

PER LEGGERE

I GENERI DELLA LETTURA

ANNO XXIV, NUMERO 46, PRIMAVERA 2024



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 2024

Finito di stampare
nel mese di giugno 2024

Comitato scientifico

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

Lettura e valutazione degli articoli (Open Peer Review)

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

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

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

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

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

Classificazione ANVUR: fascia A

SOMMARIO

- 7 JACOPO TINTI
Per l'edizione critica del capitolo ternario *Laura gentil dal somo ciel disesa*
di Michele della Vedova
For the scholarly edition of the ternary chapter *Laura gentil dal somo ciel disesa*
of Michele della Vedova
- 29 MARCO CAPRIOTTI
Per un'edizione critica delle *Poesie* di Paolo Rolli. Con un saggio di edizione e commento dell'*Elegia I*
A Contribution to the Critical Edition of Paolo Rolli's *Poems*. With the Edition and Commentary of *Elegia I*
- 55 CAROLA BORYS, MICHEL CATTANEO, DANIELE IOZZIA,
FRANCESCA SANTUCCI, MARCO VILLA
Per un commento collettivo a *Quare tristis* di Giovanni Raboni
For a collective commentary on Giovanni Raboni's *Quare tristis*
- 83 DAVIDE BELGRADI
Spiare da dietro una 'mashrabiyya'. Appunti sulla poesia di Marco Ceriani a partire da un sonetto di *Memoriré* (2010)
Spying from behind a Mashrabiyya. Notes on Marco Ceriani's poetry from a sonnet from *Memoriré* (2010)

INTORNO AL TESTO

- 107 VALENTINA RUSSI
Anisosillabismo e analisi testuale nelle *Myricae* e nei *Canti di Castelveccchio*
Anisosyllabism and textual analysis in *Myricae* and *Canti di Castelveccchio*

CRONACHE

- 127 ISABELLA BECHERUCCI
I *Dialoghi immaginati* di Giulia Asselta in presa diretta (Camminata con Manzoni e Testori da Brusuglio a Novate, sabato 21 settembre 2024)
- 130 Bernardo Lapini detto l'Ilicino, *La novella di Angelica Montanini con l'inedito discorso di Ginevra Luti*. Edizione e commento a cura di Monica Marchi, Pisa, ETS («Biblioteca Senese. Studi e testi»), 2023 (G. Depoli); Giovanni Raboni, *Cadenza d'inganno*, edizione critica e commentata a cura di Concetta Di Franza, prefazione di Giancarlo Alfano, Salerno Editrice, Roma 2023 (M. Villa)

JACOPO TINTI

Per l'edizione critica del capitolo ternario

Laura gentil dal somo ciel disesa di Michele della Vedova

For the scholarly edition of the ternary chapter

Laura gentil dal somo ciel disesa of Michele della Vedova

ABSTRACT

L'articolo mostra qualche aggiornamento filologico sul capitolo ternario *Laura gentil dal somo ciel disesa* di Michele della Vedova alla luce delle ultime scoperte. La lirica, infatti, condivide gran parte del testo con un altro capitolo ternario, il LXII *Diva gentil, che sei dal ciel discesa* della *Nicolosa bella* di Gianotto Calogrosso. Il contributo propone come questi due testi possano essere considerati in stretta relazione fra loro per la ricostruzione di alcuni *loci critici*, nonostante essi rispondano a due differenti progetti poetici.

The paper illustrates some philological updates on Michele della Vedova's poem *Laura gentil dal somo ciel disesa* in light of the latest discoveries. This poem shares most of the text with another ternary chapter, the LXII *Diva gentil, che sei dal ciel discesa* of the *Nicolosa bella* written by Gianotto Calogrosso. This contribution proposes how these two poems can be thought to be closely related to each other for the reconstruction of some *loci critici*, despite their corresponding to two different poetic projects.

Per l'edizione critica del capitolo ternario
 Laura gientil dal somo ciel disesa
 di Michele della Vedova*

1. Premessa

Al di là della ormai ben nota pregiudiziale crociana che stigmatizza il Quattrocento lirico italiano secondo la categoria di ‘secolo senza poesia’¹, la critica ha da tempo contribuito a liberare questo secolo dalla «pesante ipoteca di una cronica sterilità creativa»², sostituendo al motivo della sterilità quello dello sperimentalismo, un indirizzo di lettura volto a riconoscere nella lirica

* Ringrazio per le cortesi riletture e gli utili consigli i revisori anonimi. Sono da sciogliere così le sigle pertinenti agli strumenti di consultazione confrontati di seguito: ED = *Enciclopedia Dantesca*, diretta da Umberto Bosco, 1970-1978: <https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca>; GDLI = *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, 21 voll. + Indice degli autori citati e 2 Supplementi, Torino, UTET, 1961-2009; TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, fondato da Pietro G. Beltrami, diretto da Paolo Squillacioti, 1997-: <<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>> [fra quadre il nome del redattore e la data di pubblicazione on-line]; VD = *Vocabolario Dantesco*, diretto da Paola Manni e Lino Leonardi: <<http://www.vocabolariodantesco.it/>> [fra quadre il nome del redattore e la data di pubblicazione on-line]. I passi di altri autori citati di seguito sono tratti da: G. Boccaccio, *Rime*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1992 [non si cita dalla nuova edizione G. Boccaccio, *Rime*, a cura di R. Loporatti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2013 perché la lirica rilevante ai fini della nostra discussione non vi è inclusa in quanto parte di quei testi adespoti negli antichi testimoni che solo in età moderna – non sempre con parere concorde della critica – sono stati ascritti al Certaldese, sulla questione cfr. G. Boccaccio, *Rime*, a cura di R. Loporatti..., pp. CCXX-CCXLI]; G. de’ Conti, *Il canzoniere*, a cura di L. Vitetti, Lanciano, R. Carabba, 2 voll., 1918; F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2006 (= *Rvf*); S. Sordani da Siena detto il Saviozzo, *Rime*, a cura di E. Pasquini, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1965.

1 La nota definizione fu elaborata in B. Croce, *Il secolo senza poesia*, «Critica», XXX (1932), pp. 161-84 (poi in Id., *Poesia popolare e poesia d’arte: studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, a cura di P. Cudini, Edizione Nazionale delle Opere. Scritti di Storia Letteraria e Politica, vol. 20, Napoli, Bibliopolis, 1991, pp. 191-216).

2 E. Pasquini, *Il «secolo senza poesia» e il crocevia di Burchiello*, in Id., *Le botteghe della poesia. Studi sul Tre Quattrocento italiano*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 25-86, a p. 73.

quattrocentesca una poesia come variazione e officina di artigianato in versi. L'ambito del Quattrocento lirico italiano si muove infatti fra due punti estremamente polarizzati, trovandosi in continua tensione fra il polo della conservazione e quello dell'innovazione. Esso ben si presta a rappresentare un campo di intersezione fra due atteggiamenti: da una parte il riguardo e il rispetto verso ciò che è stato, dall'altra la tendenza all'attualizzazione e all'appropriazione, spesso eseguite senza alcuno scrupolo. Il Quattrocento è infatti un secolo che si qualifica quale «produttore dei più vari rifacimenti di testi anteriori, specie trecenteschi»³ e il rifacitore è per definizione colui che 'rielabora o riscrive un'opera letteraria, rimanendo più o meno aderente all'originale'⁴. Il rifacitore si qualifica dunque quale figura dotata di una doppia anima, la quale fa sì che nella sua attività egli si muova in uno spazio intermedio fra rispetto e rielaborazione: egli rifà e riscrive, ma tale vena rimaneggiante agisce appunto su materiale preesistente, non disposto *ex novo*. Su questa materia testuale predisposta il rifacitore può dunque mettere mano, caratterizzandola, oppure mantenere un atteggiamento di sostanziale conservatività rimanendo fedele e aderente al testo di partenza. Da questo assunto deriva dunque la possibilità che il testo rifatto possa contenere al suo interno in varia misura, cioè a seconda di ogni singolo caso, stralci di testo da cui il rifacimento stesso viene originato. La domanda che ci si può legittimamente porre, quindi, è se il rifacimento di un testo possa costituire a sua volta testimone utile alla ricostruzione critica del proprio testo base, soprattutto nel caso in cui quest'ultimo risulti a noi trasmesso in copia unica. Sebbene la domanda assuma i tratti di una considerazione insostenibile, una contraddizione logica⁵, alla luce delle argomentazioni appena esposte credo valga la pena discutere presentando un caso concreto.

2. Un rifacimento in funzione decontestualizzante: Michele della Vedova e Gianotto Calogrosso

In un recente intervento si informava di una nuova acquisizione relativamente al canzoniere del rimatore polese Michele della Vedova da Pola⁶. Primo poeta

3 Ivi, p. 36.

4 Riprendo la definizione dal GDLI, vol. 16, *s.v. rifacitore*, § 1.

5 Come può, infatti, un rifacimento, in quanto tale costituire testimonianza affidabile per la lezione del testo di partenza. Dal momento in cui si è appurato che il rifacimento è dato da una volontà autoriale, le lezioni discordanti e ammissibili in linea di massima sono tutte *sub suspicione* di rimaneggiamento, salvo i casi in cui si possa dimostrare che si tratta davvero di *lapsus calami*.

6 Cfr. J. Tinti, *Per una rilettura della lirica del Quattrocento fra rimaneggiamenti e cleptomane: il caso inedito di Michele della Vedova e Gianotto Calogrosso*, in *Innovamenti. Spazi e percorsi di innovazione per una ricerca multidisciplinare*. Atti del III Convegno Internazionale per

istriano in volgare, il Della Vedova fece parte di quelle «voci assai meno blasonate»⁷ che popolarono la branca della poesia veneta quattrocentesca volta a perseguire una tendenza più monostilistica e «programmaticamente fedele a una *koinè* aulica»⁸, tesa principalmente all'imitazione di «blasonati quanto unificanti modelli»⁹. Una tendenza, dunque, che fece del richiamo alla tradizione toscana, e segnatamente a Petrarca, uno dei propri elementi costitutivi, e che si dispone a fianco di un altro indirizzo, sviluppatosi sempre in seno al medesimo ambito, quello della lirica veneta quattrocentesca, più improntato alla ricerca di un espressionismo plurilinguistico. Autore di due opere, un *Lamento* per la caduta di Costantinopoli e un canzoniere quattrocentesco di memoria petrarchesca, Michele della Vedova prese anche parte a una «virtuosistica tenzone»¹⁰ con un certo *Petrus de Quadraginta*, rispetto alla quale è a noi pervenuto, oltre alla proposta e alla controreplica di tale *Petrus*, il sonetto *Questa infelice e breve nostra vita*, frutto dell'estro poetico del Della Vedova¹¹. Sul suo conto disponiamo di scarse notizie biografiche. Probabilmente nativo della villa di Gallesano¹², nacque presumibilmente fra il 1421 e il 1430 e svolse la propria attività poetica fra il 1440 e il 1460¹³; esercitò verosimilmente la professione di notaio ed ebbe in moglie una certa Elena della quale si conserva il testamento datato 30 agosto 1473¹⁴. Le

giovani ricercatrici e ricercatori, Università per Stranieri di Siena, 15-17 novembre 2023, in corso di stampa.

- 7 A. Balduino, *Le esperienze della poesia volgare*, in *Storia della cultura veneta. Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, a cura di G. Arnaldi e M. P. Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, vol. 1, 1980, pp. 265-367, a p. 293, e id., *Il petrarchismo nella lirica veneta del Quattrocento*, in *Petrarca e il suo tempo*, a cura di G. Mantovani, Milano, Skira, 2006, pp. 155-81, a p. 164.
- 8 Balduino, *Le esperienze* cit., p. 271.
- 9 *Ibidem*.
- 10 Ivi, p. 352.
- 11 Il suddetto componimento fu pubblicato da A. Balduino all'interno dell'antologia *Rimatori veneti del Quattrocento*, Padova, Clesp, 1980, pp. 73-74. Il *Lamento* è stato oggetto di una lunga vicenda editoriale e da novembre 2022 una moderna edizione critica e commentata, corredata di uno studio linguistico, è in corso d'opera all'Università Ca' Foscari di Venezia, affidata alla perizia della dott.ssa Veronica Gobbato, assegnista di ricerca sotto la guida del professor Cristiano Lorenzi, in seno al progetto *Venetian Integrated Studies (VIS)*.
- 12 Cfr. C. De Franceschi, *La popolazione di Pola nel secolo XV e nei seguenti*, «Archeografo Triestino», 31 (1906), pp. 221-315, a p. 240.
- 13 Cfr. T. Zanato, A. Comboni, *Nuove prospettive su canone e commento dei canzonieri quattrocenteschi*, in *La pratica del commento 3. Il canone: esclusioni e inclusioni*, a cura di D. Brogi, T. de Rogatis e G. Marrani, Pisa, Pacini, 2020, pp. 61-90, a p. 68. Si tratta, però, di date solo presunte empiricamente.
- 14 Cfr. A. Cornagliotti, *Per l'edizione del Lamento di Michele della Vedova sulla caduta di Costantinopoli*, «La Parola del Testo», 11 (2007), pp. 167-79, a p. 167. Il problema legato all'identificazione del poeta rimane tuttavia ancora aperto.

rime che formano il canzoniere del rimatore polese restano sinora in gran parte inedite. Oggetto di un interesse editoriale rapsodico e discontinuo già dagli albori del secolo XX, esse sono nella loro totalità tradite dal ms. Nuove accessioni 341 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, copia esemplata da un amanuense la cui mano è riconducibile ad area linguistica Veneta. Il teste raccoglie quindici sonetti (II-V, VII-XVII), due capitoli ternari (I, VI) – il secondo dei quali in forma di poemetto allegorico – e un capitolo quadernario (XVIII). Al codice conservato a Firenze sono poi da aggiungere altri due mss.: l'It. 262 (α.U.7.24) della Biblioteca Estense Universitaria di Modena e l'It. IX 105 (= 7050) della Biblioteca Marciana di Venezia, i quali – secondo l'ordinamento sancito dal ms. conservato a Firenze e contenente l'intera silloge – trasmettono rispettivamente il sonetto V e il capitolo quadernario XVIII a cui viene affidato il compito di chiudere l'unità macrotestuale nel manoscritto F¹⁵. Si tratta di un

15 D'ora in poi si farà riferimento ai suddetti mss. per mezzo delle sigle: F = Firenze, segue in pedice secondo numerazione romana il numero del componimento a cui si fa riferimento, M = Modena, Ve = Venezia. In M il sonetto è preceduto da una rubrica attributiva che ascrive il componimento a tale Marco Recanati, notaio e scrivano ducale della Serenissima attivo intorno alla metà del secolo XV. Rapsodia e discontinuità sono le caratteristiche che emergono con maggiore evidenza dalla rapida cronistoria che è possibile ricostruire attorno alle vicende editoriali che hanno contrassegnato le liriche del canzoniere. Il capitolo quadernario XVIII fu edito per la prima volta da B. Ziliotto, *Un serventesse di Michele Della Vedova da Pola*, «Pagine istriane», 11 (1913), 261-63, seguendo, tuttavia, la lezione del solo codice Ve; a questa seguì una nuova e parziale edizione approntata da A. Balduino nel suo *Manuale di Filologia italiana*, Firenze, Sansoni, 1989, pp. 173-74, che offrì un primo confronto fra il teste marciano e il codice conservato a Firenze. Componimento, il XVIII, su cui è tornato recentemente anche U. Vesselizza, *Sul serventesse «Se mai damor chantai suavi versi»*, «La Battana», 139 (2001), pp. 10-4 e id., *L'officina retorica. Echi danteschi e petrarcheschi nell'opera di Michele della Vedova*, «Studia Polensia», 12 (2023), pp. 53-76, alle pp. 70-4, aggiungendo alcuni appunti critici sul testo fissato dai precedenti editori. Un primo testo critico del sonetto XII è stato allestito da Balduino, *Rimatori veneti* cit., p. 73. Così, una prima edizione del sonetto V, approntata prendendo in considerazione solo M, è stata fornita da G. Frasso, *Due esercizi petrarcheschi di Marco Recanati*, «Rivista di letteratura italiana», 22 (2004), pp. 65-70, alle pp. 66-67, il quale ha anche dedicato osservazioni di rilievo al codice estense e sulla figura del Recanati, rimatore coevo al Della Vedova (id., *Una scheda per la storia dell'originale dei Rvf*, Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana, 112 (1999-2000), pp. 191-216; sul ms. è recentemente tornato anche T. Salvatore, *Le rime disperse nella tradizione manoscritta dei Rvf*, in *Le rime disperse di Petrarca. Problemi di definizione del corpus, edizione e commento*, a cura di R. Leporatti e T. Salvatore, Roma, Carocci, 2020, pp. 83-116, alle pp. 94-98, portando alla luce nuovi elementi su questo codice eccentrico, oggetto di una complessa stratificazione). Recenti sono invece le edizioni del capitolo ternario (I) e del capitolo quadernario (XVIII) curate da P. Pellegrini, *Michele Della Vedova (attivo metà del '400)*, in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di A. Comboni e T. Zanato,

corpus di rime che – denunciando la propria fedeltà al modello petrarchesco – ha al centro una storia d’amore, rigorosamente monogamica, per una donna di nome Laura Raimonda, antroponimo che si deriva dall’acrostrofe che attraversa il componimento incipitario del canzoniere (LAURA RAIMONDA VENETIARUM DECUS).

Il novero dei testimoni ha goduto, tuttavia, di una recente nuova acquisizione. Infatti, accostando alla lettura del canzoniere del Della Vedova un’altra opera coeva, la *Nicolosa bella* di Gianotto Calogrosso, non si potrà fare a meno di rilevare un evidente dato di fatto, ovverosia che il capitolo ternario che nel testimone manoscritto F apre l’unità macrotestuale del Della Vedova, *Laura gentil dal somo ciel disesa* (I), condivide gran parte della lezione con un altro capitolo ternario tratto dall’operetta del Calogrosso, *Diva gentil che sei dal ciel discesa* (LXII). Pur nella difficoltà di stabilire una cronologia fra le rime della *Nicolosa bella* – considerando anche l’appartenenza dei due poeti allo stesso periodo storico¹⁶ – un confronto puntuale fra le lezioni dei due testi induce però ad attribuire la precedenza redazionale al testo di Michele della Vedova e a considerare quello della *Nicolosa* come un suo rifacimento decontestualizzante. Il testo del Calogrosso costituisce dunque un rifacimento del componimento del rimatore polese, il quale rappresenta a sua volta il testo base di tale operazione di riscrittura su cui il rifattore opera pochi aggiustamenti volti perlopiù a perseguire un indirizzo decontestualizzante. Rappresentano indizi rilevanti di tale movimento la cancellazione dell’acrostrofe che si registra nel testo della *Nicolosa* e che contrassegna invece in modo univoco e caratterizzante il testo del canzoniere (L_{AURA} → D_{IVA}-AURA RAIMONDA VENETIARUM DECUS), nonché l’obliterazione dei giochi paronomastici del tipo *lauro/Laura* e *rimonda/Raimonda* che viene operata dal Calogrosso rispetto al ternario del Della Vedova (vv. 1 *Laura* → *Diva*, 26 *verde lauro* → *divo aspetto*, 85 *generosa Laura* → *singular fenice e diva rimonda* → *diva gentile*), elementi a cui si aggiunge l’eliminazione del riferimento topico a Venezia, presente chiaramente nel testo del rimatore polese, ma che viene poi riformulato

Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 291-95, che segue in questo ultimo caso il dettato manoscritto del solo codice F. Per gli estratti dalle rime del Della Vedova citati all’interno di questo lavoro e per la relativa numerazione romana mi affido allo studio che ho effettuato in seno alla mia tesi di laurea magistrale, discussa il 22 marzo 2023 presso l’Università per Stranieri di Siena, dal titolo «*Laura gentil dal somo ciel disesa*». *Nuove acquisizioni per l’edizione critica e commentata del canzoniere di Michele della Vedova*.

16 I due autori operano in un medesimo lasso di tempo. Come si è visto *supra*, il periodo di attività poetica del Della Vedova è collocabile empiricamente fra il 1440 e il 1460. Similmente, il processo di elaborazione letteraria del prosimetro del Calogrosso coinvolge un arco temporale comprendente verosimilmente gli anni 1447-1459 (cfr. G. Calogrosso, *Nicolosa bella. Prose e versi d’amore del sec. XV*, inediti a cura di F. Gaeta e R. Spingano, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1959, pp. xxv-xxvii).

nel testo della *Nicolosa* in senso più generalizzante: «Nova angioleta che la terra e 'l mare / del sacro Vangielista e d'Adriano [il sacro Vangielista è san Marco, patrono di Venezia, mentre d'Adriano identifica il Mar Adriatico, mare che bagnava le coste della Repubblica di Venezia] / chantando fai delle tuo laude ornare» (vv. 46-48) → «Nova angioletta, che la terra e 'l mare / del nostro bel paese italiano / cantando fai de le tue laude ornare» (vv. 46-48)¹⁷. Non sappiamo se fra i due autori vi furono rapporti. Di Gianotto Calogrosso, uomo d'arme nativo di Salerno poi stabilitosi a Bologna a servizio della famiglia Bentivoglio, disponiamo di poche notizie biografiche, peraltro derivabili da ciò che ci ha lasciato in termini di produzione letteraria. All'autore salernitano viene attribuita – non senza alcune perplessità¹⁸ – la paternità di un'operetta, configurabile come un prosimetro, che ci è tramandata in copia adespota e anepigrafa dal ms. It. 1036 della Bibliothèque nationale de France¹⁹. Opera che è stata successivamente intitolata *Nicolosa bella* dagli editori che ne hanno curato la prima – e finora unica – edizione (Franco Gaeta e Raffaele Spongano, 1959), ricavando il titolo dall'acrostico che contrassegna la prima stanza della canzone *Nacque miranda sotto dolce Idea* (I) che nel testimone manoscritto P apre la parte in rima. Un prosimetro che celebra «l'amore di Sante Bentivoglio – il figlio naturale di Ercole, rientrato nel 1446 a Bologna da Firenze su consiglio di Cosimo de' Medici – per Nicolosa Castellani, moglie di Niccolò Sanuti, signore della Porretta»²⁰.

Come prolegomena a una rinnovata edizione critica di entrambi i testi, i quali sia nella versione attribuita al Della Vedova sia nell'operetta del Calogrosso misurano 85 versi, fornisco di seguito una compendiate sistematizzazione dei dati insieme ad alcuni risvolti ecdotici che derivano da tale nuova acquisizione testimoniale. L'obiettivo è quello di dimostrare come i due componimenti tràditi a noi in copia unica, pur rispondendo a due progetti poetici differenti, possano

17 I passi citati dall'operetta del Calogrosso sono tratti da Calogrosso, *Nicolosa bella* cit. In corsivo il verso oggetto di rielaborazione.

18 Riserve sulla totale ascrivibilità del prosimetro al Calogrosso sono state recentemente segnalate in F. Florimbii, *Ancora sulla Nicolosa bella: novità sul testo e sull'interpretazione*, in *La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo*. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 26-27 giugno 2023), a cura di M. Favaretto, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, pp. 171-84 e P. Vecchi Galli, *Ancora sulla Nicolosa bella e i suoi "dintorni"*, in *«El dolce tempo ancor tutti c'invita»*. Per Tiziano Zanato, a cura di L. Lombardo e A. Rinaldin, Firenze, Cesati, 2024, pp. 81-91 (contributo che riprende e amplia alcune discussioni già emerse in id., *Per il 'prosimetro' della Nicolosa bella*, in *Il prosimetro nella letteratura italiana*. Atti del Seminario di Trento, dicembre 1997, a cura di A. Comboni e A. Di Ricco, Trento, Università degli Studi di Trento, 2000, pp. 143-65).

19 D'ora in poi P = Parigi; segue in pedice secondo numerazione romana il numero del componimento a cui si fa riferimento.

20 A. Lanza, *La letteratura tardogotica. Arte e poesia a Firenze e Siena nell'autunno del Medioevo*, Anzio, De Rubeis, 1994, p. 790.

che diede a tuo biltà sì richa dota.	9
Respiri in me quel ben che da lor piove con sì benigna gratia che chiar mostri le tuo infinite laude e chose nove.	12
Amor per adornar i tempi nostri te feccie singular finicce in terra, de chui ne son già sparsi molti inchiostri.	15
Resplende il gran valor che in te si sera degli alti tuo chostumi e di quei giesti che fano con trionpho al mondo guera;	18
Arde una luce dentro ad gli ochi honesti che ogn'altra schonde e sì soave spira che i chor conforta sospirosi e mesti.	21
In te si spechia il mondo, in te remira chi vuol d'ogni <i>beleccie</i> il fin vedere e solla tien d'Orfeo la dolce lira.	24
Minerva techo insieme sta a sedere, chantando a l'unbra del tuo <i>verde lauro</i> chose secrete et de divin sapere.	27
O alto e richo dono, o bel <i>texauro</i> , o degna fama al glorioso sito de la tuo <i>patria più che del suo auro</i> ,	30
Non fu <i>già mai</i> il superno ciel sì unito con ogni stella a'ffabrichare un'alma chome hora in te si vide eser compito.	33
Diana, a remirar sì degna salma qual son tuo membra, remaria confusa, dando a te solla di biltà la palma.	36
A te congiunta ogni celeste musa ognor se vide, con quel dolce Amore qual hogi in terra <i>sì a'</i> mortal non s'usa.	39
Vivace fonte, o singular valore d'ogni alta e gran virtute e gientileza e solla tra le donne il più bel fiore,	42
El degno aspecto e l'alta tuo beleccia, <i>el dolce</i> honesto riso e 'l bel parlare figura in te d'Amor la sonma altecia.	45
Nova angioleta che la terra e 'l mare del <i>sacro Vangielista e d'Adriano</i> chantando fai delle tuo laude ornare,	48
El sonmo e gran <i>Fator</i> con le suo mano te volse a noi mandar da l'alto seggio per dar più <i>miraviglie</i> al senso humano.	51
Tu sei di nobil sangue e tanto egreggio quanto <i>già mai</i> virtù richiede o vole e porti solla d'onestate il pregio.	54
In te refulgie un novo et vivo sole	

che ogni anima gentil d'amor incende tal che redir nol può le mie parole.	57
A te ricora homai ciaschun che intende e miri il degno esempio <i>per</i> natura <i>scholpio</i> nel viso che cotanto splende.	60
Resquardi poi laudando tuo figura ogni alma più famosa, o mortal dea, che in terra <i>mai</i> non fu simel creatura.	63
Venga Iunone e la gentil Phebea, in te se spechi con la bella Helèna o qual piu s'asimiglia a Citharea.	66
Miri Lugretia e miri Philomena la tuo persona, ché ciaschuna vinta seria con Adriana e Polisena.	69
Dona pur sei, ma d'un tal ben dipinta ch'esser ti fa di reverentia digna e solla da' mortali esser distinta.	72
El vivo ardore e tuo virtù m'insegna alzar tuo gloria, bench'a dir sia scarso di mille parte l'una che in te regna,	75
Ché, sollo in te mirando il lume aparso, riman di vista il mio intelecto privo e l'alma dentro al pecto e 'l cor <i>traverso</i> :	78
Und'io m' <i>inchino</i> al tuo conspecto <i>vivo</i> , gentil madonna, e chiegio a te perdono se tropo baso le tuo laude scrivo.	81
Suplischa il buon voler, c'ardendo i' sono disposto <i>a te servir</i> che <i>mi ristaura</i> l'alma fidel ch'a te divoto dono, diva <i>rimonda</i> e <i>gienerosa Laura</i> .	85

P_{LXII}: 1 Diva (...) che sei dal ♦ 23 bellezza ♦ 26 divo aspetto ♦ 28 concetto
♦ 30 fama, e singular diletto ♦ 31 ciel già mai s'è unito ♦ 39 fra' ♦ 40 e ♦
44 col vago e ♦ 47 nostro bel paese italiano ♦ 49 Mutor ♦ 51 meraviglia
♦ 53 virtù già mai richiede ♦ 59 che ♦ 60 scolpì ♦ 63 non fo mai simil ♦
65 e (om. in F₁) ♦ 78 tutto arso ♦ 79 inclino (...) divo ♦ 83 al tuo (...) fa
felice ♦ 85 gentile (...) singular fenice
F₁²²: 3 *difesa*] *disesa* ♦ 10 *respiri*] *rerspiri* ♦ 21 *sospirosi*] *sospiri* ♦ 23 *vuol*] *vuolle*
♦ 33 *compito*] *compiuto* ♦ 34 *remirar*] *reminar* ♦ 35 *remaria*] *remarian* ♦ 68 *cia-*
schuna] *ciachuna*²³ ♦ 82 *voler*] *volere*

- 22 Per quanto concerne i casi di accidenti meccanici riscontrabili nel testo del Della Vedova, la parentesi quadra separa la lezione corretta promossa a testo (a) dall'accidente meccanico riscontrabile nel testimone manoscritto (b) secondo la seguente formula: a] b.
- 23 Il dettato manoscritto (*ciachuna*) testimonia un allotropo del pronome indefinito (cfr.

Il Calogrosso oltre ad essere rifacitore si fa – quasi inevitabilmente – copista del testo che intende rielaborare. Il testo tràdito da P_{LXII} presenta infatti una lezione del tutto sovrapponibile a quella del Della Vedova in 64 vv. su 85²⁴. Delle 21 unità versali divergenti è possibile tentare una minima, non rigida, classificazione. Partiamo da quei passaggi in cui si svelano con maggiore evidenza quei valori di una tradizione testuale attiva incarnati dal Calogrosso²⁵. Come si è già accennato all'inizio del nostro discorso chiarendo il rapporto intercorrente fra i due testi, la precedenza redazionale del testo di Michele della Vedova è affidata allo stesso rimatore polese sulla base di alcuni passaggi, il cui confronto con le speculari unità versali del testo del rimatore salernitano ha portato a ravvisare chiaramente la presenza di un movimento innovativo in direzione generalizzante nel testo del Calogrosso. Ciò avviene in corrispondenza del verso incipitario del Della Vedova «*Laura gentil dal somo ciel disesa*» riscritto nella *Nicolosa* in «*Diva gentil, che sei dal ciel discesa*», dove la sostituzione del nome specifico *Laura* con il generico appellativo *Diva* porta a rideterminare con scarsa perizia l'acrostofe caratterizzante il testo del Della Vedova: (L_{AURA} → D_{IVA}AURA RAIMONDA VENETIARUM DECUS). La decontestualizzazione di riferimenti specifici, tuttavia, agisce non solo a livello onomastico ma anche a livello topico. È il caso dei vv. 46-48 dove lo scarto che si misura fra i due testi è evidente, considerando che il v. 47 ha nel testo del Della Vedova la funzione di collocare la donna protagonista della storia d'amore narrata nel canzoniere in uno spazio geograficamente circoscritto, quale quello della Serenissima. Un riferimento che viene poi oscurato attraverso la riscrittura del suddetto verso in senso più geograficamente generalizzante nel testo del rimatore salernitano: la *Diva* del Calogrosso non è più di Venezia come la *Laura* del Della Vedova («*Nova angioletta che la terra e 'l mare / del sacro Vangelista e d'Adriano / chantando fai delle tuo laude ornare*»), bensì più genericamente del nostro bel paese italico («*Nova angioletta, che la terra e 'l mare / del nostro bel paese italiano / cantando fai de le tue laude ornare*»). Segue gli stessi binari del v. 1 il fenomeno di riscrittura riscontrabile in corrispondenza dell'*explicit* del componimento del Della Vedova «*diva rimonda e gienerosa Laura*» rielaborato nella *Nicolosa* in «*diva gentile e singular fenice*», dove però l'offuscamento del ri-

TLIO [Guadagnini 2003] s.v. *ciascuno*). È tuttavia contemplabile che in F_I si sia verificato un mero accidente meccanico che abbia portato all'omissione della sibilante; questo dal momento in cui la mano che esempla la silloge trasmessa da F realizza tale pronome adottando in modo esclusivo la soluzione con il nesso *sc*: cfr. F_I 58 ♦ F_{VI} 170, 290, 404, 425.

24 Come si è detto teniamo fuori considerazione differenze dovute a casi di varianti grafico-fonetiche.

25 Rimonta ad A. Varvaro, *Critica dei testi classica e romanza. Problemi comuni ed esperienze diverse*, «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli», 45 (1970), pp. 73-117, l'introduzione della fondamentale differenza fra tradizione quiescente e attiva.

ferimento onomastico – coinvolgendo la parola in rima – porta come conseguenza la modifica del rimante che stabilisce con essa un rapporto diretto: (v. 83) «disposto a te servir che *mi ristaura*» → (v. 83) «disposto al tuo servir, che *fa felice*». Va inoltre annotato che le variazioni operate dal Calogrosso sia sull'*incipit* che sull'*explicit* del testo del Della Vedova presentano forti punti di contatto con quella messa in atto dal rimatore salernitano in corrispondenza del v. 26 («cantando a l'unbra del tuo *verde lauro*» → «cantando a l'ombra del tuo *divo aspetto*»), dove il rifacitore si adoperava per obliterare il gioco paronomastico del tipo *lauro/Laura* che caratterizza invece in modo univoco il testo base; tale atteggiamento si ripete infatti anche in corrispondenza dei vv. 1 (*Laura* → *Diva*) e 85 (*gienerosa Laura* → *singular fenice*), nonché sempre in corrispondenza del v. 85 nell'obliterazione del gioco paronomastico del tipo *rimonda/Raimonda* (*diva rimonda* → *diva gentile*). Peraltro, come avviene per l'*explicit*, anche in corrispondenza del v. 26 la rielaborazione coinvolge la parola in rima, e dunque l'operazione di rifacimento porta come conseguenza la modifica dei rimanti che stabiliscono con il v. 26 un rapporto diretto: (v. 28) «O alto e richo dono, o bel *texauro*» → (v. 28) «Oh alto e ricco dono, oh bel *conchetto*» e (v. 30) «de la tuo *patria più che del suo auro*» → (v. 30) «de la tua *fama, e singular diletto*». La tradizione testuale attiva è dunque connessa con la necessità scaturita dall'uso dell'autore-rifacitore, copista tendenzialmente fedele ma allo stesso tempo anche innovatore, Gianotto Calogrosso, che modifica alcuni luoghi chiave del componimento del canzoniere del Della Vedova per adattare il testo alla nuova occasione compositiva, la *Nicolosa bella*.

Isolati quei casi in cui è possibile riconoscere un'operazione di riscrittura premeditata, cioè volta a perseguire un diretto e chiaro progetto decontestualizzante, il rifacimento diverge dal proprio testo base anche in altri luoghi. Molto spesso si tratta di mere microvarianti; le annoto di seguito in modo sintetico riportando per esteso il verso del Della Vedova, mentre fra quadre e in corsivo la microvariante trasmessa dal rifacimento del Calogrosso: (v. 1) «Laura gientil dal somo [P_{LXII} *che sei dal*] ciel disesa»; (v. 23) «chi vuol d'ogni beleccie [P_{LXII} *bellezza*] il fin vedere»²⁶; (v. 31) «Non fu già mai il superno ciel [P_{LXII} *già mai*] sì unito»²⁷; (v. 39) «qual hogi in terra si a' [P_{LXII} *fra*'] mortal non s'usa»; (v. 40) «Vivace fonte, o [P_{LXII} *e*] singular valore»; (v. 44) «el dolce [P_{LXII} *col vago e*] honesto riso e 'l bel

26 Il caso fa sistema con il successivo v. 51 dove nuovamente P_{LXII} converte al singolare un termine che in F₁ presenta la forma al plurale.

27 Il caso fa sistema con i successivi vv. 53 e 63 dove si ripresenta un'inversione dell'*ordo verborum* in corrispondenza dell'elemento avverbiale, sempre posticipato in P_{LXII} rispetto a F₁. La modifica relativa all'ordine dei costituenti del periodo è fenomeno tra i più attestati in qualunque tradizione volgare del Quattrocento ed è di natura spesso preterintenzionale, ma in questa specifica fattispecie potrebbe anche riguardare l'intenzionalità del rifacitore.

parlare»; (v. 49) «El sonmo e gran Fator [P_{LXII} *Mutor*] con le suo mano»²⁸; (v. 51) «per dar più miraviglie [P_{LXII} *maraviglia*] al senso umano»; (v. 53) «quanto già mai virtù [P_{LXII} *già mai*] richiede o vole»; (vv. 59–60) «e miri il degno esenpio per [P_{LXII} *che*] natura / scolpio [P_{LXII} *scolpi*] nel viso che cotanto splende»²⁹; (v. 63)

28 La *variatio* F₁ *Fator* → P_{LXII} *Mutor* non porta con sé alcun cambiamento nella sostanza del testo e identifica un medesimo referente: Dio, il Creatore (cfr. GDLI, vol. 5, *s.v. fattore*, §1; vol. 11, *s.v. motore*, §1; TLIO [Romanini 2007] *s.v. fattore*, §1.1.1; [Fanini 2017] *s.v. motore*, §1). Di memoria petrarchesca (*Rvf* 3, 2 ♦ 23, 123 ♦ 327, 11 ♦ 352, 9 360, 139), il termine *Fattore* trova attestazione anche nell'opera di Dante (cfr. ED *s.v. fattore*). Allo stesso modo la variante trådita da P_{LXII} ricorda piuttosto il sintagma dantesco *motor primo* (cfr. VD [Fanini 2022] *s.v. motore*, §1; ED *s.v. motore*), che si riscontra poi mutuato anche nell'opera di Petrarca in quel *motor eterno* di *Rvf* 72, 17. Il termine *Fattore* è tessera del registro stilistico del rimatore polese ricorrente all'interno del canzoniere di nuovo nel grande capitolo ternario VI 298–300: «Ad cognoscier agiongie questa alfine / gustar la suo vita di quel Factore / ch'ebbe corona di pongiente spine».

29 Le variazioni operate in P_{LXII} sebbene mutino la natura di alcuni costituenti del periodo di F₁, non comportano una differenza dal punto di vista del senso, restando quest'ultimo sostanzialmente inalterato. Il rifacimento depura tuttavia un elemento fortemente dialettale. Relativamente al v. 60 la lezione di F₁ riflette infatti una connotazione linguistica settentrionale. Il termine *scholpio* è forma di participio passato che presenta dileguo della dentale, fenomeno che trova una certa vitalità nei volgari di area settentrionale. Sul tema cfr. G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 3 voll., 1966–1969, §§203 e 621 [si cita per paragrafo]. Ma con particolare riferimento all'area Veneta, e specificatamente veneziana, quattro-cinquecentesca si veda A. Sattin, *Ricerche sul veneziano del sec. XV*, «L'Italia dialettale», XLIX (1986), pp. 1–172, a pp. 80–1 e 122 e L. Tomasin, *Il volgare e la legge. Storia linguistica del diritto veneziano (secoli XIII–XVIII)*, Padova, Esedra, 2001, p. 77, per cui tale forma participiale risulta diffusa fra i secoli XV e XVI nel «veneziano parlato e popolare: si trattava evidentemente di una variante bassa che a un livello più formale veniva evitata», e quindi F. Crifò, *I «Diarii» di Marin Sanudo (1496–1533). Sondaggi filologici e linguistici*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2016, p. 364: «a questa [*scil.* alla conservazione dello iato secondario in tutti i generi e numeri delle forme participiali passate], che sembra la naturale evoluzione popolare del nesso nel veneziano della prima età moderna, fa da contrappeso una tendenziale censura nello scritto più sorvegliato: nel Quattrocento predominano decisamente le forme con restaurazione della dentale sonora, pur nel contesto di una polimorfia assai accentuata». La forma dialettale di F₁ risponde anche a pure ragioni metriche: il gruppo vocalico *io* finale di parola in iato secondario ha valore sineretico permettendo al verso di rientrare nella consueta misura endecasillabica. Entrambe le lezioni sono comunque ammissibili: la variazione del tempo verbale fra le due versioni (F₁ *scolpio* → P_{LXII} *scolpi*) comporta la modifica della preposizione subordinante collocata nel verso precedente affinché la sintassi regga (F₁ *per 'a causa di, per opera di* → P_{LXII} *che*). Il rifacimento conserva comunque tracce linguistiche settentrionali: è il caso della scansione rimica 49 *sego* : 52 *egregio* : 54 *pregio*, considerata dai precedenti editori della *Nicolosa* una li-

«che in terra mai non fu [P_{LXII} *mai*] simel creatura»; (v. 65) «[P_{LXII} *e*] in te se spechi con la bella Helèna»; (v. 79) «Und'io m'inchino [P_{LXII} *inclinò*] al tuo conspecto vivo [P_{LXII} *divo*]»; (v. 83) «disposto *a te* [P_{LXII} *al tuo*] servir che mi ristaura». In entrambi i casi le lezioni si dimostrano ricevibili. Dato che nel componimento traddito da P ancor prima di una filologia della copia agisce una filologia che possiamo definire d'autore³⁰, è del tutto sconsigliabile pensare di ricondurre a un'unica lezione i passaggi appena elencati. Il rischio sarebbe, infatti, quello di eliminare innovazioni volontarie scaturite dalla penna del rifacitore, oppure, d'altro canto, di far corrispondere al vero autore del testo parole che non sono frutto del proprio ingegno poetico.

Alcuni di questi luoghi si prestano bene ad essere oggetto di congetture, la cui solidità tuttavia viene meno nel momento in cui entrambe le lezioni mostrano in ogni caso la loro ricevibilità. È il caso del v. 39 «qual hogi in terra sì a' [P_{LXII} *fra*'] mortal non s'usa» dove è possibile che F₁ trasmetta un banale errore paleografico e che P_{LXII} invece riproponga dal testo base da cui il Calogrosso riscrive la lezione autoriale del Della Vedova. Avvalorano tale ipotesi diversi elementi. Il primo di ordine intertestuale. All'interno del macrotesto del rimatore polese è infatti possibile rintracciare un movimento analogo. Si tratta del capitolo quadernario XVIII 21-22: «Tal dotte natural qui pocho s'uxe / fra noi mortalli sì chome chostei»³¹, dove però anziché un *sì a'* ('così ai') come in I 39 si impiega, come testimonia il rifacimento del Calogrosso, la preposizione *fra*. Fuori dal macrotesto, invece, è ben rilevabile come il movimento caratterizzato dalla coppia *fra* + *mortali* sia tipico della lode: «Chi con stile ornato e con preciso / descrivere ne potria le vedute / bellezze, omai mo' viste fra' mortali?» (Giovanni Boccaccio, *Rime*, parte II, II 9-11); «Tu sola in terra e fra' mortali un mostro / se' per mostrar quanto che possa il cielo / e la natura in te, donna beata» (Simone Serdini, *Rime*, XVIII 7-9); «Chi è costei, che nostra etade adorna / Di tante meraviglie et di valore; / E in forma humana, in compagnia d'Amore / Fra noi mortali come Dea soggiorna?» (Giusto de' Conti, *Canzoniere*, VI 1-4). Il secondo motivo utile a confortare tale ipotesi è di ordine paleografico. Il *sì a'* di F₁ appare sul codice univertato (*sia*): fra i tratti caratterizzanti la mano che esempla il codice conservato a Firenze, registro come l'assenza di un trattino verticale, che tagliando il gambo della *s* si congiunge alla *i* successiva, distingue nettamente un *sia* (a titolo esemplificativo F_V 4, 7) da un *fra* (a titolo esemplificativo F_{VI} 24, 34). Tuttavia il

senza poetica ma che invece rappresenta un'indubbia rima settentrionale (cfr. Florimbbi, *Ancora sulla Nicolosa bella* cit., p. 177).

30 Gianotto Calogrosso si spinge sensibilmente oltre i compiti tradizionalmente assunti dalla figura del semplice copista: egli traspone senza alcuno scrupolo gran parte del testo del Della Vedova all'interno del proprio componimento, ma allo stesso tempo innova, cioè rielabora e riscrive, divenendo egli stesso nuovo autore del testo di cui si è appropriato.

31 Si cita dal ms. F; il ms. Ve non presenta particolari varianti.

valore di tali congetture viene meno davanti alla difendibilità della lezione di F_1 : quel *sì* può ben assumere valore quantitativo, quantificando dunque in misura indefinita il dato espresso dall'aggettivo collocato al verso immediatamente precedente («A te congiunta ogni celeste musa / ognor se vide, con quel dolcie Amore / qual hogi in terra *sì* ['così tanto dolce'] a' mortal non s'usa»). Onde evitare di sovrapporsi a una lezione d'autore, verosimilmente riscritta successivamente da un'altra volontà autoriale, quale quella del rifacitore, è preferibile adottare un atteggiamento di generale cautela, schedando e conservando tali differenze, evitando così il rischio di contaminare i testi con volontà autoriali loro estranee. Identica riflessione vale anche per il v. 40 «Vivace fonte, o [P_{LXII} *e*] singular valore». Escludendo che la *o* di F_1 abbia valore disgiuntivo, si tratterebbe di un vocativo, tuttavia assai incongruo per posizione e per asimmetria con l'inizio del verso dove il vocativo non c'è e non può esserci per non eccedere la misura endecasillabica dell'unità versale. Depone a favore di questo rilievo il precedente v. 28: «O alto e richo dono, o bel texauro»³², endecasillabo in *a maiore* che presenta due vocativi disposti simmetricamente a rimarcare l'inizio dei due emistichi del verso. Analoga disposizione nella scansione accentativa dell'endecasillabo presenta ancora l'altro vocativo collocato al v. 62: «Resquardi poi laudando tua figura / ogni alma più famosa, o mortal dea» (vv. 61-62)³³, posposto tuttavia rispetto all'abbrivio del periodo per chiare ragioni dovute alla costruzione della terzina. Non si può dunque escludere che in corrispondenza del v. 40 F_1 presenti un accidente meccanico imputabile all'amanuense dovuto a un banale scambio di *e* per *o*. La lezione di F_1 rimane comunque valida e dunque da conservare a testo, onde evitare fenomeni di arbitraria contaminazione.

Ciò che si è detto si estende anche al v. 65 «[P_{LXII} *e*] in te se spechi con la bella Helèna», dove F_1 rispetto a P_{LXII} non presenta la congiunzione coordinate in capo al verso. Entrambe le lezioni risultano ammissibili: l'elemento non è indispensabile, esso conferisce soltanto un senso di maggiore continuità rispetto al periodo oggetto del verso precedente (P_{LXII} 64-66 «Venga Iunone e la gentil Febea, / e [om. in F_1] in te se specchi cum la bella Elena, / o qual più s'assimiglia a Citarea»). Se ci trovassimo davanti a un caso che presenta i connotati della sola filologia della copia la risoluzione sarebbe chiara: dati più testimoni di un medesimo passo, sarebbe da ritenere «più probabile la caduta di una parola brevissima, come *e*, che la sua casuale arbitraria introduzione»³⁴. Sebbene il prelievo che il rifacitore compie sul testo base, nel caso di questa specifica terzina, sia

32 Si cita da F_1 . Il verso in P_{LXII} è pressoché identico salvo la modifica del rimante *texauro* → *conetto* per esigenze di rima legate alla riscrittura del v. 26.

33 Si cita da F_1 essendo la lezione di P_{LXII} sostanzialmente identica.

34 F. Brambilla Ageno, *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova, Antenore, 1984, p. 168, e quindi L. Havet, *Manuel de critique verbale appliquée aux textes latins*, Paris, Hachette, 1911, pp. 126-27.

quasi totale, data la validità di entrambe le lezioni, ogni congettura volta a ricondurre i passi di F_1 e P_{LXII} ad un'unica lezione rischierebbe di dar adito ad arbitrarie contaminazioni fra volontà dell'autore e volontà del rifacitore. Difatti, non è dato discernere a pieno se l'esigua differenza fra le due versioni sia dovuta a un mero trascorso di penna di un amanuense, oppure se sotto a tale microvariante soggiaccia una seppur minima volontà del rifacitore. Infine, un discorso analogo può essere svolto per il v. 79 «Und'io m'inchino [P_{LXII} *inclino*] al tuo conspecto vivo [P_{LXII} *divo*]». La lezione di F_1 *vivo* (anziché *divo* come ci testimonia P_{LXII}) ha tutta l'aria di un errore di banalizzazione: inchinarsi al cospetto della donna non può che implicare il suo essere "viva" e realmente di fronte a lui. Peraltro F_1 potrebbe ben farsi latore di un mero accidente meccanico: da un punto di vista eziologico l'amanuense potrebbe aver verosimilmente anticipato la consonante della seconda unità sillabica in prima posizione (*divo* → *vivo*) generando tale variazione. Tuttavia, sebbene al variare delle lezioni muti l'immagine denotata dai rispettivi passi, le lezioni veicolate dalle due versioni sono in entrambi i casi ammissibili. Infatti, se in F_1 si veicola l'idea del genuflettersi del poeta davanti alla vista penetrante e profonda dell'amata³⁵, in P_{LXII} la presenza di madonna è connotata mediante l'attributo *divo* ('divino'), che insieme al precedente sintagma *mortal dea* (v. 62) concorre a rafforzare un certo influsso stilnovistico.

Vi sono invece due casi, uno per ogni versione, in cui la lezione dei due testi risulta irricevibile. Il primo di questi riguarda il v. 78 del componimento trådito da F. Pellegrini nell'offrire una prima edizione del testo del Della Vedova registra come in corrispondenza di quel verso vi sia una «rima mancata (avrebbe dovuto essere in *-arso*)»³⁶:

El vivo ardore e tuo virtù m'insegna	
alzar tuo gloria, bench'a dir sia scarso	
di mille parte l'una che in te regna,	75
Ché, sollo in te mirando il lume aparso,	
riman di vista il mio intelecto privo	
e l'alma dentro al pecto e 'l cor traverso	78

Il tema della lode della donna amata che percorre l'intero componimento di apertura del canzoniere si conclude col dichiarare l'impossibilità di scrivere rime adatte a glorificarla, attribuendo le difficoltà dell'impresa lirica all'ineffabilità di lei. Il rimante *cor traverso* restituisce un senso ammissibile – *traverso* vale infatti per 'trafitto' in quanto participio forte di *traversare*³⁷ – ma la lezione è dal punto

35 Cfr. GDLI, vol. 3, *s.v. cospetto*, §3; vol. 21, *s.v. vivo*, §5.

36 Pellegrini, *Michele Della Vedova* cit., p. 293.

37 Cfr. G. Salvi, L. Renzi, *Grammatica dell'italiano antico*, Bologna, il Mulino, 2 voll., 2010, pp. 1459-62; GDLI, vol. 21, *s.v. traversare*, §2.

di vista della scansione rimica del ternario del tutto inaccettabile (74 *scarso* : 76 *aparso* : 78 *traverso*). È questo uno di quei momenti in cui il ricorso alla *divinatio* si presta come unica soluzione: non essendo possibile ricorrere ad altri testimoni che possano, eventualmente, portare una lezione migliore, per emendare il luogo corrotto l'editore dovrà intervenire *ex ingenio*. Guardando però al verso specularmente consegnatoci da P_{LXII} è significativo notare come il prelievo che il rifacitore compie dal testo base in corrispondenza delle due terzine sia quasi totale:

El vivo ardore e tua virtù me insegna alzar tua gloria, benché a dir si' scarso de mille parte l'una che in te regna;	75
ché, solo in te mirando il lume apparso, riman de vista il mio intelletto privo e l'alma dentro al petto e 'l cor tutto arso	78

A differenza del *teste* conservato a Firenze, P_{LXII} presenta in clausola del v. 78 una lezione ammissibile, non solo nel senso, ma anche dal punto di vista metrico: il «vivo ardore» che, insieme alla virtù della donna amata, «insegna» al poeta a cantare le lodi di madonna, è lo stesso che provoca alla vista di lei nel poeta medesimo una condizione di arsura tale da pervadere il petto – e con esso l'anima e il cuore – dell'amante. In F₁ la corruttela è evidente e pertanto la lezione è inammissibile. Il ricorso al rifacimento del Calogrosso può dunque soccorrere l'editore critico del testo del Della Vedova, fornendo una soluzione quantomeno accettabile: se il Calogrosso nel suo rifacimento compie ampi calchi sul testo del rimatore polese, è alquanto verosimile che in corrispondenza del v. 78 P_{LXII} trametta la lezione originaria del testo base, mentre il copista che esemplifica F₁ riporti invece una mera corruzione. La continuità di senso, in concorso con l'ammissibilità che la lezione di P_{LXII} mostra dal punto di vista strettamente metrico, alla luce anche dell'atteggiamento cleptomane a cui sembra votato il rifacitore che effettua ampi ed estesi carotaggi sul testo base, paiono elementi significativi utili a deporre a favore della verosimile autenticità della lezione testimoniata dal rifacimento³⁸, nonché quindi della possibilità di sanare il luogo corrotto di F₁ attraverso il corrispettivo passo trådito da P_{LXII}.

Il secondo di questi casi riguarda invece il v. 30 della *Nicolosa*, di cui si riporta un breve estratto:

Oh alto e ricco dono, oh bel concetto, oh degna fama al glorioso sito de la tua fama, e singular diletto!	30
---	----

38 Con autenticità ci si riferisce qui non tanto a una lezione non corrotta, quanto a una lezione originaria del testo base, dunque non oggetto di rimaneggiamento da parte del rifacitore.

La lezione offerta da P_{LXII} al v. 30 lascia un certo senso di ridondanza rispetto al verso che precede. Si cantano le lodi dell'amata ma il senso del periodo appare poco perspicuo: «oh degna fama al glorioso sito / de la tua fama». Infatti in P_{LXII} la parola *fama* al v. 30 assume piuttosto le caratteristiche di un errore di ripetizione che deve essersi consumato a sfavore di un'altra lezione, considerando anche che il medesimo termine attesta la sua presenza pure nel verso immediatamente precedente, peraltro con identica posizione (4^a-5^a) all'interno della scansione accentativa dell'endecasillabo. Una collocazione dunque che può ben spiegare nel *teste* parigino la presenza al v. 30 di un'indebita ripetizione a breve distanza avvenuta in fase di trascrizione. Mi pare infatti troppo oneroso considerare tale reiterazione una lezione d'autore, derivabile cioè dall'opera di riscrittura compiuta dal Calogrosso o da un qualsivoglia altro rimatore, se di pluralità autoriale della *Nicolosa* è lecito parlare. La corruzione deriverà più verosimilmente da un errore di copia di un amanuense: difatti, anche il testo tràdito dal ms. P – come il componimento trasmesso dal ms. F – costituisce copia di un originale perduto. Gettando uno sguardo al movimento speculare che contrassegna il componimento tràdito dal *teste* di Firenze si può infatti ravvisare – oltre alle riformulazioni in clausola dei vv. 28 e 30, come si è detto, parte del progetto decontestualizzante messo in atto dal Calogrosso nella sua operazione di riscrittura – una tessera lessicale significativamente diversa, per non dire migliore, di quella contenuta in P_{LXII}:

O alto e richo dono, o bel texauro,
o degna fama al glorioso sito
de la tuo patria più che del suo auro

30

La variante *patria* si accorda infatti molto bene con il movimento espresso da entrambe le terzine: con essa non solo si evita il senso di ridondanza che la lezione del *teste* di Parigi conferiva al passaggio, ma si chiarisce anche il senso della sequenza, che rischiava altrimenti in P_{LXII} di risultare capziosa e illogica nel significato. La variazione di v. 30 F₁ *patria* → P_{LXII} *fama* deriverà allora da un mero errore di ripetizione presente nel manoscritto parigino, corrottela – e non lezione del rifacitore – che può essere sanata proprio facendo riferimento al testo base da cui il rifacimento stesso è originato. Il caso rappresentato dal capitolo ternario *Laura gentil dal somo ciel disesa* e dal suo rifacimento *Diva gentil, che sei dal ciel discesa* si delinea allora quale occasione di riflessione sul rapporto di interdipendenza ecdotico che può sussistere fra il rifacimento e il testo base da cui l'operazione di riscrittura stessa scaturisce, specialmente quando queste due unità sono tràdite a noi da un esiguo numero di copie. Nel nostro caso sia F – che ci tramanda il capitolo del Della Vedova – sia P – che ci trasmette il rifacimento del Calogrosso – non costituiscono infatti due originali, ma due copie di due originali a noi non pervenuti. Fra i due testi, tràditi a noi in copia unica, ognuno dei quali appartenente a un differente progetto autoriale, come si è visto, si viene a istituire un rapporto di stretta interdipendenza sul piano ecdotico. Tale relazione manifesta

i suoi risvolti positivi principalmente sotto tre aspetti. In primo luogo, si consideri come il confronto fra le due unità permetta di rilevare singole alterazioni introdotte dai rispettivi copisti, fenomeno invece solitamente occultato in caso di componimenti a tradizione unitestimoniale. È questo il caso dell'errore di ripetizione a breve distanza riguardante la parola *patria* che si riscontra in corrispondenza dei vv. 29–30 di P_{LXII}. In secondo luogo, andrà osservato come davanti a una lezione manifestamente anomala – come la rima imperfetta che contrassegna F₁ al v. 78 – l'editore critico può godere adesso di un'ulteriore testimonianza utile a sanare corruzioni evidenti che richiederebbero altrimenti elaborazioni a livello congetturale. L'unicità dei *teste* unita all'irricevibilità delle lezioni chiama infatti il filologo a sostituirsi inevitabilmente ai testi tràditi mediante congettura. Una volta appurato il particolare statuto del rifacimento del Calogrosso, di un componimento cioè rifatto sul testo del Della Vedova ma che compie allo stesso tempo ampi prelievi dal proprio testo base, il confronto fra i due testi permette allora di aprire prospettive inedite. In presenza di una variante non ammissibile in uno dei due testi, solo dopo un attento esame della *varia lectio*, è infatti possibile pensare di accogliere a testo la lezione che caratterizza in modo speculare l'altro componimento. Tale operazione se non ben ponderata può certo portare con sé un pericolo di contaminazione tra volontà dell'autore e volontà del rifacitore, tuttavia – se preceduta da una solerte disamina della natura di tali varianti – essa può d'altro canto contribuire a limitare il ben più ampio spazio di azione che contrassegna l'arbitrarietà congetturale del filologo.

Quest'ultima osservazione permette di presentare il terzo e ultimo risvolto positivo a livello ecdotico derivante da tale relazione, ovvero la possibilità di sondare la qualità degli interventi che abbiamo operato tacitamente a testo volti a sanare meri accidenti meccanici caratterizzanti il dettato manoscritto di F₁. Di questi interventi abbiamo dato rapidamente conto nella seconda fascia di apparato posta in calce al componimento del rimatore polese. Gran parte di queste operazioni erano state già state segnalate da Pellegrini, il quale – ancor prima che fosse rilevata la nuova acquisizione del rifacimento del Calogrosso – si è occupato di fornire una prima edizione del ternario del Della Vedova³⁹. Tralasciando i casi più banali, cioè dove è possibile mettere immediatamente in discussione la ricevibilità della lezione tràdita da F₁⁴⁰, mi soffermo su due luoghi già emendati

39 Cfr. Pellegrini, *Michele Della Vedova* cit., pp. 291–93.

40 Vuoi che sia per meri trascorsi di penna (come in 10 *respiri*] *respiri* ♦ 34 *remirar*] *reminar* ♦ 68 *ciaschuna*] *ciachuna*) oppure per ragioni metriche legate alla misura endecasillabica del verso (come nel caso di 21 *sospirosi*] *sospiri* ♦ 23 *vuol*] *vuolle* ♦ 35 *remaria*] *remarian* ♦ 82 *voler*] *volere*) oppure ancora legate al rispetto della scansione rimica (per cui si veda 33 *compito*] *compiuto*). In tutti questi casi il rifacimento P_{LXII} presenta in modo speculare non l'accidente meccanico ma la lezione corretta, fornendo dunque una riprova in merito all'adeguatezza degli interventi editoriali operati sul testo tràdito dal manoscritto conservato a Firenze.

ex ingenio dal precedente editore ma che trovano adesso nell'opera di rifacimento una controprova della loro ragionevolezza. Il primo di questi riguarda la terzina incipitaria, dove – secondo il dettato manoscritto di F – al v. 3 si trova ripetuta la parola rima del v. 1:

Laura gientil dal somo ciel disesa,
 immaculata bella alma serena,
 d'Amor armata e da suo man disesa

3

Il precedente curatore emenda il *disesa* di v. 3 in *difesa* per «errore di ripetizione della prima parola-rima»⁴¹. L'elemento che invalida l'ammissibilità di questa lezione manoscritta, oltre a un minimo senso di ridondanza che quest'ultima conferisce al movimento, è il contrasto di immagine che si verifica con una terzina successiva. Il sintagma *da suo man disesa* cioè 'per opera sua, per suo tramite [*scil.* di Amore] discesa'⁴² contrasta infatti con i primi due versi della terzina collocata ai vv. 49-51, che nel ms. F recita: «El sonmo e gran Fator con le suo mano / te volse a noi mandar da l'alto seggio / per dar più miraviglie al senso humano»⁴³. Considerando anche la facilità dell'errore paleografico di scambio fra *s* ed *f* (vedi *supra*), la rima identica pare a tutti gli effetti derivare da un mero *lapsus calami*. La lezione congetturale *difesa* supplisce quindi efficacemente a tale accidente, rendendo non solo più fluido il senso del passo ma accordandosi anche semanticamente bene con l'immagine fornita dal primo emistichio del verso (*d'Amor armata*). Infine, il fatto che il rifacimento del Calogrosso presenti specularmente la scansione rimica 1 *discesa* : 3 *difesa*, con una lezione della terzina quasi del tutto sovrapponibile a quella del testo base⁴⁴, costituisce senz'altro ulteriore indice dell'adeguatezza dell'intervento editoriale.

La seconda congettura, che invece non abbiamo accolto nel nostro testo, è operata invece sull'*explicit* del componimento che – secondo il dettato manoscritto di F – recita: «diva rimonda e gienerosa Laura»⁴⁵. La lezione manoscritta è ammissibile: *rimonda* vale infatti in senso figurato 'pura, priva di malizia'⁴⁶, ed è attributo che ritroviamo ancora in chiusa dell'intero canzoniere, nel capitolo quadernario XVIII vv. 9-12⁴⁷, sempre riferito alla donna amata:

41 Pellegrini, *Michele Della Vedova* cit., p. 291.

42 Cfr. GDLI, vol. 9, *s.v. mano*, §47; Salvi, Renzi, *Grammatica* cit., pp. 661-63.

43 In P_{LXII} la terzina è sostanzialmente identica salvo la variazione *Fator* → *Mutor* di cui abbiamo dato conto *supra*.

44 Si registrano infatti solo alcune minime variazioni applicate al v. 1 volte a perseguire il progetto decontestualizzante del rifacitore.

45 In P_{LXII} il verso è invece oggetto di una patente variazione decontestualizzatrice: «diva gentile e singular fenice».

46 Cfr. GDLI, vol., *s.v. rimondo* § 10.

47 Cito da Ve. In corrispondenza del v. 9 il ms. F non presenta alcuna differenza nella lezione.

O precioxa stirpe, alma rimonda,
 felice pianta di honorata prole,
 sì come splende il solle
 chusì le tue virtù alte e legiadre

12

In continuità col tema della *laudatio* che contrassegna l'intero capitolo quaternario il poeta esalta la nobiltà non solo sociale – *O precioxa stirpe (...) felice pianta di honorata prole* – ma anche morale – *alma rimonda (...) sì come splende il solle chusì* [splendono] *le tue virtù alte e legiadre* – di madonna. L'attributo *rimonda* costituisce, inoltre, un richiamo fonico al cognome dell'amata, che – secondo quanto ci consegna l'acrostrofe in apertura del canzoniere – è appunto Raimonda. Divergendo con quanto già proposto da Pellegrini non abbiamo considerato il *rimonda* di F₁ 85 un mero accidente meccanico per *Raimonda* e dunque si è preservata a testo la lezione consegnataci dal manoscritto F. L'intervento editoriale infatti non è strettamente necessario dal punto di vista del senso del periodo: *rimonda* ha tutta l'aria di essere una lezione d'autore anziché una mera corruzione. Indice di questo è anche ciò che testimonia specularmente il rifacimento dell'autore salernitano: la sostituzione che il Calogrosso opera nel suo rifacimento (*diva rimonda* → *diva gentile*) si inserisce infatti ben in continuità con la tendenza che lo stesso rifacitore mostra all'obliterazione di giochi paronomastici del tipo *lauro/Laura* (v. 1 *Laura gientile* → *Diva gentile*; v. 26 *verde lauro* → *divo aspetto*; 85 *gienerosa Laura* → *singular fenice*), a cui appunto si aggiunge successivamente quello relativo alla coppia *rimonda/Raimonda*⁴⁸. I due testi allora vengono a costituire una specola privilegiata da cui l'editore critico può trarre indizi utili ad arricchire di nuovo materiale le tessere di un mosaico non tanto più monocromo, quanto policromo e variegato, che fonde in sé un orizzonte trino. Uno scenario all'interno del quale si trovano coinvolte non più solo la volontà dell'autore e le dinamiche più strettamente legate alla filologia della copia, ma anche la volontà del rifacitore, figura di frontiera che nelle sue operazioni di riscrittura incarna spesso un atteggiamento che si pone a metà strada fra l'innovazione autoriale e la fedeltà esercitata dal copista.

48 In Tinti, *Per una rilettura della lirica* cit., ci si esprimeva inizialmente a favore per accogliere la lezione congetturale *Raimonda* sulla base di elementi stilistici intra e intertestuali. L'ipotesi, tuttavia, è qui rivista alla luce di un più attento esame del *corpus* rimico del rimatore polese, a cui si aggiunge l'osservanza di un atteggiamento di maggiore conservatività rispetto al testo tràdito: l'unicità del *teste*, nonché potremmo dire, della lezione consegnataci da F₁ – il rifacimento del Calogrosso infatti rielabora in modo patente l'ultimo verso del componimento del Della Vedova – induce a conservare quelle lezioni che non si rivelano sfacciatamente erranee. Il rischio di emendare è infatti quello di sovrapporsi a ciò che potrebbe rappresentare a tutti gli effetti una volontà autoriale.

MARCO CAPRIOTTI

*Per un'edizione critica delle Poesie di Paolo Rolli.
Con un saggio di edizione e commento dell'Elegia I*

*A Contribution to the Critical Edition of Paolo Rolli's Poems.
With the Edition and Commentary of Elegia I*

ABSTRACT

Il contributo offre una ricognizione generale della storia editoriale delle *Elegie* di Paolo Rolli (1687-1765), ponendo le basi per un prossimo allestimento di edizione critica complessiva del *corpus* poetico dell'autore. È poi proposto un commento all'*Elegia I*, che mette in luce le numerose fonti letterarie utilizzate da Rolli nella sua stesura: ne emerge un quadro estremamente ricco e complesso, in cui si intrecciano citazioni sia dalla tradizione volgare (specialmente, tra gli altri, Sannazaro, Ariosto, Bernardo Tasso, Marino), sia, soprattutto, da quella latina (Tibullo, Ovidio, Orazio, Virgilio...). L'articolo presenta in appendice il testo dell'*Elegia I* corredata dell'apparato delle varianti.

The article offers a general recognition of the editions of Paolo Rolli's *Elegie*, and paves the way for the complete critical edition of his poetic work. Then, it provides a commentary of *Elegia I* that sheds a light on the vast number of literary sources that inspired the author, and on a rich and complex intertextual weave that draws on both Italian and Latin models (i.e. Sannazaro, Ariosto, Bernardo Tasso, Marino; Tibullus, Ovid, Horace, Virgil...). The essay also provides an appendix with *Elegia I*'s text and critical apparatus.

*Per un'edizione critica delle Poesie di Paolo Rolli.
Con un saggio di edizione e commento dell'Elegia I*

È noto a tutti il cronico ritardo che affligge l'accoglimento della poesia del primo Settecento nel cosiddetto "canone ufficiale". Non è questa la sede per ripercorrere le ragioni di ordine storico e culturale alla radice del problema, che risente di giudizi e pregiudizi talora vecchi di oltre un secolo e mezzo: troppo lunga sarebbe la lista delle incomprensioni (volontarie e involontarie), delle omissioni e delle strumentalizzazioni accumulate nel tempo. Basterà dire, però, che in casi come questo (e non è l'unico della nostra storiografia letteraria), conseguenza tra le più gravi è la mancanza di edizioni moderne, scientificamente affidabili e facilmente accessibili dagli studiosi; ciò che comporta, in un circolo vizioso, la riconferma di giudizi e pregiudizi inveterati, la scarsa o scarsissima frequentazione diretta dei testi di cui si parla, e dunque l'impossibilità, spesso oggettiva e materiale, di verificare personalmente l'attendibilità di categorie storiografiche correnti. Come è possibile, d'altra parte, che poeti di fondamentale importanza tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento quali Vincenzo da Filicaia, Benedetto Menzini, Giambattista Felice Zappi, tanto per citarne alcuni, siano consultabili, al di là delle antologie, soltanto in edizioni d'epoca, o al più tardi ottocentesche¹? Né, purtroppo, le cose migliorano di molto se si guarda all'opera poetica di un Alessandro Guidi o di un Francesco Redi, che pure hanno

1 In questo senso, se si prescinde dai contributi critici, la situazione è a dir poco sconcertante se si guarda proprio a Zappi, Menzini e Filicaia. Per le poesie di quest'ultimo il catalogo Opac SBN non dà edizioni più recenti di un volume edito a Torino dalla Tipografia e libreria dell'Oratorio di S. Francesco di Sales nel 1874, ristampato dieci anni dopo. La medesima Tipografia pubblicava nel 1883 anche *La poetica e le rime scelte di Benedetto Menzini* per cura di Benedetto Neri, mentre soltanto le *Satire* hanno avuto alcune ristampe novecentesche, di cui l'ultima nel 1967. Per Zappi, se possibile, va ancor peggio: sul fronte delle edizioni, tra ristampe parziali e scorrette, vale la pena tagliar corto e rifarsi al vol. 42 del *Parnaso italiano* curato da Andrea Rubbi, intitolato *Canzonieri di Alessandro Guidi e de' due Zappi* (l'altra è evidentemente Faustina Maratti), Venezia, presso Antonio Zatta e figli, 1789, che riproduce, emendandoli, i componimenti traditi dalla fortunata edizione delle *Rime* edite per la prima volta in Venezia, per Giovanni Gabriello Hertz, nel 1723 a cura di Giovanni Battista Catena. Per il resto, bisogna affidarsi alle antologie.

ricevuto attenzioni meritorie in sede editoriale moderna, talora con esiti di grande valore critico²; ma attendono ancora chi s'incarichi di portare al termine un lavoro di sistemazione complessiva della loro produzione, anche collocandola all'interno del contesto storico di riferimento.

Il caso di Paolo Rolli è in questo senso paradigmatico. Poeta tra i più significativi della prima metà del Settecento e secondo al solo Metastasio, librettista, traduttore, editore di classici italiani, Rolli, nato a Roma nel 1687 e morto a Todi nel 1765 dopo un soggiorno quasi ventennale in Inghilterra (1716-1744), è stato negli anni oggetto di attenzioni discontinue da parte della critica. Fortunatamente, sul fronte delle edizioni possiamo disporre di almeno tre lavori fondamentali: i *Libretti per musica*, con apparato critico, a cura di Carlo Caruso, del 1993; la traduzione del *Paradiso perduto* di Milton commentata da Franco Longoni, del 2003; e la medesima traduzione miltoniana edita criticamente da Luisa Alcini nel 2008³. Se si guarda, però, al versante della produzione lirica, la situazione rispecchia lo stato di cose sopra descritto: è noto, infatti, che l'edizione di riferimento del *corpus* poetico di Rolli è ancora il volume di *Liriche* edito per le cure di Carlo Calcaterra ormai quasi cento anni fa, nel 1926, presso UTET⁴. Il lavoro è ancora valido, per molti versi: la silloge è corredata da un saggio sulla *Melica italiana dalla seconda metà del Cinquecento al Rolli e al Metastasio*, che tesse, con dovizia di particolari, i fili che collegano la poesia per musica del Cinquecento all'Arcadia settecentesca; mentre il commento ai testi si consulta ancora con profitto, perché Calcaterra tiene conto, benché in maniera asistemica e non del tutto rigorosa, di alcuni dati filologici e dell'intertestualità. Tuttavia, a

- 2 Per Francesco Redi, insuperata è l'edizione critica del *Bacco in Toscana* a cura di Gabriele Bucchi (F. Redi, *Bacco in Toscana. Con una scelta dalle Annotazioni*, a cura di G. Bucchi, Roma-Padova, Antenore, 2005); ma né le *Annotazioni* per intero, né il restante *corpus* poetico dell'autore (ivi compreso l'altro ditirambo, rimasto incompleto, intitolato *Arianna inferma*) sono stati oggetto di edizione in tempi recenti: per leggerli bisogna risalire addirittura alle *Opere di Francesco Redi* editate in 9 voll. a Milano per la Società Tipografica de' Classici Italiani tra il 1809 e il 1811 (le poesie, comprensive dell'*Arianna inferma*, sono editate nel vol. II). Per Guidi, vd. i meritori lavori svolti sull'*Endimione* da Valentina Gallo (A. Guidi, *Endimione*, a cura di V. Gallo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011) e sulle poesie "ripudiate" del periodo parmense da Luana Salvarani (Id., *Prima dell'Arcadia. Le poesie liriche e l'Amalasona in Italia (1671-1681)*, a cura di L. Salvarani, Trento, La Finestra Editrice, 2005), ma sul fronte della produzione maggiore sono senz'altro da aggiornare le *Poesie approvate*, a cura di B. Maier, Ravenna, Longo, 1981.
- 3 Si tratta di P. Rolli, *Libretti per musica*, edizione critica a cura di C. Caruso, Milano, Franco Angeli, 1993; Id., *Il Paradiso perduto di John Milton*, a cura di F. Longoni, Roma, Salerno Editrice, 2003; Id., *Il Paradiso Perduto di Giovanni Milton*, edizione critica a cura di L. Alcini, Roma, Aracne, 2008.
- 4 Id., *Liriche*, con un saggio su *La melica italiana dalla seconda metà del Cinquecento al Rolli e al Metastasio*, e note di C. Calcaterra, Torino, UTET, 1926.

quasi un secolo di distanza da quell'edizione meritoria, si ritiene necessario procedere a un aggiornamento tramite un'edizione critica e commentata del *corpus* lirico di Rolli, in corso di allestimento da parte di chi scrive.

In questa sede si vorrebbe presentare al lettore un primo *specimen* di questo lavoro attraverso un saggio di edizione. Si è scelto di proporre un testo poco noto, l'*Elegia* I, avendo in mente innanzitutto l'obiettivo di voler mostrare, proprio attraverso un componimento che non fosse tra i maggiori, la ricchezza e la complessità che caratterizza la scrittura poetica di Rolli; oltre che la sua straordinaria capacità, come si vedrà appresso, di rielaborare una memoria letteraria di ampiezza assai vasta, che va dagli elegiaci latini fino ai contemporanei. Capacità non inconsueta ai suoi tempi – un'epoca in cui i giovani apprendevano prevalentemente tramite l'*imitatio* e l'*aemulatio* dei modelli, soprattutto antichi –, ma che l'autore era anche in grado di stemperare e dissimulare in versi all'apparenza facili, spontanei, tanto da poter essere addirittura scambiati per popolari (e si ricordi a tal proposito la testimonianza di Goethe, che in *Dichtung und Wahrheit* racconta come da piccolo ascoltasse la madre cantare al pianoforte *Solitario bosco ombroso* tanto spesso da «manda[rlo] a memoria prima ancora di comprenderne il senso»⁵).

5 J.W. Goethe, *Dalla mia vita. Poesia e verità*, a cura di E. Gianni, Torino, Einaudi, 2018, p. 12. Sul fronte della diffusione di *Solitario bosco ombroso* in ambito tedesco pare opportuno segnalare, quale testimone di una circolazione carsica del testo, la presenza di una copia ms. del componimento nella versione corrispondente alla *princeps* (P. Rolli, *Di canzonette e di cantate libri due*, Londra, presso Tommaso Edlin, 1727, ristampata poi in Id., *Rime*, Verona, per Giovanni Alberto Tumermani, 1733) nel fondo Friedrich Gottlieb Klopstock conservato presso la Staats- und Universitätsbibliothek di Amburgo (segn. KN:42:46d:1). La poesia è vergata sul *recto* e *verso* di un semplice foglio, è suddivisa in 4 strofe numerate (risultanti dall'accorpamento, due a due, delle otto strofe che compongono il testo) e presenta diversi errori, dovuti certamente alla scarsa comprensione della lingua italiana da parte del copista (il più macroscopico essendo «la mia Fille», il nome dell'amata dall'io lirico, che diventa, con effetto alquanto straniante, «la mia figlia»). Ma la corretta comprensione della lettera, come ricorda lo stesso Goethe, doveva essere anche in questo caso subordinata al piacere proveniente dall'esecuzione musicale: d'altra parte, fu Rolli stesso a fornire gli spartiti su cui intonare le sue canzonette, allegandoli in un inserto non numerato tra le pp. 58-59 delle *Canzonette e cantate* del 1727. Su di essi, vd. il fondamentale contributo di A. Hicks, *Paolo Rolli's Canzonets and Cantatas and their Earliest Musical Settings*, in Id., *Three Papers on Handel*, ed. by C. Timms, London, The Gerald Coke Handel Foundation, 2021 (ma il testo risale a una prolusione del 1992 rimasta inedita), pp. 7-51, part. alle pp. 21-26, che vi ha identificato alcune variazioni su arie händeliane, e il recente intervento di G. Sciommeri, *Paolo Rolli oltre il melodramma: sulla raccolta Di canzonette e di cantate (Londra, 1727)*, in «Dolcissima fassi la musica e la favella». *Paolo Rolli poeta per musica europeo*, a cura di G. Sciommeri, Roma, NeoClassica, 2018, pp. 55-91 (che riporta ulteriori testimonianze sulla circolazione dei testi rolliani, spec. in Spagna).

Prima di venire al testo, è necessario offrire sinteticamente alcuni elementi contestuali, sia di carattere biografico che filologico⁶. Come si è già accennato, Rolli nacque a Roma nel 1687, dove rimase all'incirca fino alla fine del 1715 (al 31 gennaio 1716 è attestato il suo recente arrivo a Londra⁷): in questi anni, che lo videro passare da giovanissimo studente del collegio di San Tommaso di Santa Maria Sopra Minerva a membro dapprima dell'Accademia degli Infecondi e poi, dal 9 gennaio 1708, dell'Arcadia con il nome pastorale di Eulibio Brentiatico, ebbe modo di frequentare in particolare i coniugi Giambattista Felice Zappi (Tirsi Leucasio) e Faustina Maratti (Aglauo Cidonia), verso i quali, e Faustina in particolare, mantenne sempre un debito di riconoscenza e di affetto; e di divenire uno degli allievi prediletti di Gian Vincenzo Gravina, che lo educò in particolare nella filosofia e nella giurisprudenza. Fin dagli anni della prima

- 6 Per un inquadramento biografico fa fede ora la voce di C. Caruso, *Rolli, Paolo Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 100 voll., LXXXVIII, 2017, pp. 175-79, mentre la prima biografia del poeta, purtroppo in più punti scorretta, è di G. Tondini, *Memorie della vita di Paolo Rolli* in P. Rolli, *Marziale in Albion*, Firenze, per Francesco Mouïcke, 1776, pp. 1-48. Molto ricca è la bibliografia relativa alla ricostruzione dell'attività del poeta e dei suoi rapporti con il mondo letterario e musicale degli anni trascorsi in Inghilterra (1716-1744), su cui vd. da ultimo il volume di S. Forlesi, *Tra Londra e Firenze. Letterati, diplomatici ed editori nel primo Settecento italiano*, Pisa, Edizioni della Normale, 2021, e la copiosa bibliografia ivi citata; sugli anni dal ritorno a Todi alla morte (1744-1765), vd. in part. S. Fassini, *Il ritorno del Rolli dall'Inghilterra e il suo ritiro in Umbria. Ricerche e documenti*, Perugia, Unione Tipografica Cooperativa, 1908; G. Zucchetti, *Paolo Rolli e la sua attività letteraria negli ultimi vent'anni di vita, con documenti inediti*, «Convivium», II (1930), 4, pp. 519-604. Sul fronte della filologia delle rime di Rolli (fatti, cioè, salvi i libretti e la traduzione del *Paradise Lost*, su cui vd. *supra* nota 3), vd. l'accurata *recensio* delle edizioni a stampa offerta da Calcaterra in P. Rolli, *Liriche*, cit., pp. 311-20, e, scendendo nel merito della struttura delle singole edizioni, almeno A. Salza, *Note biografiche e bibliografiche intorno a Paolo Rolli con appendice di sei lettere sue al Muratori*, «Bollettino della Regia Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», XIX (1915), pp. 103-60 (part. le pp. 137-51), e, fondamentale per acquisizioni anche di carattere interpretativo, R. Zucco, «Per ordine di metri». *Forme metriche e libro poetico in Rolli, Frugoni e Foscolo*, «Stilistica e metrica italiana», V (2005), pp. 141-84, alle pp. 141-59. Unico contributo che si sia concentrato sullo studio delle varianti del *corpus* lirico è, almeno a mia conoscenza, G. Bucchi, «Finché non cangiano color le chiome...»: tracce di autocensura negli Endecasillabi di Paolo Rolli, in «Parlar l'idioma soave». *Studi di filologia, letteratura e storia della lingua offerti a Gianni A. Papini*, a cura di M. M. Pedroni, Novara, Interlinea, 2003, pp. 231-39.
- 7 «È qui giunto da Roma col fratello di Mylord Stairs l'abate Rolli bravo poeta, e maraviglioso improvisatore, che io conosceva molto bene a Roma, onde amendue siam stati ben contenti di qui ritrovarsi» (G. Riva a L. A. Muratori, Londra, 31 gennaio 1716, in Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Archivio muratoriano, 76.50.A, cc. 94-95, a c. 94v).

gioinezza, poi, si fece notare, tanto nei consessi accademici quanto nei salotti privati, come un virtuoso nell'arte dell'improvvisazione poetica, la cui pratica fu in gran voga, come si sa, per tutto il Settecento⁸. Nel 1711, prendendo la parola nel corso della Chiamata generale d'Arcadia del 15 giugno, accusò il Custode generale Giovan Mario Crescimbeni di aver trasgredito a una norma delle *Leges Arcadum* che gli impediva di nominare nuovamente Collega d'Arcadia (uno dei dodici collaboratori del Custode) chi avesse già ricoperto quella carica in passato; così facendo, si rese primo promotore dello scisma che condusse il partito dei graviniani a formare l'Arcadia Nuova, un'accademia che conservava i nomi pastorali e che intendeva riallacciarsi allo spirito di virtuosa semplicità che aveva originariamente animato i quattordici fondatori del consesso il 5 ottobre del 1690. L'Arcadia Nuova mutò nome dal 1714 in Accademia dei Quirini, a seguito di una causa legale promossa da Crescimbeni che impedì agli scismatici di utilizzare nomi, simboli e titoli propri dell'Arcadia (da cui erano stati nel frattempo espulsi, per poi esserne reintegrati – salvo Rolli e pochi altri). Per il resto, è difficile fare molta più chiarezza sugli anni trascorsi dal poeta nella città natale, perché mancano quasi del tutto documenti che possano gettare una luce sui suoi contatti personali e sulla sua attività letteraria⁹. Ad ogni modo, come si è già anticipato, sul finire del 1715 Rolli lasciò Roma per non farvi più ritorno: partì

- 8 Nel secondo tomo dei *Comentarj* di G. M. Crescimbeni, tra i fondatori e Custode generale dell'Arcadia, si legge: «Paolo Rolli romano tra gli Arcadi Eulibio Brentiatico (...) essendo egli in età di anni ventidue, trovandosi in conversazione di letterati amici, ben sovente compone all'improvviso ogni genere di rime, con tanta felicità di condotta, pienezza di sentimento, e scelta di lingua, quanta sogliono adoperarne al tavolino i più giudiziosi, e provetti: accompagnando col canto qualunque strumento da fiato, e da arco, su qualunque motivo, o, come dicono, aria, toccato» (G. M. Crescimbeni, *Comentarj*, vol. II, pt. II, Roma, per Antonio de' Rossi, 1710, p. 374. Sul fenomeno dell'improvvisazione poetica nel Settecento bastino i rimandi a M. Capriotti, *L'improvvisazione poetica nell'Italia del Settecento. La storia e le forme* e a Id., *L'improvvisazione poetica nell'Italia del Settecento. Un catalogo* (entrambi Roma, Accademia dell'Arcadia, 2022) e bibliografia ivi citata.
- 9 Sullo scisma d'Arcadia vd. almeno A. Quondam, *La crisi dell'Arcadia*, «Palatino», XII (1968), 2, pp. 160-70; Id., *Nuovi documenti sulla crisi dell'Arcadia nel 1711*, «Arcadia – Accademia Letteraria Italiana. Atti e memorie», s. III, VI (1973), 1, pp. 105-228; F. Santovetti, *Una "crociata" settecentesca: Paolo Rolli e la crisi in Arcadia*, «Carte italiane», X (1988-1989), pp. 8-24; B. Alfonzetti, *Il principe Eugenio, lo scisma d'Arcadia e l'abate Lorenzini (1711-1743)*, «Atti e memorie dell'Arcadia», I (2012), pp. 23-62, alle pp. 25-30; e, per un'efficace sintesi, Ead. – S. Canneto, *L'Accademia dell'Arcadia*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, 3 voll., Torino, Einaudi, 2010-2012, II, 2011, pp. 591-96. Per ulteriori e più approfonditi dettagli sul periodo romano del poeta vd. ora M. Capriotti, *Paolo Rolli a Roma (1687-1715). Con un autografo inedito, un libretto adespoto e la prima stesura di Solitario bosco ombroso*, «Studi e problemi di critica testuale», CVIII (2024), 1, pp. 185-226.

infatti al seguito del nobile inglese George Dalrymple, che lo condusse, dopo una sosta a Parigi, a Londra, dove prese avvio la fortunata carriera di librettista che lo vide autore di celeberrime opere musicate, tra gli altri, da Amadei, Bononcini e, su tutti, Georg Friedrich Händel.

Giunto a Londra, Rolli, che quasi nulla aveva fino a quel momento dato alle stampe, diede inizio a una fervida attività di editore e poligrafo con la pubblicazione, nel 1716, di due volumi di *Satire e rime* dell'Ariosto, cui seguì, sul finire di quello stesso anno, l'*editio princeps* della traduzione del *De rerum natura* a opera di Alessandro Marchetti¹⁰. Pochi mesi dopo, nel 1717, pubblicava il suo primo libro di *Rime* (d'ora in avanti R17). L'intera silloge è suddivisa in cinque sezioni (o «libri»), ciascuna individuata a partire da un criterio metrico: dapprima quattordici *Endecasillabi* (che come è noto costituiscono un'originale creazione metrica dell'autore a imitazione dell'endecasillabo falecio, o «catulliano»); seguono dieci *Odi*, in metri di stile oraziano; nove sono le *Elegie*, naturalmente in terza rima; dieci i *Sonetti*; e in chiusura trovano spazio dodici *Canzonette*. È in questo volume che si trova la *princeps* dell'*Elegia* I, la cui data di composizione sarà dunque da porre *ante* 1717 e che è anzi con ragionevole certezza da ascrivere, insieme a tutti gli altri testi della sezione, agli anni romani. A suggerirlo è innanzitutto Rolli stesso, in una lettera a Faustina Maratti di quindici anni successiva, in cui scrive alla poetessa: «ben sapete aver io preferito spesso le vostre emendazioni e miglioramenti, e fattone uso ne' miei versi e particolarmente nelle Elegie»¹¹; ma vi sono anche alcuni elementi di ordine interno: Rolli si presenta nei versi delle *Elegie* II e VI con il nome pastorale di «Eulibio» (precisando in nota: «Nome pastorale dell'autore nell'Accademia d'Arcadia in Roma», cfr. R17, p. 72), mentre nella IX si rivolge al fratello Domenico con lo pseudonimo arcadico «Tirresia» (R17, p. 93), cioè Tiresia Demosteniano. Se Paolo era entrato in Arcadia nel gennaio del 1708, Domenico vi fece il suo ingresso nel 1711, anno della scissione (cui pure partecipò attivamente), e il testo va pertanto collocato temporalmente oltre questa data. Infine, nell'*Elegia* VII Rolli dichiara di aver compiuto il «quinto lustro» (R17, p. 88): essendo egli nato nel 1687, il testo

10 Si tratta di L. Ariosto, *Delle satire e rime*, [a cura di P. Rolli], Londra, per Giovanni Pickard, 1716, e di *Di Tito Lucrezio Caro Della natura delle cose libri sei. Tradotti dal Alessandro Marchetti*, [a cura di P. Rolli], Londra, per Giovanni Pickard, 1717 [ma 1716].

11 P. Rolli a F. Maratti, s.l., 26 agosto 1732, in G. Galli, *Nel Settecento. I poeti Giambattista Felice Zappi e Faustina Maratti (con lettere documenti inediti e ritratti)*, Bologna, Cappelli, 1925, pp. 112-14, a p. 113; l'autografo è incluso, con altre lettere a Faustina anch'esse pubblicate da Galli, tra le carte degli Zappi nell'archivio Sidney Sonnino, conservato presso il Castello Sonnino nei pressi di Montespertoli (FI). Chi scrive non ha riscontrato personalmente l'attendibilità della trascrizione sull'autografo; la sua correttezza è però confermata da S. Cracolici, *Le donne illustri di Faustina Maratti Zappi*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXCIV (2018), 650, pp. 179-214, a p. 210, n. 77.

risalirebbe al 1712, ai tempi cioè dell'Arcadia Nuova, nelle cui riunioni ancora gli scismatici si concedevano di utilizzare i nomi arcadici. Ciò nondimeno, un'elegia assente da R17 ma aggiunta a partire dall'edizione delle *Rime* del 1733 (R33), porta nel titolo *Pel Natale del 1714 (Elegia XII)*; un'altra, pure apparsa per la prima volta in R33, si spinge fino al 1715, poiché vi è un riferimento alla recente morte di Luigi XIV (*Elegia XI*). Insomma, se non è possibile fissare con precisione la data di stesura dell'*Elegia I* – mancano, d'altra parte, i manoscritti, come per la quasi totalità dei componimenti dell'autore –, prudenza impone di considerare un arco di tempo ampio, che va dal 1708, anno d'ingresso in Arcadia, al 1715, anno della partenza per Londra.

Come che sia, le *Elegie*, divenute da nove a dodici in R33, furono successivamente ristampate nelle *Rime* del 1742, ma senza varianti (giacché, come già aveva segnalato Calcaterra, quest'ultima edizione non è che una ristampa di R33 cui è aggiunto il contenuto del volume *Delle ode d'Anacreonte Teio, 1739*, cioè a dire l'integrale traduzione delle *Anacreontee*, sei nuove odi e sei nuovi endecasillabi), e, infine, nell'ultima edizione autorizzata da Rolli, i tre volumi *De' poetici componimenti* editi a Venezia dal Tevernin nel 1753 (PC53), con varianti. Tutte le edizioni successive (quella per Bartolomeo Occhi, del 1761 – base per Calcaterra –, quella per la Società Tipografica di Nizza del 1782, quella per il Gatti del 1789, e via proseguendo) sono ristampe di PC53 variamente emendate, ma prive della revisione dell'autore.

Come si diceva in apertura, le *Elegie*, e specialmente la I, sono un ottimo banco di prova per verificare modi e caratteri della scrittura poetica rolliana, che si caratterizza già in questi componimenti d'esordio per alto livello di consapevolezza, derivante in larga misura dal magistero graviniano, e di maestria, acquisita senz'altro anche per il tramite della pratica improvvisatoria. La scelta del genere, d'altra parte, è per più versi sintomatica: l'elegia in terza rima, che nasce in ambiente umanistico con Leon Battista Alberti (la *Mirtia*) come equivalente in volgare del distico elegiaco, tradisce un'ascendenza classica evidente cui Rolli sembra riallacciarsi senza intermediari. Il più recente esempio, in verità, gli era offerto dalle *Elegie* di Benedetto Menzini (1697), ma se queste si inscrivono in un quadro di inquietudini essenzialmente religiose (ciò che le avvicina alle terzine del sodale Filicaia, elegie *de facto*), quelle sono del tutto prive di una dimensione confessionale, e anzi dense di una sensualità che nell'*Elegia I* si manifesta, come si vedrà, in immagini che programmaticamente si richiamano a toni e movenze classici¹². Inoltre, le *Elegie* del Menzini contengono forti addentellati

12 A giudizio di Ettore Levi-Malvano, nei capitoli di Menzini «l'amore (...) ha poca parte ed essi hanno assai più del sermone che dell'elegia» (E. Levi-Malvano, *L'elegia amorosa nel Settecento*, Torino, S. Lattes & c., 1908, p. 14): lo ha rilevato A. Di Ricco, che ha richiamato al riguardo anche i vv. 196-198 del III libro dell'*Arte poetica*: «l'elegia ben puote / vagar per tutto; perché ormai non sono / di Pindo a lei le varie

all'autobiografia, che spesso permettono al poeta di passare dal registro elegiaco a quello encomiastico (secondo una possibilità rivendicata dall'autore stesso nel III libro dell'*Arte poetica*: «talvolta [l'elegia] ammette al nobile suo lavoro / le lodi degli eroi; e unisce insieme / co' l verde mirto il trionfale alloro», vv. 178-180), in ciò dimostrandosi più vicine al modello ariostesco di quanto non siano i componimenti di Rolli, proiettati invece su uno sfondo prevalentemente astratto: «un romanzetto d'amore di psicologia petrarchesca e di raffigurazione idillica, ove si ha qua e là l'impressione di cose reali», le ha definite agli inizi del Novecento Ida Luisi¹³. Al contrario, proprio il modello ariostesco parrebbe a prima vista più congruo: è stato già rilevato come, nella riedizione del 1735 delle *Rime e satire*, Rolli premettesse alle elegie del poeta ferrarese alcune valutazioni di carattere estetico-letterario valide, naturalmente, anche per le sue:

Queste furono le prime elegie scritte in lingua italiana; e con molto accorgimento l'Ariosto servissi del terzetto qual di metro il più convenevole allo stile elegiaco; siccome fece ancor nelle satire (...). È osservabile che i terzetti, ancorché rimati, soffrono o pochissimo o nulla della schiavitù delle rime; poichè innestandosi un nell'altro, scorrono con tutta quasi la libertà de' versi sciolti la qual libertà è cagione ch'eglino siano perfettamente capaci de' caratteri di vario stile. La grazia in oltre che portan seco loro le rime, aggiunge a' terzetti soavissima dolcezza nell'elegie (...)¹⁴.

Inoltre, in apertura della sezione contenente le *Elegie* di PC53, Rolli stesso avrebbe collocato un'epigrafe dall'*Ars poetica* oraziana («Querimonia primum / post etiam inclusa est voti sententia compos», vv. 75-76) già collocata in apertura alla corrispondente sezione elegiaca fin dalle *Satire e rime* dell'Ariosto del 1716, quasi a stabilire un *pendant* con il ferrarese. Ma tali affinità, se si guarda anche al versante intertestuale (cfr. *infra*), non sembrano spingersi oltre e paiono limitarsi, piuttosto, a esprimere un debito ideale verso il rifondatore del genere dopo la fine dell'epoca classica, cui viene riconosciuto anche il merito di aver operato una felice scelta formale optando per la terzina come equivalente ritmico del distico elegiaco.

D'altronde, laddove Rolli esplicitamente dichiara il suo modello per le *Elegie*, questi è il solo Tibullo. Si legga il componimento incipitario di R17, l'*Endecasillabo* I, in cui il poeta invita il dedicatario, lord Allen Bathurst (1684-1775), a

strade ignote» (cfr. A. Di Ricco, *L'elegia amorosa nel Settecento*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di A. Comboni e A. Di Ricco, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2006, pp. 215-37, a p. 226).

13 I. Luisi, *Un poeta editore del Settecento*, in *Miscellanea di studi critici pubblicati in onore di Guido Mazzoni dai suoi discepoli*, per cura di A. Della Torre e P. L. Rambaldi, 2 voll., Firenze, Tipografia Galileiana, 1907, II, pp. 235-59, a p. 246.

14 P. Rolli, in L. Ariosto, *Delle satire e rime*, Londra, per Oliviero Payne, 1735, p. 80; lo ha rilevato ancora A. Di Ricco, *L'elegia amorosa nel Settecento*, p. 225.

«scorda[re]» l'opera di Orazio, Catullo e, appunto, Tibullo, per poter apprezzare al meglio la lettura del «lepido novo libretto» che ha tra le mani:

Scorda la libera vena di Flacco,
 i giochi semplici del mio Catullo,
 le dolci d'Albio vaghe elegie
 che ancor senz'emoli giran con gli anni.
 Lo sguardo volgere allor potrai
 a questo lepido novo libretto (...) ¹⁵.

Al di là, però, delle dichiarazioni patenti (che pure non sono affatto incongrue, come si vedrà leggendo il testo dell'*Elegia I*), nel diretto recupero di questo genere dalla poesia classica potrebbe celarsi altro. D'altra parte, non è difficile vedere l'ombra del magistero graviniano in un'operazione tanto ideologicamente orientata alla riaffermazione del modello antico. E, pur nella mancanza di prove certe, sarebbe affascinante pensare che la preferenza del giovane Rolli per l'elegia derivi proprio dal concorrere di due elementi: l'influenza del programma classicistico del Gravina e la sua spiccata proclività all'improvvisazione lirica, in particolare alla luce di una notazione della *Ragion poetica* (che si ricorda essere di questo stesso torno d'anni, il 1708), in cui elegia e poesia estemporanea sono collegate *ab origine*. «Compagna della mestizia fu anche l'elegia», scrive il giureconsulto rispetto al genere lirico, «di cui, per fama assai dubbia, è costituito inventore un certo Teocle, a cui dicono che fossero prima d'ogn'altro scorsi di bocca i versi elegiaci nel mezzo d'un nuovo e strano furore che in lui bolliva» ¹⁶. Il riferimento, come ha mostrato Valentina Gallo, è a un passo tratto dai *Poetices libri* dello Scaligero (a sua volta estrapolato dall'*Etymologicum magnum*, un lessico greco del XII secolo costituito sulla base di altri *corpora* lessicali anteriori, la cui *princeps* fu pubblicata a Venezia nel 1499), in cui la nascita del metro elegiaco è ascritta appunto a un tale Teocle di Nasso o di Eretria, che «furentem effudisse primum elegos» ¹⁷. Secondo questa suggestione, il genere ben s'inquadrerebbe

15 *End. I*, vv. 12-18 (cfr. R17, p. 7). Nella trascrizione, introduco la spaziatura tra i due quinari che compongono l'endecasillabo rolliano seguendo la proposta di C. Caruso, *Paolo Rolli fuori e dentro l'Arcadia*, in *Canoni d'Arcadia. Il custodito di Crescimbeni*, a cura di M. Campanelli *et alii*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 367-78, a p. 378. Il passo è rilevato anche da R. Zucco, «*Per ordine di metri*», p. 144.

16 G.V. Gravina, *Della ragion poetica libri due*, Roma, presso Francesco Gonzaga, 1708, p. 50. Va precisato che il passo fa parte del primo libro del trattato e dunque risale, nella sua prima stesura, a Id., *Delle antiche favole*, Roma, per Antonio de Rossi a S. Silvestro in Capite in strada della Vite, 1696, pp. 67-68; ora in ed. critica in Id., *Delle antiche favole. In appendice Discorso sopra l'Endimione di Alessandro Guidi*, a cura di V. Gallo, Antenore, Roma-Padova, 2012, p. 48.

17 G.C. Scaligero, *Poetices libri septem*, [Lione], apud Antonium Vincentium, 1561, p. 52 (vd. G.V. Gravina, *Delle antiche favole*, p. 48, nota *ad loc.*). L'*Etymologicum magnum* fu

nell'immagine pubblica di poeta improvvisatore e d'entusiasmo, chiamato a far versi spinto dall'insopprimibile impulso del *furor poeticus*, con cui Rolli si presentava al mondo letterario romano di quegli anni: la variante, in questo caso, era quella *sub specie* lirico-malinconica, complementare a quella di poeta sublime di cui pure egli doveva far mostra nelle sue *performance*. Basti menzionare, a titolo d'esempio tra i pochissimi versi pubblicati dal poeta negli anni romani, l'ode *Avvezzaì la cetra mia*, contenuta in una piccola raccolta di *Componimenti di alcuni pastori Arcadi* pubblicata in onore di Francesco Maria Ruspoli per le cure dello stesso Rolli nel 1711, in cui è rappresentato proprio il misterioso agitarsi dell'estro a opera di «un nume» che innalza lo sguardo dell'io lirico al di sopra delle cose umane sul modello del motto ovidiano «Est deus in nobis, agitante calescimus illo» (*Fasti*, VI 5), tradizionalmente attribuito al processo del poetare estemporaneo:

(...) non so com'io le piume
senta crescermi sul dorso
senta il petto empirmi un nume.

Non così mordendo il morso
stanno i rapidi destrieri
aspettando il suon del corso,

come ardenti i miei pensieri
stan fremendo, pronti al volo
dove il nume alzarlo imperi.
Involar mi veggio al suolo
da miei vanni, e veggio meco
de' pensieri il folto stuolo (...)¹⁸.

stampato per la prima volta a Venezia da Zaccaria Calliergi e Nikolaos Blastos nel 1499 e successivamente riedito nel 1549 da Paolo Manuzio a Venezia presso Federico Torresano: non è escluso che Gravina avesse accesso alla *princeps* (di cui a oggi si trovano quattro esemplari conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana e uno presso la Biblioteca Angelica, mentre nessuna copia dell'aldina risulta attualmente in possesso delle biblioteche romane), dove poteva leggervi, alla voce «Elegainein: il delirare; alcuni tra gli antichi [ritengono che sia] anche l'essere in qualunque modo licenziosi; alcuni ritengono che il metro elegiaco da questo [lemma] prenda il nome, poiché vi proruppe ad alta voce per primo Teocle di Nasso o di Eretria essendo furioso» («Ἐλεγαίνειν: τὸ παραφρονεῖν τινὲς τῶν παλαιῶν καὶ τὸ ὀπωσδήποτε ἀκολασταίνειν καὶ τὸ ἐλεγεῖον μέτρον ἀπὸ τούτου κληθῆναι τινὲς νομίζουσιν, ὅτι Θεοκλῆς Νάξιος ἢ Ἐρετριεὺς πρῶτος αὐτὸ ἀνεφθέγγετο μανεῖς»: cito dalla copia conservata in Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp.Barb.AAA.IV.13, c. 89r). L'edizione di riferimento è a tutt'oggi l'*Etymologicon magnum* edito a cura di Thomas Gaisford (Oxonii, e Typographeo Academico, 1848): il passo in questione, che coincide con quello della *princeps*, è il 327, 5-10.

18 Eulibio Brentiatico [P. Rolli], *Avvezzaì la cetra mia*, in *Componimenti di alcuni pastori*

Il Rolli elegiaco è insomma un poeta che non pare smentire questa immagine, ma che, novello Teocle, prorompe “naturalmente” in versi, mosso dal *furor*, per esternare al pubblico il suo dolore di amante non corrisposto. Si tratta, ovviamente, di una *illusione* di naturalezza, perché se pure è possibile supporre che il nucleo originario delle *Elegie* (o di un’ode come *Avvezzaì la cetra mia*) nascesse da sessioni d’improvvisazione poetica nelle riunioni d’Arcadia o nei salotti dell’Urbe, non per questo quei testi vanno intesi come fedeli trascrizioni di parti estemporanei. Essi rientrano però nel più ampio quadro di una poetica che intende innanzitutto rappresentare, sul piano della scrittura, quel medesimo spontaneismo ispirato di cui fa mostra il versificatore estemporaneo nella *performance*: naturalezza simulata o, se si vuole, dissimulato artificio che è il vertice dell’arte improvvisatoria, e che nello specifico caso di Rolli, e in particolare del Rolli allievo di Gravina, è carattere distintamente ravvisato nei modelli classici, la cui imitazione costituisce la strada maestra per attingerlo. Se si scorre ancora la *Ragion poetica*, infatti, le osservazioni sulla “naturalezza” degli elegiaci, e in particolare di Tibullo e Catullo, sono assolutamente pregnanti; e lo sono tanto più se si tiene conto che, più in generale, per Gravina «la semplicità, e naturalezza (...) sono i colori del vero, ed il sugo della sana eloquenza»¹⁹. Tibullo è descritto come poeta «pieno di soavità, di grazia, di tenerezza, di passione, di purità, d’eleganza, tanto nel numero quanto nelle parole, maravigliosa, e perfetta», e in lui «è naturalezza maggiore» che in Properzio²⁰. Le poesie di Catullo, dal canto loro, «nascono (...) dalla cosa medesima, e la grazia del suo dire è naturale, e pura»; e ancora «negli affetti [Catullo] è sì esprime, che ne’ suoi componimenti si legge più l’animo, che le parole», e «il numero suo par nato con la cosa medesima, e trasformato nel di lei genio»²¹.

L’imitazione dei poeti latini, dunque, si gioca su un livello più profondo di quello meramente intertestuale, e cioè su quello dello stile: immediato, direttamente rivolto a rappresentare gli oggetti con proporzione ed esattezza, senza artifici o amplificazioni; «siccome avviene», dice ancora Gravina, «nella lezione di Tibullo, Properzio, Catullo, Ovidio, ed Orazio». A questi poeti in particolare viene riconosciuto di aver raggiunto tale vertice di studiata semplicità e, al contempo, di naturale raffinatezza avendo «prodotto avanti gli occhi nostri l’immagine dell’umana vita per mezzo dell’espressione particolare, e minuta, e viva

Arcadi, [a cura di P. Rolli], Roma, per Antonio de’ Rossi alla Piazza di Ceri, 1711, pp. 62-70, alle pp. 63-64, vv. 13-24. Sul motto ovidiano in rapporto all’improvvisazione poetica, vd. C. Caruso, *Pietro Giordani e la poesia all’improvviso*, in *Giordani Leopardi 1998*, atti del convegno nazionale di studi (Piacenza, 2-4 aprile 1998), a cura di R. Tissoni, Piacenza, Tip.Le.Co., 2000, pp. 161-83, alle pp. 167-68.

19 G.V. Gravina, *Della ragion poetica*, p. 63 (*Delle antiche favole*, p. 86; ed. Gallo, p. 60).

20 Ivi, pp. 100-1 (*Delle antiche favole*, p. 139; ed. Gallo, p. 95).

21 Ivi, p. 95 (*Delle antiche favole*, pp. 130-31; ed. Gallo, pp. 89-90).

d'ogni costume, ed affetto», cioè attraverso un descrittivismo volto a rappresentare, con precisione e realismo, azioni e passioni umane; e nel tempo medesimo «divagando largamente, e trascorrendo con volo spedito per tutti gli eventi particolari, che son i semi delle cognizioni universali», cioè toccando tutte le parti narrative suscettibili di valore conoscitivo²². È da tali rilievi – in Gravina di portato tutt'altro che edonistico – che pare di poter desumere le radici profonde di quei tratti della poesia rolliana che Walter Binni prima, e Ilaria Magnani poi, hanno riassunto nelle categorie, forse eccessivamente estetizzanti, di «classicismo arcadico-rococò»²³.

D'altra parte, a confermare che non si tratta soltanto di “gusto” ma di un preciso programma poetico è anche, per converso, un passo collocato sul finale del IX dialogo della *Bellezza della volgar poesia* di Crescimbeni, aggiunto all'indomani dello scisma (che, si ricorderà, esser stato scatenato proprio da Rolli) in occasione della seconda edizione dell'opera, nel 1712; e che, di fatto, è il brano con cui il Custode licenzia l'intero libro, presentato, anche tipograficamente, come «un monumento personale all'autore»²⁴. Il dialogo IX, che verte intorno al «gusto del secolo presente decimottavo nella lirica poesia volgare, e segnatamente nel sonetto», vede come protagonista il personaggio immaginario di Egina, «allieva curiosa e ansiosa di intervenire nei dibattiti» ricorrente in tutti i dialoghi dell'opera, in conversazione con Giuseppe Paolucci (Alessi Cillenio) e Pier Jacopo Martello (Mirtillo Dianidio)²⁵. A quest'ultimo è affidato il compito di pronunciare le parole conclusive, che mettono in guardia Egina dai moderni imitatori di quei poeti latini che trattarono di «cose lascive», cioè proprio Tibullo e Catullo:

22 Ivi, p. 47 (*Delle antiche favole*, pp. 63–64; ed. Gallo, p. 46).

23 Cfr. W. Binni, *Paolo Rolli e lo sviluppo del classicismo arcadico-rococò*, in Id., *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, ora in Id., *Scritti settecenteschi (1956-1963)*, Firenze, Il Ponte, 2016, pp. 161–71; e I. Magnani, *Primi accenni di rococò nelle liriche di Paolo Rolli*, «Studi e problemi di critica testuale», XVI (1978), pp. 225–42.

24 La *Bellezza*, edita per la prima volta a Roma per il Buagni nel 1700 e ripubblicata, con numerose modifiche e l'aggiunta del dialogo IX, per il de' Rossi nel 1712, si legge ora in edizione critica e commentata in G. M. Crescimbeni, *La bellezza della volgar poesia. Con le postille inedite dell'autore e di Anton Maria Salvini*, a cura di E. Zucchi, Bologna, I libri di Emil, 2019; qui si cita dalla *Nota al testo* di E. Zucchi, ivi, pp. 79–86, a p. 81.

25 L'argomento del dialogo IX è collocato nel sottotitolo e si legge in G.M. Crescimbeni, *La bellezza della volgar poesia*, pp. 321–52, a p. 321. La citazione relativa a Egina è invece tratta da E. Zucchi, *Dilettare giovando. Ornamento e utile nella Bellezza della volgar poesia di Crescimbeni tra preziosismo retorico e ricerca del buon gusto*, ivi, pp. 9–77, a p. 29.

[Mirtillo:] l'imitazione de' greci è bella e buona in tutto, fuorché in quello che più che in altra cosa l'imitarono felicissimamente i latini, cioè nelle cose lascive, ove s'entri nell'amoroso. Danno alcuni, poco curanti dell'onore della nostra religione, il nome di compor fisico ed evidente al compor lascivo sino all'oscenità, e vogliono che siccome la poesia debbe essere un'imitazione della natura in tutte le cose, così debba trattar gli amori in guisa naturale, che è lo stesso che brutale, e si ridono del Petrarca, che per trattarsi da buon cristiano ritrovò il metafisico e l'intellettuale.

Ma questo veleno se 'l bea chi ha stomaco da digerirlo, che noi a suo dispetto vogliamo esser poeti e cattolici nello stesso tempo, e vogliamo trattar d'amore e non esser tacciati d'osceni, e vogliam piacere al secolo con tutt'altro che col malcostume, e però, o Egina, ove mai si desse alcuno che osasse ferir le vostre castissime orecchie con sentimenti cattulliani e tibulliani, sparsi pe' suoi volgari componimenti amorosi, banditelo dal vostro cospetto, e guardatevi da lui, come agnella da lupo, o colomba da girifalco; e lasciate pure esagerare, che quella sia la vera poesia e la nostra sia falsa, perché Apollo non fece mai fabbricar chiasso in Parnaso, ed è egli certo che per mille altre ragioni a simili uomini ignote, e Catullo, e Tibullo, ed altri etnici latini e greci lor pari vivono colossuso immortali, ed hanno cento altre vere bellezze che si rendono imitabili da' cattolici, senza che s'abbiano a dir gran poeti perché gran lascivi e senza porre per fondamento della bellezza de' lor poemi la scostumatezza della loro religione²⁶.

L'invito del Custode a evitare gli imitatori di Tibullo e Catullo, autori di componimenti paragonati addirittura a un «veleno» rispetto alla poesia approvata dai canoni dell'Accademia, pare dunque configurarsi come un evidente e durissimo spunto polemico diretto anche all'indirizzo di Rolli e alla sua maniera «graviniana» di recupero dei due elegiaci latini.

Vediamo allora come si realizza nella prassi questo disegno passando ad analizzare il testo dell'*Elegia I*, che rappresenta per molti versi un compendio di queste varie sollecitazioni. Innanzitutto, un breve riassunto: il componimento, di 109 versi, si apre con un'invocazione alla «molle elegia», cui il poeta chiede di fornirgli versi «dolci» per descrivere un quadretto, in apparenza, di maniera arcadico-pastorale. Sullo sfondo di nevi che si sciolgono e di rondini che cantano il ritorno della primavera, una «forosetta delicata | nelle sue vesti semplici più bella» conduce un gruppo di giovani ragazze che si siedono sull'erba a riposare (vv. 1-21). A guidarle è Eurilla, personaggio che non tornerà nelle altre *Elegie* e che non è da confondersi con Egeria, l'amata dall'io lirico, assente dall'*Elegia I*. La fanciulla, valente danzatrice, prende a suonare da un «cavo bosso», cioè un flauto, per la ricreazione delle compagne: la musica dà spunto al poeta per un elogio dell'età dell'oro, in cui allo stesso modo le «ninfe belle» inneggiavano ai numi, tra ingenue pecorelle al pascolo e cervi ancora ignari dei pericoli della caccia (vv. 22-51). La scena torna poi al presente, con Eurilla che continua a suonare mentre le altre giovani danzano e cantano: con estrema minuzia sono descritte le dita che pre-

26 G.M. Crescimbeni, *La bellezza della volgar poesia*, p. 351.

mono sui fori dello strumento, il fiato che passa «pe 'l bianco collo» fino a gonfiare le guance della giovane, che lo «scocca» nella canna attraverso la «vermiglia bocca» seguendo il ritmo della musica (vv. 52-90). Infine, una celebrazione della vita semplice e contenta, diletata dall'«armoniose mie dolci fatiche», cioè dai carmi, consola il poeta dal pensiero della morte (vv. 91-109).

Dietro l'apparente convenzionalità di queste immagini si cela una fitta trama di riferimenti intertestuali, alcuni tolti dalla tradizione volgare, ma ancor più spesso tolti, senza intermediazione, da quella latina. L'immagine della danza, in primo luogo, potrebbe esser debitrice di una scena, di ambientazione ben più galante, tratta dal canto VII dell'*Adone*: a suggerirlo sono alcuni versi che con l'*Elegia I* condividono anche alcune tessere lessicali («*Forati bossi e concavi oricalchi / e rauche pive e pifferi tremanti / mostrano altrui come il terren si calchi / regolando con legge i passi erranti*», che ricordano «il picciol forame», v. 87, il «*cavo bosso*», v. 27, la «*legge*» e il «*regolar di quelle ninfe il piede*», vv. 85, 90 dell'*Elegia I*; cfr. *Adone*, VII 74, 1-4). Vi sono poi almeno un paio di dirette citazioni da Bernardo Tasso: l'una, proveniente dall'ode *A Pan*, che riguarda i «fior vermigli e gialli» (v. 56) che punteggiano il prato su cui danzano le ninfe, in cui vi è pure un riferimento al ballo («*Te le donne baccanti / seguon con dolci balli / fra fior vermigli e gialli*», vv. 64-66); l'altra è nel verso «*e tu compagna de' miei passi intanto*» (v. 106), riferito all'elegia, presente in R17, R33 e modificato solo nella redazione definitiva di PC53 in «*ristoro di mie cure*» (vd. l'apparato in *Appendice*), che ricorda un analogo verso del sonetto 135, *Ora che gli animali il sonno affrena* («*e tu compagna de' miei lunghi errori*», v. 6), in cui il poeta si riferisce alla notte – in un quadro, peraltro, di tono elegiaco, in stretta affinità di genere. Dal medesimo sonetto tassiano proviene anche un'altra tessera, l'emistichio «*tranquilla aria serena*» (v. 4), che in *Elegia I* compare al v. 7 in un contesto, però, assai diverso, perché collocato nella sezione iniziale in cui vi è l'invito a “godere” del ritorno della primavera. Qui va introdotta una mediazione ulteriore, perché proprio quel verbo, “godere” («*godianci la tranquilla aria serena*»), è spia di una citazione proveniente in realtà da un sonetto di Faustina Maratti, il XV, che, si ricorderà, ebbe non poca parte nella revisione e correzione delle *Elegie* («*dieto a goder tranquilla aura serena*», v. 11): la soluzione rolliana, che ristabilisce la forma «aria» del Tasso sull'«aura» di Maratti, è forse l'esito di un'interpolazione.

Più complessi, per le loro implicazioni extratestuali, sono invece i rimandi ariosteschi. Il «rilevato sasso» su cui siede Eurilla al v. 61 ricorda il «rilevato sasso» da cui Angelica nota l'arrivo dell'«eremita» infatuato di lei nel canto VIII del *Furioso* (45, 2); ed è forse proprio da quel medesimo canto che Rolli mutua immagini e rimanti per costruire, pochi versi sopra, il suo elogio dell'età dell'oro. I versi dell'*Elegia I* in cui si legge, infatti, che la «timida cervetta» non doveva all'epoca temere di «*isfuggir la traccia*» dei cani, poiché erano «*ignoti nomi e preda e caccia*», trovano eco proprio nella protasi della similitudine che Ariosto utilizza per descrivere l'eccitazione dell'eremita all'inseguimento di Angelica (*Orl. fur.* VIII 33, 1-4: «*e qual sagace can, nel monte usato / a volpi o lepri dar spesso la*

caccia, / che se la fera andar vede da un lato / ne va da un altro, e par sprezzì la *traccia*). Ciò pare stabilire un parallelo tra l'eremita, con il suo desiderio erotico predatorio rivolto alla principessa, e i cani lanciati alla caccia della «timida cervetta» (si noti il genere femminile) dopo la fine dell'età dell'oro; con Eurilla che, doppio di Angelica e dunque anch'ella potenziale vittima della cupidigia dei suoi persecutori, pare però temporaneamente sfuggirvi grazie al potere "orfico" della sua stessa musica.

Il passaggio rolliano in questione offre però un altro addentellato ariostesco di un qualche interesse; spia ne è, anche in questo caso, la rima *caccia* : *traccia* : *faccia* associata all'immagine venatoria. In *Orl. fur.* XII 36, 1-4, infatti, ricorrono sia rimanti simili, sia il cane all'inseguimento della preda: «Volgon pel bosco or quinci or quindi in fretta / quelli scherniti la stupida *faccia*; / come il *cane* talor, se gli è intercetta / o lepre o volpe a cui dava la *caccia*». Si noti che questa occorrenza, benché assai simile alla precedente, trova però rispecchiati almeno altri due elementi nei versi dell'*Elegia* I: l'uscita della rima alternata ad *-accia* in *-etta* (*cervetta* : *costretta* : *saetta*) e la presenza, nei versi di Ariosto, di una *iunctura*, «stupida faccia», che potrebbe aver suggerito a sua volta l'aggettivo «stupide» che, in R17 e R33, è riferito alle «pecorelle» che sollevano il «curvo muso» da terra (destinato a diventare poi «stupidette» in PC53; vd. i vv. 41-42 e l'apparato). Se si tiene anche conto di possibili influenze ovidiane (vd. *infra*), non c'è che da constatare l'ampio ventaglio di fonti che partecipano della complessa poligenesi di questo passo, nonché la maestria con cui il suo autore riesce a manipolarle e a fonderle in un quadro unico e coerente.

Ancora sul fronte volgare, ma con l'inserimento notevole di una fonte classica, vi è poi il gioco di dissimulazione relativo alle «querelle dell'antico pianto» con cui, al ritorno della primavera, «Filomena», cioè la rondine, si fa nuovamente sentire (vv. 5-6). Qui l'intarsio è costruito a partire da un passo sannazariano, «Progne ritorna a noi per tanto spazio / con la sorella sua dolce Cecropia / a lamentarsi dell'antico strazio» (*Arc.* I, 22-24) che allude a una versione del mito, accettata anche da Petrarca (*Rvf* 310, 3), secondo cui questa fu trasformata in rondine per aver dato in pasto a suo marito Tereo il figlio Iti, poiché «la sorella sua dolce», Filomela, era stata da lui violentata; Filomela, dal canto suo, sarebbe stata trasformata in usignolo per aver partecipato all'efferrato proposito. Rolli si rifà chiaramente ai versi dell'*Arcadia*, ma sostituisce Filomela a Progne nelle vesti della rondine: l'operazione è autorizzata da un passo delle *Metamorfosi* in cui è narrato il mito di Progne e Filomela, ma in cui le rispettive trasformazioni sono invertite (*Met.* VI, 424-674, part. 668-670). La scelta di far prevalere la lezione ovidiana su quella del Sannazaro è esempio quant'altri mai evidente del progetto restaurativo in senso classicistico dell'allievo di Gravina, e della priorità accordata, nella sua poetica, agli antichi sui moderni.

Ovidio, d'altra parte, appartiene a pieno titolo alla schiera degli elegiaci latini che Rolli va imitando in questa prima fase. Nel testo dell'*Elegia* I la sua presenza è assolutamente preponderante, e supera addirittura, come si vedrà, quella di Ti-

bullo (Catullo è invece nume tutelare degli *Endecasillabi*). L'*incipit* stesso del componimento contiene un'allusione ovidiana abilmente dissimulata laddove l'elegia è definita «molle», beninteso di lacrime. Con questo aggettivo, Rolli sta infatti traducendo letteralmente il latino *flebilis*, attribuito più volte da Ovidio proprio all'elegia («flendus amor meus est; *elegia flebile carmen*», *Her.*, XV 7; «*flebilis indignos, elegia, solve capillos*», *Amores*, III 9, 3), nella consapevolezza – desumibile, ad es., dal Calepino²⁷ – che il lemma deriva direttamente dalla radice di *fleo*, che è un «piangere somnesso» (a differenza ad es. di altri verbi come *ploro*, che è un pianto accompagnato da urla e strepiti, o *lugeo*, il pianto funebre)²⁸. E se già Marino aveva definito l'elegia «flebile», Menzini «piangente» e Remigio Fiorentino, traducendo le *Heroides*, aveva restituito *flebilis* con «lagrimosa»²⁹, l'aggettivo «molle» scelto da Rolli sintetizza icasticamente entrambe le sfumature di significato che queste rispettive possibilità tenevano distinte: sia il riferimento alle lacrime di dolore sparse dal poeta sul componimento, sia il fatto che quest'ultimo è «debole, fiacco»³⁰, cioè «dimesso», in evidente contrapposizione allo stile «turgido» del sublime. Proseguendo con la lettura del testo, i richiami ovidiani non si fermano poi qui: laddove nell'*Elegia I* Rolli scrive che «piena di varii modulati toni / spandesi 'ntorno la sospinta aurette» del «cavo bosso» suonato da Eurilla, sembra di poter riconoscere la memoria, fonica e letterale, di *Met.* XIV, 536–537, con la dea Cibele che «*tinnitibus aera pulsi / aeris et inflati complevit murmure buxi*», cioè «riempi l'aria di tintinni di bronzo percosso e di un mormorio», appunto, «di bossi» – memoria che sembra riecheggiare nel «cavo, e lungo bosso» menzionato nel III libro del volgarizzamento del poema ovidiano a opera dell'Anguillara e cui non paiono estranei nemmeno i versi già citati del Marino in cui comparivano «forati bossi e concavi oricalchi». Infine, nella *iunctura* «curvo muso», attribuita alle «pecorelle» e introvabile nella tradizione volgare (*Elegia I*, v. 42), si cela, forse, un ulteriore ricordo ovidiano: l'omologo latino *pandum ro-*

27 «FleBILE, quod dignum est, ut fleatur; a quo flebiliter adverbium quod significat cum fletu» (A. Calepino, *Dictionum latinarum, et graecarum interpres perspicacissimus, omniumque vocabulorum insertor acutissimus*, in oppido Tridini, Ferdinandum Iolitus de Ferraris, 1521, f. 144r).

28 Al riguardo vd. G. Bonfante, *I verbi di "piangere" in latino e nelle lingue romanze*, «Archivio glottologico italiano», LXII (1977), pp. 98–104, e da ultimo, in una più ampia prospettiva, S. Rey, *Le lacrime di Roma. Il potere del pianto nel mondo antico*, Torino, Einaudi, 2020 (ed. or. *Les larmes de Rome. Le pouvoir de pleurer dans l'Antiquité*, Paris, Anamosa, 2017), part. p. VIII.

29 «Di cimitero in vece, havvi un giardino / non di cipressi tragici e funesti / ma di bei mirti, in cui canta Thalia, / né v'entra mai la flebile elegia» (*Adone* XVI 25, 5–8); «Nutrissi un tempo di querele amare / la piangente elegia; e poscia prese / forme più dittevoli, e più care» (*Arte poetica*, III, 169–171); «e più conviensi alla mia doglia grave / lagrimosa elegia, che verso lieto» (*Epistole d'Ovidio* XXI, 14–15).

30 «Molle», s. v., *Vocabolario della Crusca* (III ed., 1691).

strum ricorre in più passi delle *Metamorfosi* che descrivono, ad esempio, il cinghiale ucciso da Adone nella sua battuta di caccia (*Met.* X, 713-715) o il maiale in quanto prima vittima, appunto, della caccia, evento che segna la fine dell'età dell'oro (*Met.* XV, 112-113); d'altronde, l'allusione alle «pecorelle» e al loro «curvo muso» (cioè arrotondato) si trova proprio in un analogo segmento dell'*Elegia* I, quello che contiene la lode dell'età dell'oro, né sembra che ciò possa essere un caso³¹.

L'invocazione nostalgica al “regno di Saturno”, quando la vita umana era eterna, la terra offriva spontaneamente i suoi frutti e non vi era violenza né sopraffazione, è uno dei più celebri *topoi* della letteratura. Impossibile, dunque, supporre una genesi unica per questo passo. Ciò nondimeno, laddove Rolli la sperimenta sembra di riconoscere un'altra lontana eco ovidiana, proveniente da *Met.* I, 106 («et, quae deciderant patula Iovis arbore, glandes»), nella definizione dell'età dell'oro come l'«aurea stagione delle ghiande antiche» (v. 31); d'altra parte, il verso ovidiano proviene dal suo più celebre inno alla prima, e felice, epoca della storia umana. Nell'*Elegia* I, però, il suo ricordo sembra interpolato a un altro, appartenente all'opera del poeta che più parrebbe atto a presiedere al libro delle *Elegie*, Tibullo; il quale connota l'età dell'oro come l'epoca in cui gli antichi si nutrivano di ghiande e potevano liberamente amare («glans aluit veteres, et passim semper amarunt»; *El.* II 5, 69). Da questo punto di vista, Tibullo non agisce sul testo rolliano soltanto tramite l'intertestualità diretta, com'è nel caso di Ovidio, bensì come un vero e proprio ipotesto, quasi un canovaccio che, posto à côté, letteralmente “modella” il testo d'arrivo. In primo luogo, l'*Elegia* I di Rolli ricalca, sia per posizione proemiale che per temi, la corrispondente *El.* I 1 tibulliana, dalla quale mutua l'ideale dell'ἀντάρκεια e del principio della *paupertas iners* specialmente nei versi finali (vv. 91 e segg.), in cui si trova anche un calco del celebre auspicio a «contentus vivere parvo» (*El.* I 1, 25; «l'umile stato mio

31 A onor del vero, nelle *Metamorfosi* l'accostamento *pandum rostrum* è sempre riferito a suini (cinghiali o maiali). Il cinghiale che uccide Adone in *Met.* X, colpito da una picca, «protinus excussit *pando* venabula rostro / sanguine tincta suo» (vv. 713-715): del passo va tenuto conto anche alla luce del riferimento, al v. 47 dell'*Elegia* I, dei «cani» che inseguono la «traccia» della cerva, giacché l'immagine è presente ai vv. 710-711, appena precedenti, del testo ovidiano («Forte *suem* latebris *vestigia certa secuti* / excivere *canes*»); in *Met.* XV, in cui il filosofo Pitagora enuncia le proprie prescrizioni e compie un elogio dell'età dell'oro assai accostabile a quella dei vv. 31-51 dell'*Elegia* I, ne ascrive la fine appunto dall'inizio della pratica della caccia ai danni del maiale (o cinghiale: *sus*) dal “curvo muso”: «et prima putatur / hostia sus meruisse mori, quia semina *pando* / eruerit rostro spemque interceperit anni» (vv. 111-113); infine – ma forse il passo è estraneo al testo di Rolli – in *Met.* XIV Achemenide, vecchio membro dell'equipaggio di Ulisse, racconta della propria trasformazione in maiale a opera di Circe dicendo che «osque meum sensi *pando* occallescere rostro» (v. 282).

sempr'è contento, / perché facile ottien quel che desia», vv. 91-92; ma vd. anche la «poverità contenta» dell'età dell'oro al v. 33). L'intera sezione conclusiva dell'*Elegia* I presenta poi una riproposizione, in *variatio*, di vari passi e tessere provenienti da *El. I 1*: il correlativo «basti...basti» (vv. 94, 97) ricalca il tibulliano «satis est, satis est» (v. 43); l'allusione al «nembo» e al «grandinoso vento» (v. 94), che Rolli vorrebbe non tempestassero il suo campo, provengono dagli «inmites ventos» e dall'«hibernus (...) Auster» (vv. 45, 47) che si abbattono sull'umile capanna in cui si rifugia il poeta; l'augurio che «più volte empian l'aie il carro lento» (v. 95) ricorda, per converso, le «parva seges» bastanti a Tibullo (v. 43); addirittura il verbo «sperar», in riferimento al permanere della propria memoria presso i posterì (v. 97, che si rifà al *topos* oraziano del «non omnis moriar», assente in Tibullo ma forse suggerito alla fantasia di Rolli dall'immagine atmosferica della terzina appena precedente)³², pare alludere alla «Spes» ricorrente nelle elegie tibulliane («nec Spes destituat, sed frugum semper acervos», *El. I 1*, 9; ma vd. anche il termine ripetuto in triplice anafora in *El. II VI*, 20-28, sempre legato alla vagheggiata vita rurale). Infine, in questo quadro, l'intera ambientazione da *locus amoenus* che fa da sfondo ambientazione dell'*Elegia* I, con lo stuolo di giovani ninfe che danzano «presso l'acque d'un rio dolce correnti (...) / sull'erba verde e i fior vermigli e gialli / che odorano e dipingono il soggiorno» (vv. 52, 56-57), benché risenta, come si è visto, di un contributo dall'ode *A Pan* di Bernardo Tasso, non può sottrarsi a un confronto con *El. I 1*, 27-28 («Canis aestivos ortus vitare sub umbra / arboris ad rivos praetereuntis aquae»); anche perché, ed è stato peraltro notato³³, i versi stessi di Tibullo costituiscono una sintesi non solo di un più disteso passo di Orazio (*Epodi* II, 23-36), ma anche del *De rerum natura* (poema, come si è visto, assai caro a Rolli – e a Gravina):

gratius interdum (...)
 cum tamen *inter se* prostrati in gramine molli
 propter aquae rivum sub ramis arboris altae
 non magnis opibus iucunde corpora curant,
 praesertim cum tempestas arridet et anni
 tempora conspergunt *viridantis floribus herbas* (*De rer. nat.* II, 23, 29-33).

Per concludere, qualcosa è da dire su un'ultima *iunctura* che non sembra avere precedenti nella tradizione volgare: il «percosse valli» del v. 60. Anche in questo caso, la fonte è – con certezza – direttamente latina. La medesima espressione viene infatti impiegata dallo stesso Rolli nella traduzione della *Bucolica* VI di Virgilio, in una sua versione integrale dell'opera data alle stampe nel 1742 in Londra

32 Così infatti Orazio: «Exegi monumentum aere perennius (...) / quod non imber edax, non Aquilo inpotens / possit diruere» (*Od.* III 30, 1-5).

33 W. Wimmel, *Tibull und Delia. Erster Teil. Tibulls Elegie 1, 1*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1976, p. 26, nota 53.

(s.e., ma Thomas Edlin), poi rifiuta in PC53: nel tradurre l'originale virgiliano «*Omnia (...) / ille canit; pulsae referunt ad sidera valles*» (vv. 82, 84), il poeta scrive infatti: «Tutto ei porta nel canto, e riportato / a gli astri va dalle *percosse valli*» (vv. 122-123, p. 43). Non può non venire alla mente – ma con tutte le prudenze del caso dovute anche al cambiamento di genere, dal femminile al maschile, e il contesto totalmente differente –, il «percossi valli» del *Cinque maggio*.

L'*Elegia I*, come si è visto, offre numerosi spunti per lo studio delle fonti, volgari e soprattutto classiche, della poesia rolliana, e rappresenta, si crede, uno *specimen* assai rappresentativo dell'*usus scribendi* del poeta. Ciò nonostante, si tratta di un lavoro che attende ancora di essere svolto in modo puntuale e sistematico. Se portato a termine, non solo esso contribuirebbe a far luce sulle precise scelte stilistiche di uno dei nostri maggiori autori; ma anche, per converso, a porre nel dovuto rilievo le innovazioni e gli scarti che volontariamente, e anzi quasi programmaticamente, Rolli introduce rispetto alla tradizione poetica che lo precede. D'altra parte, già Luca Serianni registrava come nell'ode alla *Primavera* vi fosse una notevole presenza di «*insueta verba*, di parole estranee al canone della tradizione lirica o almeno alquanto rare»³⁴, le quali potevano contribuire a formare la sua «vena di miniaturista»³⁵ già segnalata da Binni e Magnani. Sotto questo profilo, se la canzonetta studiata da Serianni si connotava per l'impiego di una terminologia quasi settoriale, da poesia didascalica, mescolata a lemmi d'uso, nel caso dell'*Elegia I* i mezzi impiegati da Rolli sembrano alquanto diversi: un ritorno quanto più diretto e immediato alla lezione degli antichi per restituirne, secondo quanto appreso dal maestro Gravina, lo sguardo volto a rappresentare «l'immagine dell'umana vita». E su un piano più generale, è anche per queste vie di «sapiante dissimulazione» che l'eredità classica è sopravvissuta, per secoli, nella nostra letteratura volgare.

34 L. Serianni, *Le due Primavera di Rolli e Metastasio*, in *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di T. Crivelli, Bellinzona, Casagrande, 1997, pp. 429-44, a p. 434.

35 Ivi, p. 429.

Appendice

Edizione critica di P. Rolli, *Elegie*, I

Si fornisce di seguito l'edizione critica dell'*Elegia* I di Paolo Rolli. Per quanto riguarda i testimoni, non sono note redazioni autografe manoscritte; l'edizione è dunque condotta sulle tre a stampa riviste dall'autore, e cioè:

- RIME | DI | PAOLO ANTONIO ROLLI | DEDICATE | DAL MEDESIMO | ALL'ECCELLENZA | DI | MY LORD BATHURST | [fregio rappresentante un'aquila con fiori e fronde] | LONDRA | PER GIOVANNI PICKARD, MDCCVII (= R17; copia consultata: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 74.R.34, versione digitale);
- RIME | DI | PAOLO ROLLI | COMPAGNO DELLA REALE SOCIETA | IN LONDRA | L'ACCLAMATO NELL'ACCADEMIA | DEGL'INTRONATI IN SIENA | ACCADEMICO QUIRINO E PASTOR ARCADE | IN ROMA | [calcografia di donna seduta imbracciante un'asta e un libro nella sinistra, e nella destra un disco con su il motto «LIBERTAS | AVGVSTI | EX S. C.», ai piedi un giogo infranto e, sullo sfondo, un filare di cipressi e una lince] | IN VERONA MDCCXXXIII | Per Giovanni Alberto Tumermanni Librajó. | CON LICENZA DE' SUPERIORI. (= R33; copia consultata: Oxford, Taylor Institution Library, FINCH.II.18, versione digitale)
- DE' POETICI | COMPONENTI | Del Signor | PAOLO ROLLI | TOMO PRIMO | BUCOLICA DI VIRGILIO. || ODE D'ANACREONTE. | ELEGIE. | [xilografia di una donna stante, con nella destra un fascio di spighe e in mano due chiavi, e nella sinistra, appoggiato a terra, un timone; sullo sfondo una città e, appeso a un tronco sulla destra dell'immagine, un cartiglio con su scritto «LA PROVIDENZA»] | VENEZIA | MDCCCLIII. | Presso GIOVANNI TEVERNIN | All'Insegna della Provvidenza. | CON LICENZA DE' SUPERIORI. (= PC53; copia consultata: in possesso di chi scrive).

La lezione fornita a testo è quella di PC53, pp. 105–8, considerata ultima volontà dell'autore. In un solo caso si è ritenuto di discostarsi, ristabilendo la lezione delle due edizioni seriori: e cioè là dove, al v. 54, alle «ninfe» è attribuito in PC53 l'aggettivo «alte», che in R17 ed R33 era invece «altre». Si è preferito accogliere questa seconda variante perché la *lectio* di PC53 è fin troppo *difficilior*, non essendovi nel testo riferimenti di sorta all'altezza delle giovani compagne di Eurilla (che invece sono «altre» rispetto a lei, che suona al centro del loro crocchio). D'altra parte, tutte e tre le edizioni, e specie PC53, sono affette da un buon numero di palesi errori di stampa, che fortunatamente quasi non contagiano il testo dell'*Elegia* I (per PC53, oltre al caso appena discusso che può forse configurarsi come tale, l'unico è al v. 25 un «ee'» > «de'»). Per quanto riguarda i criteri di trascrizione, si sono ammodernati gli accenti e l'uso delle maiuscole

e minuscole; non si sono ritoccate né la punteggiatura, né l'ortografia originali, in quanto frutto di una specifica volontà autoriale dichiarata da Rolli stesso nella prefazione al *De rerum natura* di Lucrezio tradotto dal Marchetti e da lui dato alle stampe a Londra, per il Pickard, nel 1717 (cc. A3r-A8v, alle cc. A5r-A8r), osservata scrupolosamente e a lungo sia nei manoscritti, che nelle opere a stampa. Si è proceduto solamente ai seguenti ammodernamenti ortografici, non riguardanti fattispecie trattate in sede teorica da Rolli: l'introduzione dei due punti per indicare la dieresi (v. 99 «armoniose» > «armonïose»); l'eliminazione delle *i-* diacritiche oggi desuete (v. 67 «foggie» > «fogge»; v. 87 «leggier» > «legger»); la sostituzione della *-j* finale con il nesso *-ii* (v. 12 «ozj» > «ozii»; v. 76 «varj» > «varii»; ovvia eccezione al v. 22 «occhj» > «occhi»), o, se intervocalica, con *-i-* (v. 96 «aje» > «aie»). Si è invece optato per conservare il «che» polivalente al v. 46, che presentava accento in R17 e R33: poiché non è possibile stabilire se la sua scomparsa sia dovuta a svista tipografica o a precisa volontà autoriale, ci si è attenuti alla stampa, rendendo conto delle varianti in apparato. È da rilevarsi che, in controtendenza rispetto all'*usus* precedente, PC53 mostra di discostarsi a tratti da quelle originarie norme dichiarate nella menzionata prefazione al Lucrezio del 1717: in particolare, vi si trova ristabilita (benché non uniformemente nel corso dei tre volumi che compongono l'opera) l'*h* etimologica nelle voci del verbo "avere", recisamente rifiutata da Rolli fino a quel momento (l'*Elegia* I di PC53 presenta un «ha» al v. 69 che, in R17 e in R33, era «à»). Alla luce di ciò, e visto anche che questo saggio di edizione si circoscrive a un solo componimento, si è ritenuto opportuno riportare in apparato tutte le varianti, anche meramente grafiche, occorrenti tra i tre testi.

Elegia I

Porgi a me stesso almen, se non altrui, gentil diletto di soave canto, molle elegia co' dolci versi tui.	1
Spogliansi delle nevi il freddo manto gli alti monti, e ritorna Filomena alle querele dell'antico pianto.	4
Godianci la tranquilla aria serena con le cure in obbligo. La lunga vita sempr'è nemica de i pensier di pena.	7
La tacita foresta o la romita collina d'arboscelli coronata le stanche menti a i placid'ozii invita:	10
quivi la forosetta dilicata nelle sue vesti semplici più bella, di fior campestri i capei biondi ornata,	13
con la fida compagna pastorella guida di vaghe ninfe un lieto stuolo	16

sulla sparsa di fiori erba novella: stansene in bando la tristezza e il duolo; e abbandonati i liberi piaceri, va seco Amor senza faretra e solo.	19
La bianca Eurilla da' begli occhi neri, che più d'ogn'altra sa nelle carole scorror leggiadra sovra i piè leggiери, qualor sotto de' faggi ascosa al sole,	22
trae bel riposo con le ninfe amiche; dar fiato a un lungo e cavo bosso suole, e sparger quindi in quelle piagge apriche così grata armonia; che ne rammenta l'aurea stagione delle ghiande antiche:	25
bella età, nata appena, ah! fosti spenta, e morir teco i candidi costumi il fido amor la povertà contenta.	28
Al suon di tali avene in riva a i fiumi e in cima alle amenissime colline i prim'inni a lor sacri udiro i numi, e di vaghi fioretti adorne il crine	31
in tai canne porgean le ninfe belle il fiato delle labbra coralline: oh come spesso il dolce suon di quelle, stupidette, ad udir, dalla pastura il curvo muso ergean le pecorelle!	34
E uscita fuor del bosco alla pianura, tratta dal suon, la timida cervetta veniva con la fronte alta e sicura, che ancor non era dal timor costretta	37
de i can veloci ad isfuggir la traccia e il sibilar di rapida saetta: erano ignoti nomi e preda e caccia, e non avean del sole i raggi ardenti fatt'ancor bruna a i cacciator la faccia.	40
Presso l'acque d'un rio dolce correnti che bel mirare Eurilla e a lei d'intorno l'altre ninfe seder liete e ridenti!	43
E quindi al fresco tramontar del giorno sull'erba verde e i fior vermigli e gialli che odorano e dipingono il soggiorno, tesser canti amorosi, e vaghi balli;	46
e l'eco udir che rende tronco e lasso il canto e il suon delle percosse valli. Sovra muscoso rilevato sasso	49
siede la bella ninfa ad impor legge delle vezzose danzatrici al passo: con la manca sul mento il bosso regge,	52
	55
	58
	61
	64

e lo sostiene ugual lungi dal volto
 con la destra, e con ambe il suon corregge:
 tornito è quello e in varie fogge scolto, 67
 e per lo dosso drittamente uniti
 ha molti fori in ordin lungo e folto:
 franca sov'r'essi move, or più spediti, 70
 ora più lenti, or tremoli e veloci,
 ed or sospende Eurilla i molli diti,
 sotto a cui sorgon le canore voci 73
 grate così; che a tigri ed a leoni
 farian l'ira cader da i cor feroci.
 Piena di varii modulati toni 76
 spandesi 'ntorno la sospinta aurette,
 e sparge alma allegrezza ove risuoni.
 Dal colmo petto in ver le labbra affretta 79
 la ninfa il lieve fiato, indi 'l ritiene
 fra l'una e l'altra guancia morbidetta,
 ed ei che con soave impeto viene 82
 pe 'l bianco collo; alla vermiglia bocca
 stretta e raccolta il corso suo trattiene,
 indi con legge sottilmente scocca, 85
 e della canna che sul mento siede,
 presto e legger, picciol forame tocca.
 Alterno a gli altri fori indi succede, 88
 e n' esce fuor vestito d'armonia
 a regolar di quelle ninfe il piede.
 Vieni meco a goder bella elegia: 91
 l'umile stato mio sempr'è contento,
 perché facile ottien quel che desia.
 Basti che il nembo e il grandinoso vento 94
 solchin l'aria lontan dalle mie spiche,
 e più volte empian l'aie il carro lento,
 basti sperar che l'altr'etadi amiche 97
 fian del mio nome, e che diletto dieno
 l'armoniose mie dolci fatiche;
 nulla mi cal se poi poco sereno 100
 volga in me sorte il ciglio, in fin che a sera
 de' miei di s'avvicini il corso pieno.
 O stagion degli amanti primavera 103
 vientene pur ricca di fiori il manto,
 de' zeffiretti a ricondur la schiera.
 E tu ristoro di mie cure intanto 106
 porgi a me stesso almen, se non altrui,
 gentil diletto di soave canto
 moll'elegia co' dolci versi tui. 109

3 molle elegia] moll'elegia R17 4 il] 'l R17 25 de'] de i R17 31 bella età]
bell'età R17 35 alle amenissime] all'amenissime R17 39 labbra] labre R33 40
come spesso il dolce] quante volte al molle R17 R33 41 stupidette, ad udir] il curvo
muso alzar R17 R33 42 il curvo muso ergean] stupide si vedean R17 R33 43 del
bosco] di selva R17 di selve R33 46 che] ché R17 R33 54 l'altre] l'alte PC53
60 delle] dalle R17 R33 64 sul] su 'l R17 R33 69 ha] à R17 R33 74 ed] et
R17 R33 77 spandesi 'ntorno] spandes'intorno R17 R33 86 sul] su 'l R17 R33
101 in fin] infin R17 R33 104 il] 'l R17 R33 105 de'] de i R17 R33 106
ristoro di mie cure] compagna de' miei passi R17 R33 109 co'] co' i R17

CAROLA BORYS, MICHEL CATTANEO,
DANIELE IOZZIA, FRANCESCA SANTUCCI, MARCO VILLA

*Per un commento collettivo
a Quare tristis di Giovanni Raboni*

*For a collective commentary
on Giovanni Raboni's Quare tristis*

ABSTRACT

Il contributo presenta il commento a cinque sonetti di *Quare tristis* (1998) di Giovanni Raboni: [*Ricevitoria del lutto*], [*Come uno che sta sognando*], [*Stare coi morti*], [*Quanti fossero i pioppi*] e [*Qui è Valvins, qui è Voronež*]. Si tratta del primo consuntivo di un lavoro a più mani che ha come obbiettivo l'annotazione integrale della raccolta. Il commento, articolato in cappello introduttivo e note a seguire il testo, tenendo sempre al centro l'interpretazione letterale dei componimenti, ne ricostruisce brevemente la genesi e la storia editoriale e si concentra poi sui loro temi, sulla struttura, sulla lingua e sullo stile, oltre a vagliare i vari livelli dell'intertestualità interna ed esterna.

The paper is a commentary on five sonnets from Giovanni Raboni's *Quare tristis* (1998): [*Ricevitoria del lutto*], [*Come uno che sta sognando*], [*Stare coi morti*], [*Quanti fossero i pioppi*] and [*Qui è Valvins, qui è Voronež*]. This is the result of a collective work aimed to provide an annotated edition of the collection. The commentary, that consists of an introduction and notes for each text, focuses on the literal interpretation of the poems. It briefly reconstructs their genesis and publishing history, then delves into their themes, structure, language and style, as well as the various levels of both internal and external intertextuality.

Per un commento collettivo
a Quare tristis di Giovanni Raboni

Premessa

Leggere innanzitutto poesia e interpretarne la parola in incontri comuni, secondo un piano rigoroso e nondimeno liberamente flesso sulle esigenze di ciascuno, è stato un esercizio, se non spirituale, di certo etico, che ha formato tutti noi, allievi di Domenico De Robertis, e che ci ha sollecitati al confronto più che al culto del proprio pensiero; è stato dunque naturale ricreare per nuove generazioni la stessa opportunità: comprendere è un'esperienza perfettibile solo nel tempo e nel colloquio con l'altro; passare il testimone un'occasione di crescita per tutti.

Il presente commento a cinque sonetti di *Quare tristis* – [Ricevitoria del lutto], [Come uno che sta sognando], [Stare coi morti], [Quanti fossero i pioppi], [Qui è Valvins, qui è Voronež] – costituisce un'anteprima del saggio di esegesi a più mani dedicato all'intera raccolta raboniana: da anni un gruppo di lettori vi sta lavorando, senza urgenze di pubblicazione, col solo intendimento di condividere momenti di riflessione su un'opera poetica che ha chiuso un secolo aprendo il successivo con voce di rilievo.

È a Natascia Tonelli che si deve l'idea di organizzare un seminario su *Quare tristis* dal 2015 seguito da molti altri. Gradualmente i primi tentativi di interpretare la lettera di ogni lirica, di cogliere l'idea complessiva che impronta il libro, di scoprirne i legami con la cronaca e la storia, o le profonde suggestioni letterarie – elementi che fanno di *Quare tristis* una confessione fra le più intime e, insieme, un'opera fra le più colte e strutturate di Raboni, nonché un diario d'accusa sociale contro l'epoca buia in cui il poeta si trova a scrivere –, hanno preso forma più definita. E ciò è accaduto sia in virtù del progressivo compenetrare l'essenza della raccolta da parte di ciascuno, sia grazie al confronto continuo coi diversi punti di vista degli altri; il canone a cui, insomma, siamo stati abituati e che continuiamo a credere la strada più fruttuosa: un'indagine portata avanti in prima persona con strumenti e metodi di ricerca individuali, discussa con l'apporto critico di tutti i partecipanti.

Il saggio di commento che qui anticipiamo è stato condotto esclusivamente sulla forma metrica che contraddistingue *Quare tristis*: il sonetto (il fatto che Raboni non dia alle due sezioni riservate a questo tipo di composizione un titolo che ne specifichi la forma eletta, come fa in *Ogni terzo pensiero*, può essere interpretato in due direzioni diametralmente opposte: volontario occultamento, o

piuttosto piena fiducia ormai del poeta nell'evidenza dell'operazione di recupero). In particolare si analizzano tre sonetti dalla struttura tradizionale ([Ricevitoria del lutto], [Come uno che sta sognando], [Stare coi morti]) e due sonetti elisabettiani ([Quanti fossero i pioppi], [Qui e Valvins, qui è Voronež]).

Altrettanto rappresentativa delle tematiche, che costituiscono vere e proprie costanti in *Quare tristis*, la selezione dei cinque testi.

Il 'fatto minimo', l'occasione' specificamente generata dall'abbaglio, dal momentaneo disallineamento tra il reale e la sua percezione, è il tema di [Ricevitoria del lutto], un soggetto che, come suggerisce l'*incipit*, si connette anche al *Leitmotiv* di *Quare tristis*, alla stessa idea nucleale dell'opera, significata nell'aperta evocazione salmica del suo titolo: l'intimo e continuo pensiero riservato alla morte e ai trapassati, qui in particolare affrontato con [Stare coi morti].

Volgere il pensiero fissamente su coloro che ci hanno preceduti, da cui mai il poeta sente di aver preso congedo, continuando a 'vivere' in una 'comunione' familiare coi propri cari, se reca segni di un avverabile colloquio pascoliano, per cui il sogno è lo stato di *trance* che permette di ritrovare i dispersi e con loro coesistere, nel chiuso giardino dell'infanzia come in [Quanti fossero i pioppi], in [Stare coi morti] si combina con altra impellenza ideologica: lo stare coi morti è anche, per l'intellettuale marxista disilluso e tuttavia tormentato dai nuovi barbari rigurgiti del capitalismo di fine anni Novanta, atto di resistenza nei confronti dell'unico modello comportamentale dei vivi, riposto dissenso alla sopraffazione individuale e di classe.

Il sogno, prassi di intima catabasi in [Quanti fossero i pioppi], rappresenta la *quaestio* stessa di [Come uno che sta sognando], dove però non si tratta di riflettere con freddezza sull'infinito potenziale poetico dell'esperienza onirica; questa è piuttosto nel profondo dell'io, nella carne come nel verbo, patita in qualità di *analogia mortis*: tutto il sonetto si attorce in un *continuum* espressivo per cercare di saggiare, capire e definire l'evento inconoscibile per eccellenza.

Con l'ultimo sonetto [Qui e Valvins, qui è Voronež] ci si imbatte in un Raboni che, mentre medita sull'opposto atteggiamento di fronte alla morte di due poeti, diletto e a fondo conosciuti, Mallarmé e Mandel'stam, pone a sé stesso identico interrogativo. Evocati nella loro scelta antitetica, nell'opposta gestione del loro 'lascito ereditario', col nominare i due fatidici luoghi di tali diverse condotte, Valvins e Voronež – lo spazio del silenzio all'accomiarsi dal mondo, il primo, l'angolo più arduo e impensabile dove continuare a fare poesia, il secondo – i due poeti vengono qui a incarnare la divergente tensione che anima nel suo farsi *Quare tristis*, opera scritta come *in articulo mortis*: l'inclinazione al nulla ed il bisogno ancora di lasciare un segno di sé.

Ci auguriamo che la «membrana segreta» del libro possa non essere da alcuno lacerata in questo prossimo commento collettivo, ma che le sue nascoste verità siano da tutti concordemente 'sperate' con misura.

[La direzione]

Nota al testo

Nel commento viene seguita l'edizione di *Quare tristis* edita da Mondadori nel 1998, per come riprodotta dapprima in *Tutte le poesie* (1951-1998), Milano, Garzanti, 2000, e successivamente in *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Zucco e uno scritto di A. Zanzotto (= ZUCCO), cui si rimanda, tra le altre cose, per il dettaglio della storia dei testi e delle varianti.

Il volume, da cui si citano tutte le poesie di Raboni, include:

Le case della Vetra [1966] = CV.

Nel grave sogno [1982] = NGS

Canzonette mortali [1986] = CM.

A tanto caro sangue [1988] = ATCS.

Versi guerrieri e amorosi [1990] = VGA.

Ogni terzo pensiero [1993] = OTP.

Quare tristis [1998] = QT.

Barlumi di storia [2002] = BS.

Di séguito si riportano anche le edizioni parziali che anticipano nuclei di testi di QT menzionate nel commento:

G. Raboni, *Septuor*, un dipinto di A. Possenti, Premio di poesia Pandolfo, 1995 = s.

Id., *Nel libro della mente*, con sette incisioni originali di A. Steffanoni, Milano, Scheiwiller, 1996 = NLM 1996.

Id., *Nel libro della mente*, con sette incisioni di A. Steffanoni, Milano, Scheiwiller, 1997 = NLM 1997.

A queste si aggiunga inoltre la successiva *plaque* G. Raboni, *Sull'acqua*, illustrazioni di E. Baj, Milano, Galleria Giò Marconi, Belluno-Venezia, Edizioni Colophon, 2003 = SA e le *Poesie abbandonate (1946-1961)* in G. Raboni, *Tutte le poesie (1949-2004)* a cura di R. Zucco, 2 voll., Torino, Einaudi, 2014 = PA.

Abbreviazioni bibliografiche

Per le opere di Giovanni Raboni cfr. *supra* la *Nota al testo*.

Opere di altri autori

D. Alighieri, *Commedia*, con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 3 voll., 1991-1997.

Id., *Rime*, edizione commentata a cura di D. De Robertis, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2005 = DANTE, RI.

A. Bertolucci, *Sirio* [1929], in Id., *Opere*, a cura di P. Lagazzi e G. Palli Baroni, Milano, Mondadori 1997 = BERTOLUCCI, SI.

C. Betocchi, *L'estate di San Martino* [1961], in Id., *Tutte le poesie*, a cura di L. Stefani, prefazione di G. Raboni, Milano, Garzanti, 1996 = BETOCCHI, ESM.

B. Cattafi, *L'aria secca del fuoco* [1972], in Id., *Tutte le poesie*, a cura di D. Bertelli, introduzione di R. Bruni, Firenze, Le Lettere, 2019 = CATTAFI, ASF.

G. Gozzano, *I colloqui* [1911], in Id., *Tutte le poesie*, a cura di A. Rocca, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1980 = GOZZANO, CO.

S. Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, préface d'Yves Bonnefoy, édition de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 1995 = MALLARMÉ, C.

O. Mandel'stam, *Quaderni di Voronež*, traduzione e note di M. Calusio, presentazione di E. Krumm, Milano, Mondadori, 1995 = MANDEL'STAM, QV.

E. Montale, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. Bettarini, G. Contini, Torino, Einaudi, 1980. Sigle: OS = *Ossi di seppia* [1925]; BU = *La bufera e altro* [1956].

P. Ovidio Nasone, *Le metamorfosi*, traduzione e introduzione di G. Paduano, commento di L. Galasso, apparato iconografico a cura di L. Bianco, Torino, Einaudi, 2022 = OVIDIO, *Met*.

G. Pascoli, *Poesie*, introduzione di L. Baldacci, note di M. Cucchi, Milano, Garzanti, 2000. Sigle: MY = *Myrica* [1891]; CC = *Canti di Castelvecchio* [1903].

C. Sbarbaro, *Pianissimo* [1914], in Id., *Poesie e prose*, a cura di G. Costa, con un saggio introduttivo di E. Testa, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2021 = SBARBARO, PI.

V. Sereni, *Gli strumenti umani* [1965], in Id., *Poesie*, edizione critica a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1995 = SERENI, SU.

Sofocle, *Le Trachinie*, traduzione di G. Lombardo Radice, Torino, Einaudi, 1978 = SOFOCLE, *Trach.*

V. Zazubrin, *La scheggia*, traduzione di S. Vitale, Milano, Adelphi, 1990 = ZAZUBRIN.

Saggi e studi

F. Magro, *Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni*, Pasion di Prato, Campanotto Editore, 2008 = MAGRO.

G. Frasca, *La ricevitoria del lutto*, in *Per Giovanni Raboni*, atti del convegno (Firenze, 20 ottobre 2005), a cura di A. Dei, P. Maccari, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 43-80 = FRASCA.

Opere di consultazione

Grande Dizionario della Lingua Italiana, diretto da S. Battaglia, G. Bàrberi Squarotti, Torino, UTET, 1961-2002 = GDLI.

[«Ricevitoria del lutto»]

Il testo, risalente almeno al 1995, fa parte del più antico nucleo della raccolta. È infatti presente già in *s* (con minime varianti per cui cfr. *infra*), NLM 1996 e NLM 1997.

Il sonetto si pone in stretta continuità con quello che lo precede in volume, [*Nella piazza? Sul corso?*], dove gli spazi quotidiani della città di Milano finiscono per popolarsi di figure lugubri e mortifere («i moribondi in tight e gibus» 14). In maniera simile, qui, l'immaginazione funerea che caratterizza il soggetto poetante nel libro si appunta su un comune esercizio commerciale («una stinta botteguccia» 3) del centro di Roma («via/della Scrofa» 13-14, «Ripetta» 14). È un banco del lotto, che, per effetto di una lettura erronea (FRASCA 78n, parla di *lapsus* in senso freudiano), appare all'io come la sede di un'attività implicata con la morte e il cordoglio.

Il componimento è scandito su quattro momenti. Quello iniziale (vv. 1-4) contiene la narrazione, riferita *a posteriori* («leggeva» 1), di un fatto minimo, ossia dell'equivoco, della svista in cui il locutore è incorso. L'avvio, oltre ad anticipare il motivo centrale del «lutto» 1, ripreso soltanto oltre, ai vv. 9-10, innesca il movimento più propriamente lirico e sostenuto dei versi successivi. In questa parte, prima viene offerto un quadro diagnostico della «vista» 4 fallace dell'io (vv. 4-6); poi, con un ribaltamento segnalato dall'avversativa («Però» 6), sono registrate, al presente, le operazioni che la «mente» 7 compie per tentare di rimediare all'errore del soggetto poetante e, in qualche modo, di ricomporre il «lutto» stesso (vv. 6-12). Il testo approda così a una chiusa (vv. 13-14) che riporta circolarmente al tono narrativo («Mi è successo davvero» 13) e al contesto di relativa banalità urbana dell'attacco (si vedano i due toponimi che vi affiorano).

Una dialettica tra alto e basso informa del resto il sonetto a ogni livello. Se ne ha un'espressione icastica nella coppia oppositiva «s'inneva» 4 / «va a picco» 5 (mentre una seconda dicotomia semantica centrale nel testo è quella tra il chiarore, «troppa luce» 5, e la tenebra, «notte» 7, ma cfr. anche i vv. 9-10). Sempre sul piano del lessico si veda il contrasto tonale tra voci molto semplici del tipo: «Ricevitoria» 1, «botteguccia» 3 e «s'ingegna» 8, da una parte, e, dall'altra, scelte che potrebbero tradire una lontana matrice letteraria: «s'inneva» 4, «troppa luce» e «regna» al v. 5; cui, per altro verso, sarebbero da aggiungere «ceri» e «sacrestia» del v. 10 – parole, quest'ultime, gravate dalle solenni suggestioni religiose che costellano il libro (cfr. ad esempio le *Stanze per la musica di Adriano Guarnieri*). Nella lingua del componimento entrano inoltre alcuni tecnicismi quali «congettura» 8 e «lezione» 12, termini della filologia riportabili all'area semantica della razionalità, della «norma» 8 cui si attiene la «mente».

La sintassi segue un andamento non dissimile: dopo un'apertura piana, il dettato della prima quartina si complica progressivamente, con un accumulo di figure dell'ordine (dislocazioni, anticipazioni, un'anastrofe: «l'indegna / di me e stanca mia vista» 3-4) cui corrisponde un innalzamento tonale. Il discorso tuttavia prosegue in maniera lineare, per coordinazione («s'inneva [...] e va a picco» 4-5, «solleva [...], fa leva [...], congettura, s'ingegna» 6-8, «a otturare [...] e a soffiare» 9-10), fino a una conclusione marcatamente colloquiale, che riassorbe e stinge nel flusso dell'esistenza («un giorno» 13) l'iniziale epifania, fosse pure negativa, di [«*Ricevitoria del lutto*»].

Metrica. Sonetto petrarchesco (per quanto, vista l'autonomia sintattica dei due versi conclusivi, il componimento paia anticipare la configurazione elisabettiana adottata nella terza sezione di QT). Lo schema è ABBA BAAB CDC EDE. Tra le rime si segnala la peculiarità di «solleva» 6 : «leva» 7, etimologica, e di «fosse» 9 : «fosse» 11, equivoca. Il testo è percorso da una fitta trama di giochi fonici (rime interne, assonanze e allitterazioni) che coinvolge i medesimi rimanti: si veda ad esempio come «sacrestia» 10 riprende l'incipitario «*Ricevitoria*» 1 dando luogo a uno scontro tra sacro e profano. Le forti inarcature che interessano i versi e ancora di più le strofe del sonetto («s'inneva // per troppa luce» 4-5, «s'ingegna // a otturare» 8-9, «come se fosse // possibile» 11-12) ritardano la completa enunciazione contribuendo a un effetto di sospensione.

« <i>Ricevitoria del lutto</i> » leggeva inopinatamente sull'insegna d'una stinta botteguccia l'indegna di me e stanca mia vista che s'inneva	4
per troppa luce e va a picco se regna o incombe la notte. Però solleva dubbi la mente, subito fa leva sulla norma, congettura, s'ingegna	8
a otturare con più terra le fosse e a soffiare sui ceri in sacrestia per ristabilire, come se fosse	11
possibile, la lezione corretta... Mi è successo davvero, un giorno in via della Scrofa, venendo da Ripetta.	14

1. «*Ricevitoria ... leggeva*: come se si trattasse di un luogo in cui si potesse fare negozio delle proprie perdite (con qualche analogia, nella raccolta, con il «borderò // dei massacri» 4-5 del sonetto [«*Caduto in A. O.*»], che peraltro inizia in modo identico riportando le parole di una targa stradale). Il verso si direbbe ricalcato sull'endecasillabo spezzato dall'accapo di SERENI, *La spiaggia*, SU, 1-2: «Sono andati via tutti / – blaterava», dove a un discorso riferito in attacco di

poesia ugualmente segue una didascalia costituita da un verbo all'imperfetto. Anche lì, una semplice battuta di dialogo viene ad assumere un profondo significato di morte. – *lutto*: per il riferimento, entro un immaginario non assente da questo avvio, a una conteggio dei propri defunti da parte del soggetto poetante cfr. *Dolore*, ATCS, 7-10: «C'è più tristezza nel tuo *lutto* / [...] / che nel mio per il novero dei morti / che colleziono da una vita». – *leggeva*: il soggetto è «vista» 4.

2. *inopinatamente*: «in modo impensabile; [...] inaspettamente». – Anche: improvvisamente» (GDLI *sub voce* Inopinaménte). Sebbene in certa misura rimandi anche alla dimensione dell'errore, dello sbaglio, l'avverbio apre quindi alla sfera della folgorazione.

2-3. *sull'insegna d'una stinta botteguccia*: «con ipallage» (ZUCCO 1713): sbiadita sarà cioè la targa, non l'intero esercizio. Non è da escludere una reminiscenza di SBARBARO, *Lettera dall'osteria*, PI, 54-56: la «taverna che ha / ai vetri *stinte* tendinette rosse / e scritto per *insegna*: AL GOTO GROSSO», con convergenza tanto su tessere lessicali, quanto sull'inserito di una scritta commerciale. In tal senso si noti che in S la targa «RICEVITORIA DEL LUTTO» era riportata in maiuscolo. – *stinta*: implica una sciatteria del negozio che stride con quanto la prima persona ha letto. – *botteguccia*: anche il diminutivo connota di bassa quotidianità lo scenario. Sulla scelta della voce, in ogni caso, peserà forse l'uso di chiamare 'botteghini' i banchi del lotto.

3-4. *l'indegna ... vista*: ZUCCO 1713, mette in relazione tale accenno a una facoltà visiva non all'altezza dell'io con CATTAFI, *Giovanni*, ASF, 2 e 27-30, dove del «miope» Raboni si dice che a dispetto dei suoi «deboli occhi», fosse in grado di scrutare l'aldilà con una «forte *vista*». Naturalmente, però, «indegna» è chiamato in rima da «insegna» 3: come spesso avviene nella raccolta, le logiche del significato pertanto si compenetreranno qui con quelle della forma chiusa. Dell'ipometropia che affliggeva il poeta si ha largo riscontro nella sua opera: cfr. ad esempio *Simulato e dissimulato*, CV, 2: «la *mia vista* da talpa»; *Figure nel parco*, CV, 3b: «la *mia vista* (poca)» e, con intersezione sul motivo del lutto, [«*Pregchiere per i morti*], OTP, 1-5: «*Pregchiere per i morti* – tutta qui / la *mia fede*? So solo che ogni sera / così rispondo, aguzzo la *mia povera* / *vista nel buio* per scoprire chi // più m'aspetta» (ZUCCO 1713). – *stanca mia vista*: riferisce di un'estenuazione del soggetto poetante, rimandando al motivo della vecchiaia ricorrente nella silloge. L'affaticamento visivo è non a caso inserito nell'elenco di conseguenze dell'invecchiamento del sonetto della terza sezione di QT [*Si migliora a tutt'andare*], 12: «la *vista s'oscura*».

4-5. *s'inneva/per troppa luce*: ZUCCO 1713, osserva che la neoformazione «s'inneva» è modellata sull'«analogo, ma usuale predicato, per la *vista*, *annebbiarsi*» (per cui cfr. *Lista di Spagna*, [Inghiottita dal buio], CM, 4: «la *mia vista* annebbiata»). A un primo livello il passo descrive infatti un disturbo oculistico correlato proprio alla miopia o a una presbiopia senile per cui, in presenza di intense fonti luminose, il campo visivo diviene offuscato (giusta il riferimento alla neve) di bianco. Stando alle valenze figurate di «luce», su un piano metaforico verrebbe invece

presentata qui una visione incapace di sostenere l'illuminazione, la rivelazione. Ciò dantescammente, con possibile ricordo di *Par.* V 133-134 e sgg.: «Sì come il sol che si cela elli stessi / *per troppa luce*». Il sintagma «per troppa luce» si ritrova comunque anche in MONTALE, [*Gloria del disteso mezzogiorno*], OS, 2-4: «quand'ombra non rendono gli alberi, / e più e più si mostrano d'attorno / *per troppa luce*, le parvenze, falbe». In QT ritorna nel poemetto [*Nell'ora, ormai, della cenere*] 48-53: «aspettando / che quel *buio* tornasse [...] cominciai a pregare / come faccio [...] ogni volta che *per troppo silenzio* | o *troppa luce* il cuore si contorce».

5-6. *va a picco* ... *la notte*: sintomo di quella che in oculistica viene definita emeralopia o cecità notturna, cioè una diminuzione della facoltà visiva dopo il crepuscolo o in condizioni di scarsa luminosità. – *va a picco*: in evidente opposizione con l'evocazione di una vetta data da «s'inneva» 4. L'espressione farà riferimento, amplificandolo, al modo di dire, della vista, che «s'abbassa». – *regna*: comunica la sensazione di un dominio incontrastato dell'oscurità. – *incombe la notte*: ossia a sera.

6. *solleva*: il verbo si lega a «dubbi» del verso successivo nel significato di 'avanza obiezioni', ma la dilazione informativa prodotta dall'inarcatura attiva per un momento, per antitesi con «va a picco» 5, anche l'accezione di 'alza'.

7. *la mente*: contrapposta alla difettosa «vista» 4 (lo è all'«anima» 12 nel successivo sonetto di QT, [*Come uno che sta sognando*]). È, su scorta di DANTE, *Inf.* II 6, una «mente che non erra». Cfr. d'altro canto «il libro della *mente* che vien meno» di RI, X 59, cui era intesta la *plaquette* nella quale [*«Ricevitoria del lutto»*] era incluso «mente» rappresenta davvero una parola-chiave nell'ultimo Raboni. Numerosissime le occorrenze fin da ATCS. Cfr. almeno [*Non di questo presente*], OTP, 9-14: «*La mente* / infortunata non ha altra fortuna, / dunque, che nel pensiero? Certo a niente / più la mia si consola che se in una / deposizione o un offertorio gente / dispersa solennemente s'aduna», per l'identica tendenza dell'intelletto a ricucire il lutto e, sempre in connessione con il tema della morte, [*Essere... essere*], OTP, 1-13 «una provvida *mente* | ci penserà [...] e nuovamente | vivi traslocheremo dalla *fossa*».

7-8. *fa leva/sulla*: 'si appoggia alla'.

8. *norma*: l'accezione è quella linguistica, di 'uso corrente nella lingua'. – *congettura*: sarà qui un riferimento, in chiave con «lezione corretta» 12, al lessico specialistico della filologia, nel quale il verbo indica esattamente il ricorso a una parola o a una frase da proporre quale emendamento per i luoghi in cui il testo tramandato risulta corrotto o lacunoso. – *s'ingegna*: la forma, colloquiale, varia tonalmente il precedente tecnicismo, pur continuando a rimandare all'area semantica della razionalità.

9-10. *otturare* ... *in sacrestia*: le due immagini sembrano un'altra volta implicare l'oscurità («otturare», come in fotografia; «soffiare», cioè spegnere, «i ceri»). Il significato di entrambe riguarderà tuttavia la cancellazione del «lutto» 1. Nel primo caso: maggiore sarà la quantità di terriccio che colma le «fosse» destinate alle inumazioni, minore sarà il numero di sepolti, di morti; nel secondo: quasi che,

spente le candele votive accese in chiesa per i propri morti, non si avessero cari defunti (sintomaticamente in luogo di «soffiare sui», che rende il verso a un tempo più coerente e meno esplicito, in S si aveva «nascondere i»). – *fosse*: data l'ambientazione romana del componimento, non è da escludere un'allusione all'eccidio delle Fosse Ardeatine a sistema con il ricordo di altri massacri del XX secolo che affiora a più riprese nel libro (ad esempio, subito in [«*Caduto in A.O.*»]: «Auschwitz» 2, «Hiroshima» 2, «Indocina» 3). – *sacrestia*: in sineddoche per l'intero edificio religioso.

11-12. *per ristabilire ... la lezione corretta*: con fraseologia nuovamente tratta dall'ecdotica. Da promuovere a scapito di «Ricevitoria del lutto» 1 sarebbe evidentemente la lezione 'Ricevitoria del lotto'. Questa non contemplerebbe alcun compianto, alcuna morte dolorosa. Per tale ragione, secondo l'inciso «come se fosse // possibile», appare al soggetto poetante irrealizzabile.

13. *Mi è successo davvero*: a fornire garanzia di veridicità all'insolito accadimento raccontato ai vv. 1-3.

13-14. *via della Scrofa ... da Ripetta*: strade del centro storico di Roma. Il testo sancisce un temporaneo cambio di scenario rispetto alla topografia milanese che domina nella raccolta. In via della Scrofa 110, poco dopo che la strada, diretta prosecuzione di via di Ripetta, prende il suo nome, si trova la concessione del lotto n. 2 di Roma, una delle più antiche della città, senz'altro attiva quando il sonetto viene concepito. Non distante, sull'altro lato della carreggiata, presso l'edificio di via della Scrofa 39, è posta fin dal 1946 una visibilissima targa dedicata alla memoria di Alberto Marchesi, antifascista trucidato alle Fosse Ardeatine. Un dato che potrebbe aver influito, se non sull'intero testo, almeno sul riferimento alle «fosse» 9.

[Come uno che sta sognando]

Il testo è già presente, con minime varianti (cfr. *infra*), in NLM 1996 e NLM 1997. Rispetto alla sequenza di QT, in NLM sono invertite le posizioni di questo sonetto e del successivo [«*Caduto in A. O.*»]. La scelta definitiva obbedisce forse all'intento di compattare i due sonetti 'civili' (il citato [«*Caduto in A. O.*»] e [«*Stare coi morti*»]), che nella versione precedente erano spezzati proprio da [«*Come uno che sta sognando*»].

Il sonetto è un tentativo di dare conto, mediante una similitudine classicamente impostata che lo copre per intero, dell'esperienza sensibile della morte. Questa viene prima paragonata al risveglio da un sogno, presentato come uno sforzo volontaristico di liberazione dalle maglie imprigionanti del sonno (prime due quartine); in seconda battuta, il termine di paragone della morte è l'atto del nascere, e anche qui la descrizione è focalizzata sull'aspetto energico, se non violento, dell'evento (prima terzina). Nell'ultima terzina, occupata dall'apodosi della similitudine, l'esperienza della morte è convocata tramite una perifrasi analitica, che rappresenta il trapasso come il metaforico attraversamento di una cruna da parte dell'anima e della mente dissociate (cfr. «una / per volta passerete» 13-14).

La mancata coincidenza tra componente razionale («mente» 13) e non razionale («anima» 12) enunciata nel finale implica l'impossibilità di una comprensione unitaria del trapasso nel momento del suo verificarsi, e ciò motiva lo sforzo conoscitivo ed esplicativo compiuto proprio a favore dell'anima dell'io, come chiarisce il vocativo del v. 12. Volto ad afferrare un'esperienza-limite, un simile tentativo, che con la sua tensione espressionistica guida il sonetto e ne qualifica i caratteri formali salienti (cfr. *infra*), non può che approdare a uno scacco. L'ipertrofia del primo termine di paragone è spia di una volontà insoddisfatta, da parte della voce poetante, di connotare con la massima precisione il primo referente della morte, ossia il risveglio: si veda l'analiticità dell'azione, mentre l'agonismo frustrato si sfoga nella violenza che caratterizza tutta la rappresentazione. Ma l'avvertita inadeguatezza di quanto avanzato fino al v. 9 chiede di rilanciare con una seconda ipotesi in coda, per cui la morte trova il secondo paradossale referente nell'esperienza opposta e complementare della nascita. Le espressioni di dubbio («forse» 9, «credo» 12) testimoniano tuttavia di un'incertezza irriducibile; al termine di questo *tour de force* argomentativo un'identificazione è raggiunta solo in via ipotetica.

L'energia che attraversa il testo ha come correlati formali, oltre alla tensione generata dalla sospensione sintattica, protratta in un unico, lungo periodo e resa ancora più sensibile dalle continue e forti inarcature, i verbi cinetici («si ribella» 2, il quasi anagrammatico «liberarsi» 3, «cede», «si scuce», «s'appella / disperata-

mente» 5-6, «catapulti» 7, «trema», «si inerpica» 8, «ci si / strappa via» 9-10), il battere sulle sdruciole (cfr. vv. 8-12), una certa asprezza fonica (cfr. soprattutto i gruppi /er/ e /or/ nei versi centrali) e la densità retorica portata dalle figure etimologiche in *incipit* e in *explicit* e dalle metafore (v. 4) e perifrasi (vv. 8-9 e 12-14).

Con questo sonetto compaiono in QT i motivi del sonno (nelle fasi di passaggio dell'addormentarsi e del risvegliarsi) e del sogno, vissuti come momenti e stati di coscienza liminari assimilabili per via analogica alla morte. La serie qui avviata si snoderà per tutto il libro (cfr. [*Grazie, sento a volte che dico*], [*«Digli qualcosa*], [*La casa di campagna*], [*Più morti che vivi*], [*Ospite, io, loro*], [*Si va nell'ombra*]), fino all'ambiguo risveglio-trapasso di [*Svegliami, ti prego*].

Metrica. Sonetto petrarchesco, ma la rima baciata ai vv. 13-14 ripropone la clausola del distico finale dello schema elisabettiano (ABBA BAAB CDC DEE). Identico schema rimico si ha in altri due sonetti della prima sezione ([*Stare coi morti*] e [*Filare tra le lenzuola*]). La rima baciata finale agisce, anche nella struttura strofica petrarchesca, come momento demarcativo, come valorizzazione fonica della chiusa (magari in collaborazione con altri elementi, come la sentenza di [*Stare coi morti*] 12-14: «Al capitale / forse è questo che può restare in gola, / l'osso senza carne della parola») e l'isoritmia di [*Filare tra le lenzuola*] 13-14: «il moto che la consuma, l'impura / dolcezza che la feconda e l'oscura»). Caratteristiche rime su monosillabi e particelle normalmente atone (cfr. soprattutto «già» 4: «là» 7 e «ci si» 9: «così» 11), propiziate dall'uso insistito di *enjambements* anche di forte intensità. Numerosi endecasillabi non canonici (vv. 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 12).

Come uno che sta sognando e sa di sognare e nel sogno si ribella al sogno per liberarsi di quella camicia di forza o Nesso che già	4
un po' cede, un po' si scuce s'appella disperatamente alla potestà dei nervi che lo catapulti là dove trema e si inerpica la stella	8
del piccolo giorno e forse ci si strappa via con spasimo ciecamente dalla madre per nascere, così	11
sarà, credo, anima, la più urgente delle volte che tu e la mente una per volta passerete dalla cruna.	14

1-3. *Come uno ... al sogno:* ZUCCO, 1713, riporta due luoghi danteschi: *Par.* XXXIII 58-60: «Qual è colui che *somniando* vede, / che dopo il *sogno* la passione impressa / rimane, e l'altro alla *mente* non riede»; *Inf.* XXX 136-137: «Qual è

colui che suo dannaggio *sogna*, / che *sognando* desidera *sognare*». Peraltro, sia l'*an-nominatio* di Raboni che quelle dantesche costituiscono la protasi di una similitudine. Da segnalare anche la ripresa del sintagma dantesco in GOZZANO, *Una risorta*, CO, 119-120, sempre in similitudine: «simile a chi *sognando* / desidera *sognare*...».

4. *camicia di forza o Nesso*: doppia metafora che stringe un elemento moderno e uno classico-mitologico per caratterizzare la faticosa liberazione dal sogno. Per la camicia di Nesso la fonte classica è in SOFOCLE, *Trach*, e in OVIDIO, *Met* (IX, 103-272). Probabile è anche l'interferenza con il Nesso di *Inf.* XII 98 e sgg.: il ruolo di traghettatore del centauro rende la sua evocazione adatta a connotare un momento di difficile trapasso come quello del risveglio (per altre figure mitologico-dantesche legate al passaggio e all'attraversamento in QT, cfr. [*Fra l'Anschluss e la notte dei cristalli*] e – implicitamente – [*Da qualche anno cerco d'invecchiare*]). Di fatto questo sogno-camicia è una delle numerosissime membrane che costellano la raccolta; ciò che caratterizza specificamente questo sonetto è però la tensione allo sfondamento, laddove negli altri casi si ha piuttosto un'attenzione all'ascolto, quando non un esplicito divieto di oltrepassare (cfr. [*Mai visto, da queste parti*], [*Quanti fossero i pioppi*], [*Non sono poi così incerti i confini*], [*Ospite, io, loro*]).

5. *cede*: «cade» in NLM 1996 e NLM 1997; la sostituzione rende con più evidenza il progressivo sfondamento della camicia-sogno, istituendo anche un efficace accordo fonico tra i due verbi («già / un po' CEde, un po' si scuCE»). – *si scuce*: lo stesso verbo è utilizzato per caratterizzare un momento simile di sonno-sogno forzato dal risveglio in [*La casa di campagna*] 8-14: «Ma la ignora // poco dopo, svegliandosi, *la mente* / infantilmente avida di luce / per rituffarsi impavida nell'orrida // dolcezza del presente: così incespica / un piede nell'altro, così *si scuce* / il rammendo invisibile del niente».

6-7. *potestà / dei nervi*: cfr. [*Niente può rovinarmela la festa*], OTP, 6-8, sempre intorno al momento del risveglio: «S'arresta / a questo confine la *potestà* / di numeri e fantasmi».

7-9. *là / dove ... del piccolo giorno*: perifrasi per designare l'alba, su cui si riverbera l'energia della descrizione: rappresentazione anti-idillica e carica di violenza, dove la stella del mattino personificata sembra compiere uno sforzo per scalare il cielo paragonabile a quello dell'uomo che tenta di svegliarsi. – *piccolo giorno* è calco dal francese 'petit jour' (*alba*), ma evoca anche la petrosa dantesca RI, VII 1 «Al *poco giorno* e al gran cerchio d'ombra» e – quasi di rimando – al finale della *suite* eponima di CM: «Ti giri nel sonno, in un sogno, a *poca luce*».

10-11. *e forse ... per nascere*: si crea un cortocircuito, per cui l'impeto agonistico della prima parte si concretizza nell'azione vitale per eccellenza, che tuttavia è sentita e presentata come equivalente alla sua negazione. In NLM 1996 e NLM 1997 si leggeva «o forse»: anche qui la sostituzione appare migliorativa, perché «e forse» riproduce meglio rispetto alla variante disgiuntiva, pur logicamente più plausibile, l'affannoso accumulo delle ipotesi nel tentativo di raggiungere una

rappresentazione soddisfacente del trapasso. – *ciicamente*: in conformità con l'assenza di consapevolezza al momento della morte, entrambi i momenti a cui questa è paragonata sono caratterizzati da una condizione di semi-coscienza.

12-13. *la più urgente / delle volte*: ZUCCO 1713, rimanda al sintagma «la volta vera» di *Scongiuri vespertini*, ATCS, 5, 15, anche lì perifrasi per denotare la morte. Nella stessa poesia compare un energico attraversamento della cruna («e il canapo forza la cruna», *Scongiuri vespertini*, ATCS, 1, 6).

13. *tu e la mente*: il dualismo tra anima e mente si ritrova nei sonetti [*Invecchiando il corpo vorrebbe un'anima*], OTP, 1-4: «Invecchiando il corpo vorrebbe un'anima / diversa, ma come si fa? non serve / prendere calmanti, stordire i nervi / e la mente, il problema è proprio l'anima», e [*Senza desideri*], OTP, 8-9: «che la mente (l'anima) un po' più avanza // nella gioia...» (dove la parentetica va letta probabilmente come una *correctio*); in QT si ha invece il contrasto, in parte assimilabile, tra «mente» e «cuore»: [*Dopo la vita cosa?*] 10-14: «È un pezzo che la mente / sa che dove c'è arrosto non c'è fumo / e viceversa, che fra tutto e niente // c'è un pietoso armistizio. Solo il cuore / resiste, s'ostina, povero untore».

12-14. *la più urgente / delle volte ... una / per volta*: gioco etimologico frequente nel distico conclusivo dei sonetti elisabettiani (ZUCCO 1724), con i quali questo sonetto condivide la rima baciata finale.

13-14. *una / per volta ... passerete dalla cruna*: il riferimento primario va ovviamente all'immagine evangelica (*Mr* 10, 25; *Mt* 19, 24; *Lc* 18, 25). Cfr. anche *Purg.* X 13-16: «E questo fece i nostri passi scarsi, / tanto che pria lo scemo della luna / rigiunse al letto suo per ricorcarsi, // che noi fossimo fuor di quella cruna» (ZUCCO 1714). Per la rima «una» : «cruna» ZUCCO 1714, rimanda a [*Gioia mite e ultima*], OTP, 3-8: «per che cruna / fortunosa, sfuggendo a che latebre // e da che pesti tocche, da che lebbre / risplendete? Lenta aria o nessuna / vedo in effetti nelle fronde e l'una / viva» (e nello stesso sonetto cfr. «*potestà*» 14), ma anche a *Purg.* XXI 35-37: «e perché tutto ad una / parve gridare infino a' suoi piè molli». // Sì mi diè, dimandando, per la cruna / del mio disio» e al sonetto di BETOCCHI, monoprodiale come quello di Raboni, *Dedica scritta risalendo una valle d'inverno*, ESM, 11-14: «e il vento è padre di un ignudo eterno // essere e seguitare ad una ad una / cime di monte che si van chiudendo / nell'ombra del mio spirito a una cruna».

[Stare coi morti]

Scrive ZUCCO 1714-5 che il «vero argomento dell'ultimo Raboni è [...] il conflitto (interno) tra autocompassione e fastidio di sé, attaccamento alla propria condizione e disagio morale, autogiustificazione e autocondanna: in altri termini, resistenza (consapevole) alla storia, strenua lotta per la sopravvivenza della poesia». Il decimo sonetto della prima sezione si articola in tre movimenti: nel primo un io quasi deluso si pente di aver privilegiato chi non c'è più rispetto a chi è rimasto, dal momento che i primi non sembrano più venire in soccorso dei secondi per metterli al riparo dalle minacce di un presente in collasso; nel secondo chi prende la parola nel testo sprona una collettività a raccogliere le ultime forze per non lasciarsi divorare completamente dal baratro della storia. Tra parentesi, infine, quasi come proposta personale alla causa di questa resistenza, alla pressione di un capitalismo onnivoro che allenta progressivamente i legami di solidarietà tra gli esseri, Raboni oppone il valore di una scrittura che sia al tempo stesso testimonianza, contestazione e difesa.

Con MAGRO 231, inoltre, «anche quando lo sguardo si orienta sulla realtà e tornano in scena i contenuti di un tempo, tutto è filtrato a questa poca luce». A prendere qui il posto della penombra sono invece le immagini corrispondenti legate al silenzio e a una voce precaria («fiata» 3, «fiochi [...] mesti richiami» 7-8, «poca voce» 9, «silenzio infinitesimale» 10). La tematica mortuaria, dominante nella raccolta, si declina in questo caso aprendosi a coloriture civili e politiche.

Sintatticamente, è rilevante l'alternanza tra modi verbali finiti e indefiniti: rispetto ai presenti storicizzati dell'io, gli infiniti di apertura («Stare» 1, «preferire» 1), le finali implicite (vv. 4 e 11) e il participio «esistente» 12 assumono un valore acronico e quasi ieratico, da prescrizione morale di ordine generale. Si noti, inoltre, la funzione demarcativa dei puntini di sospensione, che catalizzano la transizione discorsiva tra le diverse tappe del testo.

Metrica. Il sonetto è costituito da due quartine e da due terzine di endecasillabi con schema rimico ABBA BAAB CDC DEE. L'orditura fonica è saldata da insistenti allitterazioni: riduzione timbrica sulla /r/ e sulla /s/ nelle prime due quartine; cfr, inoltre, «Fiochi o Forti» 7, «i meSTI richiami dell'oSTInata» 8. Disposizione parallelistica del vocalismo: «tAnto o quel tAnto, siano fiOchi o fOrti» 7, «cosciEnza, alzAre questa pOca vOce/ cOntro il silEnzio infinitesimAle» 9-10. La scarsa coincidenza tra livello metrico e livello sintattico è dovuta a *enjambements* intrastrofici (vv. 1-2, 5-6, 6-7, 7-8, 12-13) e interstrofici (vv. 4-5, 8-9, 11-12).

Stare coi morti, preferire i morti ai vivi, che indecenza! Acqua passata. Vedo che adesso più nessuno fiata per spiegarci gli osceni rischi e torti	4
dell'assenza, adesso che è sprofondata la storia... E così tocca a noi, ci importi tanto o quel tanto, siano fiochi o forti i mesti richiami dell'ostinata	8
coscienza, alzare questa poca voce contro il silenzio infinitesimale a contestare l'infinito, atroce	11
scempio dell'esistente... (Al capitale forse è questo che può restare in gola, l'osso senza carne della parola.)	14

1-2. *Stare coi morti ... Acqua passata*: la scelta di campo illustrata dai verbi in apertura appare come un'indegnità da sconfessare da parte di un soggetto che ora punta a investire su chi rimane in vita ad affrontare un presente assediante. Il tono colloquiale, rafforzato anche dal ricorso a uno stile nominale, condensa una censura esterna che sembra muovere da un giudizio comune per arrivare all'io solo in un secondo momento. – *Acqua passata*: suona come la liquidazione di una ricerca che è stata a lungo sbilanciata sul versante dei defunti. Spiega ZUCCO 1715: «Una volta, nel pieno clima di impegno marxista, la protestata fedeltà ai morti piuttosto che ai vivi sarebbe stata bollata come un atteggiamento rinunciatario, colpevole. Ora “sprofondata/ la storia” non più».

3-6. *Vedo ... la storia...*: si precisa meglio il gesto di un io che constata («Vedo») con delusione la mancanza di un supporto effettivo da parte di chi non c'è più per fronteggiare la catastrofe di un presente disgregato. La percezione di una storia in caduta libera («adesso che è sprofondata / la storia» 5-6) si riallaccia all'idea, corrente all'altezza di composizione del sonetto, di una “fine della storia”: nell'ottica unidirezionale di FUKUYAMA 1992, con la caduta del muro di Berlino e con il capitalismo avanzato era stata raggiunta la soglia storica massima oltre la quale il comune destino del mondo non avrebbe potuto più spingersi. – *fiata*: la connotazione del verbo in frase negativa evoca la mancanza radicale di comunicazione (cfr. GDLI *sub voce* *Fiatare*²). – *osconi rischi e torti dell'assenza*: in qualche modo il soggetto poetante si aspetterebbe dagli stessi defunti una giustificazione per la loro mancanza. *osconi*: sta qui per ‘ributtanti’, ed è aggettivo assai frequente nell'ultimo Raboni: cfr., in OTP, [*Ombra ferita*] 5-6: «*osconi / cortei*» e [*Che male t'abbiamo fatto*] 5-6: «*oscena / mia patria*»; in QT [*Nella piazza?*] 8-9: «*oscene // residenze*», [*L'oro – be', quello si sapeva*] 10-11: «*l'osceno / biancore della strada*» e [*Svegliami, ti prego*] 4: «*l'oscena materia del buio*».

6-9. *E così ... coscienza*: a prescindere dal grado («ci importi / tanto o quel tanto, siano fiochi o forti» 6-7) con cui si può ancora avvertire una responsabilità personale verso il presente, il locutore sprona e al tempo stesso affida alla collettività di un “noi” l’imperativo etico dell’opposizione a una contingenza segnata da disastri. – *mesti richiami dell’ostinata // coscienza*: a dar conto della grana del conflitto psichico interno al soggetto (o ai soggetti, come viene qui auspicato), si noti il rapporto antitetico tra gli attributi: «mesti» richiama un’idea di rassegnazione sconsolata, laddove «ostinata» in riferimento a «coscienza» suggerisce l’intransigenza morale di chi intende persistere nella lotta. Cfr. [*Invecchiando il corpo vorrebbe un’anima*], OTP, 5-8: «l’anima / insaziabile, *ostinata* che ferve/ per sempre più comicamente impervi / labirinti o abissi» e [*Nella piazza?*], QT, 4-5: «le arterie nella città // dove m’ostino a vivere».

9-12. *alzare... scempio dell’esistente*: la sequenza è polarizzata da evidenti contrasti lessicali. Lo scarto tra la voce dei vivi (debole senza il supporto sperato di chi non c’è più, per quanto l’io provi a rimotivare un impegno civile) e il silenzio dei defunti si misura in quantità appena percettibili («poca», «infinitesimale»). – *infinito, atroce scempio*: cfr. *Inf.* X 85-86: «Ond’io a Lui: “Lo *strazio* e ‘l grande *scempio* / che fece l’Arbia colorata in rosso», e *Purg.* XII 55-57: «Mostrava la ruina e ‘l crudo *scempio* / che fé Tamiri, quando disse a Ciro: / “Sangue sitisti, e io di sangue t’empio”». – *atroce*: insieme all’avverbio «atrocemente» è aggettivo «di significativa ricorrenza nella raccolta» (ZUCCO 1715): cfr. [*Mai visto, da queste parti*] 2: «tiene *atrocemente* duro», [*L’autunno ha a volte luci così terse*] 3: «*atroce* dolcezza», [*Stanco della vita, io?*] 13-14: «l’*atroce* / strozzarsi», [*Si va nell’ombra*] 7-8: «niente / è poi così *atroce*», [*Numeri sbiaditi*] 5-6, «sbarrato il primo, muto / *atrocemente* il secondo», [*Nell’ora, ormai, della cenere*] 47-48: «arsura / *atroce*». – *esistente*: il participio mirerebbe a definire globalmente la fattura catastrofica del presente.

12-14. (*Al capitale ... della parola*): l’inserzione tra parentesi di larga parte della terzina finale segnala un nuovo assetto della pronuncia mentale, quasi che ora l’io stesse offrendo una personale soluzione in virtù del suo ruolo di poeta. Adesso il male storico ha un nome (il «capitale») e assume le sembianze di un mostro vorace la cui deglutizione, però, può essere ostacolata dal fastidio di una «parola» che va di traverso: nella raccolta un’immagine simile, per quanto in un diverso contesto, tornerà in [*Stanco della vita, io?*] 13-14: «l’*atroce* / strozzarsi *in gola*, vero, della voce». Anche la sintassi qui si adegua al cambio di passo: anzitutto l’accertamento della soluzione passa attraverso la dislocazione topologica del sintagma dativale (con *mise en relief* iniziale del «capitale»). Si notino inoltre la struttura focalizzante della frase scissa e l’evidenza deitica di un dimostrativo in posizione cataforica che funziona come rampa di lancio per il tema. La letteratura che si fa «osso» è figura di un valore positivo in quanto sovrastorico e in alcun modo compromesso con le logiche e gli orpelli (la «carne») del presente. La metafora della carne e dell’osso, che vela il contrasto tra impermanente ed

eterno, tra superfluo e necessario, si rintraccia, variamente declinata, anche nelle Scritture. Cfr. almeno *Sal.* 73, 26: «Vengono meno la mia *carne* e il mio cuore; / ma la roccia del mio cuore è Dio, / è Dio la mia sorte per sempre» (*Sal.* 73, 26) e *Gen.* 29, 14: «Allora Làbano gli disse: “Davvero tu sei mio *osso* e mia *carne!*”».

[*Quanti fossero i pioppi*]

Il sonetto, elisabettiano come gli altri appartenenti alla terza sezione del libro, rievoca, a partire dal ricordo del filare di pioppi che delimitava la proprietà dei Raboni, gli anni della Seconda guerra mondiale, trascorsi dal poeta e dalla sua famiglia nella casa di Sant'Ambrogio Olona (oggi aggregato al comune di Varese). Se ne parla esplicitamente in una prosa di BS, *La mattina di ferragosto*, cui rimanda ZUCCO 1726 (e nella quale la descrizione dei pioppi non è esente da memoria leopardiana: «dietro il filare di pioppi che nascondeva l'orizzonte dalla parte del cancello»).

L'immagine degli alberi si ripropone nella sua presenza sensibile dando luogo a una serie di sinestesi tra vista e udito (vv. 2-5). Il dato di realtà del filare dei pioppi viene rapidamente subordinato alla sua funzione simbolica di delimitazione del territorio domestico (vv. 5-8), funzione che si mantiene intatta nell'immaginario del poeta («è ancora / questa la linea» 5-6). Nella terza quartina e nel distico, dalla sua posizione di spettatore l'io esorta sé stesso ad abbandonare la fissità dello sguardo sul passato storico e a concentrarsi sull'intimità memoriale del «giardino» 8, lasciando che la storia faccia il suo corso. Nei vv. 11-14 il contesto bellico è dato per immagini a grado crescente di astrazione: dall'immagine concreta della «fabbrica bombardata» 11, a quella metaforica delle «betulle» 13 violentemente abbattute, fino alla scena di un'umanità presa in una violenza senza tempo né luogo ma anche impegnata nella riparazione, attraverso il perdono, di quella stessa violenza.

Viene delineato in questo modo un vero e proprio 'teatro di guerra' di cui i pioppi costituiscono il «sipario» 9. L'intero testo si costituisce infatti attorno alla possibilità stessa di una linea di demarcazione tra uno spazio intimo, di «decoro» (cfr. [*L'oro – be', quello si sapeva*] 6, cui ZUCCO 1726 rinvia per la tematica), e un 'di là', che sia la guerra o il campo storico-politico in generale; ma discrimine si dà anche tra dati significativi e irrilevanti: non ha importanza se l'io non ricorda il numero esatto dei pioppi, rilevante in ultima istanza è la persistenza della loro percezione nella memoria e il loro valore di difesa dall'esterno.

Questo investimento emotivo degli spazi consistente in una contrapposizione fra un dentro e un fuori, tra intimità e storia, è ben presente nel libro. Si vedano, ad esempio, oltre al già citato [*L'oro – be', quello si sapeva*], in cui il cancello ha la stessa funzione di protezione del filare di pioppi: [*Non sono poi così incerti i confini*] 4-7 e 13-14: «Fuori è già domani: / aria di parate, di bombe al fosforo, / di cadaveri appesi a testa in giù. / Là si vivrà (...) Ah stiamo qui, viviamo, / papà, mamma! dove vivi vi amo»; [*Acqua, fuochino, fuocherello*] 12-14: «Notti fa / ho sognato che non c'era, che era / fuori, esposto, come un feto di cera»; [*Ospite*,

io, loro] 12-14: «non ancora, non finché / fuori, nella luce, c'è quella macina / che stride, quella lamiera che abbacina».

La bipartizione degli spazi trova un correlato nella tendenziale bipartizione sintattica e argomentativa: le prime due quartine sono occupate dal discorso dell'io che, dopo l'apertura interrogativa, fa il bilancio dei dati conosciuti mediante un'accumulazione di oggettive rette dal verbo «so» 5, poi rilanciato nella seconda quartina al v. 5; la terza quartina e il distico sono occupati da esortazioni che il soggetto rivolge a sé stesso, strutturate di nuovo in un'accumulazione di proposizioni oggettive rette questa volta da «lascia» 9.

Metrica. Sonetto elisabettiano a schema ABBA CDDC EFFE GG. Sei gli endecasillabi non canonici (vv. 7-9-11-13-14). Il distico, come di frequente, non è sintatticamente indipendente. Si noti il lavoro sulle rime: sdrucchiola eccedente «ancora» 5 : «Sfioralo» 8; rima tra particelle atone «da» 6 : «la» 7; equivoca contraffatta «lascia» 9 : «l'ascia» 12; identica «morti» 13 : «morti» 14, a suggellare il distico finale. Tra le varie iterazioni foniche, spicca lungo tutto il sonetto la riduzione timbrica sulla /s/, e della /b/ ai vv. 11 e 13.

Quanti fossero i pioppi che importanza
può avere? So che c'erano, che adesso
non ci sono, che a volte m'è concesso
di vederli, immenso fruscio, sostanza 4

visibile del vento – e so che è ancora
questa la linea che separa da
catastrofi nere o abbaglianti la
grigia dolcezza del giardino. Sfioralo 8

con gli occhi, soltanto, il sipario, lascia
che di là vada come sai che è andata,
che bruci la fabbrica bombardata
dalle fortezze volanti, che l'ascia 12

s'abbatta sulle betulle, che i morti
assassinino e perdonino i morti. 14

1-2. *Quanti fossero ... può avere?:* come di frequente nel libro, l'*incipit* consiste in una reazione a un dato esperienziale: in questo caso, la domanda è formulata in risposta a un interrogativo, probabilmente posto dall'io stesso (cfr. «Sfioralo» 8 e «lascia» 9), relativamente al numero esatto dei pioppi in un giardino, dando quindi avvio alla registrazione di uno spezzone di monologo interiore. Come anticipato *supra*, i pioppi di cui si parla sono probabilmente quelli della casa di campagna dove la famiglia del poeta si era rifugiata durante la guerra.

2. *So che c'erano:* cfr. in PASCOLI, MY, il sonetto *Rio salto* per l'affermazione «Lo so» al v. 1 e, ancora, per la vista dei pioppi ai vv 12-14: «voi solo vedevo, amici pioppi! / Brusivano soave tentennando / lungo la sponda del mio dolce fiume».

A quello di Raboni si può inoltre accostare un altro testo pascoliano per l'insistenza sulla vista e la presenza dei pioppi, cfr. PASCOLI, *Le rane*, CC, 5-8: «e i pioppi a mezz'aria man mano / distendere un penero verde / lunghesso la via che si perde / lontano». Qui il filare di pioppi viene paragonato a un penero, che si può rapportare al «sipario» 9 del testo di Raboni.

3-5. *che a volte ... del vento*: l'io riesce occasionalmente a percepire gli alberi, non più presenti, nella loro pienezza sensibile: insistendo sul loro *côté* visibile e sonoro avvia il cortocircuito sensoriale che caratterizza QT nel suo continuo misurarsi con la presenza-assenza dei defunti – e quindi con la visibilità dell'invisibile, la tangibilità dell'immateriale, il suono del silenzio – e con il tentativo di rendere tramite termini riferiti alla percezione ordinaria una percezione straordinaria. – *immenso fruscio*: uno dei frequenti deverbali in -io/-io, tipicamente pascoliani, di solito associati alla flebile voce dei morti, per cui non è da escludere che il rumore del vento tra le fronde degli alberi rimandi più in generale anche alla voce che viene dal passato, tanto più che il paragone – tra i più antichi della tradizione occidentale – tra i morti e le foglie degli alberi è presente, nel libro, in [*Eroi dispersi*] 4-10: «con quanta pena affiorano / dal vocio del vento che le divora / o le ammicchia come foglie sul lato / dell'ombra le voci che ho tanto amato! / A questo, a queste spoglie fruscianti ora / si riduce dunque il cerimoniale / del verbo». Cfr. anche [*Più la gente che c'era se ne va*] 7-9: «l'immenso / silenzioso brusio di chi non ha / casa che nel mio ricordo». La quasi totalità delle occorrenze nell'opera di Raboni dell'aggettivo «immenso» si trova, non a caso, in OTP e QT: qui, più che altrove, l'io si confronta infatti con la dimensione incommensurabile della morte e dell'oltre-vita.

5-8. *e so che è ancora ... dolcezza del giardino*: il filare di pioppi delimita lo spazio intimo e privato del poeta, definisce un 'di qua' e un 'di là'. Cfr. ancora [*L'oro – be', quello si sapeva*] 2-12: «Cancellate / intere portate via a camionate / per farne, dicevano, qualche loro cannone! Ne fu, ricordo, alle occhiate / caute dei vicini, scosso il decoro / del giardino. E: Rimettetela, imploro / ancora in un sogno, al suo posto, fate / che si chiuda quella ferita, almeno / quella, che sparisca, di là, l'oscuro / biancore della strada». – *grigia dolcezza*: per le numerose occorrenze di «dolcezza» all'interno della raccolta, preceduto da aggettivi che hanno solitamente valenza negativa, si vedano: [*Filare tra le lenzuola*] 13-14: «impura / dolcezza»; [*La casa di campagna*] 11-12, «orrida / dolcezza», [*Con raccapriccio*] 9-10: «cieca, / luminosa dolcezza del futuro», [*L'autunno ha a volte luci così terse*] 3: «atroce dolcezza». Si noti come il nesso fosse già presente in [*So la strada e la neve*], OTP, 5: «oscura dolcezza». L'aggettivo «grigia» connota il «giardino» come spazio ambiguo (è il luogo per eccellenza dell'incontro con i morti, luogo intermedio tra vita e morte), all'interno del quale le «catastrofi» che si svolgono fuori e che sono «nere o abbaglianti» 7, dunque estreme, giungono attenuate grazie al confine protettivo dei pioppi. Crollata la barriera, si ha il «giardino mutato in lunapark / dal chiassoso viavai dei bombardieri» di cui si parla in [*Nel giardino mutato in lunapark*], VGA, 1-2.

8-13. *Sfiatalo ... sulle betulle*: l'io esorta sé stesso a non soffermarsi con lo sguardo sulla linea dei pioppi, che costituisce il «sipario» 9 dello 'spettacolo' bellico, e ad accettare il passato. – *sipario*: metafora teatrale, come in [*Mio male, mio bene*]. – *fortezze volanti*: «i quadrimotori Boeing B 17 Flying Fortress» (ZUCCO 1657); cfr. [*La preghiera ansimante*], VGA, 4: «fortezze volanti oltre le nubi». – *che l'ascia / s'abbatta sulle betulle*: questa immagine di vita fragile recisa con violenza potrebbe richiamarsi al racconto lungo dello scrittore russo ZAZUBRIN, *La scheggia* [1923], tradotto nel 1990 dalla slavista Serena Vitale, che era stata legata sentimentalmente a Raboni fino al 1981. Con tutta probabilità Raboni aveva letto e assimilato questo racconto che descrive la feroce repressione dei controrivoluzionari in seguito alla Rivoluzione d'Ottobre: «Tutto diventò rosso in quella nebbia che ottundeva i sensi. Tutto, tranne i cadaveri. Quelli erano bianchi. Lampadine rosse al soffitto. I cekisti tutti in rosso. E nelle loro mani non revolver – asce. Non cadaveri cadono – si abbattono bianche betulle. Sono flessuosi i corpi delle betulle. Dentro quei corpi la vita oppone una testarda resistenza. Le tagli – e loro si piegano, scricchiolando, a lungo non cadono, e cadendo crepitano lamentosamente. E per terra tremano coi rami agonizzanti. I cekisti gettano bianche travi nel fiume rosso. Nel fiume legano quelle assi, ne fanno zattere. E continuano a tagliare, ad abbattere betulle. E ad ogni colpo scintille infuocate» (sc, p. 34).

13-14. *che i morti ... i morti*: livellamento *a posteriori* di assassini e vittime, ormai tutti morti nel presente della scrittura. Il testo si chiude con l'invito ad assumere un atteggiamento ecumenico di pace col passato e di perdono. Cfr. *La commemorazione dei defunti*, CV, 11: «Lascia che lontano i vivi seppelliscano i vivi». Per entrambi i testi, ZUCCO 1726, rimanda a *Mt* 8, 22: «Ma Gesù gli rispose: “Seguimi, e lascia che i morti seppelliscano i loro morti”».

[Qui è Valvins, qui è Voronež]

Il sonetto è pubblicato per la prima volta in QT, ottavo della terza sezione. Esprime un tema caro al libro: la ricerca di una verità possibile tra memoria e oblio, in prospettiva testamentaria e metapoetica. Nell'*incipit* il soggetto si sollecita alla *poiesis* («dunque provaci» 1) schiacciando sull'*hic et nunc* due luoghi simbolici, Valvins e Voronež, stanti, rispettivamente, per la negazione di eredità letteraria e per il monumento imperituro eretto dalla letteratura. È la nota d'autore in calce al libro a chiarire i riferimenti: «A Valvins, il 9 settembre 1898, è morto Stéphane Mallarmé. Voronež è la località dove Osip Mandel'stam ha trascorso tre anni di confino dopo il suo primo arresto (1934)». A Mallarmé corrisponde un'idea di oblio, considerando Valvins come il luogo in cui il poeta esprime, in punto di morte, il desiderio di distruggere gli appunti e gli scritti preparatori per il suo libro in preparazione («dimenticate | tutte [le parole]» 2-3); e a Mandel'stam un'idea di memoria, considerando l'esigenza di registrare gli anni dell'esilio nei *Quaderni di Voronež* («ricordate | tutte, le parole» 3-4). Si affianca a questi il momento ricognitivo del soggetto alla ricerca di una verità registrabile o rinvenibile all'interno di una sorta di «libro della mente» (*Nel libro della mente* è il titolo della plaquette che anticipa un nucleo di QT, edita da Scheiwiller nel 1996 e poi nel 1997). Se è dal rapporto tra memoria e oblio che si costruisce una storia, la coincidenza delle due rende possibile, dalla seconda quartina, immaginare un punto in cui siano presenti tutti i tempi, quasi soglia di comunicazione tra aldiquà e aldilà, regione in cui si vive come «prima d'essere morti, in pace, avendo | cognizione della vita» 6-7.

La stessa identità del soggetto sembra sospesa: «il nome d'una sillaba» 9 che «in nessun luogo è scritto né si scrive» 8 è plausibilmente proprio quello di «Giovanni» (cfr. *infra*), con omonimia tra soggetto della poesia e autore del libro. Il nome si darebbe quale baluardo di memoria privata, genealogia che coinvolge il soggetto e i suoi cari estinti a confronto con la Storia che rimuove i particolarismi. La tensione è davvero tra «il silenzio e il nome» ([*Tanto difficile da immaginare*] 14): da un lato, la *nominatio* adamitica che assicura memoria; dall'altro, la pulsione di dissolvenza, il desiderio di «accludersi | allo zero che moltiplica, al niente | che è, al mai che fa aggio sul presente» ([*Da qualche parte*] 12-14). Ed è proprio l'avverbio «mai» che sigla il testo iniziato con l'avverbio deittico «Qui», a suggello delle serie ossimoriche o antitetiche «vive» 5 / «prima d'essere morti» 6, «dimenticate» 2 / «ricordate» 3, «dieci» 11 / «zero» 11, «neve» 11 / «albero fiorito» 11-12, e rimanda la rivelazione eventuale a un altrove non mediato dai sensi («mute, invisibili labbra» 14).

Il sonetto è avviato da un'auto-esortazione alla quale segue un lungo periodo

paratattico (che dalla prima quartina giunge al distico finale) sorretto da strutture asindetichiche e ripetizioni, e ulteriormente dilatato dagli incisi (nelle prime due quartine), nonché dai tempi verbali: in apertura il tempo presente è subito scalzato dal futuro anteriore («avrai dimenticate» 2; «[avrai] ricordate» 3), a sua volta seguito dal futuro semplice («sarà» 4; «vivrai» 5) e poi dall'arresto sul gerundio nella seconda quartina («avendo» 6; «sapendo» 7), sul passato prossimo della subordinata nella terza quartina («hanno nascosto» 9-10), prima di chiudere di nuovo col futuro semplice («vorranno» 12; «saprai» 13).

Metrica. Sonetto elisabettiano con schema ABBA CDDC EFFE GG, numerosi endecasillabi non canonici (vv. 4, 7, 10, 11, 13, 14). Rime ritmiche tra sdruciole in A («provaci» : «semplice») e F («numero» : «albero»), nell'ultimo caso rimanti per l'occhio. La coesione interna del sonetto è garantita da alcuni fattori: la continuità sintattica; le sdruciole che percorrono il testo intero (a quelle citate si aggiungono: «essere» 6, «sillaba» 9, «invisibili» 14); la riduzione timbrica sul fonema /v/ («Valvins» 1, «Voronež» 1, «provaci» 1, «avrai» 2, «vivrai» 5, «vive» 5, «avendo» 6, «vita» 7, «scrive» 8, «neve» 11, «vorranno» 12, «invisibili» 14); la *ratio* di individuazione progressiva, dall'universale al particolare, con le serie «parole» 4, «nome» 9, «sillaba» 9, e «numero» 10, «dieci» 11, «zero» 11; i poliptoti «vivrai» 5, «vive» 5, «vita» 7, e «scritto» 8, «scrive» 8 della seconda quartina, la quale si agganza al distico finale per il poliptoto tra «sapendo» 8 e «saprai» 13, in punta di verso, a enfatizzare la difficoltà di conoscenza. Quest'ultima è inoltre suggerita da inarcature forti in tutto il testo, con effetto di ritardo dell'informazione.

Qui è Valvins, qui è Voronež, dunque provaci. Forse quando le avrai dimenticate tutte o (in fondo è lo stesso) ricordate tutte, le parole, sarà più semplice	4
tutto, forse vivrai come si vive prima d'essere morti, in pace, avendo cognizione della vita, sapendo che in nessun luogo è scritto né si scrive	8
il nome d'una sillaba che ti hanno nascosto nel cuore come nel numero dieci lo zero o nella neve un albero fiorito e solo quando ti vorranno	12
silenziosamente di là saprai da mute, invisibili labbra o mai.	14

1. *Qui ... provaci:* Valvins, piccolo comune francese situato nella regione dell'Île-de-France, e Voronež, città della Russia europea sud-occidentale, assumono una valenza simbolica che ne trascende le coordinate geografiche: i luoghi sono piuttosto rappresentanti delle storie che hanno ospitato. Alla vigilia della sua

morte, a Valvins, Mallarmé scrisse una lettera alla moglie Marie e alla figlia Geneviève, chiedendo loro di dare fuoco alle sue carte («Brûlez, par conséquent: il n'y a pas là d'héritage littéraire», MALLARMÉ, *A Marie et Geneviève Mallarmé*, c). Mandel'stam, d'altra parte, compose le poesie dei tre quaderni di prigionia tra il 1935 e il 1937; vennero pubblicate postume grazie alle cure della moglie Nadežda. A Mandel'stam fanno già riferimento alcuni versi di *Una fiaba*, NGS, 41-43: «Osip il ballerino | ammazzato di botte o lapidato | per una fetta di pane dai compagni d'agonia» 41-43 – *qui*: la doppia occorrenza del deittico drammatizza il soliloquio. L'elemento topico, in particolare, scandisce l'apertura e la chiusura della fronte: al doppio «qui» del primo verso si oppone un «nessun luogo» 8 (per cui, anche alla luce dell'*explicit* ugualmente negativo su «mai» cfr. il verso finale di SERENI, *Intervista a un suicida*, SU, 64: «nulla nessuno in nessun luogo mai»). Tale opposizione si protrae fino alla chiusa, dove al «qui» fa fronte un «di là» 13. – *provaci*: il tu è il soggetto stesso. Gli imperativi registrano numerose occorrenze in QT; compaiono nell'*incipit* in altre tre occasioni: in [«Digli qualcosa], [Svegliami, ti prego]; e, nelle *Stanze per la musica di Adriano Guarnieri*, in [Ora sia più leggera la ferita].

2-4. *le avrai dimenticate ... le parole*: le parole “ricordate” e quelle “dimenticate” polarizzano la ricerca nei termini di “memoria” e “oblio”, con la possibilità di una lettura in chiave metapoetica; a questo proposito cfr. [«Caduto in A. O.»] 6-9, «quel po' di vita che so / d'aver vissuto, quel tanto che ho / sperperato cercando di far rima // con tutte le parole della terra...» e [Poi lo vorrò per me] 6-10, «non c'è meta / più certa, né trama meno segreta / se è scritta da chissà quando nel foglio // su cui scrivo, nella bibbia contesa / al macero o alla fiamma».

5-6. *come si vive ... morti*: la vita prima della morte, come spesso avviene nel libro, fin dalla prima sezione, è descritta alla stregua di un intervallo di sospensione e deresponsabilizzazione. È questa, per l'io della raccolta, la specola privilegiata da cui guardare con lucidità a ciò che è stato, alla storia nella sua interezza. – *in pace*: ne risulta un sentimento di pace, suggello antitetico di una vita di contrasti e tormenti, in senso latamente petrarchesco. In [Filare tra le lenzuola] lo stesso cortocircuito temporale è garantito dalla degenza per malattia, quasi un'esperienza di “morte” che reca grazia e sollievo: «solo ai tempi dei tempi, quando ero / un ragazzo e proprio così, sfumando / il presente e il futuro in un rimando / sine die ne facevo più leggero // il morso?» 5-9.

8. *in nessun luogo ... si scrive*: la verità che riguarda il soggetto è riversata, agostinianamente, *in interiore homine*.

9. *nome d'una sillaba*: il nome composto da una sillaba rappresenta un'identità, un'anima (cfr. [Farsi radice] 10-11: «dimentica per sempre la fatica / di crescere, di chiamarti»), secondo un motivo di *nominatio* in senso adamitico, atto demiurgico dal quale gli enti assumono privilegio ontologico (e dunque, dignità di memoria). Nello specifico, il riferimento è a 'Io', nei Vangeli abbreviazione del nome di Giovanni (Ioannes) l'Evangelista. Il pronome personale 'io' è formato non da una, bensì da due sillabe distinte; il nome Ioannes, però, composto di tre sillabe,

vedrebbe 'Io' come prima della serie. Indizi che orientano nella pratica quasi enigmistica del sonetto sono le cifre menzionate al v. 11 (il numero 10 dentro al quale è nascosto lo 0, graficamente identico a una 'o'), l'immagine dell'albero fiorito (vv. 11-12) o lo stesso 1 che compone il numero 10 (graficamente assimilabili a una 'i'), nonché le due lettere che fanno comparsa esplicita nel sonetto adiacente, [*Più morti che vivi*] 5-8: «Che sia / di me che si parla, che sia lo sfarsi / di un'o in un'i nei loro fiati riarsi / dal buio?». L'ipotesi circa Ioannes è supportata anche dalla menzione di Giovanni l'Evangelista in altri luoghi del libro: in [*Camminerai sull'acqua*] 8-11, ancora con attenzione precipua all'onomastica, «ostaggio d'un cognome / inventato da chissà quale mente / boriosa se lo si legge in Giovanni / 20, 16»; e, prima, in [*Caduto in A. O.*] 10-12, «Che strida nella sua Patmo Giovanni / ha udito, di quante stragi si tace | nel suo cuore...», qui anche con il motivo del «cuore» custode di storie taciute o segretate, come al v. 10 di questo sonetto.

10. *nascosto nel cuore*: in [*Tanto difficile da immaginare*] 12-14: «a metà / fra il niente e il cuore, fra il silenzio e il nome», si tende una «membrana», si riconosce una soglia dalla quale è possibile carpire la voce dei morti. La rivelazione cercata è sepolta all'interno dell'uomo, così come il paradiso non è che dietro le palpebre («Ma se basta / chiudere gli occhi per vederlo, sta / lì dietro, dietro le palpebre» 2-4). Nel sonetto *Sull'acqua*, SA, 4-6, «tatuato sulla pelle o nel cuore | lettera dopo lettera | sillaba dopo sillaba | le parole sbiadiscono»; si immagina, allora, un procedimento a ritroso, per cui le parole scritte, smarrito senso e segno nel tempo, non possano che essere rinvenute «dov'erano in principio, nella mente | di chi non scrive» 12-13.

10-12. *come ... un albero / fiorito*: le immagini ossimoriche (il numero zero nascosto all'interno del dieci, l'albero primaverile nel mezzo della neve invernale) si fanno formula plastica di resistenza e inclusione: il numero zero è già contenuto dentro un numero intero; un albero fiorito è già in agguato sotto la copertura di neve; la sillaba 'io', è già parte del nome Giovanni. Non è da escludere che su questi versi agisca MANDEL'STAM, *Versi sul milite ignoto*, QV, 32-35, «Nell'etere contato a cifre decimali / la luce delle velocità polverizzate in raggio / dà inizio al numero, trasparente / per il dolore luminoso e il tarlo degli zeri» e [*Da solo guardo dritto in faccia al gelo*], QV, 7-8 «Boschi a dieci cifre – quasi come quelli... | E la neve scricchiola negli occhi, innocente come il pane».

13. *saprai*: il verbo sapere, in due occasioni posto quale rimema (vv. 7 e 13), enfatizza il tema della *quête*, la ricerca di una verità cercata lungo il libro intero: si pensi ai poliptoti in punta di verso che interessano lo stesso verbo in [*Svegliami, ti prego*] 6-8: «e di colpo so / d'averti chiamata e che non saprò / più niente».

14. *mute ... labbra*: il riferimento è a una rivelazione *post-mortem*, momento in cui finalmente il dialogo con i trapassati (ai sussurri e alle voci dei quali si fa spesso allusione nel libro) potrà consumarsi in modo frontale. Per l'unione di aggettivo e sostantivo cfr. MONTALE, *L'orto*, B, 40 «O labbri muti». Ma si veda anche la «voce d'una accorsa anelante | che ai poveri labbri si tocca | per dir

tante cose e poi tante; ma piena di terra ha la bocca», PASCOLI, *La voce*, CC, 65-69. Infine, alcuni versi giovanili di Raboni tentano già il ritratto di «anime mute»: *Pioggia*, PA, 1-6, «I miei morti somigliano agli etruschi / ilari, il capo levato, dischiusi / nel più verde riposo. [...] Anime mute, / erranti, cercano una voce / per chiamarmi». – *mai*: in opposizione al tempo presente e al «Qui» dell'incipit, il sonetto sembra configurare nell'explicit un contrastivo *hic et numquam*. In [*Da qualche parte, Bosnia o Medioriente*] si legge il verso «al mai che fa aggio sul presente» 14.

DAVIDE BELGRADI

*Spiare da dietro una 'mashrabiyya'.
Appunti sulla poesia di Marco Ceriani
a partire da un sonetto di Memoriré (2010)*

*Spying from behind a 'Mashrabiyya'.
Notes on Marco Ceriani's poetry
from a sonnet from Memoriré (2010)*

ABSTRACT

L'articolo propone uno studio di un sonetto di Marco Ceriani pubblicato in *Memoriré* (2010). Il punto di partenza è rappresentato dalla discussione intorno alla storica distinzione di Franco Fortini tra 'oscurità' e 'difficoltà', che porta a individuare nei componimenti di Ceriani una componente di ineliminabile oscurità per interrogare la quale, in continuità con la lettura critica di Rodolfo Zucco, è necessario guardare alla struttura stessa del componimento. La scansione metrico-prosodica mostra, infatti, un intenso lavoro (sia sull'asse paradigmatico che su quello sintagmatico) volto a costruire un congegno calibrato che, talvolta si presta alla parafrasi e, altre volte, si impone come oscuro. Inoltre, si risconterà una progressione della complessità logico-sintattica, che va pari passo con un progressivo passaggio da versi con baricentro endecasillabico a versi lunghi doppi. Come sarà evidente dai versi, il discorso di Ceriani si sviluppa intorno al concetto di 'essere-per-la-morte' di Heidegger, e si potrà evidenziare la stretta connessione fra struttura metrica, scelte stilistico-lessicali (di tipo barocco), e la filosofia heideggeriana. Si avanzerà, in ultimo, una proposta esegetica e ragionata del sonetto, al netto di un'accettazione della non totale parafrasabilità dello stesso.

The article focuses on a sonnet from Marco Ceriani's *Memoriré* (2010). The discussion starts from the historical distinction by Franco Fortini between literary 'obscurity' and 'complexity', which makes it possible to identify some unavoidable parts of obscurity in Ceriani's poems. Nevertheless, following Rodolfo Zucco's intuition, these can be partially understood by considering the poems' structure. In fact, the metrical and prosodic scansion show an uninterrupted work (both on the horizontal and the vertical axes of the poem) that, if it can at times be enlightened and paraphrased, at other times it remains obscure. Likewise, one can observe a progressively more complex syntax and, at the same time, a shift from hendecasyllabic-centered verses to long or double verses. We will see how Ceriani's thought can be read starting from the Heideggerian 'being-towards-death', and so we will underline the connection between metric structure, stylistic and lexical choices (of a baroque nature) and Heidegger's philosophy. Lastly, even accepting that it is not possible to paraphrase all the shapes of the text, we will make an interpretive proposal for the sonnet.

Spiare da dietro una ‘mashrabiyya’.
Appunti sulla poesia di Marco Ceriani
a partire da un sonetto di Memoriré (2010)

1. *Intorno all’oscurità di Marco Ceriani: alcune premesse e un’ipotesi di lavoro*

Il presente contributo nasce dalla volontà di raccogliere, figurativamente, il testimone di due scritti che Rodolfo Zucco ha dedicato all’opera di Marco Ceriani a distanza di circa un anno l’uno dall’altro, e il cui dialogo può generare una sintesi, in parte, inedita¹. Inoltre, tale spinta dialogica vorrebbe coinvolgere anche altri due fondamentali studi sull’autore, estremamente importanti per comprendere gli aspetti di vertiginosa sperimentazione metrico-prosodica, ovvero quelli di Paolo Giovannetti e di Anna Bellato². Ceriani, nato nel 1953, ha esordito nel 1980 ed è autore di 9 libri: *Iscrizioni* (1980), *Fergana* (1987), *Sèver* (1995), *Lo scricciolo penitente* (2002), *Memoriré* (2010), *Gianmorte violinista* (2014), *Gipsoludii* (2016), *Le geosinclinali* (2021) e *Le sollecitudini* (2022)³. A partire da questi precedenti critici e da queste premesse, si è scelto di fondare l’analisi su un solo componimento esemplare di *Memoriré* e di fornire una serie di appunti che, pur non ambendo ad essere complessivamente esaustivi, possano però consolidare un metodo d’indagine e approfondire il più dettagliatamente possibile il significato della poesia analizzata.

- 1 I due scritti sono, rispettivamente: R. Zucco, *Il trasloco dei morti. Intorno e dentro tre quartine di Marco Ceriani*, «Studi Novecenteschi», XXXIV, 74 (2007), pp. 509-36; Id., *Piccola palinodia per Marco Ceriani. Seguita da un sonetto “abbandonato” del destinatario*, prefazione alla *plaque* di M. Ceriani, *Arbisseau, s’a un trionfale trio di esùberi*, Udine, Edizioni del Tavolo Rosso, 2010. Il secondo scritto, come si vede, è edito nel 2010, ma reca al fondo la data, apposta dallo stesso Zucco, “Udine, 11-14 gennaio 2008”. Per questo si parla di un ripensamento, tra i due lavori, di circa un anno. Dello stesso autore ricordo anche R. Zucco, *Qualcosa di personale*, in Id., *Libro di incontri e di letture*, Fermo, Associazione Culturale La Luna, 2020, pp. 137-46.
- 2 Mi riferisco a P. Giovannetti, *Memoriré di Marco Ceriani, ovvero dell’ipotiposi che (si) uccide*, «Istmi», 31-32 (2013), pp. 223-32; A. Bellato, *Per Memoriré: Quattro sonetti esemplari e due filastrocche*, «L’Ulisse, rivista di poesia, arti e scritture», 16 (2014), pp. 64-72.
- 3 Cfr. M. Ceriani, *Iscrizioni*, Milano, Guanda, 1980; Id., *Fergana*, Milano, Amadeus, 1987; Id., *Sèver*, Venezia, Marsilio, 1995; Id., *Lo scricciolo penitente*, Milano, Libri Scheiwiller, 2002; Id., *Memoriré*, Capua, Lavieri Edizioni, 2010; Id., *Gianmorte violinista*, Varese, Stampa, 2014; Id., *Gipsoludii*, Fermo, Associazione Culturale La Luna, 2016 (è una *plaque*); Id., *Le geosinclinali*, Como, New Press, 2021; Id., *Le sollecitudini*, Fermo, Associazione Culturale La Luna, 2022.

Il primo dei due saggi di Rodolfo Zucco a cui si è fatta allusione, comparso su «Studi Novecenteschi» nel 2007, è certamente un ottimo punto di partenza per chi si voglia avvicinare ai testi dell'autore: è dedicato a tre quartine de *Lo scricciolo penitente* (2002), analizzate a partire da aspetti metrico-stilistici per arrivare, nel paragrafo conclusivo, a una proposta di parafrasi. Il secondo contributo del critico, invece, dal tono più cursorio e meno metodico, rimette in gioco l'operazione esegetica precedente ripartendo da una storica distinzione fortiniana tra 'difficoltà' e 'oscurità' in poesia, dove a essere dirimente tra le due connotazioni è la possibile (o meno) parafrasabilità. Infatti, se l'«oscurità» è «la condizione di un testo o di una sua parte che non consentano una rapida parafrasi capace di soddisfare le esigenze proprie della parafrasi stessa», e cioè «il massimo di possibile riduzione degli elementi autoreferenziali a favore di quelli referenziali», invece la 'difficoltà' è «un tratto di oscurità che non si pone come costitutivo ma solo come momentaneo e che può essere risolto da un dato grado di competenza del lettore»⁴. Vorrei indugiare ancora un momento su questa distinzione di Franco Fortini, perché è effettivamente calzante per un ragionamento su Ceriani: «la 'difficoltà' si produce per montaggio di unità sintattiche, ognuna delle quali non necessariamente 'oscura': anzi, come ogni rebus, passibile di soluzione. (...) L'«oscurità» comincia dove finisce la competenza del destinatario»⁵.

Ora, prima di tornare ai già citati studi di Rodolfo Zucco, dalle cui indicazioni di metodo si vorrebbe ripartire per saggiarne la tenuta e instaurare un dialogo a distanza, vorrei citare un commento del tutto negativo apparso, sotto alcune poesie di Ceriani recensite da Antonio Pane e firmato da un tal 'Diamante' (è il *nickname*), sulla rivista *online* «Nazione Indiana». Le poesie a cui si riferisce l'anonimo commentatore sono evidentemente altre rispetto al sonetto di questo contributo, ma è lecito immaginare che, anche per quest'ultimo, 'Diamante' avrebbe sottoscritto le stesse impressioni:

Non so se, per i miei gusti, siano peggio le poesie o la recensione. Poesie inutilmente barocche, gonfie, dopate di parole a volte cacofoniche. Recensione oscura, difficile non per complessità ma per complicazione, dunque gratuita e ingannevole. La si legge, infatti, sperando in una spiegazione che non arriva. Come non arriva, nelle poesie, l'urto, la scossa che ti faccia capire perché l'autore stia scrivendo. Ecco, quando uno leggendo per la prima volta una poesia si domanda "perché", vuol dire che la poesia ha già fallito; che

4 F. Fortini, *Oscurità e difficoltà*, «L'Asino d'oro», II, 3 (1991), pp. 84-88: 87. Cfr. anche il seguito del discorso: «Anche la "difficoltà" è un tratto stilistico, anzi è organizzata e intenzionale in moltissime tradizioni letterarie. Ma differisce dalla "oscurità" perché accetta, anzi esige, l'interpretazione e la parafrasi» (*ibid.*). Qualche riga precedente, invece, Fortini aveva affermato che l'oscurità «non può né deve mai (...) essere "vinta" o "superata" perché la sua ragione è di essere, in definitiva, una particolare categoria di "figura", come la reticenza o l'eufemismo».

5 Ivi, p. 84.

non ha raggiunto la magia ma si è fermata al raziocinio, alla normalità d'un racconto o d'una descrizione. Nessun incanto, nessuna poesia⁶.

Nel citare questo commento l'intento non è, ovviamente, polemico, né si vuole in alcun modo discutere la piccata *querelle* che si sviluppa tra i lettori dell'articolo su «Nazione Indiana»⁷. Ciò che interessa è che queste considerazioni traducono una, più o meno condivisa, impressione generale con cui la poesia di Ceriani sembra convivere, e su cui ci si deve interrogare se – come credo possibile e come tenta di mostrare anche Rodolfo Zucco – si vuole avanzare qualche ipotesi su «come si possa, forse, leggerli “bene”»⁸. Insomma, 'Diamante' parla di poesie «barocche, gonfie, dopate di parole a volte cacofoniche»: e sia, non lo si negherà. Ciò che si può discutere – tuttavia – è quell'«inutilmente». È necessario, però, ritornare alla citata differenza tra 'difficoltà' e 'oscurità' che, come suggerisce nuovamente Zucco, forse non è un'opposizione dicotomica priva di zone di interregno:

Voler spiegare tutto, in poesia, è insomma un'ambizione tanto ingenua quanto fuorviante. È certo doveroso vincere la *difficoltà* del tuo testo: quel che credo, almeno in parte, di aver fatto. Però non avrebbe dovuto, la mia lettura, eludere il dato della costitutiva *oscurità* di quei versi, e invece acquisire ed esprimere la consapevolezza che quella vittoria (sempre presunta) sulla *difficoltà* non aveva ragioni per offrirsi più che come un parapetto il più possibile solido, ecco, da cui sporgersi su quella *oscurità*. La conclusione di quelle mie pagine suona orgogliosamente, pigramente trionfante senza averne il diritto⁹.

Cito ancora le parole conclusive dello stesso scritto, con le quali il presente discorso si trova allineato:

Insomma: non converrà supporre che le tue poesie contengano, nonostante la loro decifrabilità non immediata o immediatamente ardua, quanto economicamente basti ad essere intese? Intese, voglio dire, fatta salva la parte che necessariamente, in senso profondo, vi gioca l'*oscurità* nel senso indicato da Fortini. Non si tratterebbe allora, che di fidare in un esercizio paziente fino all'ostinazione, disposti a spiare senza stanchezza il manifestarsi di quel che basta ad aprirci il significato di un intero che è destinato a sfuggire – ed è giusto che sia così – all'osservatore frettoloso e al visitatore di passaggio¹⁰.

6 Il commento è di 'Diamante' (del 13/06/2009: h. 13.52), in A. Pane, *Quattro poesie di Marco Ceriani*, ora consultabile al link: <https://www.nazioneindiana.com/-2009/06/13/quattro-poesie-di-marco-ceriani/> (ultima consultazione il giorno 5 ottobre 2023).

7 Sono, infatti, ben 101 i commenti che si leggono al fondo della recensione di Pane, per lo più negativi.

8 Zucco, *Piccola palinodia per Marco Ceriani* cit., p. 5.

9 *Ibidem*.

10 *Ivi*, p. 8.

Ecco esposti, in sintesi, tutti i punti nodali intorno ai quali converrà muoversi. L'ambizione è quella di cogliere l'invito lanciato da Zucco a rileggere un testo di Ceriani facendosi 'pazienti e ostinate spie' del manifestarsi del significato, senza presumere come possibile un totale e definitivo disvelamento. Si tenterà, insomma, di proporre una lettura che possa «vincere la difficoltà del (...) testo» senza «eludere il dato della costitutiva *oscurità*». Nel farlo, inoltre, si vuole ripercorrere le orme del primo, seppur rivisto, gesto critico dello stesso Zucco, e si comincerà pertanto dallo spoglio di alcuni fatti metrico-prosodici, per poi farli dialogare con alcuni tratti stilistici e con i nuclei tematici emersi.

2. Da un'ipotesi di scansione alle questioni metriche: il sonetto come una *mashrabiyya*

Si riporta di seguito il sonetto di *Memoriré* oggetto d'indagine, corredandolo da subito con le sintetiche indicazioni relative alla misura versale, allo schema rimico e alla (possibile) scansione prosodica¹¹:

10	A	Per la morte siamo sì il congegno	3 5 7 9
11	B	con cui morte permette che il suo stame	3 6 10
12	A	dalla morte ci separi come il legno	3 7 (9) 11
11	C	dai trucioli piumosi delle pialle	2 6 10
11	D	che il mantice del polso icosiedro –	2 6 10
12	B	alla grafite scompenso e al falegname	4 7 11
11	D	ricompensa – denuncia nel Sinedrio	3 6 10
(13)	C	col nugolo che alle caducifoglie gialle	2 10 12
12	E	è tremolo del tuo deuterogiuseppe	2 6 11
11'	F	che fornicava – la commessura scapoli	2 8 10
(16)	E	dalla commettitura... – con la matita che si seppe	6 11 15
(15)'	(G)	sinopia àvile alla spiga di due diaconi	2 5 10 14
15'	(E)	che, dopo che la tunica d'uno impronta lappole,	2 6 9 12 14
15'	(G)	all'altro va come una Laconia senza làconi...	2 4 (5) 10 14

11 I versi, com'è consuetudine, sono indicati con il numero di sillabe corrispondenti a un verso *standard* di tipo piano (dove, pertanto, l'11 rimanderà a un endecasillabo); l'apostrofo successivo all'indicazione sillabica indica che il verso è sdrucciolo; la parentetica (intorno alle indicazioni sillabiche, rimiche o ad alcuni accenti della scansione prosodica), vuole segnalare la presenza di un punto problematico, dubbio o indecidibile, che necessiterà di una discussione o di una precisazione specifica. La scansione prosodica segue, orientativamente, le norme suggerite da Marco Praloran e Arnaldo Soldani nel loro storico studio dedicato alla metrica dei *Fragmenta* (*Teoria e modelli di scansione*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di M. Praloran, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2003, pp. 3-123): verranno segnalate le eventuali infrazioni rispetto a tali indicazioni.

Partendo dalle indicazioni basilari: si tratta di un sonetto con fronte e sirma canonicamente bipartite, con versi di eterogenea estensione (anche se l'endecasillabo ha una discreta presenza), e uno schema di rime non canonico per quanto concerne l'ordine delle rime della fronte (per quanto vi siano, come si vedrà, delle problematicità che investono anche i rimanti della sirma)¹².

Relativamente alla fronte, il sonetto (nella sua versione normale, senza code né rinterzi) deve presentare «due (e solo due) uscite rimiche» che «devono ricorrendo ciascuna quattro volte», originando così otto possibili combinazioni¹³. Studiando le quartine de *Lo scricciolo penitente*, Zucco aveva dimostrato come la frequenza di componimenti con doppie quartine (ben 61 su 87 componimenti totali) facesse presupporre una memoria, più o meno conscia, della forma sonetto, prefigurando in qualche modo la successiva sperimentazione propriamente sonettistica di *Memoriré* (Giovannetti parla di «scoperta del sonetto»)¹⁴. Se si concede una speculazione, sembra quasi che in questa raccolta, però, il poeta risponda al critico, impaginando sì, un sonetto, ma con uno schema rimico che provoca volontariamente i limiti della forma stessa (o che si colloca almeno all'interno delle variazioni)¹⁵. Infatti, dei 19 sonetti tradizionali (18 nella sezione

12 Per l'escursione sillabica di *Memoriré* cfr. anche le poesie analizzate da Anna Bellato, che rileva anche come le misure versali siano «spesso vicine all'endecasillabo» (*Per Memoriré* cit., p. 67). Sull'ordine delle rime faccio riferimento ai risultati di un altro recente lavoro di Rodolfo Zucco (*Dispensa sull'ordine delle rime nel sonetto italiano*, Udine, Campanotto Editore, 2020, pp. 9-18). Lo spoglio di Zucco (attuato attraverso l'archivio informatico *Lyra*: <http://lyra.unil.ch>) prende in esame 8908 sonetti databili tra il XVI e XVIII secolo, e integra alcuni risultati dell'imprescindibile libro di F. Magro - A. Soldani, *Il sonetto italiano. Dalle origini a oggi*, Milano, Carocci, 2017. Di Arnaldo Soldani si deve menzionare anche il saggio dedicato al sonetto trecentesco (cfr. *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009), nonché l'antologia curata con Laura Facini (*Otto studi sul sonetto. Dai Siciliani al Manierismo*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2017). Sul sonetto novecentesco, invece, cfr. anche R. Scarpa, *Forme del sonetto. La tradizione italiana e il Novecento*, Milano, Carocci, 2012.

13 Zucco, *Dispensa sull'ordine delle rime nel sonetto italiano* cit., p. 10 (le combinazioni ammesse sono descritte in ivi, p. 11).

14 Giovannetti, *Memoriré di Marco Ceriani* cit., p. 227. Questo approdo al sonetto fa sì che, per Ceriani, il critico parli di «*neometricismo*: ricorrendo a una nozione che può forse apparire utile in quanto Ceriani fa di tutto per mettere in dominante le soluzioni metriche cui ora è pervenuto, rendendole protagoniste del suo lavoro» (*ibid.*).

15 La *boutade* non è poi molto peregrina se si pensa che il sonetto qui studiato fa parte della seconda sezione del libro, intitolata per l'appunto *Sonetti*, e recante in epigrafe l'esplicita dedica 'a Rodolfo Zucco' (cfr. Ceriani, *Memoriré* cit., p. 59). Nell'ambito delle sperimentazioni sono attestati interessanti spunti variantistici sullo schema della fronte, soprattutto a partire dall'Ottocento, che sembrano pertinenti e che sono discussi da Fabio Magro e Arnaldo Soldani (*Il sonetto italiano* cit., pp. 156-57; cfr. in particolare p. 157 per il sonetto dannunziano *Ricordo di Ripetta*, con rime AB"CA

Sonetti più uno a conclusione della raccolta, nella sezione *Ancora gli apici*, l'ultimo della raccolta), soltanto due presentano uno schema regolare nella sequenza di rime della fronte¹⁶. Tutti gli altri, invece, variano più o meno marcatamente rispetto allo schema canonico, ed è anche il caso delle due quartine del presente sonetto che vanno piuttosto viste come due terzine (ABA; DBD) più un verso singolo (in entrambi i casi C)¹⁷. La struttura, così vista, sembra strizzare l'occhio, più che allo schema tipico del sonetto, ai due piedi della stanza di canzone, già nella canonica versione dantesca (del *Dve* II vi 6: ovvero ABBC ABBC)¹⁸.

Come si evince dalla ricognizione delle possibilità rimiche delle quartine ne *Lo scricciolo penitente*, non è raro che Ceriani si serva di strutture non canoniche: talvolta con l'aggiunta di vere e proprie code allo schema ma anche, caso interessante, aggiungendo un quinto verso sovranumerario in rima¹⁹. Tuttavia, in nessuno dei casi menzionati da Zucco si riscontra una sola quartina in cui, come accade qui, lo spunto variantistico perturbi la stessa unità interna della quartina: sembrano, in altre parole, prevalentemente variazioni che procedono per eccedenza o per rinterzo, più che modificando la compattezza della struttura, che altrimenti – come in questo caso – rischierebbe di incrinarsi²⁰.

Passando alle terzine, si può rilevare anche in questo caso un lavoro sulla

CB"AC). Particolarmente significativo anche l'esempio del sonetto di Saba citato da Magro e Soldani (ivi: 185), che nella fronte ha le rime ABBC CBBA.

16 A questi 19 sonetti si devono ancora aggiungere il sonetto inverso che apre la raccolta e, ancora nella sezione *Sonetti*, uno la cui fronte è formata da tre quartine e che è scritto senza gli 'a capo', con barre inclinate a dividere versi e strofe (cfr. ancora la descrizione di Bellato, *Per Memoriré* cit., p. 64).

17 L'impressione di uno 'schema terzina'+verso singolo è rafforzata dal fatto che, la sequenza rimica dei due gruppi dei vv. 1-3; 5-7, è identica allo schema delle terzine della sirma.

18 Per lo schema della stanza cfr. A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, p. 537; e P. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 257. Ovviamente va considerata l'opinione, ormai accettata, che fa derivare il sonetto proprio da una modifica della stanza isolata di canzone (cfr. ivi: 270-71; ma soprattutto R. Antonelli, *L'«invenzione» del sonetto*, in Id., *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi, vol. I, 1989, pp. 35-75).

19 È il caso della poesia *Corazza d'una giudecca* in Ceriani, *Lo scricciolo penitente* cit., p. 32 (lo schema è dunque ABABC DEDEC). Per tutte le possibili combinazioni delle quartine de *Lo scricciolo penitente* cfr. Zucco, *Il trasloco dei morti* cit., pp. 512-13.

20 Non è possibile fornire qui uno spoglio sintetico e dettagliato di tutte le possibili variazioni nello schema delle quartine dei sonetti di *Memoriré*, dal momento che si passa dalla semplice sostituzione di rimanti con parole in assonanza/consonanza, a complessi schemi in cui alcune rime sono irrelate, o magari istituiscono una corrispondenza dovuta alla tipologia di parola (sdrucchiola o tronca) o, ancora, rime che anticipano o dialogano con i rimanti della sirma e con lo schema successivo.

rima piuttosto articolato e, guardando alla combinazione dei rimanti, ci si imbatte nell'aspetto stilistico, già sottolineato da Zucco, di una presenza di «rapporti di assonanza tra serie distinte di rime, tratto stilistico – storicamente – di marca barocca, e poi pascoliana»²¹. Infatti, la parentetica con cui sono stati indicati i rimanti della sestina a inizio paragrafo vuole per l'appunto evidenziare come la successione rimica risulti problematica da definire. Per essere precisi si dovrebbe dire che la scansione delle due terzine è del tipo CDC EDE (dunque, qui, EFE GFG)²². Tuttavia, basta valutare attentamente i rimanti per rendersi conto che l'autore instaura un articolato gioco di assonanze e consonanze: infatti, il rimante F (-*apoli*) è in assonanza con il rimante G (-*aconi*); non solo: il rimante del v. 13 (*lappole*) viene segnato come F perché è in consonanza, con geminazione, con *scapoli* (con cui l'assonanza è imperfetta per via dell'ultima vocale atona) e, ancora, la *p* raddoppiata è anche del rimante E (-*epp*e). Ne consegue, pur nella fondamentale differenza dei rimanti, un'impressione di prossimità e agglomerazione fonica, con una progressiva degradazione e contaminazione del rimante F in quelli dell'ultima terzina²³.

Neanche sul piano prosodico la complessità è minore e, singolarmente, mi pare che ci sia una *climax* ascendente che si innesca di nuovo a partire da quel v. 10 e dal suo rimante sdrucchiolo F: *scapoli*. Fino a quel verso, infatti, c'è una 'tendenza' prosodica a prediligere versi poggianti su tre *ictus*, rispetto al quale fa eccezione soltanto il v. 1 e, in maniera dubbia il 3²⁴. Un caso particolare è anche il v. 9 in cui, per via dell'ampio *vacuum* accentuale (comunque irrisorio a confronto di quello del verso precedente), la parola composta può prestarsi a un'accentazione della sillaba in settima sede²⁵. Cinque gli endecasillabi e tutti con perno di sesta sede, con l'unica eccezione, ancora una volta, del v. 10, i cui *ictus* sono di 2^a-8^a-10^a. Il v. 11 è di transizione e, in qualche modo, *capfinidura*, perché poggia sì su tre accenti tonici ma in modo piuttosto marcato, essendo uno dei tipici

21 Zucco, *Il trasloco dei morti* cit., p. 513.

22 Per lo schema rimico della sirma cfr. il n. S8 in Id., *Dispensa sull'ordine delle rime nel sonetto italiano* cit., p. 14.

23 Si può notare come queste armonizzazioni tra le rime si possano riscontrare in modo più tenue anche nella fronte, vista l'assonanza tra A e D, da una parte, e quella tra B e C, dall'altra.

24 Qui secondo la casistica di Praloran-Soldani il *come* dovrebbe essere tonico, tuttavia visto lo specifico contesto e la tendenza a poggiare su tre toniche, si è portati a non sentire l'accento di nona. Vista l'ambiguità specifica, la sede sillabica è posta tra parentesi come dubbia.

25 In questo caso, però, si otterrebbe un accento ribattuto di sesta e settima piuttosto marcato che non sarebbe accettabile in base ai parametri orientativi di Praloran e Soldani, perché l'aggettivo possessivo monosillabico è atono in presenza di accento contiguo (*Teoria e modelli di scansione* cit., p. 42). In entrambe le eventualità, quindi, rimarrebbe implicita la tenuta su tre accenti tonici.

versi lunghi di Ceriani: in questo caso un verso piano di sedici sillabe. Si può dire che, se fin qui la poesia s'è tenuta stretta intorno a misure non troppo lontane dall'endecasillabo, a partire dal v. 10, l'ultimo endecasillabo (sdrucchiolo) del componimento, si assiste a un vistoso mutamento in direzione di un verso lungo. La natura di questi versi molto lunghi di Ceriani è già stata studiata da Zucco, che suggerisce di considerare ogni verso come questo alla stregua di un «un verso doppio anisosillabico»²⁶. Trovo utile mutuare da quest'ultimo articolo anche lo schema della trascrizione, grazie al quale i quattro versi lunghi del sonetto si potrebbero suddividere come segue:

(11.1) dalla commettitura... – ----- + – (12.1) sinopia à vile – + – – + – – (13.1) che, dopo che la tunica – + – – – + – – (14.1) all'altro va come – + – + + –		(11.2) con la matita che si seppe --- + --- + – (12.2) alla spiga di due diaconi --- + – – – + – – (13.2) d'uno impronta lappole, + – – + – + – – (14.2) una Laconia senza làconi... --- + – – – + – –	7+9 6+8 7+7 6+9
---	--	---	--------------------------------------

L'escursione pertanto varierebbe da un senario piano (14.1) a un novenario sdrucchiolo (14.2), con una partizione prosodica che dà esito a una lettura del verso doppio con cesura interna. In uno dei casi la cesura è segnalata dai segni interpuntivi (v. 11), ma altre volte invece sembra che l'autore collochi internamente una parola sdrucchiola che funge da spia e da confine di demarcazione (12.1; 13.1). È certamente una proposta, ma se si accetta che nella lettura tali versi si orchestrino intorno al ritmo di un verso doppio, allora è evidente che anche la scansione viene influenzata dalla presenza sotterranea di questo ritmo e, in base ai risultati di tale scansione, l'ultima terzina presenta una sequenza di tre versi doppi sdrucchioli di sedici sillabe. A livello più puntuale, eccetto il v. 11, che non muove criticità, negli altri tre aumenta progressivamente la frequenza di toniche per verso (4 *ictus* nel v. 12; 5 *ictus* nei vv. 13-14) e non sembrano quindi arbitrarie le proposte di scansione con rilevante presenza di dialetti e di

26 Zucco, *Il trasloco dei morti* cit., p. 518. Qui, come in alcuni casi analizzati da Zucco, non è tanto (o sempre) la sintassi a segnalare il verso doppio, quanto la percepibile eco prosodica di misure, tendenzialmente, tra il senario e il novenario o, ancora, la presenza di una sdrucchiola interna (vera e propria cifra stilistica dell'autore) in sede di cesura.

dieresi, che in versi così densamente accentati garantiscono una più distesa intermittenza di atone.

È tuttavia necessario argomentare brevemente le scelte che, nella scansione, non sono pacifiche:

(12.1): nel contatto *sinopia* : *àvile* la proposta è di considerare con dieresi il primo termine e di presupporre la dialefe nel contatto vocalico.

(12.2): si presuppone la dialefe in cesura. Da rilevare che, tra le quartine studiate da Zucco, nessuno dei secondi emistichi inizia per vocale²⁷. Nessuno dei due lavori ha, però, una scansione statistica completa dei rispettivi libri. Queste ipotesi di suddivisione, tuttavia, sono da assumere con cautela e alla stregua di ipotesi ridiscutibili, soprattutto perché l'interpretazione di questo verso come un verso doppio ottenuto con due dialefi e una dieresi, è evidentemente onerosa.

(13.2): si presuppone dialefe tra *uno* : *imprenta*. Forse la scelta più discutibile, ma che non credo peregrina (non solo per amor di simmetria ritmica, che senza questa lettura non starebbe in piedi). Il fatto è che Ceriani sembra rifuggire con grande pervicacia il ritmo prevalentemente giambico tanto frequente nel verso (particolarmente endecasillabico) della tradizione italiana. La rottura di un ritmo genericamente giambico avviene spesso con l'uso di sdruciole, altre volte con neologismi o parole composte (cfr. v. 11). Sembra, insomma, un'ipotesi quanto meno avanzabile.

(14.1): è discutibile l'accento di quinta. Secondo i principi di scansione metrica di Praloran-Soldani, questo è uno dei casi in cui, vista la presenza di due toniche contigue, il 'come' risulta atono²⁸. Tuttavia, per via della vicinanza di questa partitura prosodica con l'altro scenario di (12.1), che poggia su un accento di quinta forte, e soprattutto per il fatto che in questo verso – percepito come doppio – la cesura è stata posta qui, a separazione (marcata) con i sintagmi della successiva comparazione, sembrerebbe difficile leggerlo atono in cesura. Si può certo pensare a una divisione diversa, e più logica sintatticamente, tra un quinario tronco (ultima tonica in quarta sede) e un decasillabo, con il *come* spostato nel secondo emistichio. Questa ipotesi si sorregge principalmente su una simmetria percepibile nella lettura con (12.1), e di conseguenza l'impressione è anche che qui a perdere forza accentuativa sia il ribattuto accento di quarta.

(14.2): si presuppone la dialefe in cesura. Su *senza* ci si discosta dalle norme stabilite da Praloran e Soldani, che qui prevederebbero un accento tonico in virtù di un *vacuum* tra le toniche superiore alle due sillabe²⁹. L'impressione che motiva questa lettura, però, è che qui agisca un principio di attrazione fonica tra questo

27 Ivi, pp. 519–20.

28 Cfr. Praloran-Soldani, *Teoria e modelli di scansione* cit., pp. 62–63. Teoricamente tonico, invece, il *come* del v. 3 (ma cfr. n. 24).

29 Cfr. ivi, p. 91.

emistichio e quello di (11.2). I due novenari, in altre parole, sembrano portare la lettura a considerare atona questa proposizione bisillabica. Se si discutesse la cesura del v. 13, chiaramente, andrebbe a decadere anche questa proposta.

In sintesi, lo spoglio dei versi mostra una situazione non solo complessa, ma anche difficile da definire senza incertezze, e l'ipotesi è che tale operazione non sia né slegata dal significato complessivo della poesia né, soprattutto, un punto d'arrivo; anzi, va considerata per l'appunto parte fondamentale della trasmissione del senso e posta al principio di qualunque tentativo esegetico. Se si concede un linguaggio figurato, e così si dà finalmente motivazione al titolo dell'articolo, il sonetto di Ceriani funziona come una *mashrabiyya*, il nome arabo di quel particolare dispositivo di ventilazione dell'architettura islamica (che ispira le persiane che in italiano prendono il nome – parlante – di 'gelosia'), che tradizionalmente era pensato per le finestre delle camere in cui soggiornavano le mogli (o le concubine) del Sultano. Si tratta di una finestra costituita da pannelli in legno disposti geometricamente in modo che, in estrema semplificazione, la trama e l'inclinazione delle liste e delle doghe permetta un passaggio dello sguardo in senso unidirezionale. Insomma: la luce e l'aria filtrano sempre, ma solo da dentro si può vedere fuori, mentre da fuori non si può vedere dentro: se si accorda questa piccola licenza, tale è anche il principio di funzionamento del sonetto di Ceriani. Non si tratta di un sonetto impermeabile a ogni tentativo esegetico, ma è necessario posizionarsi 'dalla parte giusta' della finestra, iniziando l'analisi dallo studio della disposizione dei pannelli e cercando di capire la profonda ragione del loro intreccio. Insomma, fuor di metafora, l'impressione è che siano proprio la metrica e la prosodia a permettere di stare *dentro* al congegno. L'immagine della *mashrabiyya*, in fondo, sembra suggerita da quel citato passaggio in cui Zucco parla di 'spiare', qui ci si limita a proporre un punto di osservazione che forse è meno immediato di quello a cui saremmo portati a pensare. Forse un lettore di Ceriani non spia da fuori, ma da dentro: non è un *voyeur* ma una donna svestita.

Per spiare 'da dentro', rilanciando per un attimo la metafora, si deve presupporre che il sonetto apra a una realtà rappresentata da scelte linguistiche (dal lessico alla sintassi) che il lettore deve considerare e usare come filtro, se vuole disvelare parte di quella stessa realtà. Qui il discorso viene al dunque nel tempo stesso in cui si rarefa, scontrandosi con i limiti costitutivi di quell'oscurità di cui parlava Fortini.

3. *Appunti sul lessico e sullo stile: da Góngora ai 'sentieri interrotti' di Heidegger*

Certamente, il primo elemento che salta all'occhio nella poesia di Ceriani è quello della scelta lessicale che, se si recuperano i giudizi dell'anonimo 'Diamante', può apparire a un lettore come 'barocca e cacofonica', e converrà effettivamente ammettere che evocare la poesia barocca è tutt'altro che inopportuno. L'impressione, anzi, è che alcuni procedimenti stilistici e alcune scelte lessicali di

Ceriani possano apparire più eloquenti se paragonate, ad esempio, agli stilemi della poesia barocca spagnola e, soprattutto, gongorina.

Si ripercorrono, infatti, i tratti stilistici che la critica ha già individuato. Zucco parla di reticenza dei versi (tendenza all'aposiopesi), nonché di una sintassi che procede 'a tentoni', smarrendo non di rado la connessione grammaticale con la principale, e che alle coordinate preferisce le subordinate³⁰; soprattutto, a proposito della subordinazione sintattica, viene rilevata la tendenza (perfettamente confermata anche in questo sonetto), a procedere tramite accumulo di proposizioni relative³¹. Un altro stilema individuato dal critico, inoltre, è la predilezione per forme apocopate, spesso anche di tipo neologistico. In questo sonetto però ciò non avviene, né ci sono mutamenti fonetici per eliminazione, a meno di considerare il «si» del v. 1 non tanto un avverbio di affermazione, come mi sembra, ma la forma con aferesi di 'così'³². A tutto ciò si aggiunga anche un altro stilema tipico dell'«artificio barocco» individuato questa volta da Paolo Giovannetti, ovvero l'uso sporadico di una 'lingua ionadattica': che «consiste nel sostituire le parole di certi sintagmi mantenendone immutati alcuni suoni (soprattutto quelli iniziali)»³³.

Un aspetto che lo studio di Zucco non tocca direttamente, ma che comunque anticipa e sfiora quando, parlando delle rime interne (e frante), parla di morfologia e di sintagmi 'che si piegano alle ragioni del suono', è un certo gusto per la ripetizione³⁴. Non faccio riferimento soltanto alla ripetizione di singole parole (si vedano le tre volte in cui compare «morte» nei primi tre versi), o di singoli sintagmi, talvolta minimamente variati³⁵; accade anche, in maniera meno clamorosa

30 Zucco, *Piccola palinodia per Marco Ceriani* cit., p. 6.

31 Zucco, *Il trasloco dei morti* cit., p. 517, e n. 2. A proposito della sintassi di Ceriani, vero punto nodale della 'difficoltà' d'accesso ai testi, Antonio Pane, nella versione integrale della recensione poi apparsa su «Nazione Indiana», parla anche di un'«orchestra di congiunzioni che dissociano, di interrogative che asseriscono, di avversative che anettono» (A. Pane, *Recensione a Lo scricciolo penitente*, in *Poesia 2002-2003. Annuario*, a cura di G. Manacorda, Roma, Cooper&Castelvecchi, 2003, pp. 329-30: 330).

32 Chiaramente, in un poeta che abbraccia spesso scelte agrammaticali o costruisce una sintassi con soluzioni grammaticalmente indecidibili, va anche contemplata l'ipotesi che una data indecidibilità sia, come in questo caso, costitutiva e voluta, mirando cioè a far convivere le possibilità.

33 Giovannetti, *Memoriré di Marco Ceriani* cit., p. 229. Come specifica il critico, questo stilema è peraltro possibile che giunga, a Ceriani, per mediazione 'lombarda' soprattutto tipica di Rebora (*ibid.*).

34 Adatto, parafrasandole, le parole di Zucco relative agli spostamenti d'accento, con i quali «è la consuetudine morfologica che si piega alle ragioni del suono», e quelle invece dedicate alla rima franta, per mezzo della quale, nuovamente, «le ragioni del suono si impongono sulla compattezza dei sintagmi» (Zucco, *Il trasloco dei morti* cit., p. 525).

35 Nella poesia che precede questo sonetto spicca, ad esempio, il sintagma «robi / vec-

rosa ma non meno evidente alla lettura, che alcuni termini si evocino a vicenda per via di una porzione di significante comune (cfr. vv. 10-11, *COMMessURA* : *COMMettitURA*), o per attrazione di un determinato ritmo prosodico in sedi speculari e a contatto (è molto significativa, in tal senso, la dorsale in seconda sede dei vv. 8-10, dove a susseguirsi a inizio verso è, per tre volte, una particella atona + un trisillabo sdrucchiolo: *col nugolo* : *è tremolo* : *che fornica*; da notare che questo *pattern* accentuativo, che qui è particolarmente marcato perché scandisce il ritmo di tre versi a contatto, è in realtà già presente in due versi precedenti, anch'essi a contatto, con i quali questi si pongono in continuità ritmica, seppur a distanza, ovvero i vv. 4-5: *dai trucioli* : *che il mantice*). A livello minimo e più generico, senza rimandi puntuali, si può parlare anche di un generale gusto per fenomeni di allitterazione³⁶.

Per fare un ultimo appunto sul lessico, infine, non si potrà non sottolineare come uno degli stilemi più evidenti sia la predilezione per un lessico raro e aulico, talvolta di tipo tecnico-specialistico (cfr. ad es. «icosiedro», v. 5; «Sinedrio», v. 7; «sinopia», v. 12; «lappole», v. 13), altre volte invece marcato per via delle parole composte, anche con neologismi (come nel caso di «deuterogiuseppe», v. 9). Se in questa poesia non passa inosservata l'insistenza sulle immagini legate alla falegnameria, vanno soprattutto enfatizzate – per la loro ricorsività, al di là di questa singola poesia – le frequentissime allusioni bibliche, da considerare però secondo una prospettiva laica³⁷. Sembra, in altre parole, che la Bibbia assurga spesso a ricco bagaglio di immaginari occidentali, da cui attingere avidamente perché, probabilmente, facenti parte di un sapere culturale più o meno ampiamente condiviso (anche in modo inconscio)³⁸.

Ecco: tutto ciò riconduce, circolarmente, alla figura di Góngora, qui evocata

chi» (vv. 4-5; in posizione marcata perché in *enjambement*), a cui corrisponde, pochi versi dopo, il sintagma «lobi / vecchi» (vv. 10-11; di nuovo in *enjambement*); cfr. Ceriani, *Memoriré* cit., p. 61.

36 Cfr. Giovannetti, *Memoriré di Marco Ceriani* cit., p. 228: «il verso di Ceriani persegue con un'ostinazione volutamente grottesca l'allitterazione e la paronomasia, in grado di saturare singoli versi e persino intere poesie. Alla stregua di un'ossessione, di una coazione a stipare ogni spazio sillabico disponibile, il significante fonico si riproduce inerzialmente, maniacalmente».

37 Come evidenzia ancora Giovannetti (ivi, p. 225), l'autore compie un lavoro simile sul lessico anche nelle prose: «la prosa per Ceriani ha una natura nient'affatto discorsiva, e anzi tende a verticalizzarsi nella parola preziosa, arcaica, in lessici (come quello della falconeria) specialistici e lontani nel tempo, precisi tecnicamente ma anche del tutto inattuali».

38 In tal senso sono valide le parole che, dedicate all'uso del mito in una raccolta precedente, Sèver, spende Roberto Rossi Precerutti (*Recensione a Sèver*, «Poesia», 104, 1997, p. 61): «il mito di Ceriani non è epifania del trascendente, manifestazione del sacro; esso è piuttosto un materiale originario elaborato dalla fantasia mitopoietica in una direzione in certo modo estranea alle coordinate storiche e sociali (...)».

non tanto per parlare di un diretto modello letterario (non sarebbe né l'unico da menzionare né, necessariamente, il più opportuno) quanto perché l'idea di Góngora sembra incarnare perfettamente l'emblema di un determinato modo di fare poesia. Il pensiero, ovviamente, è ai modi del cosiddetto 'culturanismo' gongorino (che i detrattori non esiteranno a chiamare 'culturanesimo', per influenza del termine 'luteranesimo')³⁹. Nel culturanismo spagnolo la parola poetica non si pone l'obiettivo di rendere chiaro e parafrasabile il significato ma di dilatarlo e rarefarlo, producendo una versificazione labirintica e difficile da dipanare. Per fare ciò, concretamente, i poeti ricorrono ad alcuni espedienti linguistico-retorici tra i quali si possono menzionare: una sintassi complessa e avvolgente di tipo prevalentemente ipotattico, una preferenza per metafore audaci e poco ovvie, un lessico raro e ricercato (dai cultismi ai latinismi), un ampio uso di perifrasi o di allusioni di tipo emblematico e araldico e, infine, un marcato uso di figure retoriche di suono (a partire dalle allitterazioni)⁴⁰. Tutte queste non sono prerogative solo di Góngora, lo si ribadisce, ma certamente si potrà scorgere la prossimità con i modi fin qui descritti di Ceriani.

Di Góngora, infine, ed è emblematico quello dei *Sonetti funebri*, c'è anche un altro aspetto che si vorrebbe menzionare a titolo di pura suggestione: ovvero il cosiddetto *desengaño* (che compare, ad esempio, nei due sonetti dedicati a Doña Margarita), che nell'introduzione della recentissima traduzione metrica di Rossi Precerutti è stato indicato come uno dei sostantivi intorno ai quali si incardina la poetica gongorina⁴¹. Il disinganno è ciò che resta al poeta quando, tradotta in versi la traiettoria della vita di un personaggio di cui si commemora la scomparsa, si accorge che la parola non basta, e che nel momento in cui tenta di esaltare «la dimensione agonica del vivere, ne documenta anche la resa irreparabile alla crudele insensatezza del non essere»⁴². La morte porta con sé la consapevolezza di un'esistenza insensata, e ciò che rimane dopo una vita che si consuma è solo un enorme *desengaño*. Così, per tramite della lezione gongorina, si arriva a toccare

39 La polemica nel Seicento fu ampia, e genericamente rivolta contro il concettismo, di cui il culturanismo è una declinazione. Cfr., a titolo esemplificativo, G. Getto, *Il Barocco letterario in Italia*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 379-80: «L'origine della polemica sul Seicento (...) nasce come polemica contro il concettismo. (...) Il concettismo (divenuto poi negli sviluppi della polemica, con nuova – cronologica – indicazione, “secentismo”) doveva alimentare l'opposizione (...) dei letterati del primo Settecento, che batteggiavano in nome del nuovo gusto, di quello che si disse “buon gusto”». Cfr. anche, per la polemica che si legherà alla figura di Góngora ma soprattutto per la sua ricezione italiana novecentesca, M. Savoca, *Góngora nel Novecento in Italia (e in Ungaretti). Tra critica e traduzioni*, Firenze, Olschki, 2004.

40 Cfr. i capitoli dedicati all'autore in M. Molho, *Semantica e poetica. Góngora, Quevedo*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 13-38.

41 Cfr. L. Góngora, *Sonetti funebri*, trad. a cura di R. Rossi Precerutti, Torino, Neos Edizioni, 2023.

42 Rossi Precerutti, *Il gran teatro del nulla. I sonetti funebri di Luis de Góngora*, in *ivi*, p. 7.

in pieno uno dei grandi temi di Ceriani: la morte. È lo stesso sonetto analizzato a porre la centralità del discorso sulla morte, e per chiudere il cerchio si dovrà ripartire da lì, anche individuando il riferimento filosofico che sta alla base di tutto: Heidegger⁴³.

Ancora una volta, l'emersione di questa pista ermeneutica si deve a un'intuizione di Rodolfo Zucco che, parlando della poesia di Ceriani, evoca «l'heideggeriano *Holzweg*»⁴⁴; gli *Holzwege* indicano, in tedesco, quei sentieri che si inoltrano nel fitto dei boschi e che sono tracciati dal passaggio di qualche animale, ma che a un certo punto si interrompono e lasciano nel fitto. *Holzwege* è, soprattutto, il titolo scelto da Heidegger per una sua raccolta di saggi, tradotto in italiano da Pietro Chiodi come *Sentieri interrotti* (con l'approvazione dello stesso Heidegger), a indicare proprio il procedimento con cui il pensiero, nei saggi stessi, si inoltra nel fitto di un problema per poi fermarsi e trovarsi perso, senza più una traccia a indicare la via corretta. Efficaci sono, in tal senso, le parole introduttive del traduttore italiano:

Gli *Holzwege* sono quei sentieri che incominciano al limitare di un bosco e che, man mano che si inoltrano nel fitto, vanno sempre più perdendosi, fino a scomparire del tutto. (...) Gli *Holzwege* sono le singole ricerche contenute nel libro – e, in genere, ogni umana ricerca – che si inoltrano nel bosco dell'essere per signoreggiarlo (...), ma che in realtà, per Heidegger, finiscono per perdersi in esso. Heidegger vuol dire che l'essere è unità articolata di rivelazione e nascondimento, che è *epoché*⁴⁵.

Ciò che per lo stile rimanda a una certa zona di difficoltà e di oscurità, pertanto, non ha senso soltanto sul piano estetico ma acquisisce la sua vera pregnanza se riportato a un discorso più ampio, filosofico, all'idea di una parola che prenda per mano il lettore soltanto per abbandonarlo nel fitto di una vegetazione sconosciuta. Ecco che allora, dietro a quello scrutare paziente che si auspicava Rodolfo Zucco, e da cui si è partiti, si potrebbe intravedere in qualche modo il gesto di *epoché* menzionato da Chiodi: un gesto di filosofica sospensione del giudizio e del dubbio di fronte al testo, una rinuncia alla pretesa di una comprensione immediata a favore di una postura contemplativa e attenta. È con questo intento e seguendo queste sollecitazioni, quindi, che nell'ultima parte dello studio si faranno dialogare tutti i dati emersi per rileggere la poesia e tentare, non tanto una parafrasi, quanto una discussione ragionata di alcuni – si spera proficui – percorsi ermeneutici.

43 Il lavoro di riferimento è ovviamente M. Heidegger, *Essere e tempo* [*Sein und Zeit*, 1927], Milano, Longanesi, 1976⁶; cfr. anche, tra i molti possibili, il capitolo dedicato al concetto di 'essere-per-la-morte' in *Esistenza ed essere in Heidegger*, a cura di A. G. Manno, 2 voll., vol. I, Bologna, Pàtron, 1977, pp. 164-90.

44 Zucco, *Piccola palinodia per Marco Ceriani* cit., p. 6.

45 P. Chiodi, *Presentazione*, in M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, trad. a cura di P. Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 1984, pp. IX-X.

4. *Una proposta di lettura*

Per la morte siamo sì il congegno
 con cui morte permette che il suo stame
 dalla morte ci separi come il legno
 dai trucioli piumosi delle pialle

La prima quartina, da un punto di vista logico, è un paradosso che, se si concede un paragone, suscita alla lettura degli effetti simili a quello, celeberrimo, di Fernando Pessoa: «O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente»⁴⁶. Proprio come accade nelle parole di Pessoa, in cui il significato dei versi va ricercato nel loro scacco logico, ripercorrendo l'*incipit* di Ceriani possiamo ricostruire come segue: 'noi (in quanto esseri umani) siamo, per la morte, un congegno, un meccanismo biologico attraverso il quale, la morte stessa, ci fa un dono (v. 2: «permette che il suo stame»); questo dono, è quello di morire, di separarci dalla morte (v. 3) come i trucioli di legno si staccano dalla pialla'. Continuando a sviluppare l'interpretazione, da questi versi si scorge l'idea dell'uomo come un organismo che, compiendo il proprio ciclo vitale, dà alla morte la possibilità di dimostrare all'uomo ciò per cui è nato: morire.

La pregnanza di questo senso profondo del testo non potrebbe emergere, però, senza un lavorio così alacre sulla struttura: «morte» è un sostantivo non solo ripetuto per tre volte in tre versi contigui, ma anche nella stessa identica sede prosodica (sono tre versi con *ictus* di terza). Inoltre, è una quartina che tiene insieme due tensioni opposte e apparentemente inconciliabili: l'idea di un eccesso, da una parte, prodotto dalla complicazione logica e dalla ripetizione marcata e ridondante, e quella di un'insufficienza, dall'altra, o per meglio dire di una sottrazione. Qualcosa è di troppo, e invece qualcosa si stacca e si disperde o risulta insufficiente. Ma ancora: è la struttura a chiamare e rendere pregnante questo senso complessivo, e lo fa evocando in questi versi la misura aurea dell'endecasillabo (con *ictus* di 3^a-6^a-10^a nel v. 2, e di 2^a-6^a-10^a nel v. 4), salvo poi sconfessare quella stessa misura con due versi che hanno, rispettivamente, qualcosa di mancante (v. 1; 'decasillabo' con *ictus* di 3^a-5^a-7^a-9^a), e qualcosa di eccedente (v. 3; 'dodecasillabo' con *ictus* di 3^a-7^a-9^a-11^a).

che il mantice del polso icosiedro –
 alla grafite scompenso e al falegname
 ricompensa – denuncia nel Sinedrio

46 Da *Autopsicografia*; si legga: 'il poeta è un fingitore, finge così completamente da fingere che sia dolore, il dolore che davvero sente'.

La seconda quartina fa seguire, al paradosso della prima, una raffigurazione imperniata intorno a una metafora astratta e, come se non bastasse, interrotta grammaticalmente dall'intrusione di un inciso. Soggetto di questa subordinata sono «le pialle» (v. 4) che, ordinando sommariamente la grammatica, 'il mantice del polso icosiedro denuncia nel Sinedro', e questo stesso 'mantice del polso' rappresenta 'uno scompenso per la grafite e una ricompensa per il falegname'. Nell'equazione metaforica della quartina precedente (uomo : morte = trucioli : pialle), l'uomo si stacca dalla morte (morendo), così come i trucioli di legno si staccano dalle pialle (producendosi); dunque, dietro alle pialle c'è, per conseguenza logica, lo spettro della morte. Se si segue questa pista, allora, è la morte che viene denunciata pubblicamente (v. 7: «denunzia nel Sinedrio») dall'opera instancabile dell'uomo: in questo caso un poeta⁴⁷. Con «icosiedro» (o «icosaedro») si intende, genericamente, qualunque poliedro dotato di 20 facce, ed è qui molto arduo far luce sull'immagine complessiva evocata da Ceriani: è proprio questa l'oscurità di cui si parlava in precedenza. Tuttavia, nel suo complesso, l'ipotesi è che dietro a questa immagine si debba scorgere il gesto della scrittura poetica: il polso del poeta è equiparato a un mantice (uno strumento che soffia aria sui tizzoni e dunque alimenta il fuoco), un mantice magari sfaccettato, perché in grado di produrre numerose sfumature (ecco, forse, l'icosiedro), e questo polso-mantice ha il compito di denunciare pubblicamente la morte, di sfidarla apertamente. Se non è compito del critico disvelare un senso ultimo, si può però sviluppare un'ipotesi e, in questo caso, l'impressione è che questa sia l'immagine di una parola poetica che ha il compito di confrontarsi con la finitudine e con la morte.

L'inciso, rimandando al 'mantice del polso', afferma che quest'ultimo produce uno scompenso per la grafite, e una ricompensa per il falegname. Siamo sempre nel campo dell'oscurità, ma dietro a questi versi si può rilevare la presenza, da una parte, dell'immagine della scrittura e, dall'altra, di una metafora artigianale (la falegnameria). La grafite è quella con cui si producono le mine delle matite, e se il poeta scrive copiosamente non può che produrre un progressivo consumarsi della matita (v. 6: «alla grafite scompenso»), e un altrettanto progressivo aumentare di quei metaforici 'trucioli' che conseguono al lavoro del falegname (vv. 6-7: «al falegname ricompensa»). L'inciso, tuttavia, rimanda anche ai due campi semantici già visti, dello scompenso e della mancanza ma, soprattutto, dell'eccesso (in fondo lo 'scompenso' della grafite è quello della matita di un poeta che iper-produce).

Così come per la quartina precedente, questo senso profondo ha le sue radici già nella struttura. Questi tre versi, infatti, si muovono ancora intorno alla misura endecasillabica (v. 5: endecasillabo con *ictus* di 2^a-6^a-10^a; v. 7: endecasillabo ana-

47 Il Sinedrio è la grande assemblea pubblica che a Gerusalemme, tradizionalmente, aveva il compito di promulgare le leggi.

pestico), e nuovamente inseriscono tra gli endecasillabi una misura metricamente eccedente (il v. 6 è un 'dodecasillabo' di 4^a-7^a-11^a).

col nugolo che alle caducifoglie gialle
 è tremolo del tuo deuterogiuseppe
 che fornicava – la commessura scapoli
 dalla commettitura... – con la matita (...)

Continuando la proposta di lettura, questi versi sono ancora retti dal polso-mantice che, riordinando la sintassi e lasciando momentaneamente sospeso l'inciso, fa la sua denuncia (v. 7) 'con il nugolo del tuo deuterogiuseppe, il quale è tremolo alle caducifoglie gialle, e che fornicava con la matita'. Siamo nella terzina in cui, com'è già stato preannunciato, avviene una svolta dal punto di vista metrico (v. 10), e la *climax* metrico-prosodica è seguita, di pari passo, da una sempre più ardua decifrazione del senso. Si è passati da un paradosso svolto con una grammatica, tutto sommato, poco problematica, a una seconda quartina leggermente più marcata per via di una metafora ardua e un inciso che interrompeva la sintassi, per arrivare, a cavallo tra seconda quartina e prima terzina, a una sintassi decisamente impervia e perturbata nell'ordine degli elementi, che continua sulla scia del linguaggio metaforico precedente e, inoltre, che produce nuove metafore ancora più dense. Anticipando i dati successivi, poi, si deve sottolineare una progressione verso la sempre maggiore oscurità, che si accompagnerà metricamente all'approdo ai versi doppi, più densi di materiale semantico e anche di frequenza degli *ictus*.

Tornando all'esegesi, gran parte dell'oscurità di questi versi nasce dal neologismo, francamente arduo da chiarire, del 'deuterogiuseppe'. Si avanza una pura speculazione, che parte dall'evidenza di un'allusione biblica. Dietro a questo Giuseppe ci sono, principalmente, due figure bibliche che si contendono lo spazio. Il primo possibile 'Giuseppe', forse il più ovvio viste le moltissime allusioni alla falegnameria, è certamente il padre putativo di Cristo. L'altro 'Giuseppe', che mi pare però preferibile in virtù di un'allusione diretta nel sonetto successivo, è Giuseppe d'Egitto⁴⁸. Anche risolto questo conflitto, non si risolve l'enigma della parola composta, per cui forse può essere utile procedere attraverso una

48 Mi riferisco all'allusione con cui si chiude il 'sonetto disteso' di Ceriani, *Memoriré* cit., p. 62 («il legato *De Aegypto exeunt...* a Giuseppe»). Ovviamente, tale preferenza dipende anche da questa specifica proposta esegetica che si avanza perché pare più proficua: sarebbe però un errore non denunciare i limiti di questa stessa proposta. In virtù di tutto ciò che è stato detto, e considerando il rimando al Giuseppe-falegname anche in altri testi della raccolta (cfr., citato anche da Giovannetti, le tre quartine di ivi, p. 46, v. 12: «il falegname di Gesù»), la strada che si deve tenere sempre aperta è quella della voluta indecidibilità. Le due figure, insomma, i due Giuseppe, sono destinati a convivere (e magari non sono solo due) e ad aprire in lettori – altri da me, e magari più acuti – letture differenti da quella qui avanzata.

piccola digressione. Da un punto di vista filologico, in base agli studi più recenti, il Libro di Isaia (uno dei tre profeti posteriori maggiori dell'Antico Testamento) può essere diviso in un proto-; deuterio-; e trino-Isaia, perché sarebbe stato steso in tre differenti tempi (a cui corrispondono tre diverse unità narrative). La storia di Giuseppe d'Egitto, narrata nella Genesi, non mi risulta che presenti qualcosa di simile: tuttavia, se si rilegge la vicenda alla luce di questo modello si potrebbe dire che, anche in questo caso, le unità narrative potrebbero far pensare a un proto-Giuseppe (quello abbandonato nudo in un pozzo dai fratelli, divenuto carcerato in Egitto prima che il Faraone facesse il sogno premonitore), e un deuterio-Giuseppe (quello che è in grado di rivelare il significato del sogno al Faraone, di evitare all'Egitto una pernicioso carestia e di ricongiungersi con i fratelli perdonandoli). Se si accetta di seguire tutta questa speculazione, pertanto, il «deuterogiuseppe» non sarà altro che la figura di un 'salvato, di un riscattato dall'esistenza'; ben più problematico sarebbe stabilire come leggere quel «tuo deuterogiuseppe»⁴⁹. Qui, probabilmente, l'esegeta deve arrendersi, mentre al lettore sarà consentito di speculare ancora un po', dando risposte valide unicamente sul piano personale. L'unica cosa che si vorrebbe ancora segnalare è che, questo deuterogiuseppe, «fornica (...) con la matita» (vv. 10-11)⁵⁰.

Ad ogni modo, qualunque referente si celi dietro alla 'nuvola di riscatto prodotta dal polso' (se si accetta la parafrasi *tranchant* del passaggio «nugolo (...) del tuo deuterogiuseppe»), nel concreto l'impressione è che non sia nient'altro che un'oscura perifrasi per indicare 'la poesia'. È la poesia che, nel confrontarsi con la morte (v. 8: le «caducifoglie gialle»; sono le foglie autunnali cadute, metonimicamente mortifere), si scopre tremula (nel senso di 'poco chiara, poco definita'). Ceriani sembra alludere a questo stesso sonetto, perché, in questo senso, questo è un componimento emblematico di una poesia che «fornica (...) con la matita»: è esattamente ciò che sta accadendo. Nel tentativo di definire un difficile ragionamento intorno alla morte, ecco che la penna di Ceriani esagera, dissacra ironicamente (ma non *ludicamente*) la linearità del dettato. A proposito dell'inciso, che si vorrebbe lasciare sospeso per quanto concerne il senso puntuale che, come in altri casi, qui non si crede possibile definire, si potranno giusto menzionare gli elementi di complessità. Con «scapoli» (v. 10) Ceriani rimanda al desueto verbo *scapolare*, con il senso di 'evitare, scansare', mentre «commessura» (v. 10) e «commettitura» (v. 11) sono due termini che rimandano a un'immagine tessile – o, ancora, legata all'artigianato ligneo –⁵¹.

49 Il corsivo è mio.

50 Evidente lo stridore tra l'aura, appunto, biblica del passo, e il rimando all'atto del fornicare, che evoca invece dei rapporti sessuali specificamente peccaminosi.

51 Per 'commessura' si intende il 'punto', mentre per 'commettitura' si intende la 'linea/bordo', in cui due lembi di tessuto/due materiali aderiscono strettamente tra loro.

(...) che si seppe

sinopia àvile alla spiga di due diaconi
che, dopo che la tunica d'uno impronta lappole,
all'altro va come una Laconia senza làconi...

Le ragioni metrico-prosodiche di tutti questi versi sono già state anticipate, quindi qui ci si limiterà a tentare una chiusura del cerchio. Partendo dai legami grammaticali, è la matita 'che si seppe sinopia àvile'. Per «àvile», più ancora che in altri casi, non si hanno indizi. L'unica ipotesi che si può avanzare è che sia un aggettivo formato sul nome 'Avila', che è una regione geografica menzionata dalla Bibbia perché diventa il *topos* di un luogo ricco di minerali preziosi (particolarmente di oro). Se il riferimento è al nome della regione, quindi, qui piegato ad aggettivo di «sinopia» (che è il colore rossastro usato per alcuni affreschi, e da lì il nome proprio anche degli affreschi stessi), allora la proposta è quella di leggere come segue: '[la matita/parola poetica] che scoprì di essere come un ornamento dorato sulla spiga della stola di due diaconi'.

La «spiga» è uno dei simboli con cui si decora (insieme a croce, lanterna e uva), per l'appunto, la stola diaconale e, di questi due diaconi, 'uno, dopo che la sua tunica si è riempita di erbacce, si dirige dall'altro come una Laconia senza làconi'. Commentando con ordine: «impronta», da *imprentare*, è arcaico verbo di uso letterario che significa 'imprimersi su, attaccarsi a, lasciare un'impronta'; dovrà pertanto essere letto nel senso di 'la tunica tiene traccia delle lappole'. Queste «lappole» sono le escrescenze di alcune erbe selvatiche uncinata, tipo i cardi, che rimangono impigliate ai vestiti. La Laconia, infine, è la regione della Grecia in cui sorgeva Sparta. Le ragioni metrico-prosodiche sono state già discusse, ma è forse rilevante sottolineare un'ultima volta il parallelismo tra piano metrico e piano semantico dal momento che a questo verso, in cui si raggiunge probabilmente l'apice dell'oscurità semantica del sonetto, corrisponde anche un aumento della densità accentuale. Ad ogni modo, cercando di chiudere il cerchio di quest'ultima, densissima, immagine, ci si dovrà raffigurare la scena di un diacono che si dirige verso un altro diacono con un vestito certamente ornato, come si conviene alla sua figura, ma sporco, perché pieno di erbacce che gli sono rimaste impigliate alla stola. Ecco, forse, il senso dell'ultima similitudine, perché una «Laconia senza làconi» è un guscio vuoto, e l'immagine con cui chiude il sonetto sembra rimandare a qualcosa di vano, vuoto, soltanto esteriore.

Si torna così al punto di partenza: Heidegger, perché questa vanità dell'immagine conclusiva è la stessa di una parola (poetica) vuota, o quantomeno insufficiente ad inchiodare la morte al suo statuto ontologico⁵². Come sottolinea

52 A considerazioni simili era giunto anche Giorgio Luzzi, recensendo la raccolta pre-

Ambrogio Giacomo Manno, parlando dell'ideologia heideggeriana, la morte mette in scacco l'esperienza dell'essere perché può essere conosciuta solo attraverso la perdita degli altri, ma la

morte degli altri non riguarda il nostro essere; è semplicemente una perdita, anche se dolorosa perdita. La morte in proprio è la fine di ogni possibilità: la perdita del *ci* dell'essere. (...) Nell'Esserci è implicita una costante 'non totalità' a cui solo la morte pone termine⁵³.

Infatti, recuperando le parole di Heidegger, tutto si gioca intorno a queste due implicazioni della morte che conducono, inevitabilmente, al 'non ancora' o al 'non più':

- 1) l'Esserci porta con sé, fin che è, un "non ancora" che sarà, cioè una mancanza costante;
- 2) il giungere alla fine da parte di un ente che è sempre un non-ancora-essente-alla-fine (il venir meno della mancanza propria dell'Esserci) ha il carattere del non-esserci-più⁵⁴.

Questo mi pare il senso più profondo da cui guardare l'operazione poetica del sonetto, ed è un senso che, è bene ripeterlo, è il testo con la sua struttura a chiamare in causa. La 'mancanza', che la «morte» (tre volte biblicamente evocata) suggella nel momento in cui fa dono all'uomo di una consapevolezza estrema, è la stessa mancanza intorno a cui la poesia comincia a lavorare; salvo poi tentare di controbilanciarla con un eccesso di movimenti andati a vuoto, di ipermetrie che restituiscono quelle stesse 'possibilità' di cui parla Heidegger e di cui l'uomo fa esperienza riflettendo sulla vita degli altri. E ancora, continuando con le parole che Manno dedica ad Heidegger, l'essere-per-la-morte «è una "fuga" (*Flucht*) costante della morte. Mancanza di chiarezza, comprensione inautentica, "copri-mento" (*Ausweichens*), "indifferenza superiore" caratterizzano questa fuga dinanzi

cedente, *Lo scricciolo penitente*: «il libro, in realtà, nel porsi come un poema didascalico *incompiuto* (...), va a significare l'impossibilità del senso, l'inestricabilità delle certezze e il continuo rimbalzo all'indietro dell'ordito di pluridirezionalità dei fini. Così che solo l'ossessione è vera, quella fondata sulle connessioni tra principio di piacere e un fondale di immobilità arcaica (...)» (G. Luzzi, *Solo l'ossessione è vera*, «L'Indice dei libri del mese», XX, 3 (2003), p. 7). Verso questa lettura convergono anche le parole di Paolo Maccari, che parlando di Ceriani ne *Lo scricciolo penitente* accenna a una «natura singolare e necessaria di questa difficoltà» (P. Maccari, *Recensione a Lo scricciolo penitente*, «L'immaginazione», XXI, 205, p. 52).

53 Manno, *Esistenza ed essere in Heidegger* cit., pp. 166–67. Nella citazione il *ci*, in corsivo, rimanda alla distinzione che il filosofo fa fra 'Essere' ed 'Esserci' (per cui cfr. le pagine precedenti dello stesso volume e, chiaramente, Heidegger, *Essere e tempo* cit.).

54 Heidegger, *Essere e tempo* cit., p. 296.

al più proprio se stesso»⁵⁵. Guardare dalla prospettiva della finitudine la propria esistenza, è anche tentare di fuggire lo scacco in cui si trova l'uomo, la sua ontologica parzialità. Se è la realtà stessa, quindi, ad essere oscura e mancante, se è di questo dialogo con la morte che la poesia di Ceriani vuole parlare, allora forse si potrà comprendere meglio la costitutiva mancanza di chiarezza.

Il sonetto come una *mashrabiyya*, insomma, e la morte fuori, dall'altra parte della finestra. *Al di qua*, invece, si incontra il poeta, e con un po' di fortuna, forse, un attento lettore: entrambi intenti a spiare la morte, *al di là* delle ante, ed entrambi nudi di fronte ad essa, celati unicamente dal velo delle sillabe.

55 Ivi, p. 172.

INTORNO AL TESTO

VALENTINA RUSSI

*Anisosillabismo e analisi testuale nelle Myricae
e nei Canti di Castelvecchio*

*Anisosyllabism and textual analysis in Myricae
and Canti di Castelvecchio*

ABSTRACT

Il saggio è incentrato sulle poesie di *Myricae* e dei *Canti di Castelvecchio* costituite da versi anisosillabici. Si mostrerà come la scelta del metro, da parte dell'autore, sia funzionale al raggiungimento di precise finalità espressive, relativamente più lineari nella prima raccolta, più complesse e sperimentali nella seconda.

The essay focuses on the poems of *Myricae* and *Canti di Castelvecchio* made up of anisosyllabic verse. It will be shown how the author's choice of meter is functional to achievement of precise expressive purposes, relatively more linear in the first collection, more complex and experimental in the second.

*Anisosillabismo e analisi testuale nelle Myricae
e nei Canti di Castelvecchio*

In quello straordinario e variegatissimo laboratorio costituito dalle liriche dei *Canti di Castelvecchio*, spiccano soluzioni metrico-ritmiche del tutto inedite nella produzione pascoliana, che vanno ad affiancarsi a strutture già sperimentate in *Myricae*. Proprio il confronto tra ciò che è stato già esperito e ciò che invece è totalmente nuovo può suggerire ulteriori elementi all'analisi testuale, partendo da una serie di assunti, già ampiamente suffragati da autorevoli contributi critici¹, nonché da Pascoli medesimo²:

La struttura metrica diviene (...) mimesi d'azione: d'un ritmo che sembra partire dalle "cose", per riecheggiare come un sussulto, una rivelazione improvvisa, dal fondo dell'animo³.

(...) lo sperimentalismo pascoliano non sta tanto nella varietà esteriore delle prove, quanto nella volontà di scovare ogni possibile sorpresa ritmica nei metri consacrati dalla tradizione, di porgere l'inedito nel tradito⁴.

Il fatto è che Pascoli dissolve le strutture canoniche della tradizione (...) proprio all'atto di lasciare esse strutture ufficiali intatte nell'esteriore⁵.

Da queste considerazioni si può dedurre che: 1) la veste metrica, che sia o meno preesistente all'ispirazione lirico-narrativa (sono documentati entrambi i casi⁶) è inscindibile da essa, la determina e allo stesso tempo ne viene determi-

1 È impossibile in questa sede dar conto di tutti i numerosissimi studi che hanno definito la struttura metrica come assolutamente fondativa e orientativa del linguaggio pascoliano. Rimando alla bibliografia finale per i contributi più pertinenti ed esaustivi in questo senso.

2 Soprattutto nelle *Regole di metrica neoclassica con una lettera a Giuseppe Chiarini*, ora in G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, Milano, Mondadori, 2002, vol. II, pp. 177-290.

3 M. Pazzaglia, *Figure metriche pascoliane: i novenari di Castelvecchio*, in Id., *Teoria e analisi metrica*, Bologna, Pàtron, 1974, p. 109.

4 G.L. Beccaria, *Metrica e sintassi nella poesia di Giovanni Pascoli*, Torino, Giappichelli, 1970, p. 10.

5 Ivi, p. 21.

6 Si vedano soprattutto le edizioni critiche di G. Nava alle *Myricae* (Firenze, Sansoni, 1974) e di N. Eban ai *Canti di Castelvecchio* (Firenze, la Nuova Italia, 2001).

nata, in un continuo gioco di rimandi; 2) Pascoli impiega molte differenti soluzioni metriche, non infinite: ciò che spiazza maggiormente è dunque la pressoché sistematica infrazione ritmica in strutture che lui stesso tende a “chiudere”, nelle quali cioè ogni elemento trova apparente corrispondenza con un altro; 3) spesso le opzioni pascoliane non sono inedite, bensì attinte dalla tradizione. Anche in questo caso, tuttavia, il verso o il metro vengono sovente stravolti, in modo da creare un effetto straniante in chi è abituato ad associare a quel metro determinate immagini (si pensi alla scelta della strofe saffica per una lirica come *Dall'argine*).

Relativamente alla seconda affermazione, va precisato che il fenomeno è sensibilmente più rilevante nei *Canti di Castelvecchio* rispetto alle *Myricae*; significativo, a tal proposito, è il caso del *Gelsomino notturno*, dove l'alternanza di distici di novenari dattilici e trocaici⁷ – o, secondo la lettura di Debenedetti⁸, due tipi diversi di dimetri anapestici catalettici (in ogni caso accentati rispettivamente di 2°, 5°, 8°, e 3°, 5°, 8°) – non impedisce la soppressione dell'arsi centrale al v. 4 (le farfálle crepuscolári) e, soprattutto, lo stravolgimento ritmico completo proprio in clausola, con attacco di 2° e accenti ribattuti in 7° e 8° sede (non só che felicità nuóva). Questo è dovuto principalmente all'incremento delle soluzioni metrico-ritmiche dei *Canti* e, soprattutto, all'alternanza dei vari tipi di novenario, completamente assente nella prima raccolta – alternanza che a livello prosodico configura un falso isosillabismo. Anche nelle *Myricae*, tuttavia, le infrazioni ritmiche sono tutt'altro che rare, persino nell'ambito di quelle strutture che Pascoli tende a rendere più stabili, in quanto meno praticate nella tradizione poetica italiana. Mi riferisco, stavolta, al reale anisosillabismo che contraddistingue le liriche della sezione *Elegie*, composte da coppie di distici il cui primo verso è un decasillabo anapestico (3°, 6°, 9°) e il secondo un novenario dattilico (2°, 5°, 8°).

7 La denominazione dei novenari pascoliani è stata oggetto di acceso dibattito, incentrato principalmente sulla scelta di privilegiare l'attacco del verso oppure sottolinearne l'andamento interno. Il novenario “myricaeo” di 2°, 5°, 8°, ad esempio, è stato anche definito “novenario ad anfibrachi”, alla luce soprattutto della larghissima fortuna di cui questo piede ha goduto nella poesia novecentesca (in particolare nel primo Palazzeschi). La questione non è di semplice soluzione in quanto, a fronte di un attacco in 1°, 2°, o 3° sede, l'andamento interno può essere alquanto variabile (cfr. soprattutto Pazzaglia, *Figure metriche pascoliane: i novenari di Castelvecchio* cit.; P.V. Mengaldo, *Ancora sui novenari di Castelvecchio*, in Id., *La tradizione del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 91-116; G. Capovilla, *Appunti sul novenario*, in *Tradizione/ Traduzione/ Società. Saggi per Franco Fortini*, a cura di R. Luperini, Roma, Editori Riuniti, 1989, pp. 75-88; A. Conde Muñoz, *Ancora su Pascoli e sull'uso del novenario. Analisi de La Voce*, «Cuadernos de filología italiana», 11 (2004), pp. 113-42. Per evitare fraintendimenti, in questo lavoro verranno specificate le sillabe accentate.

8 G. Debenedetti, *Pascoli. La rivoluzione inconsapevole. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1994, pp. 186-87.

Senza voler entrare nella complessa questione dell'anacrusi⁹, è del tutto evidente che, prescindendo dalla prima sillaba atona del decasillabo, i due versi sono perfettamente sovrapponibili in virtù del comune andamento ternario (che nell'alternanza dei novenari del *Gelsomino* caratterizzava invece solo il secondo emistichio dei versi). Come è stato più volte affermato, questa inusuale combinazione costituisce la risposta pascoliana al distico elegiaco carducciano, tesi avvalorata dal fatto che nelle *Myricae* il decasillabo è presente solo in questo tipo di combinazione col novenario e, naturalmente, dal titolo stesso della sezione. Il presente caso, dunque, è in qualche modo speculare a quanto affermato precedentemente nel punto 3: quando Pascoli si serve di strutture tradizionali tende a destrutturarle ritmicamente, ma quando invece deve trovare un respiro "italiano" per generi di ispirazione classica mantiene una cadenza più regolare, volta a consolidare il connubio tra contenuto e forma. Eppure, anche nelle *Elegie*, ai primi quattro componimenti pressoché privi di infrazioni ritmiche (e nei quali l'inarcatura – che ad esse spesso concorre – è impiegata con estrema parsimonia), seguono due poesie, *Agonia di madre* e *Lapide*, che tradiscono le attese, andando a rompere uno schema al quale l'autore aveva ormai abituato il lettore. Si tratta essenzialmente della tensione che si viene a creare tra accenti metrici e accenti prosodici, tensione che va a configurare quel doppio ritmo così caro a Pascoli, sia in fase di composizione sia nel momento della fruizione del testo poetico. Vediamo l'incipit di *Agonia di madre*:

Muóre. Sfúgge alla móрта pupilla
già il bimbo che geme al suo piede:
ode un suono lontano di squilla:
son dúe... gli ócchi, gráve, ápre: véde¹⁰.

Il verso 1 è un regolare decasillabo anapestico di 3°, 6°, 9°, con l'integrazione di un drammatico accento in prima sede che rende tutto lo strazio del momento del trapasso, come un boato fragoroso che irrompe nel silenzio (o, se si preferisce, nella mesta e regolare prosodia delle liriche precedenti). Oltre a «morta pupilla» troviamo il sostantivo «occhi» nell'abnorme verso 4, un novenario prosodicamente dilatato all'inverosimile, con accenti di 2°, 3°, 5°, 6°, 8°; all'effetto contribuiscono la giustapposizione paratattica tra «grave», «apre» e «vede» e l'assonanza tra i primi due membri (grAvE AprE, sul tipo OrmA OmbrA in

9 Il ricorso all'anacrusi per spiegare l'anisossilabismo (nella metrica antica come in quella italiana) è stato criticato in particolare da A. Pinchera, *La Metrica*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, p. 61. Va ricordato, tuttavia, che tali critiche, proprio perché molto recenti, non corrispondevano alle riflessioni di Pascoli né di certi suoi contemporanei – come Fraccaroli – che anzi ammettono esplicitamente l'anacrusi.

10 G. Pascoli, *Agonia di madre*, in Id., *Myricae*, introduzione di P.V. Mengaldo, note di F. Melotti, Milano, Rizzoli, 1981, vv. 1-4.

Dall'argine). Una destrutturazione così radicale del verso in fase di lettura determina una pausa forzata, che consente di percepire che in questa prima strofe qualcosa resta indefinito, taciuto, sia sul piano sintattico sia su quello semantico. Il soggetto del primo verbo è chiaramente la madre del titolo, ma quello del secondo è il bimbo; per quanto riguarda i successivi bisogna proseguire nella lettura:

Uno piange, ma l'altro sorride
d'un bianco sorriso di cieco.
Ella guarda, ella pensa: lo vide
così: quando? (...) ¹¹

Dunque è la madre ad udire «un suono lontano di squilla», ma a questo punto diventa semanticamente ambiguo anche quel «son due», complemento oggetto sintatticamente dislocato rispetto ai verbi reggenti «apre» e «vede». La seconda strofe suggerisce che quel «due» potrebbe essere riferito a degli esseri umani («uno piange, ma l'altro sorride»), e dalle seguenti emerge infatti che si sta parlando dei due bambini, uno morto e uno vivo, avuti dalla donna. Il sostantivo giusto a cui riferire «due» era pertanto «bimbo» nel secondo verso, operazione del tutto illegittima sul piano sintattico se non fosse per i puntini di sospensione, che alludono a una realtà parallela: i figli si trovano in due dimensioni diverse, una terrena, l'altra ultraterrena; la madre tuttavia riesce a vederli contemporaneamente. Ecco allora che il doppio ritmo, configurato dalla dialettica tra accento metrico e accento prosodico, diviene una sorta di controcanto rispetto a questa percezione simultanea.

Dal momento che ci troviamo nell'ambito delle *Elegie*, non si può non rimarcare come gli occhi siano una componente determinante, nella descrizione del momento del trapasso, anche del *X Agosto*; tuttavia – come sistematicamente si verifica nell'opera pascoliana – si tratta di una corrispondenza imperfetta:

Anche un uomo tornava al suo nido:
l'uccisero: disse: Perdono;
e restò negli aperti occhi un grido:
portava due bambole, in dono... ¹²

Gli occhi rivolti al cielo presuppongono anche qui una premura per i figli che vengono lasciati sulla terra (il riferimento alle bambole è significativo in questo senso), ma declinata su un piano trascendente, esistenziale, quindi, in definitiva, collettivo – da qui la similitudine con la rondine. Il grido silente di questi occhi è innanzi tutto una domanda (Perché?), alla cui improponibilità il Cielo

11 Ivi, vv. 5-8.

12 Pascoli, *X Agosto*, in Id., *Myricae* cit., vv. 13-16.

sembra rispondere con un pianto di frustrazione disperata. In *Agonia di madre*, invece, il dramma è tutto intimo, immanente, persino fisico, tanto da riuscire a figurarsi lo strabismo affettivo che caratterizza la figura materna. Tale effetto è determinato soprattutto, come abbiamo visto, dall'infrazione ritmica e dalle forti distassie, che alludono a una dimensione del linguaggio esclusivamente emotiva e personale. Nonostante dunque le *Elegie*, rispetto ad altre sezioni delle *Myricae*, siano un gruppo di liriche piuttosto omogeneo in virtù di un metro che Pascoli sembra cucire addosso a certi momenti poetico-narrativi¹³, l'abito risulta strap-pato in più di un punto, e paradossalmente per le stesse ragioni per cui è stato confezionato: l'estrema aderenza espressiva.

Nei *Canti di Castelvecchio* l'unica poesia in cui Pascoli impiega il metro delle *Elegie* è *Fanciullo mendico*, il cui tema è di certo coerente con le omologhe myricae, ma che forse sarebbe più interessante mettere in relazione con un componimento scritto nello stesso periodo (1898-99), *Valentino*. In entrambe le liriche il protagonista è un fanciullo che vive in condizioni di estrema indigenza ma, nella seconda, al sentimento di compassione suscitato dai versi 5-7 («porti le scarpe che mamma ti fece, / che non mutasti mai da quel dì, / che non costarono un picciolo») si affiancano la vitalità e la speranza dell'incipit («O Valentino vestito di nuovo») e della similitudine finale con gli uccelli:

come l'uccello venuto dal mare,
che tra il ciliegio salta, e non sa
ch'oltre il beccare, il cantare, l'amare,
ci sia qualch'altra felicità¹⁴.

In *Fanciullo mendico*, invece, il protagonista è una figura tragica: la prima caratteristica che il poeta osserva in lui sono le «pupille sue fisse» (ancora una volta l'occhio è associato a una situazione di agonica sofferenza¹⁵) e la totale inibizione alla speranza viene definitivamente sancita nell'ultima strofe:

e chiamava sua madre, che sorta
pareva da nebbie lontane,
a vederlo; poi ch'erano, morta
lei, morta! ma lui senza pane¹⁶.

13 Il metro è applicato anche a un componimento affine fuori sezione, *Alba*, e ad un'unica poesia dei *Canti di Castelvecchio*, *Fanciullo mendico*.

14 G. Pascoli, *Valentino*, in Id., *Canti di Castelvecchio*, introduzione e note di G. Nava, Milano, Rizzoli, 2002, vv. 21-24.

15 Come osserva G. Nava nel suo commento, l'espressione è anche in *Sogno d'ombra* (MY), sempre in relazione alla medesima condizione.

16 Pascoli, *Fanciullo mendico*, in Id., *Canti di Castelvecchio* cit., vv. 21-24.

Sarà dunque eccessivamente azzardato ipotizzare che questo fanciullo sia un Valentino ormai orfano, privo di una madre che poteva coprirlo e sfamarlo? Io credo di no e non soltanto, come si diceva, perché le due poesie sono coeve: ancora una volta dobbiamo guardare alla struttura metrica. Come si diceva, nei *Canti* solo *Fanciullo mendico* è composto da distici di decasillabi anapestici e novenari dattilici; ebbene, anche *Valentino* è un unicum nella raccolta, e anche in questo caso si tratta di distici anisosillabici: un endecasillabo e un decasillabo o, più esattamente (come riporta Nava nel suo commento avallando la lettura di Pietrobono), un quinario più senario con accento costante in settima sede e un doppio quinario. Inoltre le liriche constano entrambe di sei quartine a rima alternata e hanno pertanto lo stesso numero di versi.

Nei *Canti* dunque non c'è nulla di paragonabile, relativamente all'argomento di nostro interesse, alle *Elegie* myricaee? A una prima osservazione verrebbe da rispondere: sì e no. Nel senso che ci sono tre componimenti che presentano la medesima forma di anisosillabismo, ma non un denominatore comune immediatamente evidente. Beninteso, vi sono delle corrispondenze – e anche molto rilevanti, come vedremo – che però, di volta in volta, si limitano a coinvolgere le poesie a due a due escludendo la terza. Le liriche in questione sono *La partenza del boscaiolo*, *Il compagno dei taglialegna* e *La squilletta di Caprona*, tutte e tre costituite da distici di novenari giambici (accenti di 2°, 4°, 6°, 8°) e ottonari trocaici (1°, 3°, 5°, 7°). Grazie soprattutto a Gianfranco Contini¹⁷ sappiamo che, relativamente alla produzione in volgare italiano, questa è la forma più antica di anisosillabismo, impiegata frequentemente nella poesia giullaresca (in cui tendenzialmente l'ottonario costituiva variante del novenario di base) e nella poesia religiosa delle laude (in cui spesso accadeva l'inverso). Nella tradizione successiva questo tipo di distico cadrà nell'oblio pressoché completo (come anche il novenario giambico da solo, presente solo in qualche componimento di Chiabrera¹⁸), fino a riemergere, appunto, nei *Canti*. Il fatto è così rilevante che sembra improbabile che Pascoli – per il quale il recupero di metri arcaici non costituiva, come abbiamo visto, un'operazione antiquaria ma, al contrario, vivificatrice e propedeutica a un nuovo linguaggio poetico – se ne sia servito esclusivamente come scheletro esterno per dare a queste liriche una patina di colore. Vediamo pertanto di aggiungere qualche elemento in più per cercare di comprendere le ragioni del poeta relativamente all'adozione di questo metro.

17 G. Contini, *Esperienze di un antologista del Duecento poetico italiano*, in *Studi e problemi di critica testuale*. Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i testi in lingua (Bologna, 7-9 aprile 1960), Bologna, 1961, p. 251.

18 Lo sottolinea E. Bigi, in *La metrica nelle poesie italiane del Pascoli*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*. Convegno bolognese 28-30 marzo 1958, Bologna, Commissione per i testi in lingua, 1962, vol. II, pp. 29-56.

La squilletta di Caprona è la prima poesia, in ordine cronologico, che Pascoli compone servendosi del distico novenario/ottonario. Presente fin dalla prima edizione dei *Canti* del 1903 (ma risalente probabilmente all'anno precedente¹⁹), presenta sette gruppi strofici costituiti da coppie di quartine a rima alternata, che riflette l'avvicendamento tra novenari giambici e ottonari trocaici. Vale la pena di riportare alcune osservazioni di Mario Pazzaglia sul novenario giambico pascoliano, contenute nel suo fondamentale saggio sull'impiego di questo verso nei *Canti di Castelvecchio*:

Il novenario giambico pascoliano ha il suo modello nell'enneasillabo alcaico, definito, nelle *Regole di metrica neoclassica*, come doppia dipodia trocaica preceduta da anacrusi: un verso, cioè, con accenti di 2° 4° 6° 8°, composto d'un quinario e un quaternario separati da cesura²⁰.

In genere, il novenario "giambico" corrisponde al volgersi dell'ispirazione pascoliana a un tono e a un'ambientazione popolari: interni di vita paesana, credenze e leggende atti e gesti d'una liturgia laica e contadina. Un mondo quotidiano, insomma, espresso con un lessico e una sintassi discorsivi, dove l'oggetto sembra balzare nitido in una sorta di ritrovata vitalità estroversa, liberandosi dall'alone di sogno e di nostalgia. In effetti si tratta però d'una realtà oggettuale, piuttosto che oggettiva; di cose, gesti, parole improvvisi e immotivati, d'una rappresentazione asintattica e disarticolata che riceve la propria concatenazione e semantizzazione piena soltanto dall'impulso melodico, dalla ricorrente ciclicità del canto²¹.

Come chiarito sin dall'inizio le due affermazioni sono solo apparentemente in contraddizione: la ricontestualizzazione del verso classico, per il resto perfettamente riprodotto, è in Pascoli pressoché sistematica. Ed effettivamente la vicenda de *La squilletta di Caprona* affonda le sue radici in una leggenda popolare di Castelvecchio narrata dal folclorista Giovanni Giannini, e riportata anche nell'introduzione di Nava alla poesia:

(...) si riferisce all'uso – praticato anche in altri luoghi del Barghigiano – di far girare a un'ora di notte un ragazzo con un campanello in mano davanti agli usci delle case per invitare i fedeli a pregare per le anime del Purgatorio e che deriva da un lascito di una persona pia, morta da tempo immemorabile e rappresentata fantasticamente (giacché non si sa più chi fosse e come si chiamasse) nel vecchio *Nimo*: nome che nel vernacolo lucchese corrisponde a quello assunto da Ulisse in presenza del ciclope Polifemo: "Nesuno"²².

19 Così afferma Nava nell'introduzione al testo.

20 Pazzaglia, *Figure metriche pascoliane: i novenari di Castelvecchio* cit., p. 104.

21 Ivi, p. 107.

22 G. Giannini, *Le tradizioni popolari nella poesia pascoliana*, in *Lucca a Giovanni Pascoli*, XII Ottobre MCMXXIV, p. 56, ora anche in Pascoli, *Canti di Castelvecchio* cit., p. 182.

Il legame tra cultura classica e cultura popolare si trova dunque già nella leggenda, grazie a quel nome il cui portato denotativo nega sé stesso: Nimo/ Nessuno. La presenza invisibile di un individuo la cui stessa esistenza si colloca in una dimensione trascendente è ben resa dal poeta dall'alternanza dei tempi verbali («chi fu, che voglia») e dall'avverbio «ancor» nel secondo gruppo strofico:

Un'ombra va col tintinnio
di quel vecchio campanello;
e l'ombra passa lungo il rio,
gira il piccolo castello, 12

si ferma un poco ad ogni soglia,
come vuole ancor quel primo
che non si sa chi fu, che voglia;
ch'era Nimo, il vecchio Nimo²³. 16

Lasciando per il momento da parte questo testo passiamo agli altri due composti nello stesso metro. Si tratta, come detto, de *La partenza del boscaiolo* e de *Il compagno dei taglialegna*, risalenti al 1904, quindi di due anni successivi rispetto alla *Squilletta*. Le poesie sembrano presentare maggiori affinità tra loro di quante non ne abbiano con quest'ultima, a cominciare dal fatto che entrambe avrebbero dovuto far parte di un piano di «canzoni uccelline» di cui Pascoli parlò in una lettera a Emma Corcos proprio del 1904. Anche l'inizio della narrazione è simile: vengono descritti i lombardi (vale a dire i modenesi dei monti) al lavoro, ai gesti dei quali fanno rispettivamente da contrappunto i versi della cinciallegra e del pettirosso, la cui trascrizione onomatopeica corrisponde anche ai suoni prodotti dai lavoratori. È interessante a questo proposito confrontare gli incipit dei due componimenti per illustrarne la struttura metrico-prosodica:

La scure prendi su, Lombardo,
da Fiumalbo e Frassinoro!
Il vento ha già spiumato il cardo,
fruga la tua barba d'oro. 4
Lombardo, prendi su la scure,
da Civago e da Cerù:
è tempo di passar l'alture:
*tient'a su! tient'a su! tient'a su!*²⁴ 8

Si tratta di doppie quartine di novenari giambici e ottonari trocaici a rime alterne (come la *Squilletta*), chiuse però da un ritornello che è un decasillabo

23 Pascoli, *La squilletta di Caprona*, in Id., *Canti di Castelvecchio* cit., vv. 9-16.

24 Ivi, *La partenza del boscaiolo*, vv. 1-8.

anapestico tronco. Necessariamente tronco sarà dunque il terz'ultimo verso di ogni strofe.

I
 Nel bosco, qua e là, lombardi
 sono taciti al lavoro.

Dall'alba s'ode sino a tardi
sci e sci e sci e sci...

È oltre mare l'Alpe loro,
 mare, donde nasce il dì. 6

II
 A due a due: l'uno tra il vento,
 l'altro, inginocchiato, in faccia.

Da basso, il vecchio bianco e scento,
 in alto la gioventù.

E forza con le forti braccia!
 Su e giù, e su e giù²⁵. 12

Abbiamo nuovamente distici di novenari giambici e ottonari trocaici ma, a dispetto della disposizione tipografica²⁶, il sistema delle rime è su base ternaria ABACBC. Il ritornello, inoltre (e la conseguente rima tronca), è presente anche qui, ma solo nelle strofi dispari; in quelle pari vi è invece rima tronca in -u. Significativa, in particolare, è quella che chiude il testo, con la parola «tribù» che ritroviamo anche ne *La partenza del boscaiolo* (v. 62), a indicare, in ambedue i casi, i lavoratori costretti a emigrare. Proprio questo termine, tuttavia, consente di percepire la differenza profonda che caratterizza l'andamento narrativo delle due liriche dopo l'iniziale simiglianza: esso è infatti pienamente comprensibile solo ne *La partenza del boscaiolo*, mentre risulta oscuro ne *Il compagno dei taglialegna*, a meno che non si sia già letto il testo precedente:

VI
 Ha il nido qua e là nei buchi
 d'ischie o d'olmi, ove gli garba;

²⁵ Ivi, *Il compagno dei taglialegna*, vv. 1-12.

²⁶ Anche Mengaldo sottolinea l'intenzionalità dell'alternanza tra base binaria del distico e base ternaria della rima, «(...) in modo che anche l'impaginazione grafica, e non solo le unità ritmiche costanti, "attraversano" o contraddicono il procedere per terzine delle rime» (Mengaldo, *Ancora sui novenari di Castelvecchio* cit., p. 101).

e pensa forse a que' tuoi duchi,
grandi, dalla lunga barba.
Nei buchi erbiti dove ha il nido, 45
pensa al gran tempo che fu;
e getta ancora il vecchio grido:
tient'a su! tient'a su! tient'a su!

VII

Un'azza è quella con cui squadri
là, nel verno, il pino e il cerro; 50
con cui picchiavano i tuoi padri
sopra i grandi elmi di ferro.
Tu squadri i tronchi, ora; con l'azza
butti le foreste giù.
Va ora senza più corazza... 55
tient'a su! tient'a su! tient'a su!

VIII

Rimane nella valle il canto.
Sono ormai, le cincie, sole.
La scure dei lombardi intanto
lassù brilla contro al sole. 60
E sempre il canto che rimane,
giunge in alto alla tribù,
che parte a guadagnarsi il pane:
tient'a su! tiet'a su! tient'a su²⁷!

Il verso della cincia determina un salto temporale, in quanto corrisponde sia al suono emesso dai lavoratori mentre squadrano i tronchi degli alberi, sia a quello provocato dai loro antenati longobardi mentre «picchiavano (...) / sopra i grandi elmi di ferro». Come osserva Nava nella nota al termine di ascendenza ariostesca «azza», «L'infiltrarsi dei termini arcaici e letterari, che prendono il sopravvento sulle voci garfagnine della prima parte, corrisponde al processo di trasfigurazione dei boscaioli nei loro mitici progenitori (cfr. la «tribù» del v. 62)»²⁸. Ecco dunque che «tribù» trova la sua piena giustificazione nella dimensione storica: come i Longobardi si sono spostati in massa nelle terre italiche, così ora i loro discendenti sono costretti a emigrare per lavorare, in una sorta di umile epopea moderna che si snoda sulla traccia dell'antica. Essa trova intima risonanza nelle frequentissime infrazioni ritmico-prosodiche al distico novenario giam-bico/ottonario trocaico, alla cui cadenza binaria tende a sostituirsi quella ternaria. Dattilici, ovvero accentati in 2°, 5°, e 8° sede, sono i novenari del v. 41 («Ha il

27 Pascoli, *La partenza del boscaiolo*, in Id., *Canti di Castelvecchio* cit., vv. 41-64.

28 Ivi, p. 74.

nído qua e lá nei búchi»), del v. 57 («Rimáne nella välle il cánto») e del v. 63 (che páрте a guadagnársi il páne), mentre per quanto riguarda il v. 59 sarà piuttosto da preferire una lettura anapestica, suggerita dall'ottonario che segue («La scúre dei lombárdi intánto / lassú brilla cóntro al sóle»). L'indebolimento – fin quasi all'eclissi – dell'accento atteso di 3° caratterizza gli ottonari ai vv. 44 («grándi, dalla lúnga bárba»), 46 («pénsa al gran témpo che fú»), 52 («sópra i grandi élmi di férro»); la soppressione delle toniche in seconda e sesta sede nei novenari (qui al v. 51 «con cui picchiávano i tuoi pádri» e al v. 53 «Tu squadri i trónchi, ora; con l'ázza») viene messa da Pazzaglia in relazione alla tripodia anapestica che chiude ciascuna strofe, «come a riprodurre macroscopicamente la “figura” anapestica (presente anche nel novenario di 4° e 8°) e la trama di frequenti ripetizioni che sottolineano, con la loro ricorrenza, la tonalità melica della strofa»²⁹.

Anche ne *Il compagno dei taglialegna*, a partire dal quarto gruppo strofico, si compie un brusco salto temporale, ma si viene trascinati in una dimensione che apparentemente nulla a che fare con quella precedente:

IV

Il Santo aveva da piombare
un bel toppo di cipresso. 20

Maria restava al focolare
che dava latte a Gesù.

Ora il pittiere era li presso.
Disse il Santo: –Vien qui tu! –

V

Tuffò la spugna il Santo, ed ecco 25
tinse di sinopia il filo.

Un capo tieni tu col becco
disse al pittiere: – costì!

Maria non più dal dolce asilo
ora udiva *sci... sci... sci...* 30

VI

E' sdipanava col girello,
zitto, il filo per la trave.

29 Pazzaglia, *Figure metriche pascoliane: i novenari di Castelvecchio* cit., p. 107.

L'aveva teso già bel bello,
stava per batterlo su...

Ma ecco si senti: AVE! 35
Era Maria con Gesù.

VII
Il pittiere si voltò netto...
Torto venne il segno rosso.

La spugna gli gettò nel petto 40
San Giuseppe; e fu così

che, diventato pettirosso,
quando sente *sci... sci... sci...*

VIII
vien sempre, gira intorno al toppo,
guarda e frulla, guarda e vola;

ma ora non s'accosta troppo,
ch'ora non si fida più: 45

e col suo canto ti consola,
povera esule tribù³⁰!

La transizione fra le due fasi temporali è anche in questa circostanza resa possibile dal pettirosso («Ora il pittiere era lì presso») ma questa volta la narrazione si concentra piuttosto su quest'ultimo, con la spiegazione dell'origine della peculiarità che lo caratterizza: il petto rosso sarebbe dovuto a uno scatto d'ira di Giuseppe, che getta sull'uccello (che si era lasciato scappare il filo voltandosi repentinamente all'annuncio dell'arrivo di Maria con Gesù) la spugna impregnata di terra. La «tribù» dei lavoratori ricompare solo all'ultimo verso e, rispetto alla lirica precedente, l'unica connessione a rimanere in piedi è quella garantita dal verso del pettirosso, che accompagna sia il lavoro dei taglialegna sia quello di Giuseppe. L'inquadratura improvvisa e prolungata su una scena apparentemente del tutto ordinaria finisce per sovvertire questa stessa percezione: la dimensione privata della quotidianità familiare viene infatti bruscamente (e definitivamente) sconvolta – attraverso la mediazione “oracolare” dell'uccello – da quell'«AVE!» al v. 35, la cui eco avrà conseguenze permanenti per l'umanità intera, come permanente sarà la macchia sul pettirosso. Questo connubio tra narrazione religiosa e leggenda popolare rappresenta una discontinuità rispetto a *La partenza del bo-*

30 Pascoli, *Il compagno dei taglialegna*, in Id., *Canti di Castelvecchio* cit., vv. 19-48.

scaiolo, avvicinando piuttosto *Il compagno dei taglialegna* a *La squilletta di Caprona*, in cui ritroviamo una storia individuale del passato proiettata nel presente sotto forma di rito collettivo. È di fondamentale importanza sottolineare come tale proiezione sia resa possibile da un suono: «Un'ombra va col tintinnìo / di quel vecchio campanello³¹»; e al campanello, significativamente, viene paragonato il canto della cincia ne *La partenza del boscaiolo*:

Per le faggete e l'abetine,
dalle fratte e dal ruscello,
quel canto suona senza fine,
chiaro come un campanello.
Per l'abetine e le faggete
canta, ogni ora ogni di più,
la cinciallegra e ti ripete:
*tient'a su! tient'a su! tient'a su!*³²

Prima di tirare le somme nel tentativo di dare una risposta ai quesiti iniziali – vale a dire se esista un denominatore comune fra le tre liriche dei *Canti* caratterizzate dall'alternanza novenario/ottonario e, conseguentemente, quali siano le ragioni che hanno spinto Pascoli ad impiegare questo metro – occorre aggiungere un paio di ulteriori elementi extratestuali a quanto sin qui esposto. Si diceva in precedenza che *La partenza del boscaiolo* e *Il compagno dei taglialegna* sarebbero dovute rientrare nel più ampio progetto delle «canzoni uccelline». Ebbene, il progetto non fu mai portato a termine, ma in ogni caso sappiamo che le poesie che ne dovevano far parte sono composte in metri diversi: Pascoli infatti, nella già citata lettera a Emma Corcos, afferma di star scrivendo «molte odicine o canzonette uccelline: tre sulla cinciallegra, una sullo sgricciolo, una sul pettirosso etc. etc.»³³. Se una delle canzoni della cinciallegra è, appunto *La partenza del boscaiolo*, e se quella sul pettirosso è *Il compagno dei taglialegna*, quella sullo sgricciolo è senz'altro *L'uccellino del freddo*, che non presenta il distico novenario/ottonario ma l'alternanza dei novenari di 3°, 5°, 8°, e 2°, 5°, 8°. Si può quindi dedurre che il metro non abbia costituito un elemento caratterizzante delle «canzoni uccelline» sin dalla fase progettuale. C'è però un altro dato ancor più importante ai fini del nostro ragionamento: dopo essere stata inviata a Novero nel marzo 1905, *Il compagno dei taglialegna* resterà inedita sino alla pubblicazione postuma dei *Canti* curata da Maria nel 1914:

31 Ivi, *La squilletta di Caprona*, vv. 9-10.

32 Ivi, *La partenza del boscaiolo*, vv. 17-24.

33 Il passo è riportato anche da G. Nava nell'introduzione a *La partenza del boscaiolo*, in Pascoli, *Canti di Castelvecchio* cit., p. 69.

Eppure il Pascoli, scrivendo al Caselli il 5 aprile 1905, se ne dimostrava compiaciuto: «Del pettirosso, godo. Ecco, checché possano dire gli scioli, una poesia! Ho imparata la leggenda da un Lombardo, ma l'ho arricchita del particolare di Maria che sorviene e il pettirosso volge la testa per via di lei». Qualche giorno prima il Pascoli aveva scritto al Cennino, il bimbo del Novaro: «Fatti dare dal tuo babbo la poesia del pettirosso che gli ho mandata il giorno che tu scrivevi a me. Imparerai come è che il pettirosso ha il petto color ruggine o mattone...»³⁴.

Comprendere come mai Pascoli abbia deciso di escludere dalla raccolta una poesia di cui si riteneva «compiaciuto» è decisivo per la nostra analisi; per farlo, occorrerà tornare alla struttura metrico-prosodica dei tre componimenti. Si può osservare che dalla *Squilletta di Caprona* a *Il compagno dei taglialegna* il distico novenario giambico/ottonario trocaico è soggetto a una progressiva erosione ritmica, con eclissi e dislocazioni toniche sempre più frequenti. Nella *Squilletta* la *variatio* interessa soprattutto il novenario, con lo schema dattilico di 2°, 5°, 8°, chiaramente riconoscibile – come sottolinea Mengaldo³⁵ – ai vv. 1 («Sonáta gia l'Ávemaría»), 17 («Fu cuándo non c'éra la fónte»), 31 («ognúno fa il ségno di cróce»); dal punto di vista prosodico, le eclissi toniche nelle sedi dispari (novenario giambico di 4° e 8°) sono riscontrabili ai vv. 29 («che su gli abíssi senza vóce») e 47 («un garzonétto che ti guídi»), mentre ai vv. 21 («ch'avéa maravigliáto i bótri») e 53 («non párla, ma passándo in frétta») a saltare è l'accento di 4°. Per quanto concerne gli ottonari, l'unica vera infrazione è al v. 30, significativamente incastonato tra due dei novenari “irregolari” appena riportati:

che su gli abíssi senza vóce
míse il súo dondolío blándo;
ognúno fa il ségno di cróce³⁶

La lettura dell'ottonario con evidenziazione dell'accento in 3° sede si fa preferire alla più banale di 1°, 6°, 7°, per coerenza ritmica col novenario precedente; gli accenti ribattuti sulla 6° e 7° sillaba («dondolío blándo») riproducono perfettamente il suono del campanello che scandisce l'immutabile ripetizione del rito.

Come osservato in precedenza, anche ne *La partenza del boscaiolo* l'andamento prosodico corrisponde a iterazioni e scarti nel lavoro dei Lombardi, con le frequenti incursioni del ritmo ternario che alludono al modulo anapestico di «*tient'a su! tient'a su! tient'a su!*». In questa lirica vi è anche un artificio sintattico che sortisce il medesimo effetto:

34 G. Nava, introduzione a *Il compagno dei taglialegna*, in Pascoli, *Canti di Castelvecchio* cit., p. 80.

35 In P.V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento*. Terza serie, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-74.

36 Pascoli, *La squilletta di Caprona*, in *Canti di Castelvecchio* cit., vv. 29-31.

(...) il primo verso di ogni strofa viene ripreso nel quinto con le stesse parole in ordine diverso e, dalla sesta strofa in poi, è riecheggiato almeno, nel quinto verso, da alcune parole simili (...) Da un punto di vista poetico ha una funzione di svagata cantilena che rompe il filo della poesia, al modo del parlare popolare³⁷.

Le connessioni stabilite dalle dislocazioni toniche risuonano dunque anche in quelle lessicali, e la «svagata cantilena» che ne consegue si sovrappone all'andamento giambico-trocaico senza eclissarlo del tutto: «parlare popolare» e arte poetica configurano un doppio ritmo nel medesimo spazio, così come doppio è il «*tient'a su! tient'a su! tient'a su!*» riferito sia al verso della cincia sia all'attività dei Lombardi.

Ne *Il compagno dei taglialegna*, invece, la tensione tra metro e prosodia si riscontra con tale frequenza e intensità da rendere la cadenza giambico-trocaica del distico quasi irriconoscibile. Limitandosi ai vv. 19-48, citati in precedenza, le sequenze alterate sono ben più numerose di quelle regolari: alle frequenti inversioni di battuta del primo piede sul piano metrico, si affiancano a livello prosodico indebolimenti tonici (segnalati tra parentesi) accompagnati da inarcature e forti distassie:

Il Sánto avéva da piombáre	2°, 4°, 8°, inarcatura
un bel tóppo di ciprésso.	(1°), 3°, (5°), 7°
María restáva al focoláre	2°, 4°, (6°) 8°, inarcatura
che dáva látte a Gesù.	2° 4° 7°
Óra il pittiére era lí présso.	1° 4° 7° 8°
Disse il Sánto: –Vién qui tú! –	1°, 3°, 5°, 7°
Tuffó la spugna il Sánto, ed écco	2°, (4°), 6° 8° inarcatura
tínse di sinópia il filo.	1°, (3°), 5°, 7°
Un cápo tiéni tú col bécco	2°, 4°, 6°, 8° distassia
dísse al pittiére: – costí!	1°, 4°, 7°
(...)	
Il pittiére si voltó nétto...	3°, 7°, 8°
Tórto venne il ségno rósso.	1°, (3°), 5°, 7°
La spúgna gli gettó nel pétto	2°, 6°, 8° inarcatura
San Giuséppe; e fu cosí	(1°), 3°, (5°), 7° inarcatura
che, diventáto pettirósso,	(2°), 4°, (6°), 8° distassia
quándo sénte <i>scí... scí... scí...</i>	1°, 3°, 5°, 7°

È possibile che una destrutturazione così radicale dell'andamento giambico/trocaico sia diretta conseguenza dell'improvvisa irruzione di un passato in cui si mescolano verità religiosa e leggenda popolare; da questa mescolanza scaturisce un ritmo "altro", metarazionale:

37 A. Jenni, *Pascoli tecnico*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli* cit., vol. II, p. 19.

Il discorso poetico del Pascoli non è fondato sulla riduzione antropomorfa dell'oggetto all'io (la "forma" dei classici), con la conseguente strutturazione razionale in cui anche i moti dell'emozione appaiono spontaneamente ordinati su una riconosciuta, anche se implicita, gerarchia di valori; ma è un intonarsi allusivo dell'io sulla voce delle "cose", del fluire ininterrotto della coscienza su quello ugualmente ininterrotto della "natura". Per questo il ritmo deve apparire e sparire, le pause devono approfondire i silenzi, gli accenti essere una vibrazione istantanea e trascolorante. Solo intonandosi su una cadenza evocativa la poesia consegue il proprio fine, che è, afferma il Pascoli [nel *Fanciullino*], quello di trasportarci "d'un tratto", evitando le "filze dei sillogismi" e senza farci scendere a uno a uno i gradini del pensiero, "nell'abisso della verità"³⁸.

Le leggende nascono e si tramandano in virtù di una pretesa razionalità di cui tuttavia si è persa la cognizione; i nessi logici divengono analogici e le dislocazioni ritmico-sintattiche si rivelano funzionali a evocare quella «vibrazione istantanea» di cui parla Pazzaglia. Ne *Il compagno dei taglialegna* questo procedimento è così insistito da offrire una sequenza quasi cinematografica: «Il pittiére si voltó nétto... / Tóрто venne il ségno rósson. / La spúgna gli gettó nel pétto / San Giuséppe; e fu cosí / che, diventáto pettirósson, / quándo sénte scí... scí... scí...». Nell'esprimere a Caselli la propria soddisfazione per la lirica appena composta, a Pascoli parve probabilmente di aver raggiunto quell'intonazione rispetto alle "cose" che è il costante obiettivo della sua arte poetica; eppure già in quella stessa circostanza espresse preoccupazione per la ricezione del testo («Ecco, chenché possano dire gli scíoli, una poesia!»). Ricordo che esso avrebbe dovuto far parte delle "canzoni uccelline", vale a dire – per usare le parole dell'autore – «canzoni a ritornelli, a richiami (...) che hanno bisogno d'essere abbracciate con un'occhiata, quando si può»³⁹. Ebbene, con il *Compagno* questa operazione non si può fare: la sperimentazione sul distico si spinge oltre quella soglia immaginaria dalla quale potremmo ancora godere d'una visione d'insieme e probabilmente questa è la ragione per cui Pascoli decise di escluderla. Ma, se come "canzone uccellina" non poteva funzionare, è proprio questa poesia così ricca di artificio che consente di fornire una risposta ai quesiti posti in precedenza:

La difficoltà delle strutture metriche pascoliane sembra consistere proprio in questo: nel voler far avvertire diversi piani ritmici, attraverso un 'lavorio continuo di sorprese', per ritrovare, attraverso l'arte, il ritmo della vita (...) Il metro diventerebbe quindi strumento ermeneutico, parte di un pensiero poetante. Il Pascoli vorrebbe farci sentire il mormorio indistinto delle cose, il ritmo della vita, della natura, e quindi anche il non-ritmo della morte, dell'abisso, del nulla⁴⁰.

38 Pazzaglia, *Figure metriche pascoliane: i novenari di Castelvecchio* cit., p. 125.

39 Così scrisse Pascoli a Novaro, nella lettera del 27 settembre 1904.

40 M. Castoldi. "Io non credo che Matelda cessi di danzare!". *Materiali per una lezione sulla metrica pascoliana*, «Paragone», 30-31-32 (2000), p. 75.

I diversi piani ritmici sovrapposti a quello giambico/trocaico del distico individuano anche un non-ritmo, alludono a qualcosa che è stato e che improvvisamente torna ad essere, o meglio, che torna ad essere percepibile: dislocazioni ed eclissi toniche permettono di avvertire qualcosa che si muove sottotraccia e che emerge «senza farci scendere a uno a uno i gradini del pensiero». Esempari a questo proposito sono le considerazioni di Pazzaglia a proposito del novenario ipometro al v. 35 del *Compagno*, accentato in 2°, 6°, e 7° sede: «Ma ecco si sentì: ÀVE». In Pascoli l'ipometria "non sanata" è rarissima, mentre invece era molto frequente proprio in quei componimenti delle origini da cui egli riprende il metro:

(...) sempre che il poeta non abbia voluto dare valore d'un tempo sillabico alla *mora* che si produce fra due accenti contigui o alla sospensione sintattico-semanticamente segnata dai due punti; né stupisce che dia durata sillabica a un silenzio un poeta che la presta alla trascrizione fonica d'un fruscio ("passando, fr, come in un volo", *La canzone del girarrostro*, 14)⁴¹.

Gli accenti ribattuti di 6° e 7° delimitano un vuoto che vuoto non è più – una vita che da invisibile diventa visibile. Nei testi duecenteschi le ipometrie erano spesso riempite dalla musica; in quelli pascoliani è il ritmo a conferire durata sillabica al silenzio, che si rende necessario per lasciare spazio all'eco del campanello, della cincia, del pettirosso. Grazie alla capacità del poeta di "incastare" gli ottonari sui vari ritmi del novenario, l'anisosillabismo resta percepibile a tratti per poi sparire in momenti ben determinati. Diversamente da quello delle *Elegie*, il distico de *La squilletta di Caprona*, *La partenza del boscaiolo* e *Il compagno dei taglialegna* è poliritmico, anticlassico, quasi mimetico delle alternanze pieno/vuoto, presente/passato, presenza/assenza che caratterizzano tutte e tre le liriche: non è infatti solo la sillaba iniziale ad apparire e scomparire ma l'ideale sequenza ritmica da essa determinata. È il metro a intonarsi sulla voce delle cose, non viceversa.

Bibliografia

- Audisio F., *Pascoli: metrica 'neoclassica' e metrica italiana*, «La Rassegna della letteratura italiana», 3 (1995), pp. 34-91.
 Barberi Squarotti G., *Il rapporto fra parola e oggetto: dal lessico alla metrica*, in Id., *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, Messina-Firenze, D'Anna, 1966, pp. 335-481.
 —, *Fra metro e ritmo*, «Metrica», IV (1986), pp. 181-208.
 Beccaria G.L., *Metrica e sintassi nella poesia di Giovanni Pascoli*, Torino, Giappichelli, 1970.
 —, *Quando prevale il significante. Disseminazione e «senso» del suono nel linguaggio poetico di*

41 Pazzaglia, *Figure metriche pascoliane: i novenari di Castelvecchio* cit., p. 105.

- Giovanni Pascoli, in Id., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 136-208.
- , *Compromessi tra significanti. Tradizione e innovazione nelle figure ritmico-sintattiche pascoliane*, in Id., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 209-84.
- , *Il 'senso' del significante (qualche esemplificazione pascoliana)*, «Metrica», IV (1986), pp. 165-79.
- Bigi E., *La metrica nelle poesie italiane del Pascoli*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*. Convegno bolognese 28-30 marzo 1958, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, vol. II, pp. 29-56.
- Camerino G.A., *Alle origini dell'«Ultima passeggiata»; metrica e varianti*, in *Nel centenario di Myricae*. Atti del Convegno di studi pascoliani, San Mauro Pascoli, 19-20 maggio 1990, a cura di M. Pazzaglia, Firenze, La Nuova Italia, 1991, pp. 19-37.
- Capovilla G., *Appunti sul novenario*, in *Tradizione/Traduzione/Società. Saggi per Franco Fortini*, a cura di R. Luperini, Roma, Editori Riuniti, 1989, pp. 75-88.
- , *Lingua e metro nella sperimentazione 'barbara'*, in Id., *Fra le carte di Castelvecchio. Studi pascoliani*, Modena, Mucchi, 1989, pp. 203-32.
- Castoldi M., *“Io non credo che Matelda cessi di danzare!”*. *Materiali per una lezione sulla metrica pascoliana*, «Paragone», 30-31-32 (2000), pp. 61-98.
- Chiummo C., *“La poesia senza più ritmo? La poesia in prosa?”* *Ritmo e traduzione tra 'barbare', 'semiritmi' e sperimentalismo pascoliano*, «Rivista pascoliana», 14 (2002), pp. 85-108.
- Conde Muñoz A., *Ancora su Pascoli e sull'uso del novenario. Analisi de La Voce*, «Cuadernos de filología italiana», 11 (2004), pp. 113-42.
- Contini G., *Il linguaggio del Pascoli*, in G. Pascoli, *Poesie*, Milano, Oscar Mondadori, 1997, vol. I, pp. XXIII-LVIII.
- Debenedetti G., *Pascoli. La rivoluzione inconsapevole. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1994.
- Ebani N., *Il «Gelsomino notturno» nelle carte pascoliane*, in *Studi di filologia e di letteratura italiana offerti a Carlo Dionisotti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 453-501.
- Gaspari G., *Percorsi del simbolo. Sulla genesi del «Gelsomino notturno»*, «Testo», n.s., anno XXXVIII, 73 (2017), pp. 89-101.
- Giannini P., *Fenomeni di compensazione ritmica nella metrica greca e italiana: responsioni libere e anisosillabismo*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n.s. 71 (2002), pp. 47-69.
- Jenni A., *Pascoli tecnico*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*. Convegno bolognese 28-30 marzo 1958, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, vol. II, pp. 9-28.
- Mengaldo P.V., *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento*. Terza serie, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-74.
- , *Ancora sui novenari di Castelvecchio*, in Id., *La tradizione del Novecento*. Terza serie, Torino, Einaudi, 1991, pp. 91-116.
- , *Tra Myricae e i Canti di Castelvecchio*, «Strumenti critici», n.s., anno XXVIII, 132 (2013), fascicolo 2, pp. 167-95.
- , *Saggi pascoliani*, Bologna, Pàtron, 2015.
- Montefoschi P., *Metrica e musica pascoliana: l'impossibile trasposizione*, «Il Verri», 3-4 (1995), pp. 75-92.
- Pastore S., *Appunti su una coordinata ritmica novecentesca*, «Studi Novecenteschi», XXVIII, 62 (2001), pp. 345-62.

- Pazzaglia M., *Figure metriche pascoliane: i novenari di Castelvecchio*, in Id., *Teoria e analisi metrica*, Bologna, Pàtron, 1974, pp. 77-127.
- Pinchera A., *L'influsso della metrica classica sulla metrica italiana del Novecento (da Pascoli ai "novissimi")*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», I (1966), pp. 92-127.
- , *La metrica*, Milano, Bruno Mondadori, 1999.
- Valgimigli M., *Dattili e spondei*, in Id., *Pascoli*, Firenze, Sansoni, 1956, pp. 23-35.
- Vischi L., *La rima ipèmetra del Pascoli*, in *Omaggio a Giovanni Pascoli nel centenario della nascita*, Milano, Mondadori, 1955, pp. 247-49.

CRONACHE

ISABELLA BECHERUCCI

I Dialoghi immaginati di Giulia Asselta in presa diretta (Camminata con Manzoni e Testori da Brusuglio a Novate, sabato 21 settembre 2024)

1. Se è vero che sono spesso gli accidenti a dare il sapore alle cose della vita, la necessità di spostare la prima stazione di questa sorta di *via crucis* laica dal cortile della Villa Manzoni di Brusuglio alla chiesa parrocchiale di San Vincenzo adiacente (e collegata al parco da una porticina *a latere*) ha fatto sì che la scena iniziale si trasformasse da un dolente *paraclausiteron* (cioè il pianto dell'amante dinanzi alla porta chiusa) in un canto ben più suggestivo.

Un sole splendente, anch'esso imprevisto, filtrando dal portone spalancato della chiesa fin ben addentro al coro dell'abside, dove un giovane e bravissimo Sebastian Herrera nelle vesti di Giovanni Testori evocava, sottilmente ironico, l'immagine del suo illustre interlocutore («È lui? È apparso? / Sei davvero tu? / Matto? Che matto! / È qui! Non vedete? / È qui!»), ha inaugurato con una nota gioiosa questo 'dialogo immaginato' così intriso di nostalgia e di motivi dolorosi: come del resto *l'a solo* dell'Introduzione, sempre per la voce di Herrera/Testori, non aveva mancato di mettere in evidenza («Manzoni fu e sarà sempre il "doloroso grembo" della storia»).

È iniziato così, col grande Lombardo impersonato dal barbuto e giustamente pacato Matteo Bonanni che, nel suo lento avvicinarsi fino a guadagnare sul proscenio il posto accanto al suo antagonista (perché di questo, infine, si è trattato: dell'incontro / scontro fra due diverse concezioni dell'arte), si difende dalle accuse che via via l'altro gli muove lungo le quattro tappe previste nel brillante copione di Giulia Asselta. Prima di tutto quella linguistica, dove il dialetto lombardo potentemente fatto rivivere nel ricordo di Carlo Porta da entrambi tanto amato, fa la parte del leone («Bravo el mè Baldissar! Bravo el mè nan!»).

2. Sotto il sole davvero impietoso dell'ora meridiana, in piedi e fianco accucciati sulle basi del celebre monumento funebre della famiglia Manzoni (stazione seconda, al cimitero di Brusuglio), dove le tante lapidi composte da chi la morte aveva visitato con accanita frequenza (per esempio quella di Giulia Manzoni d'Azeglio, quella di Enrichetta Blondel, quella di Sofia Trotti) e intristite dai sedimenti del tempo che le ha rese quasi illeggibili, i due personaggi si sono confessati sul loro diverso modo di accettare il dolore: composto, pudico, mai sopra le note, quello di Manzoni, a partire dal carne alla madre per la scomparsa del compagno Carlo Imbonati fino al grido d'amore di Ermengarda derelitta; incanalato sempre in un sofferto ragionamento al limite dell'invettiva («Non vedi? Sei soffocato, sei strozzato... (...) Di' la verità di Brusuglio! Combattuta, dileggiata, calpestata, strozzata, assassinata, verità, dove sei? Gridala, urlala! (...)») quello del giovane discepolo dissidente.

3. Eppure lo sguardo pietoso rivolto all'amata città, che non la corona poetica dei monti lombardi sotto quel cielo «così bello quando è bello, così limpido, così in pace», ma la ben più prosastica catena dei grattacieli di Citylife stagliava sullo sfondo di questa terza sosta nel parco della Belossa, è risultato lo stesso per entrambi i dialoganti. È stato questo il punto di maggior contatto fra le diverse esperienze artistiche degli scrittori qui rappresentati: proprio dinanzi alla scritta quasi antifrastica di «Belvedere», dove il sole accecante coi suoi giochi di luce riflessi nell'argento delle lettere feriva dritto negli occhi i due attori grondanti per il caldo e per la fatica, sono scorsi i panorami di un'altra Milano ugualmente prostrata, a partire da quella rievocata da Fermo nel suo secondo girone infernale e appestato nella prima stesura del romanzo («Quale città! E che è mai ora a ricordare quel ch'ella fosse stata... (...)»; «Come è conciato Milano! Quel che bisogna vedere! (...)») fino al controcanto di Renzo nei *Promessi sposi alla prova*, insieme a tanti altri passi della poesia e della prosa testoriana. Veri e propri inni di amore e dolore («Mia città, / mia dolente patria / che ti stendi assembrata / nelle nubi della notte; / mia cupa madre di cemento (...)» // «Casa. Città! Culla; tavolo; letto; bara; eppur sempre cara; madre nostra civile; riflesso della madre nostra corporale! (...)») secondo una comune volontà di ritrovamento e di denuncia espressa in un corale *planctus* per le sorti magnifiche e progressive della nostra civiltà.

4. E il ritrovamento c'è stato davvero nel ritorno a Casa Testori (quarta e ultima stazione), quando ormai i raggi del sole cadente suggerivano la mestizia di quei tramonti lombardi tanto amati dal poeta novatese anche nei "suoi" pittori. La tappa finale di questa lunga ricerca di pace è stata davvero simbolica di un percorso diventato anche quello di tutti gli spettatori: con l'approdo a una casa dai cancelli aperti, accogliente, festosa, disposta a esaltare il grande *nostos* del finale.

Qui le passioni erano in gioco, tutte, con la loro lotta, con la furia spietata

che Marianna de Leyva continua a esprimere sui palchi d'Italia, mentre gli elementi temporali assecondavano il loro esplodere, alle spalle del reticente Manzoni: tanto che una folata di vento impetuoso (quello della *bufera infernal* appunto del canto V dell'*Inferno*) ha fatto volare via il copione dal suo leggio, non bloccando affatto il giovane recitante Testori che, al contrario, ha proceduto sicuro, sfruttando il violento refolo a suo favore, proprio mentre declamava il rosario degli aggettivi sostantivati (secondo un *cliché* tutto manzoniano, basti pensare all'Innominato) teso a scolpire quella figura in un tragico monumento («la forzata, la tentata, la furibonda, la sconosciuta, la Scatenata, la furia, sì, la furia: vera e propria furia; anzi, jena; quantunque, poi, dolcissima...»).

Il dialogo a tratti quasi all'unisono, specialmente nel sentimento campanilistico, s'è proprio qui franto in una perorante accusa di Testori: «L'hai lasciata inulta, seppellita di lastre di silenzio!» e nella fredda e sofferta difesa manzoniana: «Ho taciuto perché io sono del parere di coloro i quali dicono che non si deve scrivere delle passioni in modo di far consentire l'animo di chi legge a queste passioni stesse»).

Ma con la scesa definitiva della sera, è calata assieme anche la sua pace: la poesia unisce, non separa, anche quando le soglie sono lontane e la prospettiva sembra opposta, se c'è alla base un identico credo, una qualche non debole speranza in quella «provvida sventura» che trasforma il *torrente dell'angoscia* versato sul *nostro mattino* nella pietà riserbata *al resto*.

«Siamo arrivati tutti insieme alla fine (della storia) e / della nostra grande / bellissima *passeggiata*», grazie proprio alle passioni: quelle della sceneggiatrice Giulia Asselta e dei suoi – lo ripetiamo ancora una volta, bravissimi – attori, Sebastian Herrera e Matteo Bonanni.

★ Bernardo Lapini detto l'Ilicino, *La novella di Angelica Montanini con l'inedito discorso di Ginevra Luti*. Edizione e commento a cura di Monica Marchi, Pisa, ETS («Biblioteca Senese. Studi e testi»), 2023

Grazie a questa pregevole edizione curata da Monica Marchi, la *Novella di Angelica Montanini* di Bernardo Lapini può essere finalmente letta unitamente al suo ideale *sequel* che si temeva perduto, il *Discorso di Ginevra Luti*, riportato alla luce da un manoscritto privo di segnatura attualmente conservato nella biblioteca di Chatsworth a Bakewell, nel Derbyshire. Il volume rappresenta un prezioso strumento non solo per gli studiosi della novella umanistica ma, dato l'ampio respiro del progetto, anche per tutti coloro che vogliano addentrarsi nelle dinamiche culturali della Siena tardo-quattrocentesca. All'edizione dei due testi, infatti, è premessa una cospicua introduzione completa di apparato iconografico atta a illuminare il contesto dell'opera di Bernardo Lapini, ripercorrendo le fila dell'attività diplomatica dell'autore e tracciando un ricco e coerente panorama artistico e letterario all'interno del quale si inserisce la composizione della *Novella* e del *Discorso*. Le due opere, inoltre, sono accompagnate da un apparato di commento suddiviso, per maggiore utilità del lettore, in tre diverse parti: una fascia sottostante al testo dedicata eminentemente al chiarimento dello stesso, una sezione autonoma che raccoglie i brani del *Commento ai «Trionfi»* dell'Ilicino corrispondenti agli *exempla* utilizzati nella *Novella di Angelica Montanini* e nel *Discorso di Ginevra Luti* e, infine, un'ultima sezione contenente i profili biografici di ogni personaggio citato. Data l'impostazione argomentativa sia della cornice della *Novella* sia del *Discorso*, imperniata sul frequente richiamo di antichi esempi di vizi e virtù, la ragionata elaborazione di questo triplice apparato si rivela perfettamente funzionale a una fruizione tanto completa quanto agile delle due opere illiciniane.

Nell'introduzione, anzitutto Marchi contestualizza il *Discorso di Ginevra Luti*, dedicato a Ippolita Maria Sforza, e la storia del suo felice ritrovamento. In questo testo, la nobile senese prende la parola durante le festività natalizie del 1472 per esprimersi su una *quaestio* rimasta in sospeso fra altre tre nobildonne (Battista degli Incontri da Litiano, Margherita Malavolti e Bianca Saracini) che si erano reciprocamente confrontate sulla vicenda di Angelica Montanini durante un convito di nozze sul finire dell'anno precedente. In quell'occasione, narrata nella cornice della *Novella di Angelica Montanini*, non era stato possibile individuare quale dei tre personaggi coinvolti nella storia (Angelica Montanini, suo fratello Carlo e il suo sposo Anselmo Salimbeni) avesse dato prova di maggiore virtù. Anselmo paga generosamente per la libertà di Carlo, giovane appartenente a una famiglia nemica ingiustamente condannato a morte, permettendogli di tornare in libertà e conservare la dimora, il suo unico possesso, dove abita anche la sorella nubile, Angelica. Carlo, interrogandosi sulle ragioni di un simile gesto, comprende che Anselmo è innamorato della sorella e convince quest'ultima a concedersi all'uomo per ricambiare il favore ricevuto. Angelica cede, ma è

fermamente decisa a darsi la morte dopo aver perduto l'onore. Anselmo, tuttavia, non approfitta della fanciulla ma la chiede in sposa, risolvendo felicemente il conflitto fra le due famiglie. Ginevra Luti, spronata dalla stessa Bianca Saracini, si esprime sull'accaduto, impostando la discussione su nuove premesse e sostenendo che ciascuno dei protagonisti abbia primeggiato in una diversa virtù: Anselmo in liberalità, Carlo in gratitudine e Angelica in magnanimità. In questo modo, a un anno di distanza, Bernardo Lapini chiude idealmente la cornice dialogica in cui aveva inserito la *Novella di Angelica Montanini*, una storia di grande successo nel Rinascimento italiano, già in precedenza indagata ed edita dalla stessa Marchi (*La storia di Angelica Montanini: Un topos della novellistica nel Rinascimento senese*, Pisa, Pacini, 2017). Del *Discorso di Ginevra Luti*, trasmesso da un codice manoscritto, di cui aveva dato notizia nel 1999 Lorella Badioli, si conosceva l'esistenza solo tramite descrizioni in catalogo. Il testimone si credeva venduto a privati, ma Marchi è riuscita a reperirlo ancora conservato a Chatsworth, dove ha potuto curarne l'edizione.

La studiosa si sofferma puntualmente sulla perizia retorica che caratterizza non solo il dialogo nella cornice extradiegetica, ma anche i dibattiti fra i personaggi della vera e propria novella. Si pensi, ad esempio, al monologo interiore di Anselmo Salimbeni, allorché si risolve a pagare il riscatto per salvare la vita a Carlo, o del confronto fra Carlo e la sorella Angelica, in cui il fratello persuade la fanciulla alla sofferta decisione di concedersi ad Anselmo, seguendo i modi delle *disputationes* medievali. Ma sono senz'altro le donne senesi chiamate nel presente a pronunciarsi sui fatti avvenuti a brillare per capacità retorica ed erudizione: le loro argomentazioni in favore dell'uno o dell'altro personaggio si fondano sulle tecniche della scolastica e sono sostanziate da un ricco repertorio di *exempla* tanto classici quanto cristiani, in un connubio tipico dell'umanesimo quattrocentesco. Se fra le tre interlocutrici della *Novella* era stata Bianca Saracini a spiccare per l'eloquenza e per la ricchezza delle sue conoscenze, la nobildonna è a sua volta superata nel successivo *Discorso* da Ginevra Luti, tanto che Bianca giungerà nel finale a indicarla come vero e proprio esempio di virtù incarnata.

La rappresentazione di protagoniste tanto dotte e distinte non è fine a sé stessa, né al mero compiacimento delle fanciulle presenti (fra cui la nuova musa dell'autore, Ginevra Luti): nell'opera dell'Ilicino, infatti, si riconosce «un *fil rouge* all'insegna dell'encomio delle figure muliebri, elette a specchio della città e a rappresentanza dei concittadini» (p. 25), non avulso dall'intento politico di promuovere Siena nelle missioni diplomatiche estere dell'autore. Le opere dell'Ilicino erano, dunque, «pensate principalmente per il pubblico extracittadino» (p. 43), come si evince anche dalle dediche. Mentre la *Novella* era stata inizialmente dedicata a un non meglio identificato «Illustrissimo Principe», il ritrovamento del *Discorso di Ginevra Luti* dedicato ad Ippolita Maria Sforza permette di individuare nella variante «Illustrissima Principessa» attestata da alcuni testimoni l'ultima volontà dell'autore, che con ogni probabilità ha voluto reindirizzare l'intero dittico alla Duchessa di Calabria. In questa operazione, argomenta Marchi, può

leggersi il proposito di riportare verso Siena i favori aragonesi dopo che Luigi Pulci, dedicando alla stessa Ippolita la *Novella del picchio senese*, aveva esaltato Firenze proprio in funzione antisenesa.

Al contempo, il progetto di Lapini si inserisce perfettamente in un filone letterario e artistico della città di Siena che esaltava la patria attraverso la celebrazione delle concittadine più illustri. Marchi illumina questa pratica attraverso altri documenti dedicati a Ginevra Luti, a Bianca Saracini nonché ad Onorata Orsini, madre di quest'ultima: dai registri battesimali ai componimenti poetici, dagli affreschi alle miniature, le donne vengono immortalate come esempi della *senensis excellentia*, con moduli retorici e iconografici che attraverso gli anni si intersecano con grande fortuna nelle opere cittadine. Per l'Ilicino, questa strategia prende avvio fin dal monumentale *Commento ai «Trionfi»*, che giustamente occupa un ruolo di primo piano nel corredo di questa edizione. Per quest'opera intrisa di erudizione umanistica, Marchi segue il testo tramandato dal manoscritto Italiano 397 della Biblioteca Universitaria Estense di Modena, autorevole testimone segnalato da Lucrezia Arianna (che sta curando un'edizione del *Commento*)¹. Si tratta di una risorsa di grande valore per vagliare la conoscenza della classicità latina e greca dell'autore, offrendo l'estesa trattazione di ben trenta *exempla* menzionati dalle nobili donne senesi nella *Novella* e nel *Discorso* a sostegno delle proprie argomentazioni.

In questa edizione, il testo della *Novella di Angelica Montanini* riproduce, con alcune correzioni, quello già offerto nel precedente studio di Marchi, condotto sul codice guida Ashburnham 1111 della Biblioteca Laurenziana di Firenze, in questa sede scevro di apparato. Il *Discorso di Ginevra Luti*, invece, riproduce il testo dell'unico testimone di Chatsworth, dotato di una fascia di apparato che dà conto degli interventi della studiosa. La veste grafica adottata per le due opere è conservativa, ma non priva di ammodernamenti che ne rendono più immediatamente scorrevole la lettura: è così possibile apprezzare pienamente la scrittura dell'Ilicino, con particolare riguardo per l'impronta classicheggiante che permea lo stile retorico delle sue narrazioni.

Ai meriti di questa attenta operazione editoriale va aggiunta, non da ultimo, la scelta di due testi estremamente significativi per la rappresentazione femminile nel XV secolo. A costituire il punto focale delle due opere sono, infatti, proprio le donne senesi, ritratte nell'atto della civile conversazione, esaltate nelle capacità intellettuali e retoriche. Marchi analizza con acutezza i molteplici fini della loro sublimazione a simbolo di una città nel delicato equilibrio fra i diversi centri del potere nella Penisola e, al contempo, coglie quanto Lapini proietti di sé e

1 L. Arianna, *Tracce del Boccaccio latino e volgare nell'«Esposizione» di Bernardo Ilicino al «Triumphus Pudicitie» di Petrarca*, in *Intorno a Boccaccio/Boccaccio e dintorni 2022*. Atti del Seminario Internazionale di Studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 8-9 settembre 2022), a cura di M. Berté, Pisa, Pacini, 2022, pp. 147-68.

della propria cultura in queste figure muliebri. In questo modo, *La novella di Angelica Montanini* e il *Discorso di Ginevra Luti* si propongono come un dittico di grande interesse non solo per il loro intrinseco valore documentario, in quanto tessere inedite della letteratura senese, ma anche per la complessità di sfaccettature che i personaggi femminili assumono nel progetto culturale iliciniano.

[Giulia Depoli]

★ Giovanni Raboni, *Cadenza d'inganno*, edizione critica e commentata a cura di Concetta Di Franza, prefazione di Giancarlo Alfano, Salerno Editrice, Roma 2023.

Pensando al Novecento italiano, sembrerebbe che l'atto della consacrazione definitiva di un poeta già affermato nel canone sia la pubblicazione di un'edizione commentata delle sue opere. Non è un caso che il primo poeta a vedersi dedicata una collana di commenti – al tempo stesso rigorosi dal punto di vista scientifico e divulgativi – che coprisse l'intera sua opera poetica sia stato Eugenio Montale, ovvero il poeta italiano del Novecento per eccellenza, come da canone storico-critico, accademico e persino scolastico. Proprio il commento, tra tutte le forme di intervento critico, è quella che meglio fa da ponte tra la poesia e un pubblico non per forza specialistico, e come tale acquista una rilevanza particolare per la poesia contemporanea, spesso percepita come difficile, troppo lontana dal senso comune e dunque più bisognosa di mediazioni. L'edizione critica e commentata da Concetta Di Franza di *Cadenza d'inganno* (prima edizione del 1975) fa quindi pensare che anche per Giovanni Raboni, dopo il monumentale Meridiano dell'*Opera poetica* curato da Rodolfo Zucco (Mondadori 2006) e dopo le recenti ristampe in economica (*Tutte le poesie*, Einaudi 2014), i tempi siano maturi.

Nel nostro volume, a una prefazione di Giancarlo Alfano segue un'ampia introduzione della curatrice, che è un eccellente saggio, dettagliatissimo a proposito sia del testo che del contesto, tanto su *Cadenza d'inganno* quanto sulla poesia raboniana in generale. Il commento vero e proprio presenta la struttura ormai tipica nelle edizioni di poesia: cappello introduttivo al testo, nota metrica, poesia, note esplicative puntuali. Le eventuali varianti sono riportate ai piedi del testo, mentre informazioni editoriali e contestuali (per esempio lettere in cui l'autore o un corrispondente parlano della poesia in questione) seguono le note di commento. Nel gioco di equilibri e proporzioni all'interno di questa struttura stabilita, va rilevato il peso particolare dato al cappello, spesso lungo e, nel suo farsi carico del momento interpretativo forte, capace di dare conto anche di luoghi circoscritti del testo. Le note di commento, invece, sono per lo più dedicate all'intertestualità e a riflessioni interpretative e stilistiche puntuali su pochi, singoli termini o sintagmi di volta in volta ritenuti significativi. Benché capiti di desiderare qualche delucidazione in più su certi passaggi particolarmente ostici o ambigui, una simile distribuzione delle informazioni risulta adeguata a *Cadenza d'inganno* per almeno due motivi, legati alla poetica e all'organizzazione della raccolta. Il primo è la tendenza delle poesie a costituirsi in *suite* o serie o micro-poemetti, in ogni caso in organismi testuali superiori: ciò rende necessario inquadrare e interpretare prima di tutto la serie nel suo complesso, e una volta fatto questo il senso delle singole parti viene più facilmente illuminato. Il secondo motivo è la presenza tutt'altro che marginale dell'elemento onirico, che ha come conseguenza il generarsi di luoghi oscuri, non obbedienti alla logica del pensiero e della comunicazione standard. Di Franza non rinuncia in partenza

a sciogliere e a chiarire, e anzi appare animata da uno sforzo interpretativo degno omologo del tentativo di indagine sul sogno e sulla realtà messo in opera dal soggetto lirico nelle poesie; d'altra parte, per sua natura questo tipo di comunicazione resiste alla decodifica razionale: in certi casi allora è bene adottare un atteggiamento prudente e rispettoso dell'oscurità, al limite avanzando possibili ipotesi e accontentandosi di cogliere il senso generale di quel passaggio nel contesto. Un solo esempio: non è chiaro cosa siano né da dove vengano gli oggetti di scavo, «pale, secchielli», che compaiono nel finale di *Troppo poco profondo*, ma ciò che più conta è rilevarne, come fa Di Franza, un significato simbolico nel complesso grumo di seppellimento e riesumazione (della madre, di una verità), di tentazione di conoscere e di desiderio di rimuovere, che è il senso profondo della poesia.

Sul merito del commento e dell'introduzione ci sarà da tornare, ma intanto si può completare la panoramica sulla struttura del libro, che al commento vero e proprio fa seguire un'esautiva nota filologica al testo, contenente anche indicazioni sui criteri di redazione (per esempio sulla scelta di non mettere a testo la *princeps* ma la versione più vicina all'ultima volontà dell'autore) e interessanti fonti documentarie (in particolare di Carlo Betocchi, mentore di Raboni e all'epoca tra i suoi interlocutori privilegiati), una tavola di concordanza delle edizioni e infine un'appendice con due interviste in cui l'autore parla soprattutto, ma non solo, di *Cadenza d'inganno*, una concessa a Sereni nel 1976, poco dopo la pubblicazione della raccolta, l'altra alla curatrice a distanza di tempo, nel 2004, aprendo così a raffronti diacronici.

Ci si potrebbe chiedere, a questo punto, perché proprio *Cadenza d'inganno*, perché cioè l'operazione di commento della poesia di Raboni sia iniziata con questa raccolta, e non, per esempio, dal libro d'esordio *Le case della Vètra* (1966). La scelta ha senz'altro motivazioni contingenti, una su tutte il fatto che la curatrice si era già più volte occupata del secondo libro di Raboni. Tuttavia, uno dei meriti di questa nuova edizione consiste nell'aver dimostrato con grande chiarezza, in particolare nell'introduzione, il posto speciale che *Cadenza d'inganno* occupa nella storia della poesia raboniana. Intanto il secondo libro porta a maturazione quanto era presente nell'esordio e nella costellazione di *plaque* degli anni Cinquanta e Sessanta, in termini di poesia figurativa (quale poesia che si confronta con la crisi della società neocapitalistica senza aderire mimeticamente alla sua schizofrenia, che è l'errore rimproverato da Raboni agli autori della neoavanguardia) e di indagine etica sulla realtà politico-sociale, svolta intorno al centro spaziale e simbolico di una Milano preda di una altrettanto simbolica «peste» (*leitmotiv* dell'opera di Raboni, al quale in *Cadenza d'inganno* si affianca la metafora ricorrente del «gelo»). Allo stesso tempo il nuovo libro marca un punto di svolta, per esempio relativamente all'importante e dibattuta questione della soggettività. Di Franza non solo rileva che, rispetto alle maschere e ai procedimenti di diffrazione attivi nelle *Case della Vètra*, in *Cadenza d'inganno* si afferma un soggetto lirico più definito e più vicino alla persona dell'autore, ma

sottolinea anche due aspetti correlati molto importanti. Uno è che la presenza di questo soggetto almeno apparentemente più solido non implica una maggiore presa sulla realtà: la raccolta registra al contrario «nuovi ed evidenti sintomi della difficoltà della lingua poetica a rappresentare il reale», e ciò non è in contraddizione con la nuova soggettività, perché l'io che «assume una maggiore responsabilità di parola», proprio perché singolo e individuato, «non possiede tutti gli strumenti necessari per leggersi e leggere con sicurezza la realtà» (p. XXXIV). Deriva anche da qui l'intensa, spesso fallimentare ma mai doma disposizione all'indagine e all'inchiesta sul mondo privato e pubblico che è tra le forze portanti del libro. Il secondo aspetto rilevante messo in luce dalla curatrice in merito all'affermazione dell'io lirico è che tale affermazione «passa per la relazione con il tu» (p. LX). In *Cadenza d'inganno* compare il tema erotico, prima assente, e il soggetto maschile si trova di fronte a controparti femminili che impongono la loro presenza, magari attraverso prese di parola dirette: in questo modo l'emersione dell'io finisce per essere contestuale alla sua critica, come è normale quando il soggetto non dispone per sé di tutto lo spazio testuale (e come accade tipicamente nella poesia lirica rinnovata dagli anni Sessanta in poi, con Sereni e Luzi in testa). In questo modo si screzia la *vulgata* monolitica che – anche indirizzata dall'autore – tende a valutare l'emersione di un soggetto più tradizionale solo di pari passo all'affermarsi delle forme chiuse, quindi almeno un decennio dopo *Cadenza d'inganno*. Non che questo non accada, a grandi linee, ma andrà almeno segnalata la convergenza per la quale anche le prime poesie in forma chiusa, le *Canzonette mortali* (1986) e poi i *Versi guerrieri e amorosi* (1990) si caratterizzano per una fortissima presenza del tu femminile.

Le ragioni dell'importanza di *Cadenza d'inganno*, in effetti, si misurano anche leggendolo con il senno di poi, alla luce delle raccolte che seguono. Il secondo libro di Raboni anticipa certi immediati sviluppi, come l'affacciarsi del motivo del sogno e della citata logica onirica, poi centrali, fin dal titolo, nel successivo *Nel grave sogno* (1982). Ma non solo: gli addentellati e i rimandi individuati da Di Franza mostrano come *Cadenza d'inganno* enuclei già temi che saranno fondamentali nel Raboni avanzato e senile, su tutti quelli ruotanti intono al motivo della «comunione dei vivi e dei morti» (*Quare tristis*, 1998). Lo stesso si può dire di alcuni atteggiamenti psicologici, in particolare la tendenza del soggetto poetico alla rimozione protettiva dei nuclei traumatici (qui spesso simboleggiata dalla neve e dalla sua funzione di occultamento ovattato) e, più in generale, alla regressione che sottragga alle responsabilità private e collettive (e questa volta il luogo simbolo è la casa). Si tratta di una disposizione che nelle ultime raccolte, con l'appressarsi sempre più incalzante della morte, troverà nuova linfa nella forma di un desiderio di abbandono che dispensi l'io dai sempre rimandati conti con i cari vivi e morti, presenti e passati – e questo dover “fare i conti” è un'altra isotopia di *Cadenza d'inganno* sulla quale la curatrice si sofferma spesso.

Altro si potrebbe dire su questo commento e sui suoi pregi: cito almeno la capacità di integrare fatti di stile, relativi soprattutto alla sintassi, nell'interpreta-

zione (per esempio quando il doppio carattere della sintassi nell'*Intoppo*, ricca di parallelismi ma anche di disarticolazioni, è messo in rapporto con la dialettica tra una consonanza cercata e una distanza effettiva tra i due amanti), oppure la chiarezza con la quale è ricostruita la macrostruttura tendenzialmente progressiva (dal privato al pubblico, con tutte le problematicità sia nelle due dimensioni sia nel passaggio tra di esse), o ancora l'opportuno rilievo del dantismo che impregna le poesie della raccolta. In ogni caso, da questa disamina emerge sufficientemente come il secondo libro di poesie di Raboni abbia ora la sua autorevole sistemazione filologica e esegetica: futuri approfondimenti critici e future analoghe operazioni di commento potranno contare su un modello imprescindibile per accuratezza e completezza.

[Marco Villa]

