambizioni che non la cristallizzazione ultima del problema ecdotico entro una prospettiva, per quanto convincente, pur sempre parziale e dunque non esauriente e non esente da imperfezioni metodologiche e criticità, delle quali l'editore era ben consapevole. Infatti, nell'approntare la propria edizione, il Petrocchi si indirizzava verso dei criteri e un programma di lavoro alternativi rispetto alla normale pratica lachmanniana e ai *loci critici* di Barbi, offrendo semmai «la realtà storica di un testo della *Commedia* letto in epoca interchiusa fra la morte del poeta e la stagione del Boccaccio»³, là dove

Il testo di Sanguineti è, in qualche misura, metastorico, poiché inserisce Urb in una trama lachmanniana che, di per sé instabile per il suo bifidismo, a non altro giunge che a un archetipo, maculato al solito di errori, senza il merito documentario [che era invece di Petrocchi] di offrire la testimonianza del Dante delibato fra il 1321 e il 1355, e con la pretesa anzi di definire con sicurezza un testo che nemmeno Dante poté limare e definire, addirittura concepire, in forma *ne varietur*⁴.

D'altro canto, a proposito della rinuncia all'archetipo da parte di Petrocchi «a favore di un esemplare storico, come la prima copia integrale del poema»⁵, Saverio Bellomo aveva già annotato:

Il luogo dello stemma a cui mi riferisco [la confluenza di α con β] può anche corrispondere al suo apice, purché ci si intenda nel concepire ciò che il Petrocchi designa con O non già come un punto, ma piuttosto come un insieme: l'insieme delle varianti (tra cui le lezioni originali!) che preesistevano alla biforcazione tradizionale. Non importa poi in quale forma si sia realizzato tale insieme, se come un unico individuo collettore di varianti, ovvero più individui contaminati. Importa invece – più per il principio metodologico che per le concrete conseguenze in relazione al testo della *Commedia* – sot-

2 M. Veglia, *Sul testo della «Commedia» (da Casella a Sanguineti)*, «Studi e problemi di critica testuale», LXVI/1 (2003), pp. 65-119 (la citazione a p. 66).

3 Ivi, p. 90.

4 Veglia, *Sul testo della «Commedia»* cit., p. 90.

5 Ivi, p. 67.

tolineare che le varianti pretradizionali, per la loro capricciosa diffusione nei rami più diversi della tradizione, non sono in grado di provare alcuna relazione di parentela (mio il corsivo)⁶.

Pertanto, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, dovendo far fronte ad una tradizione incerta perché compromessa da contaminazione *ab origine*, con un gesto di profonda onestà intellettuale, non pativa tentennamenti nell'accantonare l'idea di una ricostruzione illusoria di un originale, come la filologia lo concepisce, che, se non inverosimile, risulterebbe ancora oggi quantomeno virtuale; si proponeva piuttosto la documentazione diacronica, circoscritta in un arco temporale ben definito, di «una fase della diffusione del testo di Dante»⁷, predisponendo, né più né meno, una *editio variorum* dall'apparato sterminato e derogando così al principio dell'ultima volontà dell'autore che, nel caso della *Commedia*, rimane a tutti gli effetti una chimera. Ciò che interessava al Petrocchi era, al di là di improvviste soluzioni genealogiche, la verifica della consistenza storica di un testo già vulgato, che sta a significare già contaminato, entro il 1355, spostando l'attenzione dallo scrittoio dell'autore all'occhio del primo lettore o all'orecchio del primo uditore. Che poi tale contaminazione possa derivare da una "pubblicazione" graduale del Poema per fascicoli, a grappoli di canti, è fatto non inverosimile, ma sull'argomento torneremo meglio più avanti.

È in questo delicato contesto, dunque, che si colloca, nell'ambito dell'Edizione Nazionale delle Opere di Dante, il prezioso contributo di Giorgio Inglese alla filologia dantesca⁸. Già impegnato sul fronte esegetico in un ampio commento alle tre cantiche⁹, a partire dal quale la lezione di Petrocchi cominciava a essere discussa ecdoticamente, egli eredita, per via naturale, oltre che l'impostazione anche il ruolo del grande editore dell'*Antica vulgata*, col quale intraprende un serrato dialogo a distanza, ribadendone i principi attraverso l'apporto di alcune significative innovazioni. Un'edizione «misurata e battagliera», nelle parole di Paola Vecchi Galli¹⁰, dotata di una pungente verve polemica e dallo stile filologico "ellittico", la cui operazione «potrebbe definirsi come una *razionalizzazione* della proposta di Petrocchi»¹¹: razionalizzazione, a ben vedere, e non certo semplificazione. Senza giri di parole, Inglese mette subito le cose in chiaro:

L'edizione della *Commedia* che ora si affianca a quella già curata da Giorgio Petrocchi per conto della Società Dantesca Italiana, pubblicata nel 1966-67, si giustifica dalla ne-

6 S. Bellomo (a cura di), *Chiose all'«Inferno»*, Padova, Antenore, 1990, pp. 49-50.

7 Veglia, *Sul testo della «Commedia»* cit., p. 92.

8 Inglese (a cura di), *Commedia*, Firenze, Le Lettere, 2021.

9 Inglese (a cura di), *Commedia*, Roma, Carocci, 2007-2016.

10 Bologna, 20 ottobre 2022.

11 S. Bellomo, *Filologia e critica dantesca. Nuova edizione riveduta e ampliata*, Brescia, Morcelliana, 2020, p. 315.

cessità di prendere in considerazione i cospicui contributi all'esegesi del testo e alla storia della tradizione manoscritta usciti in questi cinquanta e più anni. Era inoltre doveroso tenere conto delle nuove e alternative ipotesi ecdotiche, già messe in atto o in via di attuazione¹².

Dunque, affiancare e non sostituire. Del resto, a nessuna rivoluzione macro-testuale è mai lecito pensare quando si voglia affrontare il problema di una nuova edizione critica della *Commedia*, sicché davvero la parola di Dante può apparire, a distanza di secoli, «tetragona ai colpi di ventura». La stessa espunzione dal titolo della fortunata espressione «secondo l'antica vulgata» non è da attribuire a una sconfessione del metodo, rilanciato alla luce di una migliore rappresentazione delle parentele fra i testimoni, ma, viceversa, alla sua riconferma. Infatti, se Petrocchi operò una scelta orientata *a priori* sulla sola tradizione manoscritta che si attesta sino al 1355, la quale tuttavia non escludeva affatto ipotesi di lavoro alternative, Inglese ritiene *a posteriori* che la cronologia dell'antica vulgata sia, fino a prova contraria, l'unico criterio valido ai fini della *constitutio textus*: ecco che allora diviene del tutto pleonastico esplicitarne la limitazione. Anche l'apparato, positivo e selettivo, risulta essere di gran lunga più asciutto rispetto a quello del suo predecessore, al quale puntualmente si rimanda. Insomma, così facendo, l'ultimo editore del Poema dantesco vuole riaffermare con forza l'intuizione del Petrocchi, difendendone i fondamenti dai recenti tentativi di sovvertimento: intuizione avvalorata dalla considerazione bene argomentata che, oltre il confine del 1352 segnato da Urb, la tradizione non è in grado di introdurre novità rispetto all'antica vulgata, ripetendo vecchie lezioni che in nulla contribuiscono ai fini dell'allestimento del testo.

A partire dall'analisi dei dati disponibili – leggiamo nell'avvertenza al lettore –, emerge un contesto secondo il quale la tradizione manoscritta della *Commedia* si configurerebbe seguendo quelle che Inglese chiama «tre *lecturae* fondamentali», che in parte superano il consueto bifidismo stemmatico¹³ senza tuttavia tracciare contorni ben definiti in regime di contaminazione:

Il testo stabilito da Forese nel 1330-31 (*a*¹), a noi noto nella collazione Martini e nel ms Trivulziano 1080; una tradizione emiliano-romagnola (*β*), il cui testimone più antico

12 Inglese (a cura di), *Commedia* cit., p. IX.

13 «Dai 27 codici dell'antica vulgata restituitaci da Petrocchi (...) si passa ora ai sette di Sanguineti. Da un albero mobile (sinuoso, tattile), quasi calzante con la sfaccettata diffusione del poema, tanto realistico da denunciare l'inestricabile groviglio di contaminazione della tradizione in esso rappresentata (pur con inevitabili forzature), ma non tanto da rinunciare a mettere ordine in quella selva selvaggia, si trascorre così a un triangolo nella cui perfezione sta forse il suo stesso limite. Petrocchi dà l'idea, per intenderci, di una mappa, Sanguineti di una carta geografica moderna, quasi di una bussola magnetica dall'infalibile ordigno, nella quale pochi punti fermi dovrebbero bastare all'orientamento del lettore» (Veglia, *Sul testo della «Commedia»* cit., p. 116).

(1352) e più puro è il ms Vat. Urbinate 366; una “vulgata” tosco-fiorentina (z), affermata come testo standard nel quarto decennio del sec. XIV (mss Parmense 3285, Landiano 190 e affini) e riprodotta con variazioni e contaminazioni sempre più intricate in centinaia di codici tre e quattrocenteschi: nella zona più antica della “vulgata”, spiccano tuttavia per relativa indipendenza il ms Laur. Ashburnhamiano 828 (1334) e, soprattutto nella seconda cantica, il ms B. L. Egerton 943. Le tre *lecturae* mostrano dipendenza da un comune archetipo, e nondimeno – in virtù di contatti extrastemmatici – ciascuna di esse è in grado di affermare lezioni d’autore che l’esame critico può riconoscere e valorizzare¹⁴.

Come è possibile evidenziare, a queste tre *lecturae* corrispondono, in estrema sintesi, i tre testimoni in posizione più autorevole, vale a dire Triv Urb Eg, senza naturalmente voler tacere di altri importanti contributi manoscritti.

Tra le *autoritates* poste in esergo alla presente edizione, svolge una funzione di pietra angolare il nome di Gianfranco Folena, il quale, mediante quella splendida similitudine che paragona la tradizione manoscritta della *Commedia* al corso di un fiume¹⁵ e in anticipo persino sul Petrocchi, aveva già chiarito, con precisione chirurgica, i termini salienti della questione:

Così, molteplici spinte sincroniche, orizzontali, contribuiscono a indebolire, talora a obliterare le linee diacroniche, verticali, i rapporti lachmanniani. La determinazione dei rapporti verticali può del resto far leva qui molto raramente (...) sugli elementi di solito più sicuri della classificazione genealogica, cioè sulla presenza di lacune meccaniche evidenti o anche di evidenti interpolazioni (...) Per questi processi organici di contaminazione le costellazioni di varianti si distribuiscono irregolarmente, determinando fra i mss., soprattutto nei piani più alti della tradizione, rapporti variabili¹⁶.

Quell’*esigenza orizzontale* di cui parlava Folena, la quale si impose sulla *trasmissione verticale* del testo e compromette oggi l’applicazione dei presupposti della stemmatica, non fa che denunciare, per la *Commedia*, oltre che un largo e precocissimo interesse di pubblico, quello che potremmo definire, con Inglese, uno stadio aurorale dell’*ecdotta*, come vedremo anche più avanti per quanto riguarda il notamento di Forese. Facendo eco alle parole appena riprodotte, prosegue il nostro editore:

14 Inglese (a cura di), *Commedia* cit., p. IX.

15 «La tradizione manoscritta della *Commedia* è come un fiume il cui corso più alto (...) non solo ci è ignoto ma appare, dall’analisi delle prime acque attingibili, già carico di confluente che hanno confuso e rimescolato le correnti (...) Una domanda fortissima, la fretta di copisti talora ignoranti (...) un dettato di così forte novità dovettero produrre presto corrotte ed errori (...) e perciò si dovette affermare assai presto *sulla trasmissione verticale l’esigenza orizzontale* della ricerca di esemplari autorevoli e della correzione in base ad essi del testo esemplato (...) Così, tradizioni diverse si incrociano e si mescolano» (G. Folena, *La tradizione delle opere di Dante Alighieri*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi danteschi*, Firenze, Sansoni, 1965, pp. 1-78).

16 Ivi, pp. 46-48.

In linea generale, non appare dunque consigliabile affidare la ricostruzione del testo a una qualsiasi “norma di stemma” che non sia attentamente limitata e condizionata, nella misura in cui la tradizione del poema è *ab antiquo* aperta a contaminazione, anzitutto fra la tradizione indipendente delle prime due cantiche (e forse dei primi venti canti del *Paradiso*) e la tradizione “organica” del poema intero¹⁷.

Il percorso che si è delineato, dunque, conduce a un’asserzione preliminare, sulla quale poggia tutta l’operazione critica della nuova edizione; per obiettare ai «recenti editori “stemmatici” del Poema», infatti, Giorgio Inglese sceglie di tornare alle fondamenta della pratica filologica, allo scopo di registrarne, contro i suoi stessi fautori, l’incompatibilità metodologica con il profilo testuale della *Commedia*:

In una tradizione fortemente contaminata, la nozione di *errore separativo* finisce col perdere consistenza (...) in una tradizione come quella della *Commedia*, qualsiasi errore non correggibile per congettura può essere stato corretto per collazione con altro testimone. Poiché gli “errori separativi” sono necessari a provare l’indipendenza di un testimone dall’altro, e perciò indispensabili alla costituzione di uno *stemma codicum* “rigoroso”, a «recensione meccanica»; e poiché la contaminazione interdice la corretta individuazione di errori separativi; Maas deve concludere che «a tutto c’è rimedio fuorché alla contaminazione»¹⁸.

Dicevamo: che poi tale contaminazione possa derivare da una “pubblicazione” graduale del Poema per fascicoli, a grappoli di canti, è fatto non inverosimile. Volendo ripercorrere lo schema tracciato a suo tempo da Giorgio Padoan, proposto per avvalorare la tesi di una diffusione per sezioni minori delle prime due cantiche¹⁹, tenteremo una sintesi delle sue tappe principali: 1) 1308 – *Inf.* I-VII; 2) 1311 – *Inf.* VIII-XVI; 3) 1314 – a Ravenna, tutta la prima cantica; 4) 1315-16 – *Purg.* I-V + *Purg.* VI-XIII + *Purg.* XIV-XX; 5) 1316 – diffusione integrale del *Purgatorio*. Che si vogliano o meno accogliere i netti confini cronologici stabiliti dal Padoan, per giunta vecchi di trent’anni, ciò che più deve interessare al filologo oggi è l’impostazione di quel ragionamento, la cui validità sembra trovare ulteriore conferma nella impossibilità, fino a prova contraria, di pervenire alla ricostruzione del testo seguendo i criteri della stemmatica, interdetti da una riproduzione manoscritta che, verosimilmente, non ha avuto origine da un modello soltanto. Incrociando ora i dati fin qui raccolti con una verifica intrapresa dal Petrocchi a proposito dei *Gruppi del Cento e Vaticano*:

17 Inglese (a cura di), *Commedia* cit., p. LIV.

18 Ivi, p. LV.

19 G. Padoan, *Il lungo cammino del «poema sacro»*. *Studi danteschi*, Firenze, Olschki, 1993, pp. 3-123.

Per tornare a Ga [capostipite del gruppo del Cento], si dovrà dire, inizialmente, che Francesco di ser Nardo, a distanza di dieci anni dal 1337, aveva perduto la possibilità di esemplare un testimone antico quale fu quello usato per Triv, e *compì la propria opera sopra una di quelle copie fiorentine che cominciavano a patire*, sia pur in forma ancora modesta, *il processo di contaminazione* (...) Coevo e conterraneo di Vat, come questo Ga testimonia alcune varianti diffuse in quel periodo e in quell'ambiente, e che saranno poi i casi di coincidenza del gruppo vaticano con quello del Cento (...) Non che si tratti di varianti d'alta qualificazione ai fini della trasmissione, *ma colpisce la circostanza che tante convergenze* [Petrocchi elenca 16 casi] *vengano a cadere sulla seconda parte della seconda cantica*²⁰.

Possiamo concludere, con Veglia²¹, che tali convergenze non siano da imputare a «un comune cambio di antografo», la cui possibilità fatichiamo davvero a immaginare, quanto piuttosto a «un fascicolo di canti (altrettanto comune) con tradizione autonoma, associato poi al rimanente del poema»: fascicolo di canti che, facendo un passo in avanti, potrebbe forse coincidere, per aggregazione, con «una di quelle copie fiorentine che cominciavano a patire il processo di contaminazione», da cui Francesco di ser Nardo trasse Ga. Quali che possano essere stati i primi simultanei canali di trasmissione, originari dei modelli di Triv Urb Eg, la situazione che viene configurandosi sotto i nostri occhi è compromessa a tal punto da suggerirci di parlare, per la *Commedia*, non di una tradizione sola ma di una tradizione di tradizioni, secondo la quale gruppi di canti, copie integrali delle singole cantiche e poi del poema intero hanno convissuto in una fase pretradizionale, tale da determinare successivamente la formazione di codici come risultato di una attività di assemblaggio di porzioni di testo fra loro disomogenee.

Classificazione dei testi e “zone di addensamento”

Fatte dunque le dovute premesse, possiamo a questo punto addentrarci nel vivo della questione e dell'edizione al centro del nostro interesse. Schedato e accuratamente analizzato da Sandro Bertelli, che ne fornisce una completa descrizione «per tutti gli elementi codicologici, grafici e di contenuto», il testimoniale su cui riposa il nuovo assetto del Poema si riduce, in ultima analisi, a sette esemplari, «tutti cronologicamente ascrivibili alla cosiddetta “antica vulgata”, vale a dire entro il 1355, anno in cui, secondo il giudizio di Giorgio Petrocchi, si deve collocare l'inizio dell'attività di copia e di divulgazione della *Commedia* da parte di Giovanni Boccaccio»²²:

20 G. Petrocchi (a cura di), *La Commedia secondo l'antica vulgata. Introduzione*, Firenze, Le Lettere, 1994, pp. 292-93.

21 Veglia, *Sul testo della «Commedia»* cit., p. 79.

22 S. Bertelli, *Il testimoniale selezionato*, in Inglese (a cura di), *Commedia* cit., pp. LIX-XCIII.

- Ash** Firenze, B. Medicea Laurenziana, Ashburnham 828 (Pisa, 1334);
Eg London, British Library, Egerton 943 (Italia settentrionale, seconda metà degli anni '30);
La Piacenza, B. Comunale Passerini-Landi, Ms 190 (Genova, 1336);
Parm Parma, B. Palatina, Parmense 3285 (Firenze, forse inizi degli anni '30);
Rb Firenze, B. Riccardiana, Ms 1005 + Milano, B. Nazionale Braidense, AG XII 2 (Bologna, inizi degli anni '40);
Triv Milano, B. dell'Archivio storico civico e Trivulziana, Ms 1080 (Firenze, 1337);
Urb Città del Vaticano, B. Apostolica Vaticana, Urbinatense latino 366 (Emilia-Romagna, 1352).

Sebbene, dunque, la contaminazione cronica di cui soffre la tradizione della *Commedia*, come abbiamo visto, interdica puntualmente l'applicazione dei criteri generali della stemmatica, l'editore deve comunque concludere che «un tentativo di classificazione dei testimoni *non potrebbe non muovere* dalla individuazione di corrotte comuni»²³. Il nodo è delicato, poiché in gioco vi è il compromesso tra l'inefficacia del metodo e l'esigenza del testo, coscienti che qualsiasi iniziativa estranea ad una pratica seria e rigorosa, che non tenga in giusta considerazione tanto gli acquisti della critica quanto le peculiarità della fattispecie, non sia da incoraggiare. Ecco che allora, di fronte alle recenti derive, Giorgio Inglese ha ritenuto valido individuare quel compromesso nella proposta, oggi ridefinita e meglio formalizzata, che già fu del Petrocchi: «Verificatosi pressoché inefficace, nelle condizioni obiettive, lo strumento critico dell'errore separativo, *la cronologia rimane il principale criterio orientativo nelle questioni di dipendenza*, con tutte le incertezze e le approssimazioni che ciò comporta»²⁴. Pertanto, verrà privilegiato il nucleo testimoniale più vetusto, rappresentato, fermo restando il limite invalicabile del 1352 segnato da Urb, da una sessantina di codici all'incirca, con una tendenza a valorizzare il quarto decennio del

(la citazione a p. LXIII). Ma si legga a riguardo Petrocchi (a cura di), *La Commedia secondo l'antica vulgata* cit., pp. 18-19: «Sebbene anche questi due codici boccacceschi [To Ri] siano stati tenuti presenti, non s'è reso necessario, come si vedrà, l'analitico raffronto con Chig, il quale si impone sugli altri con la qualifica di edizione ultima e definitiva del testo dantesco: ed è questa la finalità che ci si propone per liberare il terreno da eventuali perplessità lasciate dalla dimostrazione che nell'*Antica tradizione* veniva condotta in base all'istanza di reperire il minor indice di errabilità e la tanto maggiore compattezza testuale dell'antica vulgata rispetto ai codici seriori, e come sostanzialmente non esistessero lezioni affermabili e affermate dalla critica fuori della tradizione 1322-1355, e cioè avanti la scrittura di To, che in ogni caso non può essere anteriore al 1357-1359».

23 Inglese (a cura di), *Commedia* cit., p. XCV.

24 *Ibid.*

Trecento. In regime di contaminazione, dunque, «la classificazione degli errori non promette di approdare a uno *stemma codicum* rigoroso. Si registrano tuttavia alcune zone di addensamento delle corrotte, interpretabile come tratto di affinità»²⁵. Questo, a me pare, è l'aspetto più rilevante dell'intera operazione critica che soggiace alla presente edizione, vale a dire una prassi filologica che, procedendo per concentrazioni distinte, riconosce «l'improbabilità reale della consueta bipartizione in α e β della tradizione manoscritta» e, allo stesso tempo, non rinuncia, superando in parte l'*impasse* che tale improbabilità ha posto di fronte agli editori nel corso del tempo, ad una *constitutio textus* filologicamente fondata. Si riportano di seguito le tre zone di addensamento rintracciate da Inglese:

1. Una prima area riguarda il testo del Poema allestito dal fiorentino Forese tra l'ottobre del 1330 e il gennaio del 1331 per Giovanni Bonaccorsi (*f*), un manoscritto oramai perduto ma da noi leggibile nella collazione del 1548 di Luca Martini (Mart); molto prezioso, in particolare, è il famoso notamento posto in chiusura del codice foresiano e integralmente trascritto in Mart, poiché in grado di attestare, già per quell'altezza cronologica, contatti extrastemmatici: «Defectu et imperitia vulgarium scriptorum, liber lapsus est quam plurimum in verborum alteratione et mendacitate. Ego autem, *ex diversis aliis [libris]* respuendo que falsa et colligendo que vera vel sensui videbantur concinna, in hunc, quam sobrius potui, fideliter exemplando redegei». In effetti, dichiarando apertamente la propria contaminazione *ex diversis libris*, il codice altro non fa che certificare un vero e proprio stadio aurorale della moderna ecdotica. La stretta parentela tra Mart e Triv, quest'ultimo più tardo di sei anni rispetto ad *f*, viene ammessa da tutti gli studiosi, come testimoni discendenti del subarchetipo *a*. Tuttavia, se Petrocchi (1966), e dopo di lui anche Sanguineti, faceva dipendere Triv direttamente da *a* e Vandelli (1922) lo legava piuttosto ad *f*, Inglese introduce lo sdoppiamento di *a*, identificato come il verosimile codice domestico di Forese, in uno stato anteriore alla correzione e in uno posteriore (*a*¹), dal quale ultimo Triv e *f* dipenderebbero; sicché, «le differenze tra *f* (Mart) e Triv troverebbero naturale spiegazione nella stratigrafia di *a* → *a*¹ (→ Triv). In qualche punto Forese avrà trascurato di aggiornare *a*; in qualche altro, Triv (o un suo antecedente) avrà omesso di riprendere una var. interlineare o marginale»²⁶.

2. Il testo standard (*z*) prevede, nel disegno di Inglese, tre sezioni che si discostano a vario titolo l'una dall'altra: la sezione pisana *b* (Ash Ham), la sezione *c* (La Parm e affini) e il caso tutto particolare di Eg. Ma se Petrocchi non presupponeva l'esistenza dell'antigrafo comune *z* postulato più tardi da Sanguineti, collocando sullo stesso piano, in dipendenza del subarchetipo α , le fonti *a* (Mart

25 Ivi, p. CIX.

26 Ivi, p. CXI.

Triv), *b* (Ash Ham) e *c* (La Parm + Eg), l'ultimo editore della *Commedia* recepisce l'innovazione apportata sullo stemma dell'*Antica vulgata*, potendo in questo modo distinguere Mart Triv (*a*¹) da Ash Ham La Parm Eg (*z*), due zone di addensamento separate ma dipendenti entrambe dal subarchetipo α . Sanguineti, tuttavia, arriva ad escludere *c*, compreso Eg, dal suo stemma, derogando così al criterio orientativo della cronologia messo a punto dal Petrocchi. Dunque, per quanto riguarda la sezione *b*, si assumono solamente le lezioni di Ash, poiché la parentela con Ham, posteriore di tredici anni, è sicura per il segmento *Purg.* XVIII – *Par.* VI, mentre, da *Par.* VII in avanti, Ham si lega piuttosto a La Parm: «Il dato conferma, nel caso particolare, una tendenza generale: già nel corso del quinto decennio le identità di sezione vanno diluendosi»²⁷. Altra importante acquisizione da attribuire a Sanguineti (2001) è il superamento dell'ipotesi di Petrocchi secondo cui La occupava una posizione intermedia fra *c* e il subarchetipo β : il codice è stato ricondotto dallo studioso a uno stretto nesso con Parm, salvo poi, come già anticipato, liquidarli entrambi dal proprio stemma. In ultima istanza: «L'utilità ecdotica di questi "affini" è modestissima: con rare eccezioni, la "voce" di *c* sarà dunque sufficientemente rappresentata in apparato dai soli La Parm»²⁸.

Veniamo ora ad Eg. Il quadro è dei più intricati e per risolverlo Inglese discrimina, ai fini di una corretta collocazione del testimone, le lezioni originarie di una fase *ante correctionem* (Eg^{ac}) da quelle «addebitabili a una revisione (Eg^{pc}) palesemente condotta a riscontro di un ms affine a La Parm (contaminato esso stesso)». In questo modo, è possibile dissociare Eg^{ac} dal gruppo *c*, anche perché «gli indizi di una specifica "consanguineità" fra Eg e La Parm non sono numerosi», là dove Sanguineti insiste a collocare il testimone nella medesima sezione di La Parm utilizzando due errori "congiuntivi" (*Purg.* II 93 e *Purg.* XXIV 125) che si debbono al correttore di Eg^{pc}. Per la seconda cantica poi, si può notare come il fenomeno di discostamento di Eg^{ac} da *c* e da *b* assuma proporzioni macroscopiche e ciò viene spiegato da Inglese in questi termini: «Ritengo più probabile che gli allestitori di Eg siano ricorsi per il *Purgatorio* a una fonte migliore di quella che tenevano come base, migliore ma non esterna al perimetro di *z* (la indico nello stemma come *z*⁰) (...) Si rammenti la constatazione dei pochi errori rimasti a indicare, per *Inferno* e *Paradiso*, una parentela specifica fra Eg e *c*, la cui fonte comune denomino *e*»²⁹.

La fonte di errori comuni ad *a*¹ (Mart Triv) e a *z* (Ash Ham La Parm Eg), allargando il campo a quei casi in cui Rb si accorda con i medesimi contro Urb, si identifica con il subarchetipo α .

27 Inglese (a cura di), *Commedia* cit., p. CXIII.

28 Ivi, p. CXV.

29 Ivi, p. CXVIII.

3. Infine, il subarchetipo β raccoglie gli errori di Urb, unico rappresentante “puro” di questo ramo della tradizione, e gli errori in cui Rb si unisce a Urb contro a^1 e z ; ma occorre rilevare che la condizione di unicità di cui gode Urb non costituisce di per sé un elemento di valore rispetto ai discendenti di α , poiché, proprio a causa del suo isolamento, una possibile e non dichiarata contaminazione risulterebbe comunque impercettibile. Per ciò che riguarda la difficile collocazione di Rb, per il quale si registra «una irrimediabile contraddittorietà dei dati», il nostro editore decide di applicare una soluzione intermedia fra quelle, opposte e discordanti, operate da Petrocchi, che poneva il codice tutto in β , e da Sanguineti, che invece lo colloca addirittura sotto z : è lecito pensare che «in Rb confluiscono due correnti tradizionali, l'una affine al testo “standard”, l'altra a β (...) Così situato, Rb riduce il proprio contributo ecdotico alla conferma di Urb quale testimone di β (certo più rassicurante, in questa funzione, del tardo Florio) e, in una misura da verificare caso per caso, alla definizione di c in *Inferno* e *Paradiso*: mentre la buona qualità del suo *Purgatorio* viene riassorbita nella relazione con β »³⁰.

«Il riconoscimento definitivo della verosimile inesistenza di un archetipo» si traduceva, nello stemma dell'*Antica vulgata* disegnato da Petrocchi, nella congiunzione diretta di α con β in O, senza immettere alcuna mediazione tra i due subarchetipi e l'ipotetico originale, della cui natura si è già detto («purché ci si intenda nel concepire ciò che il Petrocchi designa con O non già come un punto, ma piuttosto come un insieme»). Inglese, tuttavia, riabilita l'archetipo: una differenza apparentemente sostanziale ma che nel concreto non contraddice l'impostazione del Petrocchi. Il suo archetipo, infatti, svolge – potremmo dire – una mera funzione “di servizio”, senza intraprenderne una ricostruzione che riuscirebbe quanto mai indimostrata: «Mi servo del celebre termine lachmanniano per nominare la fonte delle corrottele comuni ad α e a β (...) Nello stemma e in apparato, il simbolo ω rappresenta la fonte primaria (“verticale”) o almeno la congruenza dei testi Mart Triv Ash Eg La Parm Rb Urb»³¹. Uno l'errore d'archetipo sicuro, presente cioè anche in Urb, vale a dire *Leffecto* di *Par.* XXXII 1 in luogo di *Affetto*, ma a *Par.* XXVIII 136 leggiamo *tanto secreto ver*, lezione originale attestata da Eg Parm e affini, dove Urb riproduce piuttosto *tanto seuro* che Inglese riconduce all'archetipo («errore esemplarmente monogenetico, nella misura in cui presuppone un guasto individuale, forse materiale»). Prosegue poco più avanti l'editore:

Quanto al recupero da parte di Eg Parm e affini, fra l'ipotesi di una restituzione *ope ingenii* e quella dell'accesso a una fonte alternativa, opto decisamente per la seconda. Poi-

30 Ivi, p. CXXVI.

31 Inglese (a cura di), *Commedia* cit., pp. CXXVIII-CXXXI.

ché il luogo in questione appartiene alla sezione del testo reperita e edita da Iacopo Alighieri solo dopo la morte del padre, *la corruțela individua uno scarto fra l'archetipo stemmatico, portatore dell'errore, e un prototipo, indispensabile fonte della correzione*³².

Sofferamoci per un momento su questo passaggio. L'intuizione è delle più brillanti: a partire da questo caso particolarissimo, viene introdotta una divaricazione sostanziale tra l'archetipo vero e proprio, generatore di tutta la tradizione conosciuta, e un prototipo esterno al perimetro di α e β , che coinciderebbe con il testo di Iacopo. Si tratterebbe, dunque, di una fonte pretradizionale con la quale tuttavia alcuni rappresentanti di α (e dei più autorevoli) sono entrati in contatto già a partire dalla fine del terzo decennio, e in virtù della quale hanno potuto correggere errori tramandati dall'archetipo. Ciò a convalidare quei rapporti extrastemmatici che Forese, nel suo notamento, denuncia a chiarissime lettere: *ex diversis aliis*.

Dunque, ricapitolando: «L'analisi degli errori ha permesso di identificare tre principali tipi di testo costituitisi nel primo decennio di circolazione del Poema come opera compiuta:

(1) il testo standard: Ash Eg La Parm ecc., e, in parte, Rb; per la seconda cantica, Eg riferisce uno stadio testuale (z^0) meno corrotto rispetto alla fonte di b e c (z);

(2) l'*editio* compilata da Forese nel 1330-31 (a): Mart Triv;

(3) una tradizione "bolognese" (β) rappresentata da Urb (e parzialmente da Rb), la quale in un certo numero di luoghi oppone lezioni originali a errori comuni $a + z$ ($= \alpha$).

(...) Non potendosi infatti escludere che le divergenze fra a , z e β (comprese le lezioni di Urb che si oppongono a errori in α) riflettano variazioni e stratificazioni dell'archetipo, *a tutti e tre i tipi di testo va riconosciuto il rango di "portatori di varianti"*³³. Eccoci allora alla resa dei conti.

Lo scrutinio delle varianti ammissibili alla pari, «anche incidenti sulla parafraasi», procede seguendo uno "schema probabilistico" che si articola secondo quattro gradi di selezione: 1) L'accordo fra Triv (a^1) e Urb (β) contro z (Petrocchi indicava 155 casi di concordanza fra i due testimoni) costituisce «la base sostanziale dell'edizione»; accanto a tale accordo, saranno promosse anche le lezioni in cui z si accorda con Urb isolando Triv; 2) «Quando l'opposizione si dia fra i due presunti subarchetipi α e β , non resta che ricorrere a una dislocazione convenzionale, fra testo e apparato, delle varianti parimente ammissibili (...) *Colloco dunque nel testo la lezione di α , perché la convenzione alternativa, enunciata da Petrocchi*³⁴ e radicalizzata da Sanguineti, *mi pare sconsigliata dall'isolamento di Urb*

32 Ivi, p. CXXIX.

33 Ivi, p. CXLI.

34 Per un utile raffronto tra i due procedimenti, riproduco qui in nota il passo corri-

(...) La preferenza data, quando sia possibile, alla lezione di Triv consente inoltre di limitare le deroghe al principio del testo-base nella definizione della *facies linguistica*³⁵; 3) Talvolta la testimonianza z si divide, accordandosi gli uni con a e gli altri con Urb. In questi casi, «l'identificazione della presumibile lezione α postula la restituzione probabilistica di z . Per giungere alla quale occorre valutare caso per caso quale sia la diramazione monogenetica, da α ai testimoni conservati, e quale invece il sottoinsieme che per poligenesi (o contaminazione) riecheggia, entro α , la lezione di β »³⁶; 4) Infine, «dove la restituzione probabilistica di z fallisce, la fisionomia di α rimane incerta: *adotto un mero criterio di omogeneità testuale privilegiando la combinazione di testi che include Triv*»³⁷.

Tanto per la definizione degli errori quanto nella selezione delle varianti da promuovere a testo, Inglese fa ampio ricorso ad una attenta e ragionata *interpretatio critica*, specialmente là dove le regole della stemmatica non sono in grado di fornire risposte meccaniche; tale procedimento egli chiama, con una felice espressione evocativa, “formalizzazione degli argomenti”, vale a dire un processo che, nei casi sopra citati, privilegia una lezione piuttosto che un'altra in funzione del suo contesto (questioni metriche o di senso).

Le note linguistiche

«La presentazione formale di un testo critico, in particolare quando si tratti di un'opera come la *Commedia*, deve contemperare tre esigenze in sé e per sé contrastanti: *leggibilità, plausibilità (storico-linguistica), obiettività (del procedimento)*. L'esito non potrà che risultare compromissorio e mai pienamente soddisfacente»³⁸. Facendo proprie le prescrizioni di Varvaro³⁹, l'editore assume come testo-base, per

spondente: «Le norme d'edizione consigliano dunque che, coincidendo i testimoni dell'antica tradizione fiorentina con quelli del subarchetipo padano, la relativa lezione debba sempre essere prescelta, a meno che l'esegesi non la dimostri sicuramente viziata di una anche parziale corruzione. *In caso di parità perfetta d'esito testuale, non potendosi per vie esterne o per forza di ragionamento ravvisare una preminenza, la lezione di β deve essere preferita a quella di α , tanto più se confortata dall'appoggio dell'intermedio La*» (Petrocchi (a cura di), *La Commedia secondo l'antica vulgata* cit., p. 406).

35 Inglese (a cura di), *Commedia* cit., pp. CXLV-CXLVI.

36 *Ibid.*

37 *Ivi*, p. CXLVII.

38 *Ivi*, p. CXLIX.

39 «Non è giustificata nessuna ricostruzione dell'assetto linguistico di un testo in base alla distribuzione stemmatica delle forme, è opportuno rispettare al massimo, salvo prova contraria, le anomalie presenti nel manoscritto che lo scrutinio della tradizione ci ha indotto ragionevolmente a prescegliere come testo-base per l'assetto linguistico» (A.Varvaro, *Autografi non letterari e lingua dei testi*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro* (Atti del Convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984), Roma, Sa-

fonetica e morfologia, il ms Trivulziano 1080, il quale viene privilegiato per la sua prossimità temporale e spaziale alla lingua dell'autore. «I tratti più personali della lingua di Francesco di ser Nardo [allestitore di Triv] – avverte Inglese – possono essere individuati ed eventualmente emarginati a riscontro del ms Parmense 3285, l'altro importante codice fiorentino del quarto decennio del Trecento»⁴⁰. Benché anche il Petrocchi qualificasse Triv come testo-base, la patina linguistica dell'*Antica vulgata* risulta essere decisamente meno omogenea rispetto al testo che ci viene restituito da Inglese, il quale viceversa si attiene costantemente alle forme del Trivulziano. A tale riguardo, vale davvero la pena leggere per intero alcuni brani illuminanti tratti dall'*Introduzione alla Commedia secondo l'antica vulgata*:

L'editore dovrà scegliere quell'amanuense che possa offrire garanzie di una notevole abilità trascrittoria: essere, in coerenza col canone prescelto e con tutte le considerazioni supplementari connotate a questo proposito, portatore di una tradizione antica; essere un uomo di buona cultura, senza le pericolose reazioni del dotto e dell'indotto; essere, infine, fiorentino. *Tutte queste caratteristiche appaiono presenti in Francesco di ser Nardo, e in particolar modo nella sua più antica e omogenea fatica: Triv, anche se la consultazione di Triv non dovrà mai essere rigida ed esclusivistica, ma arricchirsi del conforto più ampio di altre testimonianze.*

Il Trivulziano, infatti, è di salda base linguistica fiorentina, ma tutt'altro che restio ad accogliere fenomeni della fascia mediana ovvero, più sovente, dell'area padana. Ci sembra che egli rispecchi, nonostante le inevitabili contraddizioni ed eccezioni, quello che dovrà essere fondamentalmente l'abito linguistico dantesco: profondamente radicato nella cultura e nel gusto espressivo della Toscana letteraria, e pure aperto ad accogliere suggerimenti e modi da altri ambienti e da altre parlate. Ma tutto ciò non dovrà mai significare supina osservanza del colorito linguistico di Triv contro chiarimenti e documenti che possono venirci da testi anche lontanissimi.

Dare fiducia a Francesco di ser Nardo o, in ipotesi teorica, seguire un certo manoscritto non dovrà significare che la sua forma avrà sempre un valore incontrovertibile. È probabile che Francesco, ad esempio, tenda a trascrivere nella forma toscana, o più diffusa in Toscana, nomi propri, toponimi, vocaboli in genere caratteristici di altre zone o addirittura localizzati espressamente in Romagna o nella «Lombardia» dantesca; eppure, *in taluni casi Triv dà prova di osservanza all'ascendente anche quando solitamente i confratelli toscani intervengono.*

Partendo da questi presupposti, i quali concedono a Triv una fiducia sempre “critica” e ragguagliata al vario comportamento degli altri testi, dirò che *il poema presenta un assieme assai ricco d'alternanze e impone che, tra un'ipotesi di intervento normalizzante al massimo e l'acquiescenza al caso per caso, si reperisca una norma intermedia, di giudiziosa elasticità.*

lerno Editrice, 1985, pp. 255-67 e la citazione a p. 267).

40 Inglese (a cura di), *Commedia* cit., p. CL.

Che Triv ci tranquillizzi sulla coloritura e il comportamento dell'archetipo, non si può proprio dire, ma è legittimo attendersi da un codice, benemerito per tante prove di fedeltà, una minore incidenza del processo eversivo. *Si deve procedere per approssimazioni: Triv è il meno imputabile d'infedeltà; Triv è antico e, rispetto a La, nato un anno prima, è testo immune dai revisori salvo che in minime particolarità e in scarsissime zone del poema; Triv è il meno soggetto al continuo flusso di difformità che gli altri codici fiorentini patiscono in grave misura; Triv è prodotto di un amanuense il cui lavoro e le cui abitudini possiamo controllare in stretto confronto con Ga; conoscendo l'appartenenza di Ga e di Triv a due distinti rami della tradizione α , si è in grado di confermare le valutazioni sull'usus del copista e insieme le sue reazioni dinanzi all'alternanza dei fatti grafici e fonetici indipendentemente dalla perfetta rispondenza delle lezioni⁴¹.*

Già da queste poche righe si evince, con ogni evidenza, tutto l'acume intuitivo e metodologico che stava alla base delle scelte del Petrocchi. Oggi Sanguineti vorrebbe imputare alla lingua di Triv una non ben precisata "iperfiorentinizzazione di ritorno" o "toscanità argentea", a confronto – sempre a suo dire – della più sicura genuinità linguistica di Urb, che egli, malgrado la quantità non trascurabile delle forme da lui stesso emendate, promuove come testo di riferimento. È vero se mai il contrario: proprio in quanto fiorentino, Triv non ha alcuna esigenza (valgano i rilievi del Petrocchi sopra citati) di eccedere in fenomeni di ipercorrettismo e, allo stesso tempo, non è refrattario ad accogliere plausibili settentrionalismi; Urb, invece, poiché, come sappiamo, proveniente da fonte non toscana, è verosimile che si trovasse nella condizione di dover adeguare la propria veste immettendo fiorentinismi estranei alla mano dell'autore.

Altre considerazioni di Inglese circa l'abito linguistico da conferire alla *Commedia* riguardano le preposizioni articolate e l'interpunzione. Nel primo dei due casi, osserva l'editore, il copista di Triv tende ad alternare indiscriminatamente e a suo gusto personale *ll* (doppia) e *l* (semplice) «per l'abitudine a pronunciare sempre *ll*»; Inglese, pertanto, sposando la regola documentata dai testi fiorentini del Duecento e primissimo Trecento e valida, dunque, anche per l'Alighieri, si comporta utilizzando *ll* doppia davanti a vocale tonica e *l* semplice davanti a vocale protonica. Per ciò che interessa l'interpunzione, rispetto al testo dell'*Antica vulgata*, se ne persegue un generale alleggerimento:

Anzitutto considerando che la fine del verso comporta di per sé una breve pausa nella lettura, pausa che non sempre è necessario ribadire con la virgola: se troppi versi consecutivi terminano con una virgola, la gerarchia tra le frasi rischia di annebbiarsi (...) Per accrescere la fluidità del discorso, ho ridotto il numero di terzine concluse dal punto fermo, facendo più largo ricorso al punto e virgola (fra periodi in serie) e ai due punti (fra periodi implicati l'uno con l'altro dall'argomentazione). In situazioni più complesse,

41 Petrocchi (a cura di), *La Commedia secondo l'antica vulgata* cit., pp. 413-17.

come in talune lunghe similitudini, la lineetta semplice può servire a separare i due gruppi di frasi⁴².

Va da sé che, fermo restando il rispetto del testo-base, conclamate forme estranee al fiorentino dell'età di Dante debbano essere riconsiderate. Particolari deroghe alla lingua di Triv si assumono nei seguenti casi: 1) Forme addebitabili al copista Francesco; 2) Forme toscane diffuse a Firenze in epoca successiva al 1300; 3) Forme non toscane o di dubbia estrazione. Ma, più in generale, possiamo dire che «il Trivulziano presenta alcune variazioni interne che Petrocchi, *nella sua diversa prospettiva editoriale*, annullava (...) Nell'impossibilità di ristabilire una frequenza "originale", non rimane che assecondare le oscillazioni del testo-base»⁴³.

Osservazioni finali

Come opportunamente notava Saverio Bellomo, il dibattito intorno al testo della *Commedia* importa «più per il principio metodologico che per le concrete conseguenze in relazione al testo»: sarebbe infatti ingenuo da parte nostra aspettarci, per un'opera siffatta, innovazioni che non si limitino esclusivamente ad interventi locali, quelli sì auspicabili e indispensabili. L'ultima edizione del Poema dantesco non fa eccezione, giacché il suo editore, con un gesto di moderato conservatorismo legittimato dalle ottime argomentazioni, intende mettere in guardia dalla tentazione di intraprendere vane rivoluzioni testuali. Molti sono i meriti che dobbiamo riconoscere al prezioso lavoro di Federico Sanguineti; tuttavia, le conclusioni a cui giunge sono tali da non poter non suscitare forti perplessità. Prendiamo in esame una delle principali novità dell'edizione di Giorgio Inglese rispetto al testo di Petrocchi, vale a dire il comportamento dell'editore in una condizione di opposizione tra i due "presunti" subarchetipi α e β : Inglese, come abbiamo visto, predilige la lezione di α («perché la convenzione alternativa mi pare sconsigliata dall'isolamento di Urb»), in luogo di una scelta orientata tutta su β che era propria dell'*Antica vulgata* («in caso di parità perfetta d'esito testuale, la lezione di β deve essere preferita a quella di α , *tanto più se confortata dall'appoggio dell'intermedio La*). Come si spiega tale discrepanza? Se l'atteggiamento di Petrocchi poteva trovare giustificazione in una figura stemmatica che, per quelle che erano le sue conoscenze, non vedeva Urb come unico rappresentante di β ma gli affiancava piuttosto i testimoni La Rb Mad, altrettanto non è possibile dire per la soluzione adottata da Sanguineti, il quale, *radicalizzando* la proposta di Petrocchi, elegge Urb contro la tradizione α senza però poter contare

42 Inglese (a cura di), *Commedia* cit., p. CLXVII.

43 Ivi, pp. CLIX-CLXI.

su di un testimone confortato dall'appoggio, come appunto credeva l'editore dell'*Antica vulgata*, di alcuni suoi collaterali⁴⁴. Alla luce della riconsiderazione genealogica di La Rb Mad, Inglese non può fare altro che "svalutare" l'apporto di Urb in quei casi in cui si trovi in contrasto con α , collocando nel testo la lezione di quest'ultimo, «perché la convenzione alternativa mi pare sconsigliata dall'isolamento di Urb».

Dunque, per poter riaffermare saldamente il criterio orientativo della cronologia approntato dal Petrocchi, contro nuove e ardite formulazioni che troppo se ne allontanano, occorreva riattualizzarne la configurazione, tenendo anche conto delle recenti e giuste acquisizioni. Basti pensare al caso emblematico di Co, ritenuto nel testimoniale dell'*Antica vulgata* codice del 1330/40 e oggi ridatato più correttamente al 1375/1400, accanto a quelli già visti di Eg La Rb. Pur nel rispetto del carattere aperto che la Società Dantesca Italiana ha voluto conferire al progetto dell'Edizione Nazionale, è impossibile negare, io credo, che il testo del Poema che ci viene ora offerto da Giorgio Inglese possa a buon diritto rappresentare, per gli studi danteschi, un punto di riferimento solido e imprescindibile, destinato a perdurare, quale modello privilegiato, nei molti anni a venire.

44 Ci è noto che più di recente Sanguineti (2018), per compensare l'isolamento di Urb quale unico rappresentante del subarchetipo β , ha voluto affiancare al suo codice di riferimento i *recentiores* Estense, Florio e Urb. 365, la cui promozione all'interno dello stemma commentiamo con le parole di Inglese: «Reagendo forse a quanti discutevano la scelta di far gravare tutta l'edizione del Poema sulle spalle dell'unico rappresentante (Urb) di un subarchetipo (β), Sanguineti ha collocato il Florio in posizione di collaterale a Urb nella rappresentanza di β (...) Rimane indimostrata, perché indimostrabile, la non dipendenza del Florio da Urb, in base a errori separativi di Urb vs Florio (...) Il Florio non giova alla specifica bisogna di convalidare o non convalidare la pertinenza a β delle lezioni di Urb: ogni sua conferma a Urb rischia di essere eco del medesimo Urb; ogni sua differenza da Urb può essere frutto di incrocio contaminatorio o aggiustamento critico intervenuto lungo l'ipotetica linea diretta $\beta \rightarrow$ Florio, anch'essa virtualmente misurabile in una settantina di anni. È superfluo ripetere l'argomentazione per gli altri mss tardi che Sanguineti associa a Urb: Estense e Urb. 365. *Codices inutiles*» (Inglese (a cura di), *Commedia* cit., p. LVIII).

* Nino Mastruzzo - Roberta Cella, *La più antica lirica italiana. «Quando eu stava in le tu cathene»* (Ravenna 1226), Bologna, il Mulino, 2022.

Anticipato dall'uscita su rivista del contributo *Per una nuova lettura della carta ravennate* – in «Medioevo romanzo», 45 (2021), pp. 421-35 –, il volume è suddiviso in nove capitoli preceduti da una *Premessa* (*In cui si invita il benevolo lettore a considerare la questione nei suoi termini generali*, pp. 7-13), che riconsiderano genesi, datazione, lingua, metro, ambiente di produzione, contesto politico-culturale e compagine testuale di *Quando eu stava in le tu cathene*, di fatto destrutturando l'assunto ormai vulgato di una canzone d'amore, di origine romagnola, trascritta sul finire del XII secolo.

Il capitolo primo (*Del rinvenimento di un antichissimo testo lirico e dei suoi rapporti con altre, consimili scritture*, pp. 15-33), come i sei successivi, di spettanza di N. Mastruzzo, tratta delle più antiche attestazioni poetiche in lingua di *sì* preesistenti alla Scuola siciliana, con particolare messa a fuoco del reperto ravennate e sua collocazione nel panorama delle Origini, attraverso un utile e aggiornato ragguaglio su *status quaestionis* e prospettive d'indagine ancora aperte.

L'attuale contesto di conservazione della pergamena presso l'Archivio Storico Diocesano di Ravenna e il suo ambiente di produzione sono oggetto del secondo capitolo (*Trovare il principio partendo dalla fine*, pp. 35-48), in cui si adducono argomenti a dimostrazione di una prima circolazione in ambito laico del documento e, quindi, di un suo precoce ingresso nell'archivio del monastero benedettino femminile di Sant'Andrea Maggiore di Ravenna, verosimilmente non troppo oltre la fine del sec. XII, dove – a partire dal terzo decennio del sec. XIII – la pergamena avrà convissuto in contiguità fisica e materiale col solenne privilegio indirizzato da Federico II al monastero durante la permanenza della corte imperiale nella città romagnola (2 aprile-7 maggio 1226). Contingenza, questa, che l'Autore postula possa tra l'altro aver occasionato contatti diretti fra il personale della cancelleria federiciana e i delegati alla rappresentanza di Sant'Andrea.

Il capitolo terzo (*Quantità e varietà degli scriventi e delle scritture ravennate*, pp. 49-77) si addentra, invece, nelle abitudini scritte dei rogatari attivi a Ravenna nei secc. XII-XIII attraverso una ben argomentata analisi delle specificità grafiche dei vari ambiti professionali e delle diverse tipologie documentarie, al fine di attribuire un più preciso profilo storico agli attergati volgari del reperto ravennate.

Il capitolo quarto (*Dispute, contenziosi giudiziari e poesia volgare: qualcosa in comune*, pp. 79-112), in stretta continuità col precedente, circoscrive ulteriormente l'indagine ad alcune prove scritte di figure professionali che, a cavallo tra XII e XIII secolo, agiscono sulla scena giudiziaria inerente alla controversia intercorsa fra le monache di Sant'Andrea e quelle di San Silvestro riguardo ai diritti su Bozoleto, le cui caratteristiche grafiche sono assai prossime a quelle del testo poetico vergato sulla carta ravennate. In particolar modo, la mano B che trascrive il ritornello di endecasillabi *Fra tutti qu' ke fece* è assimilata a quella di un anonimo

scrivente che copia alcune dichiarazioni testimoniali (righe 1-57) nella pergamena 11807 dell'Archivio Storico Diocesano.

Oggetti che raccontano storie è il titolo del quinto capitolo (pp. 113-33), che approfondisce le peculiarità materiali (scrittura, inchiostro, *mise en page*) della pergamena 11518ter, utili a definirne datazione (primavera 1226) e origine (collaborativa e simultanea) delle diverse operazioni di scrittura.

Il capitolo sesto (*Di come l'imperatore Federico venne a Ravenna e di chi gli si accompagnò*, pp. 135-49) ripercorre le circostanze che nella primavera 1226 dovettero favorire scambi (anche) culturali fra i funzionari imperiali al seguito di Federico II e i rappresentanti legali del cenobio femminile di Sant'Andrea.

Nel capitolo successivo (*Dalla fisionomia della scrittura all'identikit dello scrivente*, pp. 151-92), argomentazioni di carattere paleografico, inducono l'Autore a ricondurre la mano A, artefice della trascrizione delle cinque strofe di *Quando eu stava*, alla prassi del diritto. Seppure nell'impossibilità di recuperare e raffrontare documenti autografi, il cerchio è quindi ristretto attorno alla figura di Ugo de Guezzo, *advocatus* presso Sant'Andrea Maggiore dal 1203 al 1245.

Del testo, e delle sue difficoltà (pp. 193-266) si occupa R. Cella, a cui è intestato anche il nono e ultimo capitolo (*Di come si possono ricomporre l'inusitato e il noto*, pp. 267-308). La trascrizione diplomatica dei blocchi di versi A e B, intesi come un'entità organica e coesa di cinque strofe più il ritornello (e la notazione musicale), è seguita dall'edizione critica accompagnata da una parafrasi e da un'efficace annotazione. L'entità degli errori è tale da far escludere all'Autrice una trafilata di copia e da far pensare, piuttosto, alla conseguenza di un processo creativo o performativo, collocato originariamente nella dimensione dell'oralità. L'analisi linguistica conduce, inoltre, a ipotizzare un tessuto originario siciliano illustre, già ibridato ed eterogeneo, di un esecutore(-autore?) meridionale, a cui due at-tanti diversi, A e B, al momento della messa per iscritto della canzone à *refrain*, hanno sovrapposto – seppur in diverso grado – i propri tratti linguistici settentrionali. Un'ulteriore novità è data dalla lettura in chiave metaforica della canzone che, dunque, «non parla d'amore, ma della fedeltà incondizionata dovuta all'imperatore a prescindere da ogni possibile ricompensa, che comunque non mancherà» (p. 301). È, insomma, «una raffinata canzone di propaganda interna, mediata e allusiva, volta a rafforzare il senso di appartenenza all'impero» (p. 303).

Oltre alle otto tavole a colori, corredano e chiudono il volume le *Conclusioni* (*Padre Brown, Sherlock Holmes e la conoscenza storica*, pp. 309-16), un'Appendice sull'*Acquisizione digitale della pergamena 11518ter dell'Archivio Storico Diocesano di Ravenna* a cura di M. De Vivo, F. Giacomini e S. Obbiso (pp. 317-22), un'ampia e circostanziata *Bibliografia* (pp. 323-65), un *Indice dei manoscritti e dei documenti d'archivio* (pp. 369-72) e un *Indice dei nomi e delle opere anonime* (pp. 373-82).

In conclusione, il libro – scritto con pregevole stile e con chiarezza – investe con argomenti convincenti e angolature inedite il pertrattato reperto ravennate, dimostrando quanto spazio ancora rimanesse per indagini concretamente innovative sul componimento. Lo studio riesce a procurare una sintesi di grande

efficacia a partire dal rapporto fra i dati di contesto, che consentono di ricostruire la storia del reperto e dei suoi attanti, le analisi materiali, l'auscultazione del testo, gli elementi più strettamente linguistici e quelli metrici. Il testo critico è restituito con pochi interventi sulla lezione del ms., ma importanti risultano le novità testuali rispetto alle precedenti edizioni: si vedano, su tutte, la difesa delle lezioni al v. 4 *ou* (come sic. 'o') e al v. 11 *Nullò m(e)u* (con *titulus* erroneamente interpretato o considerato fuori posto dai precedenti editori). Le rilevate correzioni immediate, di mano A, di alcuni errori ai vv. 7 (*respusu* > *respusa*), 16 (*ke* > *ki*) e 50 (*come* > *como*), nonché la variante interlineare sostitutiva al v. 24 (*sì m'av[è]a posto in guaitare*) avvalorano l'ipotesi di una registrazione estemporanea, sotto dettatura del testo. Una trattazione più circostanziata avrebbe semmai meritato la notazione musicale associata al testo lirico (cui sono dedicate le pp. 202-4).

[Benedetta Aldinucci]

* *Scrittrici del Medioevo: un'antologia*, a cura di Elisabetta Bartoli, Donatella Manzoli, Natascia Tonelli, Roma, Carocci, 2023.

Scrittrici del Medioevo: un'antologia, pubblicata da Carocci nel 2023, rappresenta un passo fondamentale per ripristinare una forma di giustizia culturale.

Il volume racchiude una selezione di testi e di profili di un ricco gruppo di voci femminili: vengono difatti analizzate ben quarantacinque autrici (comprese le anonime e i gruppi autoriali), la maggior parte quasi dimenticate dalle singole storie della letteratura italiana e straniera.

Le figure sono state opportunamente scelte ed è proprio questa selezione che permette, indirettamente, di presupporre l'esistenza di un ideale catalogo di autrici, da integrare, che deve essere necessariamente (ed è *de facto*) molto più esteso. Un lume di questa mole sepolta viene dato da un censimento condotto da due delle tre curatrici del presente volume, secondo il quale le scrittrici medievali soltanto di lingua latina sarebbero oltre 300 (cit. *Scrittrici del Medioevo: un'antologia*, Introduzione, p. 11).

Il pregio sostanziale di questa operazione culturale consiste nella capacità di coniugare, in un unico testo di agevole consultazione, una ragguardevole varietà di autrici che si esprimono in un arco cronologico compreso tra il VI e il XV secolo. Si rinvigorisce così di una prospettiva inedita il Medioevo mediante un atto di demistificazione che, nel caso presente, viene svolto attraverso una rilettura polifonica. È un Medioevo fervente e ricco, quello che emerge da queste pagine: un'età senza confini.

La sequenza dei ritratti delle scrittrici valica infatti ogni possibile confine: sono decaduti tutti i limiti geografici (le autrici punteggiano con la loro presenza i più vasti territori fino alle longitudini e latitudini più estreme); mancano le ristrettezze dei singoli generi letterari (vi sono testi che spaziano dalla prosa alla poesia, di ispirazione laica e sacra); non vi sono barriere linguistiche (sono rappresentate ben dieci lingue differenti comprese l'arabo, l'ebraico e il bizantino).

Il volume viene aperto da un'introduzione che costituisce un ausilio fondamentale per ricostruire i fili di un *entrelacement* che annoda elementi diversificati e apparentemente distanti tra loro tra i quali: l'esperienza di una pratica di scrittura femminile (complementare e coesistente rispetto a quella maschile); la nascita delle singole letterature locali (e le inevitabili discrepanze cronologiche che si possono riscontrare tra esse); i differenti rapporti linguistici interni ai singoli territori (consistenti soprattutto nelle dinamiche di convivenza instaurate tra le varie letterature volgari e il persistente superstrato mediolatino); la disomogeneità riscontrabile nell'educazione, nella pratica di composizione e nella ricezione letteraria da parte delle donne (connessa alla pluralità e differenziazione di generi praticati nella letteratura femminile).

Nella sua seconda parte, l'introduzione mira a una sintesi ricostruttiva dei percorsi tematici proposti nel volume, dichiarando l'intento dello specifico or-

dinamento scelto. Ne risulta dunque una sinossi-guida particolarmente utile al lettore. Essa fornisce un orientamento sulle dinamiche macrostrutturali, costruite mediante l'antologia, e offre un contesto di riferimento nel quale inquadrare i singoli testi.

Non si tratta di una storia della letteratura, ma di un percorso al femminile: la scelta di apportare una divisione in sezioni tematiche permette di apprezzare la ricchezza delle competenze e degli interessi delle donne. Questa linea di riflessione viene valorizzata dallo studio delle costanti che attraversano le diverse generazioni, ma vengono sottolineati, al contempo, gli elementi di innovazione espressi dalle varie prospettive trattate.

Si nota, in questo modo, la vastità di un patrimonio conoscitivo incredibilmente esteso e a emergere è soprattutto il dialogo che intercorre sia tra le varie voci femminili, che valica una ripartizione strettamente diacronica; sia con i modelli di riferimento (come accade per il dittico di sonetti di Compiuta Donzella) e con la letteratura maschile della quale le autrici potevano fruttuosamente fruire. Si tratta di una comunicazione continua, implicita ed esplicita – come nel caso dell'epistola di Gisla e Rotrude indirizzata ad Alcuino e le rispettive risposte, o lo scambio letterario che riguardò Isotta Nogarola e il suo *magister* Guarino Veronese – che interessa sinchronicamente personalità di notevole rilevanza e che viene condotta in una prospettiva alla pari. Quelle antologizzate sono donne che vivono immerse nel contesto sociale, nelle loro parole non vi è traccia di isolamento. Si crea così l'immagine di una comunità omogenea ma differenziata, nella quale ogni figura trova un proprio spazio e la propria voce.

Sono stati selezionati sei percorsi tematici, quelli che hanno nutrito le più importanti riflessioni del tempo, nei quali anche le donne (come gli uomini) dimostrano di essersi provate, di aver avuto una propria autonomia compositiva e una peculiare urgenza espressiva. Si tratta dei nodi concettuali che ruotano intorno a: educazione; rapporto tra sé e mondo; maternità; amore; corpo e sesso; mistica e sacro. Nel volume voci note e celebri esponenti del contesto culturale del tempo (come Eloisa, Caterina da Siena, Rosvita di Gandersheim, Christine de Pizan) si intervallano a figure decisamente meno conosciute, per le quali si è manifestata con urgenza la necessità di fornire un luogo di espressione e un pubblico. In molti casi, si tratta di scritti che sono rimasti per lungo tempo inediti e che, grazie a questo volume, sono stati restituiti in una versione curata, tradotta e fruibile per il lettore di oggi.

In ogni autrice l'esperienza e la consapevolezza dell'essere donna e delle proprie specificità emergono di continuo dalle pagine dei testi. È (purtroppo) raro ritrovare e leggere vere penne femminili (autenticamente di donne pur nella *fic-tio*, genere praticato non solo da uomini). La letteratura è costellata di autori che hanno parlato in voce di donna o che hanno scelto una figura femminile per rappresentare parte del proprio pensiero (secondo modalità talvolta riuscite, ma – spesso – stereotipate, retaggio di una visione per la quale oggi si chiede, o meglio, si pretende un superamento).

Per questo processo di consapevole rimozione del femminile autoriale, è diventato meno comune sentire la *viva vox* di donne che hanno avuto, in ogni tempo e nonostante i numerosi impedimenti esterni, una propria dimensione ragionativa. Questa antologia, dunque, ha il merito di ricordare che «fin dall'alto Medioevo le donne, oltre a essere oggetto di letteratura, si fanno soggetto di scrittura» (cit. *Scrittrici del Medioevo: un'antologia*, Introduzione, p. 11).

Il volume si pone come *incipit* di un percorso di ridefinizione del canone letterario (non solo ristretto ai confini italiani) che per troppo tempo ha emarginato, e di fatto eliso, i contributi che le donne hanno dato al progresso delle conoscenze di tutta l'umanità, rendendo ragione dei meriti dei quali sono state ingiustamente defraudate. Nasce così un canone ginocentrico che potrebbe, e dovrebbe, fruttuosamente integrare quello presente.

L'analisi delle autrici offerte nell'antologia è sapientemente calibrata: un ruolo fondamentale nelle pagine dedicate alle singole figure è occupato da una compatta presentazione dell'opera di riferimento; in seguito, viene riportato il brano o passo antologico in lingua originale e la rispettiva traduzione.

Questa scelta ha il pregio di permettere una consultazione diretta delle parole dell'autrice ma, allo stesso tempo, di rendere fruibile a un pubblico ampio il testo, non sempre edito, con una resa il più possibile attuale. Non si tratta, tuttavia, solo di presentazione testuale e traduzione ma le note vengono abilmente sfruttate per introdurre delle specifiche e fondamentali nozioni di commento e, per quanto concerne soprattutto i testi in volgare del sì, rappresentano un utile *locus* per sciogliere i dubbi linguistici che la distanza cronologica può far sorgere nel lettore.

Il profilo biografico delle singole autrici, funzionale e sintetico, viene collocato alla fine dell'antologia ripristinando l'ordine alfabetico: si restituisce così una galleria di ritratti di donne, presentata come in una mostra.

Le annotazioni a piè di pagina sono ricche ed esaustive, di immediata e facile consultazione; così come la bibliografia a fine volume, pregevole e aggiornata.

Ma la presente pubblicazione non è soltanto una raccolta di voci letterarie femminili, è al contempo un collettore di voci critiche di donne, (il problema del monopolio quasi eminentemente maschile della critica viene sottolineato da Natascia Tonelli già in *Donne di carta*, a cura di N. Tonelli, Cinisello Balsamo, San Paolo Edizioni, 2023, p. 8). Le studiose, alle quali è stata affidata la curatela dei profili delle autrici, della traduzione e del commento dei testi, sono tra le più insigni esperte delle lingue e delle letterature del Medioevo. Queste prospettive di analisi vengono integrate tra loro e trattate con perizia nei contributi che compongono l'antologia.

Si tratta di un metavolume nel quale, davvero, donne del passato e donne presenti continuano a intessere una rete di proficua interconnessione: è fondamentale, in questo dinamismo, che il riscatto dall'espunzione dal canone venga donato da donna a donna.

Si comprende come l'antologia sia parte, e in realtà tra gli iniziatori, di un

progetto più ampio, non solo di riscoperta letteraria, ma di vera e propria educazione (che attende il seguito).

Il responsabile (e pioniere) di questa operazione rieducativa, del quale l'antologia rappresenta una delle tappe fondamentali, è il Centro Internazionale e Interuniversitario MedioEvA. Il centro è stato fondato nel 2022 da un collettivo di eminenti studiosi del Medioevo (epoca considerata in tutte le sue plurime declinazioni), del quale fanno parte, con ruoli di primo piano, le curatrici della presente antologia.

Portando avanti un'iniziativa del tutto nuova, MedioEvA si pone come motore di attività di ricerca, pubblicazioni, eventi e progetti concernenti la riscoperta del mondo femminile (e del ruolo sostanziale che la riflessione delle donne ha ricoperto nel plasmare la storia della letteratura e del pensiero fino a oggi), con un'attenzione specifica al contesto medievale (dal secolo VI al XV).

Una rete in continua espansione di socie e soci è intenta a integrare e accrescere gli studi intorno al contributo del femminile medievale e a infrangere stereotipi e credenze purtroppo ancora radicati negli studi. Il Centro MedioEvA, in questo modo, si fa veicolo di divulgazione, per un pubblico destinato a divenire sempre più ampio, di un mondo femminile che sempre più chiede di essere riconosciuto.

[Sara Eretta]

* Francesco Algarotti, *Saggio sopra la rima*, a cura di Martina Romanelli, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021.

Tra le *querelles* che caratterizzarono l'acceso clima intellettuale settecentesco, quella sulla rima e sulla sua funzione fu forse la più suscettibile di aperture transnazionali e translinguistiche. La volontà di intervenire a favore o contro un'istituzione ormai così intrinseca alle tradizioni letterarie di tutta Europa imponeva, d'altra parte, di muoversi tramite confronti e comparazioni tra diverse culture, antiche e moderne, con uno sguardo ampio, privo di pregiudizi e rigorosamente razionale; insomma esigea che fossero posti in opera i più schietti ideali illuministici, tramite l'esercizio di una *vis* critica circoscritta e ragionevole, che rifondasse gusto e norme dell'arte. Ora, che si voglia cogliere questo dato storico in uno dei suoi epifenomeni più rappresentativi, o che lo si desideri proiettare sul presente come lucido esempio di metodo, la pubblicazione di un'edizione critica e commentata del *Saggio sopra la rima* di Francesco Algarotti non può che esser salutata con soddisfazione. Fin dalle prime pagine della breve ma densa *Introduzione* al volume (pp. 7-22), infatti, la curatrice Martina Romanelli mette in luce come il *Saggio* algarottiano abbia rappresentato uno dei più maturi frutti di quel dibattito, sia dal punto di vista argomentativo che dal punto di vista della complessità e ampiezza dei riferimenti in gioco. D'altronde, già all'altezza della *princeps* del trattato (1755) la *querelle* sull'opportunità di riconoscere o meno alla rima un valore distintivo del genere poetico era «quasi all'ordine del giorno ormai da vari decenni in tutta Europa» (p. 8) come derivazione ultima dell'ancor più annosa, e vasta, *querelle des anciens et des modernes*. L'opposizione più evidente era tra la poesia greca e latina, tutta fondata sull'alternarsi dei piedi e delle quantità sillabiche, e quella delle lingue volgari, che avevano affidato alla ripetizione sonora in fine di verso un valore strutturante ignoto agli antichi. Per la nostra sensibilità attuale, che tende ad associare l'affezione per l'antico a un atteggiamento di resistenza nei confronti della modernità, tale opposizione si configura apparentemente in una forma contraddittoria: giacché nel Settecento la battaglia di chi desiderava rifarsi ai greci e ai latini per liberare la poesia dal giogo della rima muoveva non di rado da istanze modernizzatrici, mentre chi mirava a preservarla intendeva anche conservarne il contributo prestato a una funzione sociale della poesia, assolta fin dall'inizio dell'età volgare nella dimensione dell'oralità, della presenza fisica, della *performance*. Come Romanelli rapidamente ricorda (pp. 8-9), poi, a complicare il quadro in Italia vi erano le questioni sollevate dalla cosiddetta polemica Orsi-Bouhours, che aggiungevano alla dimensione diacronica dell'opposizione tra antichi e moderni la dimensione sincronica riguardante la superiorità della lingua francese sull'italiana – con gli italiani che assunsero il ruolo dei diretti eredi della latinità e i francesi quello dei suoi rinnovatori. Algarotti si collocava perciò, con il suo *Saggio sulla rima*, all'interno di queste coordinate storico-culturali; e se al lettore della nuova edizione curata da Romanelli avrebbe forse giovato un più dettagliato

inquadramento dell'opera nel suo contesto, egli è fornito in compenso di un'approfondita analisi delle posizioni estetico-letterarie assunte dal letterato veneziano nel suo trattato. Dall'*Introduzione* si coglie infatti con lucidità come questo rappresenti la sintesi di un dibattito ormai maturo verso un rifiuto integrale della rima quale «indicatore universale e invariabile sia della caratterizzazione sia della qualità poetica di un testo» (p. 10), nozione eccessivamente ristretta e limitativa per un autore ormai orientato altrove nella ricerca della *quidditas* lirica qual è Algarotti. Questi è infatti detto da Romanelli «forse uno degli autori più sinceramente coscienti della propria condizione di uomo moderno» (p. 12), e tale è definito soprattutto in forza del fatto di aver riconosciuto nell'endecasillabo sciolto il verso più in grado di esaltare la referenzialità del dettato poetico, giacché nulla concede alle facili lusinghe della cantabilità, e al contempo di averlo considerato come la forma che più permette di attingere al nobile stile dell'eloquenza poetica greca e latina, fondata, come scrive egli stesso, su «una falange di figure grammaticali», cioè a dire di figure retoriche, piuttosto che di suono (p. 34). Romanelli insiste particolarmente, nell'*Introduzione*, sulle posizioni poetologiche algarottiane espresse nel *Saggio*: ed è intento perseguito con preciso rigore, tramite una prosa che si distingue per acribia e che affronta il testo pagina per pagina, quasi riga per riga, fino a cogliere i nuclei profondi delle oscillazioni, pur minime, dell'argomentazione. Anche il commento a piè di pagina che accompagna il trattato (pp. 27-64) è estremamente meticoloso e segue il testo costa costa, tanto da rivaleggiare con esso per mole – e qualche sfrondata, a dir la verità, avrebbe talora reso più leggera la pagina senza nulla detrarre alla comprensione, soprattutto nei casi in cui la curatrice si perita di spiegare quanto il dettato di Algarotti è già di per sé chiaro (come la nota al r. 305, p. 51; o quella ai rr. 323-326, p. 53). Nelle note, il lavoro forse più degno di rilievo è quello sull'intertestualità: numerose le citazioni, dirette e indirette, di cui è sparso il *Saggio*, in ossequio a quella prospettiva universalistica e a quel metodo comparativo tipicamente illuministici cui già si alludeva. Compito ingrato per l'esegeta, giacché impone di tener testa alla vasta erudizione algarottiana, e risolto dalla curatrice per gran parte con perizia, nonostante alcune, forse fisiologiche, sviste (come quando lo scrittore veneziano evoca le canzoni a selva di Alessandro Guidi e Romanelli rimanda alle *Sei omelie* del 1712 come esempio di sue «composizioni in sciolti», cfr. pp. 48-49: sarebbe stato senz'altro più congruo rinviare all'edizione delle *Rime* del 1704 o a quella, postuma, del 1726, né risulta che Guidi abbia mai pubblicato sciolti; o, ancora, è inesatto affermare che le due traduzioni delle *Anacreontee* di Anton Maria Salvini, date alle stampe rispettivamente *ante* 1677 e nel 1695, siano «attestate per la prima volta nel 1723», cfr. p. 53). Grazie al commento, però, è ora possibile apprezzare alcune delle fonti più compulsate dall'autore del *Saggio*, conoscerne più nel dettaglio alcune letture e cogliere il dialogo (anche polemico) che, proprio attraverso l'intertestualità, egli instaura con altre opere. Il Quadrio, ad esempio, affiora a più riprese, variamente dissimulato, tra le pagine del trattato; e benché

ciò possa rappresentare un'ovvietà guardando a un teorico della letteratura del Settecento, è tuttavia pieno merito della curatrice l'aver dato sostanza a corrispondenze puntuali fino a dimostrare il fatto che il *Della storia, e della ragione d'ogni poesia* costituisce l'«ipotesto» di un'intera sezione del *Saggio* sulla metrica barbara (pp. 48-51). Analogamente, Romanelli è riuscita a rintracciare, sulla scia dell'«attacco frontale» al letterato francese Jean Bouhier con cui si apre il *Saggio*, «una trama fitta di allusioni» alla traduzione in alessandrini del *Bellum civile* di Petronio (*Satyricon* 119-124) edita da quest'ultimo nel 1737, e di cui Algarotti progettò in risposta, senza però mai terminarla, un'ulteriore versione in sciolti in chiave antifrancese (cfr. p. 9, n. 7). Al *Saggio* segue, nel volume a cura di Romanelli, una lunga *Nota filologica* (pp. 67-105) di encomiabile minuziosità, nel corso della quale, dopo la *recensio* dei testimoni utilizzate per l'edizione critica del trattatello algarottiano (le tre stampe rispettivamente del 1755, 1757 e 1764), si allegano la trascrizione e il commento di alcune carte manoscritte conservate nel fondo dell'autore presso la Biblioteca Comunale di Treviso. In particolare, la curatrice si concentra sul miscellaneo 1257B, che contiene appunti e abbozzi vari, rintracciandovi alcuni materiali preparatorî utili tanto per la stesura della *princeps*, quanto per l'elaborazione dei significativi rimaneggiamenti e delle corpose integrazioni che caratterizzarono le due successive redazioni del *Saggio*. Ciò permette anche a Romanelli di formulare delle ipotesi di datazione per alcune carte, corroborando così ulteriormente il contributo della sua pubblicazione agli studi sul letterato veneziano. Poiché tra i materiali manoscritti trevigiani sono presenti in gran parte raccolte di citazioni da vari autori, antichi e moderni, fatte poi oggetto di riuso nel trattatello algarottiano, Romanelli offre inoltre al lettore tre copiose tabelle di sintesi volte a schematizzare le fonti citate rispettivamente nelle sue tre edizioni: grazie ad esse è possibile apprezzare il tormentato lavoro di selezione delle *auctoritates*, evidente soprattutto nel passaggio dalla seconda alla terza riscrittura. Naturalmente, le dette tabelle costituiscono uno strumento che la curatrice affianca al classico apparato, collocato alla fine della *Nota filologica* (pp. 96-101) e che riporta le varianti della seconda stesura del *Saggio*, quella del 1757, rispetto alla lezione definitiva, del 1764, offerta come testo-base. La scelta è opportuna, giacché il commento, lo si è detto, occupa una parte già considerevole dello spazio concesso al *Saggio*, e l'aggiunta dell'apparato, nonostante le sue proporzioni tutto sommato contenute, avrebbe inevitabilmente appesantito l'impaginato oltre misura. Ciò che forse lascia perplessi è invece la decisione di collocare la *Nota filologica* in fondo al volume: il siglario, ad esempio, sarebbe stato più utilmente posizionato, com'è consuetudine, in apertura; e lo stesso si può dire della *recensio*, premessa non di rado fondamentale per decifrare il senso di alcune note concentrate su aspetti variantistici. Ad ogni modo, scontato il possibile disorientamento iniziale, l'edizione del *Saggio sopra la rima* a cura di Martina Romanelli costituisce un servizio indiscutibilmente utile e proficuo per una maggiore intelligenza della poliedrica attività letteraria di Algarotti e, in filigrana, di uno snodo storico decisivo per la nostra storia culturale,

in bilico ancora, all'altezza del terzo quarto del Settecento, tra resistenze dell'antico e slanci del moderno. Il volume si chiude con un'*Appendice* (pp. 107-21) che, per completezza, riporta il testo della *princeps* con l'apparato delle varianti rispetto alla seconda edizione del 1757, una *Bibliografia* delle opere citate (pp. 123-29) e l'*Indice dei nomi* (pp. 131-34).

[Marco Capriotti]

INDICE DEI NOMI

a cura di Simonetta Teucci

- Accardi G.F. 98n
Agosti G. 59n
Alcuino di York 122
Aldinucci B. 118-20
Algarotti F. 125-28
Alighieri Dante vd. Dante Alighieri
Alighieri Jacopo 112
Amendola S. 97n
Amico di Dante 33
Anceschi G. 53n
Anneo Seneca, Lucio minore 92
Antonelli R. 8n, 28n
Arqués R. 8n
Avalle D.S. 8n, 9n, 12n
- Bàrberi Squarotti Giov. 96n
Barbi M. 10n, 102
Barblan G. 23n
Bartoli E. 121-24
Belletti G. 88n
Bellomo S. 102, 103n, 116
Belponer M. 90n, 96n, 100n
Bérard V. 99
Bernard de Ventadorn 48
Bertelli S. 107 e n
Blancato M. 98n
Boccardo G.B. 58n, 59n
Boiardo M.M. 37-56
Bologna C. 27n
Bolzoni L. 15n
Bompiani, editore 60n
Bonaccorsi G. 109
Bonagiunta Orbicciani 18 e n
Bongrani P. 51n
Bouhier J. 127
Bouhours D. 125
Brunetto Latini 32
Bruni F. 28n
- Calenda C. 8n, 33n
Caliaro I. 99n
Campardo S. 88n
Canonico C. 101n
Canova A. 48n
Capriotti M. 125-28
Caproni G. 34n
Carbognin F. 8n
- Cascetta A. 64n
Caterina da Siena 122
Cavalcanti G. 7-35
Cavalcanti I. 34
Cella R. 118-20
Christine de Pizan 122
Cino da Pistoia 25n
Citti V. 100n
Compiuta Donzella 122
Contini G. 32n
Correggio (Antonio Allegri, detto il) 68
Corti M. 8n
Croce B. 27n
- d'Annunzio G. 87-100
Dante Alighieri 10n, 11 e n, 20n, 25, 29, 33, 99,
101-17
Davanzati C. 18 e n, 33
Decharme P. 99
Dei A. 34n
De Lorenzo P. 88n
Dell'Ombra D. 58n
De Robertis D. 9n, 16n, 20 e n, 23n, 24 e n, 25
e n, 26, 31n, 32 e n, 33, 34 e n
De Sanctis F. 27n, 31n
De Vivo M. 119
Di Blasi V. 7-35
Dino del Garbo 21 e n
Di Riqueir M. 32n
Donati Forese vd. Forese Donati
Doninelli L. 58n, 62n, 77
Donnarumma R. 42n
- Egidi F. 32n
Eliano, Claudio 95
Eliot T.S. 34n
Elli E. 100n
Eloisa 122
Eretta S. 121-24
Eschilo 97, 99
Este d' Borso 54
Este d' Ercole 54
Este (famiglia) 54
Euripide 89, 99
- Falzone P. 17n
Favati G. 9n, 12 e n, 17n, 35n

- Federico II di Svevia 118-19
 Fenzi E. 8n, 13n, 18n, 21 e n, 22n, 29n, 30n
 Ferrando A. 57-83
 Ferrari A. 9n
 Folena G. 105 e n
 Forcellini E. 51n
 Forese Donati 105, 109, 112
 Francesco di ser Nardo 107, 114
 Frangi G. 59n
- Gagliano M. 8n
 Gagliardi A. 15n, 22n
 Gajano S. 27n
 Galletto G. 60n
 Gambin E. 88n
 Garboli C. 100n
 Gavazzeni F. 51n
 Genghini S. 101-17
 Giacomini F. 119
 Giacomo da Lentini 20, 25
 Giacon M.R. 91n
 Gibellini P. 88n, 90n, 100n
 Giovannuzzi S. 8n
 Gisla, figlia di Carlomagno 122
 Giunta C. 8n, 31n, 34n
 Giussani L. 58n
 Gorni G. 20n, 51n
 Gragnolati M. 10n
 Gramigna G. 60n
 Grimaldi M. 11n
 Gritti V. 50n
 Guarino Veronese 122
 Guerin Ph. 8n
 Guerri G.B. 90n
 Guidi A. 126
 Guillem de Berguedà 32
 Guinizelli G. 18 e n
 Guittone d'Arezzo 11n, 32n
- Holmes O. 12n
- Inglese G. 9n, 101-17
 Iozzia D. 101n
- Latini Brunetto vd. Brunetto Latini
 Lavezzi G. 88n
 Léconte de Lisle C.-M.-R. 99
 Ledda E. 100n
 Leonardi L. 9n, 10n, 11n
 Livorni E. 58n
 Lo Monaco F. 9n
 Lombardi T. 101n
- Maggini F. 10n
 Maiolini E.V. 88n
 Malato E. 9n, 10n
 Manfredi, re di Sicilia 47
 Mannelli L. 101n
 Manzoli D. 121-24
 Marabini C. 69n
 Maroni M. 58n
 Marti M. 35n
 Martini L. 109
 Mastruzzo N. 118-20
 Matarrese T. 53n
 Medici de' Lorenzo 50
 Meliga W. 9n
 Menichetti A. 18n
 Mercuri R. 15n
 Mocan M. 28n, 29n
 Montagnani C. 38n, 48, 88n
 Monte Andrea 18
- Nava G. 96n
 Nogarola I. 122
 Nuzzo G. 98n
- Obbiso S. 119
 Onesto da Bologna 18
 Orbicciani Bonagiunta vd. Bonagiunta Orbicciani
 Orlandi G. 32
 Orlando S. 18n
 Orsi G. 125
 Ovidio Nasone, Publio 87, 90 e n, 92, 95, 100
- Padoan G. 106 e n
 Panchiarotti T. 30n
 Panzeri F. 59n, 60n, 61n, 68n
 Pascoli G. 87, 91 e n, 92, 96 e n, 100 e n
 Pasquali G. 96n
 Pazzaglia M. 100n
 Petrocchi G. 101-17
 Petronio Arbitro 127
 Picchi A. 34n
 Picone M. 8n, 10n
 Pindaro 95
 Pirovano D. 35n
 Pollidori V. 32n
 Porzio D. 61n
 Praloran M. 38n, 42n, 47n, 53n
 Pulci L. 50
- Quinto Smirneo 95

- Raboni G. 59n, 60n
Racine J. 92
Rea R. 8n, 9n, 20n, 22n, 26, 31n, 32, 33n, 34
Resio L. 97n
Ripari E. 87-100
Ritrovato S. 34n
Rohlf's G. 19n
Romanelli M. 125-28
Rosselli A. 8 e n, 34n
Rossi L. 18n
Rossi L.C. 9n, 10n
Rosvita di Gandersheim 122
Rotrude, figlia di Carlomagno 122
- Saint-Victor de Paul 99
Salvini A.M. 126
Sanguineti F. 101 e n, 109-12, 115-16, 117n
Santagata M. 11n
Santucci F. 58n
Sasso G. 11n
Scaffai N. 9n
Scorrano L. 81n
Seneca vd. Anneo Seneca, Lucio minore
Simintendi da Prato A. 87, 90 e n
Soavi G. 71n
Soldani A. 100n
Somelli L. 34n
Strologo F. 47 e n
- Taddeo E. 8n, 16n
Tandello E. 8n
Testori G. 57-83
Tiboni E. 100n
Tisconi Benvenuti A. 38n, 44n, 45n, 46n, 48n, 52, 54-55
Tizi M. 42n, 47n
Tonelli N. 8n, 101n, 121-24
Trolli D. 41n
- Ugo de Guezzo 119
- Vandelli G. 109
Varvaro A. 113
Vecchi Galli P. 48n, 103
Veglia M. 101, 102 e n, 103n, 104n, 197 e n
Venanzio Fortunato 77
Verdino S. 58n
Vigorelli G. 59n
Virgilio Marone, Publio 99
- Zanato T. 37-56
Zanni R. 8n

INDICE DEI MANOSCRITTI

a cura di Simonetta Teucci

BERLIN

Staatsbibliothek
Hamilton 203: 109-10

MADRID

Biblioteca Nacional
10186: 116-17

CITTÀ DEL VATICANO

Biblioteca Apostolica Vaticana
Chig. L.VI.213: 108n
Chig. L.VIII.305: 12n, 17n
Urb. lat. 365: 117n
Urb. lat. 366: 102, 104-5, 107-8, 110-13, 115-17,
117n
Vat. lat. 3199: 107
Vat. lat. 3214: 12n
Vat. lat. 3793: 9n

MILANO

Biblioteca Nazionale Braidense
AG XII 2: 108

Biblioteca dell'Archivio Storico e Trivulziana
1080: 105, 107-16

CORTONA

Biblioteca Comunale
88: 117

MODENA

Biblioteca Estense Universitaria
It. 474: 117n

FIRENZE

Biblioteca Medicea Laurenziana
Ashburnham 828: 105, 108-12
Plut. 41 34: 17n
Plut. 90 inf. 37: 17n
Plut. 90 sup. 125: 107, 114
Redi 9: 9n

PARIS

Bibliothèque national de France
It. 554: 17n

Biblioteca Nazionale Centrale
Banco Rari 217 (già Pal. 418): 9n
Pal. 204: 17n

PARMA

Biblioteca Palatina
3285: 105, 108-12, 114

Biblioteca Riccardiana
1005: 108, 110-12, 116-17
1035: 108n

PIACENZA

Biblioteca Comunale Passerini-Landi
190: 105, 108-12, 113n, 114, 116-17

GARDONE

Archivio privato del Vittoriale
c. 6811: 91n
c. 6909: 95

RAVENNA

Archivio Storico Diocesano
11518ter: 119
11807: 119

LONDON

British Library
Egerton 943: 105, 107-12, 117

TOLEDO

Biblioteca Capítular
104 6: 108n

TREVISO

Biblioteca Comunale
1257B: 127

UDINE
Biblioteca Umanistica e della formazione
Ms 1 (Florio): 111, 117n

FIRENZE
Biblioteca Medicea Laurenziana
Redi 9: 15

VERONA
Biblioteca Capitolare
Capitolare 820: 17n

VENEZIA
Biblioteca Nazionale Marciana
Fr Z 7: 34 e n
It IV 143: 58

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@laltrecitta.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



€ 25,00