

PER LEGGERE

I GENERI DELLA LETTURA

ANNO XVII, NUMERI 32-33, PRIMAVERA-AUTUNNO 2017



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
ROBERTO LEPORATTI, GIUSEPPE MARRANI, NATASCIA TONELLI

Redazione

CARLO ANNELLI, SIMONETTA PENZA
CARLA PENZA, SIMONETTA TEUCCI

Editing e stampa

PENSA MULTIMEDIA EDITORE
73100 Lecce - Via A. M. Caprioli 8
25038 Rovato (Bs) - Via C. Cantù, 25
tel. 0832.230435 - tel. 030.5310994

info@pensamultimedia.it
www.pensamultimedia.it

Realizzata in collaborazione con l'associazione L'altra Città
Iscrizione n. 783 dell'8 febbraio 2002
Registro della stampa del Tribunale di Lecce

Direttore responsabile

SILVERIO NOVELLI

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

© Pensa MultiMedia 2017

Finito di stampare
nel mese di giugno 2017

Comitato scientifico

ROBERTO ANTONELLI (Università degli Studi di Roma “La Sapienza”), JOHANNES BARTUSCHAT (Università di Zurigo), FRANCESCO BAUSI (Università della Calabria), FRANCO BUFFONI (IULM di Milano), STEFANO CARRAI (Università degli Studi di Siena), 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), 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), TIZIANO ZANATO (Università degli Studi di Venezia).

Lettura e valutazione degli articoli (Open Peer Review)

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

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

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

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

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

Classificazione ANVUR: fascia A

Per i numeri 32 e 33 sono stati revisori, secondo la formula del ‘doppio cieco’, Giovanni Bardazzi, Francesco Bausi, Marco Berisso, Concetta Bianca, Daniela Brogi, Arnaldo Bruni, Stefano Dal Bianco, Alessio Decaria, Cristiana Franco, Pierantonio Frare, Carla Molinari, Alessandro Parenti, Donato Pirovano, Francesco Stella, Caterina Verbaro.

SOMMARIO

- 9 LORENZO AMATO
Orchi, mostri e ninne-nanne. Tradizione umanistica e folklore in alcuni madrigali inediti di Giovan Battista Strozzi il Vecchio
Orcs, monsters and lullabies. Humanist tradition and folklore in some of Giovan Battista Strozzi the Elder's unpublished madrigals
- 31 FRANCESCA FAVARO
La Clizia di Ippolito Pindemonte
Ippolito Pindemonte's "Clizia"
- 47 SABRINA STROPPIA
Come funziona un testo 'chiaro'. Lettura della sezione poetica di Case di Umberto Fiori (1986)
Case, poems and prose by Umberto Fiori (1986): a critical analysis of poetic texts

DIALOGHI

- 73 PHILIPPE GUÉRIN
Le comique chez les deux Guidi : un divertissement sérieux ?
Comicality as serious amusement in Guido Guinizzelli and Guido Cavalcanti
- 95 VALENTINA GARULLI
L'ultimo mito. Storie della storia del mondo. Greche e barbare di Laura Orvieto
The last myth. Storie della storia del mondo. Greche e barbare by Laura Orvieto
- 113 FEDERICO FRANCUCCI
Sedici dipinti, più o meno. Leggere e guardare Nel museo di Reims di Daniele Del Giudice
Sixteen paintings, more or less. Reading and seeing Daniele Del Giudice's Nel museo di Reims

INTORNO AL TESTO

- 145 *La resa grafica dei testi volgari*. Atti del Seminario di Filologia per cura di Giuliano Tanturli, Università degli Studi di Firenze, sala Medioevo e Rinascimento, lunedì 4, 11 e 18 aprile 2016
The graphic rendering of Old Italian texts. Atti del Seminario di Filologia per cura di Giuliano Tanturli, Università degli Studi di Firenze, sala Medioevo e Rinascimento, lunedì 4, 11 e 18 aprile 2016
- 146 ISABELLA BECHERUCCI
Premessa
Preamble
- 151 GIULIANO TANTURLI
Sulla resa grafica dei testi volgari. Proposta generale
On the graphic rendering of Old Italian texts. A general proposition
- 155 ALDO MENICHETTI
Questioni di grafia in testi toscani del Due-Trecento
Questions on spelling in 13th and 14th-century Tuscan texts
- 163 PAOLA MANNI
Appunti sulla resa grafica dei testi volgari antichi
Notes on the graphic rendering of Old Italian texts
- 173 PÄR LARSON
Suoni, fonemi, grafie e grafemi nella pratica editoriale
Sounds, phonemes, graphs and graphemes in editorial practice
- 181 SARA NATALE
Le grafie dell'elegia giudeo-italiana nella nuova edizione critica
The spelling of the Judeo-Italian Elegy in its new critical edition
- 193 FRANCESCO BAUSI – ALESSIO DECARIA
Il carteggio privato di Niccolò Machiavelli. Problemi di resa grafica
Problems in the graphic rendering of Niccolò Machiavelli's private correspondence
- 217 LINO LEONARDI
Scripta e convenzioni editoriali, tra fedeltà e interpretazione
Ancient scriptae and editorial conventions, between fidelity and interpretation

CRONACHE

- 227 EDIZIONI E COMMENTI: Laura Refe, *I fragmenta dell'epistola Ad Posteritatem di Francesco Petrarca* [V. Bernardi]; Angelo Poliziano, *Stanze per la giostra*, a cura di F. Bausi [A. Corsaro]; Giovan Battista Giraldi Cinthio, *Canti dell'Hercole (Classe I 406 della BCAlFe)*, a cura di C. Molinari [I. Becherucci]; Pietro Delitala, *Rime diverse*, a cura di M. Badas [B. Aldinucci]; «*A foglia ed a gemma*». *Lecture dall'opera poetica di Andrea Zanzotto*, a cura di M. Natale e G. Sandrini [F. Venturi]
- 243 SCUOLA E UNIVERSITÀ: Giuseppe Ledda, *Leggere la Commedia*, Sergio Zatti, *Leggere l'Orlando Furioso*, Pierantonio Frare, *Leggere I promessi sposi*, [C. Albarello]; Progetto *Atlante digitale del Novecento* e sito web *anovecento.net*. [S. Teucci]; Convegno *La pratica del commento 2* [S. Teucci]
- 259 *Indice dei nomi*
- 265 *Indice dei manoscritti*

LORENZO AMATO

Orchi, mostri e ninne-nanne.

*Tradizione umanistica e folclore in alcuni madrigali inediti
di Giovan Battista Strozzi il Vecchio*

*Orcs, monsters and lullabies. Humanist tradition and folklore
in some of Giovan Battista Strozzi the Elder's unpublished madrigals*

ABSTRACT

Di Giovan Battista Strozzi il Vecchio (1504-1571) sono attualmente conosciute circa 3100 rime, in larghissima parte madrigali, molti dei quali conservati solo in manoscritti antichi e mai pubblicati a stampa.

Questo studio pubblica in versione critica e analizza 19 madrigali strozziani, finora inediti, che si connotano come del tutto anomali rispetto alla tradizione lirica cinquecentesca, poiché offrono descrizioni di bestie, immagini e scene mostruose o infernali. Lo stile dello Strozzi, normalmente associato nelle antologie di poesia cinquecentesca a raffinate immagini di luce ed eleganza, si fa, nel descrivere mostri e demoni come l'Orco della tradizione popolare, grevemente fisico e a tratti realistico-espressionistico, con interessanti riferimenti al lessico e a immagini dantesche. Anche il pubblico di riferimento di alcuni di questi madrigali, i propri figli 'pargoletti', è elemento al tempo stesso originale e memore della tradizione dei *carmina* familiari di Giovanni Pontano.

I 19 madrigali pubblicati nell'articolo sono accompagnati da alcune considerazioni testuali, linguistiche e storiche volte a sottolineare l'originalità e la complessità dell'immaginazione poetica strozziana, che sempre più mostra di meritare un'attenta rivalutazione storiografica.

Giovan Battista Strozzi the Elder (1504-1571) produced a substantial corpus of more than 3,100 poems, in large part madrigals, very few of which have been printed.

This paper offers a critical edition and analysis of 19 of his previously unpublished madrigals. These texts, describing beasts, monsters and images of hell, appear unique in the landscape of Sixteenth century lyrical poetry. In anthologies of Renaissance poetry, Strozzi's poetic style is usually associated with refined images of light and elegance. Yet, when describing demons and monsters like the Ogre of folk tradition, it morphs into a crudely physical and at times realistic-expressionistic language, with interesting references to the lexicon and imagery of Dante's *Divina Commedia*. The ideal public of some of these madrigals, Strozzi's own 'pargoletti' children, is both an original element and one that recalls the tradition of the *carmina* written by Giovanni Pontano about his own family.

The 19 madrigals published in this paper are followed by a concise analysis of the text, language and historical context of the poems, aimed at underscoring just how original and complex Strozzi's poetic imagination could be. It offers further proof that Strozzi is in need of reappraisal, and indeed merits being considered one of the most important lyrical poets of the late Renaissance.

*Orchi, mostri e ninne-nanne.
Tradizione umanistica e folclore in alcuni madrigali inediti
di Giovan Battista Strozzi il Vecchio*

Il presente articolo nasce dalle mie ricerche sulla tradizione manoscritta delle *Rime* di Giovan Battista Strozzi il Vecchio, nell'ambito delle quali è stato possibile rintracciare numerose liriche inedite di grande interesse¹. Fra queste ho selezionato un totale di 19 madrigali che si connotano come del tutto anormali rispetto alla tradizione lirica cinquecentesca, offrendo descrizioni di bestie, immagini e scene variamente mostruose o infernali. Nel corpo dell'articolo riproduco i testi in versione critica, sulla base cioè della collazione dei due testimoni di questa tradizione più familiare e privata delle *Rime*, con l'aggiunta di alcune considerazioni testuali, linguistiche e storiche volte a sottolineare l'originalità e la complessità dell'immaginazione poetica strozziana, che sempre più, a mio avviso, mostra di meritare un'attenta rivalutazione storiografica.

* * *

Nei codici Vaticano Latino 8823 e Vaticano Latino 8849 della Biblioteca Apostolica Vaticana, facenti parte di due raccolte quasi complete del corpus poetico di Giovan Battista Strozzi il Vecchio², leggiamo un peculiare madrigalletto, dedicato a *Lorenzino* (cfr. V8823 p. 1122, V8849 p. 1155):

È, LORENZIN mio, l'Orco irsuto e fosco
tutto, e quindi di bocca
e quindi gli trabocca
spuma fetida, e fumo e fiamma e toscio!
Com'un vento esce dell'oscuro bosco
e dell'orribil grotte,
per sempiterna notte
questa belva aspra e scorr' e mugghia e frange!
Sempre sente chi piange, e se lo 'nghiotte³!

v. 5 esce] elce V8823 V8849

Sul piano metrico, questo componimento (e quelli che seguono) rispetta uno schema piuttosto tipico del madrigale strozziano, che Francesco Bausi e Mario Martelli avvicinavano all'ode-canzonetta di Bernardo Tasso, ovvero a una essenziale stanza di canzone, formata in modo libero da endecasillabi e settenari, con due piedi (generalmente asimmetrici), chiave (ma non necessariamente settenaria, come si vede in questo esempio), e sirma formata da uno o due distici a rima baciata⁴. Lo Strozzi usa molto raramente versi irrelati, e, come si

vede in *È, LORENZIN mio, l'Orco irsuto e fosco*, inserisce rime al mezzo che 'valgono' come rima e snelliscono il ritmo⁵.

Il *Lorenzino* di questo madrigale altri non è che Lorenzo Strozzi (1561-1595), figlio maggiore del poeta, al quale Giovan Battista dedicò anche la sua serie più ampia di madrigali, ovvero i 131 *Lauretti*, in occasione di una malattia che dovette debilitare il bambino per molto tempo⁶. Giovan Battista d'altronde usava dedicare ogni sorta di componimento ai membri della propria famiglia, a partire dai numerosissimi madrigali sulle coltivazioni, i campi e le proprietà terriere e immobiliari, o di ringraziamento alla moglie Filli (ovvero Marietta) per i bei figli, o di corrispondenza, o di addio (alla famiglia e alla moglie) per la propria presunta prossima morte, ecc.⁷. Giovan Battista ebbe anche un secondo figlio, Filippo (ca. 1563-1609)⁸, per il quale non scrisse serie ampie come quella dei *Lauretti*, ma numerosi madrigali sciolti, per solito di argomento più fanciullesco. Fra questi riporto *Ha d'oscura fuligine l'Orca atra* (V8823 p. 1332, V8849 p. 1364), preceduto in entrambi i testimoni da un terzo madrigale a tema orchesco dedicato ai *pargoletti* (*Ecco l'Orco di tenebre vestito*, V8823 p. 1331 e V8849 p. 1363):

Ecco l'Orco di tenebre vestito
e di pietade ignudo!
Tacete pargoletti! Un così crudo
mostro non ha Cocito,
né l'un né l'altro lito
d'Acheronte crudel! Questi, non sazio
mai d'altrui pena e strazio,
com'ei sente languir né punto indugia,
ma là subito corre e ne trangugia.

Ha d'oscura fuligine l'Orca atra,
ch'io dico, irsute e folte ambe le tempie;
son di brace quell'empie
sue luci; e notte latra
e di, la 'ngorda e ria, che mai non s'empie
d'altrui lagrime gola:
oimè, taci Pippin, non far parola!

v. 7 Pippin] Silvin V8823 (*corr.* V8823') V8849 (*corr.* V8849')

I tre madrigali 'orcheschi' sono estremamente simili, e in effetti parrebbero scritti secondo un principio unitario: sono tre ninne nanne, scritte per bambini che non vogliono dormire (o piangono, o comunque devono *tacere*), e hanno al centro la figura terrificante dell'*Orco*, o della sua controparte femminile *Orca*, descritti come mostri pelosi (*irsuti*), sporchi, bavosi, puzzolenti, velocissimi come se volassero (l'orco esce dal bosco *come un vento*), e ovviamente voraci di bambini che piangono.

Si ammira, in queste poesie, uno stile orrorifico e fortemente espressioni-

stico che richiama da vicino lessico e immagini dell'*Inferno* dantesco. Ovviamente l'«oscuro bosco» di È, LORENZIN *mio, l'Orco irsuto e fosco*, v. 5, richiama la «selva oscura» di *Inf.* I 2, come la «sempiterna notte» di v. 7 riporta alla mente le tenebre infernali, e in part. le «tenebre etterne» di *Inf.* III 87; a livello ritmico stilistico l'intero v. 8 («questa belva aspra, e scorr', e mugghia, e frange») par richiamare *Inf.* I 5 («esta selva selvaggia e aspra e forte»). Il madrigale *Ecco l'Orco di tenebre vestito* offre un richiamo lessicale, «trangugia» di v. 9 (cfr. *Inf.* XXVIII 27, ma qui è più probabile l'influenza ariostesca, cfr. *Furioso* X 94, 1-3: «Vi fu legata pur quella mattina / dove venìa per trangugiarla viva / quel smisurato mostro, orca marina», e XVII 35, 4, a proposito dell'Orco, «tutti li mangia, anzi trangugia vivi», per il quale cfr. anche *infra*; va detto che spesso il verbo *trangugiare* è usato in relazione all'antropofagia, es. anche in Pulci, *Morgante* XXVI 46, 2-3 («de' pagan che venivan minacciando / ch'ognun voleva e' cristian trangugiare») e XXVII 54, 1-4, in part. 3 («Lucifero avea aperte tante bocche / ... e trangugiava a ciocche / l'anime, che piovean, de' saracini»). Anche il madrigale *Ha d'oscura fuligine l'Orca atra* è composto di immagini dantesche: le «luci... di brace» di vv. 3-4 non può non ricordare «Caron dimonio, con gli occhi di bragia» di *Inf.* IV 109, mentre «l'Orca atra» che «latra» richiama il Cerbero di *Inf.* VI 13-16, che «con tre gole caninamente latra... Li occhi ha vermigli, la barba unta e atra» (e anche il mai riempirsi la gola di lacrime richiama in qualche modo l'immagine delle gole di Cerbero).

Questi madrigali non sono un *unicum* nella produzione strozziana. Stesse immagini, lessico e rime in un componimento sulla vorace *Lupa* (V8822 p. 883, V8849 p. 909), che però, come in certi altri esperimenti strozziani (ad esempio nella ballata monostrofica dedicata alle Furie infernali, *Uscite dell'Inferno*)⁹, fonde le caratteristiche del madrigale con quelle della ballata, offrendo uno schema abcC(b)A(a)DcC piuttosto anomalo per lo Strozzi¹⁰, e si noti, *en passant*, come le consonanti mute e le liquide *r* diffuse e ripetute in tutti i versi creino un senso di 'ringhio' costante:

Lupa affamata ed empia
 dì e notte erra e latra,
 onde ognun pave e trema
 di sua ingordigia e di sua rabbia estrema.
 E pur che sua gola atra e suo ventre empia,
 ovili e mandre scempia intere intere,
 onde ognun pave e trema
 di sua ingordigia e di sua rabbia estrema.

Si legga anche il madrigale sul *Fero Ladron*, non troppo dissimile (V8822 p. 897, V8849 p. 923):

Da questo orrido bosco
 lungi, armenti e pastor, girate il passo!
 Entro quel profondo havvi oscuro e fosco

antro, e quanto gran sasso
 serra a tutti altri il passo,
 fuor ch'al fero Ladron, che mai non dorme,
 divorator di torme
 e mandre e mandrian d'ogni ragione,
 divorator di bestie e di persone!

E, ancora, il madrigale *È questi anch'ei gigante e masnadiero*, che mette assieme aspetti infernali e bestiali (V8822 p. 886, V8849 p. 912):

È questi anch'ei gigante e masnadiero,
 e predator di bestie e di persone;
 ben par, quand'ei si pone
 alla gran bocca orrenda il corno fiero,
 ben par che insieme tuone
 ogni rocca e città del gran Monarca,
 orribile Plutone,
 all'atra stige barca
 giunta, di fallo tanto e tanto carca!

v. 1 masnadiero] manadiero (*corr.* V8822')

v. 4 corno] corvo V8822 (*corr.* V8822')

È sicuramente Dante a suggerire altre immagini, altri mostri. È ancora Cerbero il protagonista di una fantasia 'infernale' di fuga e distruzione (V8822 p. 852, V8849 p. 878):

Rotta l'aspra catena
 il fer Molosso dell'orribil soglia,
 ove sempre balena
 e tuona e piove giù tormento e doglia,
 quinci e quindi s'avventa, e par che voglia
 l'onda assorbirsi e 'l lito Averno e Stigio,
 non che 'l remo e 'l navigio,
 e 'l Navichier con quanta gente morta
 alle infelici sponde il crudel porta.

Così come, con la definizione di *Chimera infernale*, Giovan Battista Strozzi ci rappresenta il trifauci Lucifero dantesco (V8822 p. 1013, V8849 p. 1042):

Ha tre bocche, anzi tre fornaci ardenti,
 la Chimera infernale,
 che sempre batte l'ale,
 e sempre batte i denti;
 fuggon draghi e serpenti,
 tace Austro procelloso et Aquilone,
 quando egli avvien che muggi, anzi pur tuone,
 l'orribile Bufèra
 d'Acheronte, ov'è sempre verno e sera.

Ma riscontriamo anche un forte gusto per descrizioni di caos e di sovvertimento dell'ordine universale che ad esempio in *Ecco, o miser chi 'l fischio* prende a prestito la figura del drago dall'immaginario apocalittico (*Ap.* XII 9), filtrato da una certa tradizione poetica sacra, es. la *Leggenda di Santa Margherita* in versi trecentesca poi pubblicata da Domenico Maria Manni, donde probabilmente il verbo *tranghiottire*¹¹ (V8822 p. 892, V8849 p. 918):

Ecco, o miser chi 'l fischio
 terribilissimo ode!
 Ecco per l'aere un drago, un basilischio
 con mille e mille bocche e mille code!
 Che non par ch'egli annode
 e svella e si tranghiotta e si divore,
 tutto 'l mondo d'orrore e di spavento
 e di strida ingombrando in un momento?

A volte, invece, queste fantasie sembrano andare al di là del 'dicibile', e certo fanno ben comprendere perché queste poesie siano rimaste rigorosamente private, non trovandosi infatti nella tradizione pubblica che leggiamo nei testimoni fiorentini, né nella pur ampia selezione fatta dai curatori di V8818-9. Si legga *In nubi e 'n piogge e 'n fulmini converso* (V8822 p. 856, V8849 p. 881):

In nubi e 'n piogge e 'n fulmini converso
 il bel sereno eterno,
 e tutto il crudo Inferno
 in terra, e sottosopra l'universo!
 Fugge, in preda il ciel dato e 'l gran governo
 della terra e dell'onde
 alle tartaree squadre,
 fugge il sommo gran Padre, e si nasconde.

Oltre alle ninne nanne, nell'ambito della produzione strozziana contenuta nei grandi collettori vaticani troviamo anche altri madrigali di argomento variamente 'orchesco'. In generale in queste poesie agisce, io credo, la suggestione dell'etimologia di *Orcus* come luogo (e creatura) degli Inferi, e quindi dell'Orco, o meglio dell'*Orca*, come creatura infernale (V8822 p. 895, V8849 p. 921):

Foco e fiamma ognor rutta, ed altrettanto
 tosco, la vorace Orca
 del crudo Radamanto,
 ch'a mille e mille giù l'anime inforca:
 ognun dal suo furor fuggendo torca!
 Ma questo anche non vale:
 ha sì lunghe le branche, e grandi l'ale¹²!

Immediatamente successivo al precedente è il madrigale che tratta di una *Belva* che potrebbe essere la medesima Orca – demone infernale, e che però in questa poesia, analogamente al Drago di *Ecco, o miser chi 'l fischio* e a quanto leggiamo in *In nubi e 'n piogge e 'n fulmini converso*, arriva a *furare* cielo, mare e monti, e di fronte alla quale anche il sole fugge (V8822 p. 895, V8849 p. 921):

Della più scura selva
del caliginosissimo Acheronte,
come nube atra di fuligin Belva
orrenda alza la fronte,
e l'uno e l'altro mar, questo e quel monte,
e spesso il ciel ne fura!
S'attuffa per paura la gran luce
del mondo, e che pur sempre il dì n'adduce.

Tralascio i riferimenti alla Notte come creatura mostruosa che scaccia la luce (ne leggeremo un esempio nella ninna nanna *Ecco, o Silvio pian pian l'orrida sera*, cfr. *infra*), per riportare l'ultima menzione dell'*Orca* rintracciabile nei madrigali strozziani (V8822 p. 883, V8849 p. 908):

Vorace e 'ngorda, né già mai satolla
Orca, sempre affamata,
batte la smisurata
coda, e 'l gran capo orribilmente crolla!
O ben d'un parto nata
con Satanasso, e per sua stigia selva,
pasciuta orrida belva,
sol tuo fetor pestifero la luna
e 'l sole e 'l cielo e tutto 'l mondo imbruna.

v. 5 nata] nato V8822 (*corr.* V8822ⁿ) V8849

Anche in questo caso l'*Orca*, creatura demoniaca dalla coda smisurata, richiama alla mente un celebre mostro dantesco, ovvero Minosse, che «orribilmente... ringhia», *Inf.* V 4, e che in generale si connota per la sua grande coda, *Inf.* V 11-12.

Bastino questi esempi per avere un'idea degli interessi variamente mostruosi, infernali o apocalittici dello Strozzi. Vi sono anche altri testi analoghi, spesso interpretabili come allegorie (es. *Scelesti empio metal, che qual serpente*, V8822 p. 893, V8849 p. 919, e probabilmente anche l'immediatamente precedente *D'instinguibil sete*, o anche *D'un minimo carbone, anzi pur solo*, V8823 p. 1333, V8849 p. 1365), o come rappresentazioni della notte (es. *Dall'uno all'altro polo aggiugnon l'ale*, V8822 p. 884, V8849 p. 910; oppure l'ambiguo *Orba tenebra orribile per scuro*, V8822 p. 892, V8849 p. 918), della furia della natura (es. la tempesta in *Dell'ampissima gola*, V8822 p. 858, V8849 p. 903, o in *Da impetuoso nembo*, V8822 p. 884, V8849 p. 909, o in *Leva del golfo occidentale un fiato*,

V8822 p. 885, V8849 p. 910, o in *Invincibile è questi, e sol bastante*, V8822 p. 885, V8849 p. 911; la siccità in *Apri l'arida sabbia*, V8822 p. 882, V8849 p. 908) o di stati d'animo (es. la 'malinconia' in *Spaventosa ombra io veggio*, V8822 p. 853, V8849 p. 878), o, come già visto nei primi esempi, di descrizioni di furore bestiale (es. *Fiera Lupa d'agnello*, V8822 p. 882, V8849 p. 907). Basterà dire che nei due testimoni esiste una sezione di poesie sicuramente 'mostruose' (V8822 pp. 892-897, V8849 pp. 918-23), preceduta e seguita da altri nuclei e poesie sparse a tema variamente simile (come ad es. V8822 pp. 878-87 e V8849 pp. 903-13), che certo andranno esaminate con una certa attenzione, anche per rintracciare collegamenti fra poesie distanti, e magari comprendere con più precisione possibili riferimenti allegorici e magari storici.

Quel che è certo è che stilisticamente queste poesie si allontanano grandemente quell'idea di arte sublime ed ermeticamente splendida (e quindi da ogni possibile definizione di 'petrarchismo') nella quale tanti critici hanno voluto inquadrare i madrigali di Giovan Battista Strozzi, idea che d'altronde già Marco Ariani aveva dimostrato basarsi solo sulla conoscenza della ristretta scelta di madrigali che i figli Lorenzo e Filippo (appunto il *Lorenzino* e il *Silvino-Pippino* delle ninne nanne) ci hanno fornito nell'antologia Sermartelli, pubblicata nel 1593, quasi venti anni dopo la morte di Giovan Battista¹³. Questo gusto per il madrigale a carattere tragico, e nel nostro caso addirittura mostruoso, infernale e apocalittico, distingue lo Strozzi *Senior* da tutti i suoi imitatori, a partire da quel Giovan Battista Strozzi il Giovane con il quale è spesso confuso, e che del magistero dello zio predilesse e cristallizzò in forma teorica esclusivamente le tematiche di ispirazione bucolica, elegiaca e cortigiana, le musicalità armoniose, e i toni dolcemente onirici¹⁴.

* * *

Tornando alle tre ninne nanne orchesche che ho riportato in principio, è importante sottolinearne le peculiarità che le distinguono dai rimanenti madrigali a tema mostruoso. I quali rappresentano infatti creature già attestate nella tradizione poetica, e paiono formare una galleria di figure o *ekphraseis* (quasi pre-mariniane) di ideali dipinti di creature infernali. Un bestiario, appunto, e forse quel che rimane di una o più corone di madrigali dedicati ai mostri infernali, oppure a belve terrestri, oppure ad allegorie dei comportamenti umani. Può darsi che nella concezione di simili componimenti, certo del tutto atipici in ambito lirico e soprattutto madrigalesco, agiscano suggestioni derivanti dalla contemporanea cultura figurativa (dal gusto della grottesca, del grottesco, e di una certa statuaria – ricordo almeno l'Orco del Parco dei Mostri di Bomarzo), o dalle mascherate del Carnevale, per il quale alcuni di questi componimenti potrebbero esser stati concepiti, come era stato nel 1550 per la già citata ballata monostrofica *Uscite dell'Inferno*¹⁵. Ad ogni modo non v'è dubbio che i componimenti che affollano queste sezioni dei grandi collettori vaticani meritino ulteriori indagini.

Nell'ambito del presente lavoro devo rimarcare tuttavia che le nostre ninne nanne sono, prima di tutto, ninne nanne: si rivolgono a un pubblico ben definito (i figli) e si articolano come un racconto o filastrocca che il padre-narratore canta ai bambini che (presumibilmente) piangono e non vogliono dormire. La stessa menzione del nome dei figli distingue questi testi dagli altri, e li lega fra loro. Non sono, si intenda bene, le uniche poesie di questo genere dedicate ai figli. Si legga ad esempio la seguente, dedicata alla *Lontra*¹⁶, prece-duta in entrambi i testimoni (V8823 p. 1147, V8849 p. 1180) dal titolo/glos-sa *Per li figliuoli*, che sembra dimostrare come fossero gli stessi bambini a recla-mare questo tipo di componimento:

Per li figliuoli

Lontra ingorda, che mandre e ville assale,
d'Averno esce! Fuggite pargoletti
a vol' ne' bei colletti,
e sotto le grand'ale
di lui, che tal volando al Ciel ne sale!
Sì l'Arbia e l'Arno affrena,
con tutta la tirrena avventurosa
contrada, che par mai non hebbe posa.

Nelle nostre tre ninne nanne il primo nesso di connessione è proprio l'Orco, figura che in quanto creatura notturna divoratrice di bambini, e quindi legata più al racconto popolare che a possibili eredità etimologiche, compare piuttosto raramente nella tradizione poetica italiana. Difficile poi che lo Strozzi conoscesse i riferimenti e le allusioni contenute nelle poesie di autori poco frequentati nel Cinquecento come Jacomo Granfione de' Tolomei, Fazio degli Uberti o Ristoro Canigiani¹⁷. È invece la tradizione cavalleresca che gli ha offerto alcuni spunti, e certamente parte del lessico: se già in Pulci, *Morgante* XIX 86 Margutte si lamenta che Morgante ha mangiato tutto il cibo che doveva bastare a entrambi accusandolo di essere vorace come un orco antropofago («Tu m'hai a mangiare un dì, poi, come l'Orco»), è nell'*Orlando Innamorato* (III, 3, 25 sgg.) che compare il racconto di Lucina incatenata dall'Orco, che sconsiglia Mandrigardo di lasciarla morire, piuttosto che rischiare di essere anch'egli catturato dal mostro¹⁸. L'episodio è ripreso nell'*Orlando Furioso* dell'Ariosto (XVII 29-68), nel quale a Grifone è raccontato l'attacco dell'Orco ai cavalieri della scorta di Lucina, divorati e presi prigionieri, e la loro successiva fuga mediante un arguto stratagemma che prende a modello l'episodio di Polifemo narrato nel libro IX dell'*Odissea*. Alcuni versi ariosteschi hanno evidenti elementi in comune con la descrizione strozziana:

XVII 29, 4-8

Dio vi guardi, signor, che 'l viso orrendo
de l'Orco agli occhi mai vi sia dimostro:
meglio è per fama aver notizia d'esso,
ch'andargli, sì che lo veggiate, appresso.

XVII 30

Non gli può comparir quanto sia lungo,
sì smisuratamente è tutto grosso.
In luogo d'occhi, di color di fungo
sotto la fronte ha duo coccole d'osso.
Verso noi vien (come vi dico) lungo
il lito, e par ch'un monticel sia mosso.
Mostra le zanne fuor, come fa il porco;
ha lungo il naso, il sen bavoso e sporco.

XVII 31

Correndo viene, e 'l muso a guisa porta
che 'l braccio suol, quando entra in su la traccia.
Tutti che lo veggiam, con faccia smorta
in fuga andamo ove il timor ne caccia.
Poco il veder lui cieco ne conforta,
quando, fiutando sol, par che più faccia,
ch'altri non fa ch'abbia odorato e lume:
e bisogno al fuggire eran le piume.

XVII 32, 1-2

Corron qui qua chi là; ma poco lece
da lui fuggir, *veloce più che 'l Noto*.

...

XVII 35, 1-4

L'umana carne meglio gli sapeva:
e prima il fa veder ch'all'antro arrivi;
che tre de' nostri giovini ch'aveva,
tutti li mangia, anzi trangugia vivi.

...

XVII 38, 7-8

ad ogni suono di sentirlo parci
ch'affamato ritorni a divorarci.

Non è tanto la descrizione fisica ad avvicinare l'orco dello Strozzi a quello dell'Ariosto (che, come si è visto, deriva direttamente dal Boiardo). Piuttosto, le suggestioni ariostesche che ritroviamo nei madrigali strozziani sono il già osservato uso del verbo *trangugiare*, l'idea dell'Orco veloce come il vento, e la relazione (pur in senso inverso) fra l'udire o il produrre un rumore e l'arrivo im-

provviso del mostro. D'altro canto il madrigale, non poema ma componimento lirico di brevi dimensioni e rapido giro di versi, è tipologicamente inadatto a narrazioni e descrizioni prolungate come quelle offerte da Boiardo e Ariosto, ed è normalmente utilizzato per componimenti amorosi, d'occasione o di lode, come d'altronde prescritto anche da Giovan Battista Strozzi il Giovane¹⁹.

Non trovo, in lingua italiana, precedenti lirici autorevoli che possano aver fatto da intermediari fra i versi narrativi di un Ariosto (o di un Dante) e questi componimenti. Ritengo, invece, che la fonte strozziana sia rintracciabile nell'esperienza lirica di Giovanni Pontano, e più in particolare nei peculiari esperimenti delle *Naeniae*. Si legga la *Naenia septima mugatoria ad inducendum soporem*, che riproduco nella sua interezza mettendo in corsivo sintagmi e lessico che ritroviamo nei madrigali strozziani:

Fuscula nox, Orcus quoque fuscus; aspice, ut alis
per noctem volitet fuscus ille nigris.
Hic vigiles captat pueros vigilesque puellas.
Nate, oculos cohibe, ne capiare vigil.
Hic captat seu quas sensit vagire puellas 5
seu pueros. Voces comprime, nate, tuas.
Ecce volat nigraque caput caligine densat
et quaerit natum fuscus ille meum,
ore fremit dentemque ferus iam dente lacessit,
ipse vorat querulos pervigilesque vorat, 10
et niger est, nigrisque comis nigroque galero.
Tu puerum clauso, Lisa, reconde sinu,
Luciolum tege, Lisa. Ferox quos pandit hiatus,
quasque aperit fauces, ut quatit usque caput.
Me miseram, an ferulas gestat quoque? Parce, quiescit 15
Lucius, et sunt qui rus abiisse putent;
rura meus Lucillus habet, nil ipse molestus,
nec vigilat noctu conqueriturve die.
Ne saevi, hirsutasque manus tibi comprime, saeve;
et tacet et dormit Lucius ipse meus 20
et matri blanditur et oscula dulcia figit
*bellaque cum bella verba sorore canit*²⁰.

Che Giovan Battista Strozzi conoscesse e usasse la poesia pontaniana è fuor di dubbio, e d'altro canto negli anni Sessanta del Cinquecento il *De amore coniugali* e i *Tumuli* vivevano una fase di relativa celebrità, grazie a Bernardo Tasso e Berardino Rota, che dalle tristi vicende coniugali del Pontano trassero ispirazione per cantare la morte delle rispettive consorti²¹. Salvatore Ritrovato ha poi ben illustrato come alcuni epigrammi pontaniani (e nella fattispecie il componimento *Ad Bathyllam*, dagli *Hendecasyllabi* I 15, che inizia *Cum rides, mihi basium negasti*) si ritrovino tradotti nei libri di alcuni fra i maggiori poeti del

secolo, fra i quali Ludovico Ariosto (con il madrigale *Quando ogni ben de la mia vita ride*)²². Anche lo Strozzi traduce l'epigramma pontaniano (con il madrigale *Piangendo mi baciaste*), aggiungendo però un gusto della ricerca dell'equivalente metrico che lo porta a ricostruire gli endecasillabi latini in settenari italiani. Il che, a mio avviso, è ancor più significativo proprio in rapporto agli esperimenti strozziani sull'uso del madrigale, che con l'espedito delle serie arriva a essere equivalente funzionale non solo dell'epigramma, ma anche dell'elegia e di metri classici e umanistici più ampi²³. Il ricorso al magistero pontaniano, certo alternativo per tematiche e strumenti espressivi a quello petrarchesco-bembiano, si riscontra poi in gran parte della tarda produzione strozziana, e direi nell'ordinamento stesso del *corpus* strozziano che nel corso degli anni Sessanta sembra quasi configurarsi, almeno in parte, come una variazione in senso ermetico degli *Amori coniugali* pontaniani²⁴.

Nel nostro caso, i distici elegiaci della *naenia* sono in parte ricostruiti in madrigali, i quali scontano la loro brevità con la moltiplicazione del soggetto e la sua ripetizione in tre diversi testi, caratteristica, questa, tipica delle serie strozziane. È possibile infatti che le tre ninne-nanne facessero parte di una serie, smembrata forse a causa della separazione o dispersione delle carte che la contenevano. Non è difficile immaginare che testi come questi, nati in ambito familiare e destinati a una fruizione strettamente privata, non venissero mai rilegati o raccolti insieme ai componimenti che invece sono presenti nella tradizione manoscritta fiorentina. Infatti il ben documentato rifiuto dello Strozzi di dare alle stampe le proprie *Rime* permette di ipotizzare che l'ampia tradizione monografica oggi conservata nelle biblioteche fiorentine derivi da 'edizioni manoscritte', pubblicate quindi dall'autore, e che altre poesie rimanessero limitate ai loro destinatari, solo *post-mortem* venendo raccolte nei grandi collettori vaticani, probabilmente a cura dei figli o di qualcuno che ne faceva le veci²⁵. Nella seconda metà di detti collettori vaticani non sono infrequenti, d'altronde, casi di testi copiati più volte in sezioni diverse, talvolta con varianti redazionali, il che lascia intuire l'uso di più *exemplares* talvolta contraddittori. Sono presenti poi testi incompleti, che gli stessi copisti dichiarano con note marginali essere stati tali anche nel loro *exemplar*, e testi nati in connessione l'uno con l'altro e che, ora dispersi in sezioni distinte dei grandi collettori, i copisti indicano come collegati. Questa casistica piuttosto ampia di componimenti mal collocati nell'ambito della seconda metà di V8821-2-3 e V8848-9 fa pensare a una ricopiatura di carte e fascicoli messi assieme in modo disordinato, e legittima l'ipotesi che le nostre ninne nanne siano nate come una serie unitaria in parte frammentata a seguito di incidenti e dispersioni della tradizione *post-mortem* delle poesie più private²⁶.

A parziale supporto di questa teoria ricordo come Giovan Battista Strozzi il Giovane prescrive che mai, nel madrigale, il nome del destinatario debba comparire nella sua completezza, essendo invece buon uso alludervi mediante un nome simbolico (lo «scherzo del nome»), o mediante diminutivo²⁷. Questo è

quanto avviene nelle tre ninne-nanne orchesche da me sopra riportate: il figlio Lorenzo è infatti chiamato *Lorenzino*, mentre a Filippo si fa riferimento a testo col nome di *Silvino*, chiara derivazione bucolica, poi modificato a margine, in entrambi i testimoni, in *Pippino*, diminutivo diretto di Filippo. Questo mutamento in effetti fa pensare a una coordinazione fra i tre testi: se infatti il secondo e il terzo appaiono collegati anche per motivi di successione nei testimoni, il collegamento con il primo, meno evidente, si può ipotizzare sulla base dei destinatari: il primo figlio in *È, LORENZIN mio, l'Orco irsuto e fosco*, il secondo figlio in *Ha d'oscura fuligine l'Orca atra*, ed entrambi i figli in *Ecco l'Orco di tenebre vestito*. Inoltre, per quanto il nome *Lorenzo* rechi già in sé una memoria bucolica e poetica, e quindi il diminutivo *Lorenzino* potrebbe ben accostarsi a *Silvino*, mi pare più probabile che la trasformazione di *Silvino* in *Pippino* si giustifichi con la volontà di evidenziare il parallelo fra i diminutivi dei nomi dei due fratelli. È possibile quindi che la correzione di *Silvino* in *Pippino* sia stata apportata per volere degli stessi figli, oppure perché i figli conoscevano meglio una volontà paterna che oggi non rintracciamo a testo in testimoni esistenti.

A questa mia ipotesi osta tuttavia la presenza di altri componimenti, che, pur essendo in parte presenti proprio in quella sezione di madrigali 'mostruosi' da me sopra citata, ho riservato a una discussione più attenta, trattandosi infatti non solo di poesie dedicate a eventi e creature mostruose, ma anche di ninne nanne. Infatti Giovan Battista Strozzi il Vecchio scrisse altri gruppetti di ninne nanne dedicate ai figli, che bisognerebbe valutare se accorpate alle precedenti o leggere separatamente. La più vicina alle tre ninne-nanne orchesche è il madrigale *Taci Pippo, non vedi* (V8822 p. 881, V8849 p. 907):

Taci Pippo, non vedi
lunghe orecchie, grand'occhi, et ampia gola,
quante man, quanti piedi
ha 'lVeglio irsuto? Oimè, non far parola!
Ché subito il malvagio a noi sen vola,
che pur crollar ne sente,
o vede! E immantinente, allora allora,
e così crudi crudi ne divora!

v. 1 Pippo] Silvio V8822 (corr. V8822')

La connessione di questo quarto madrigale ai precedenti parrebbe indubbia: al di là del ritorno dell'emistichio *non far parola*, in rima con *gola*, v. 6 di *Ha d'oscura fuligine l'Orca atra*, e qui con *gola / vola* (e collegato anche alla rima dei versi finali per assonanza e parziale consonanza con *allora allora / divora*), *Il Veglio irsuto* sembrerebbe qualificarsi a tutti gli effetti come un orco (lunghe orecchie, grandi occhi, gola ampia, ecc.), anche se la fantasia dell'autore lo fornisce di tante mani e tanti piedi. D'altro canto nella tradizione popolare l'orco non ha una forma ben definita, e può essere dotato di ali (e infatti, come qui, spes-

so vola)²⁸, oppure è qualificato come un uomo bruttissimo, selvaggio e antropofago, come nel *Cunto de li Cunti*²⁹, e come forse in questo componimento. Sembrerebbe coerente con l'appartenenza a una ipotetica serie di ninne nanne orchesche anche la correzione di V8822' di *Silvio* in *Pippo* (già a testo in V8849), parallela a quella già vista a proposito del madrigale *Ha d'oscura fuligine l'Orca atra*, ma assente in altri madrigali dedicati al figlio cadetto, come il seguente (V8822 p. 894, V8849 p. 920):

Ecco, o Silvio, pian pian l'orrida sera
 (chi non se ne sgomenta)
 che qual tigre aspra, od orsa, od altra fera
 subito a noi s'avventa!
 Tacciam Silvio, tacciam, ch'ella non senta,
 e ne trangiotta, ahi pur, com'ella suole!
 Non si vede egli il sole
 che per tema s'atterra,
 anzi cade, e nascondesi la terra!

In questo caso il poeta non mette in guardia il figlio piccolo da orchi o mostri specifici, ma dall'*orrida sera*, che, come d'altronde anche gli orchi, *trangiottete* i bambini che non dormono, e di fronte alla quale anche il sole sprofonda sotto terra, e la terra stessa si nasconde. La fantasia del poeta varia sul tema dell'orrore notturno per costruire un'ulteriore ipotesi apocalittica di fine del mondo, coerente tuttavia non solo con il suo gusto, ma anche con l'uso di certe ninne nanne o ritornelli fanciulleschi che, ancora oggi, esorcizzano la paura della morte promettendo ai bambini ridenti il collasso del mondo e della terra (penso ad esempio al ben noto girotondo: «giro-giro tondo / casca il mondo / casca la terra ... »).

Che dietro a certe rappresentazioni strozziane possa esservi una mescolanza erudita di tradizione popolare e repertorio letterario-favolistico mi pare confermato dal seguente madrigale (V8822 p. 886, V8849 p. 911):

Muggia, urla, e si pur lagna
 la non mai, com'or, gonfia, né sì carica
 d'alto stupor, grandissima montagna
 d'Appennin, che 'l Ciel regge, e 'l Ciel pur varca.
 Muggia, urla, e si rammarca
 lo spaventoso orribile Appennino:
 del gran ventre esce alfin... che topolino!

I versi strozziani prendono spunto dal ben noto detto popolare della montagna che partorisce un topo, a sua volta derivato dall'*Ars Poetica* oraziana, (139: «Parturient montes, nascetur ridiculus mus»). Mi pare però che questo madrigale rielabori piuttosto i versi di Fedro IV 24, *Mons parturiens*³⁰, a dimostrazione di quanto i madrigali strozziani espandano le potenziali fonti (tematiche e lessicali) ben oltre i limiti della lirica:

Mons parturibat, gemitus immanes ciens,
eratque in terris maxima exspectatio.
At ille murem peperit. Hoc scriptum est tibi,
qui, magna cum minaris, extricas nihil.

Escludo che il madrigale *Ecco, o Silvio pian pian l'orrida sera* possa far parte di una serie sugli orchi: si tratta quindi di una variante sul tema, composta da un autore al quale scrivere varianti e varianti di varianti piaceva parecchio. E verosimilmente come 'variante sul tema' andrà considerata, pur con riserva, anche *Taci Pippo, non vedi*, mancandovi il termine connettivo del nome dell'*Orco* (che invece mi pare importante nelle tre ninne nanne orchesche).

In un'altra coppia di ninne nanne, stavolta consecutive, lo Strozzi sembra selezionare e calibrare in modo affatto diverso le suggestioni derivanti dalle *Nae-niae* pontaniane (V8822 p. 887, V8849 pp. 912-13):

Taci, Silvio mio, taci: ecco la bruna
alma suora del dì che reca pace,
ma solo a chi si tace!
Taci, Silvio mio, tace anche la luna
e tacesi ciascuna
stella, e tacendo par che si ristaure.
Taccion queste, quell'aure,
e i tuoi cari augellin. Ma Silvio mio
tace, ond'io taccio anch'io.

Taci, Silvio mio, taci:
ecco tornata a vol la *tacit'ombra*
con le stellanti faci,
ed ogni opra e pensier libera, e sgombra
questa il mar, questa adombra
la terra, e questa il cielo, perché 'l lasso
pellegrin fermi 'l passo,
tutte il zappator sue
raccoglie armi, e del campo escasi il bue.

La connessione fra questi due madrigali è sicura: il secondo lo si trova in V8822 copiato a margine subito sotto al precedente. I due *incipit*, inoltre, si richiamano in modo evidente, secondo la figura dell'anafora che lo Strozzi usa come cerniera per unire serie di madrigali molto famose come (fra le altre) gli *Zeffiri*, i *Maggi*, gli *Arni*, gli *Sdegni*.

Ritroviamo in questi madrigali gli stessi elementi lessicali presenti nelle ninne nanne mostruose, come l'invito a tacere e non parlare, o non muoversi, o l'arrivo della notte bruna. Mancano però i riferimenti agli orrori della notte: *Taci, Silvio mio, taci ecco la bruna* e *Taci, Silvio mio, taci* sono due ninne nanne placide e serene, che non raccolgono gli aspetti grotteschi ed espressionistici dell'originale pontaniano, ma solo quelli idilliaci (e si noti l'*explicit* «... Ma Sil-

vio mio / tace, ond'io taccio anch'io» di *Taci, Silvio mio, taci ecco la bruna*, che, unico fra tutte queste ninne-nanne, riprende il v. 20 dell'elegia pontaniana che, a mo' di chiusa, dichiarava «et tacet et dormit Lucius ipse meus»). L'effetto di monotonia, necessaria alla ninna nanna vera e propria, è qui ottenuto con la ripetizione cadenzata di «taci» e sue varianti: dieci volte in *Taci, Silvio mio, taci ecco la bruna*, tre volte in *Taci, Silvio mio, taci*, con anche il ritorno della dentale in *tornata e stellanti* (vv. 2-3), e il ricorso a immagini derivate dalla canzone petrarchesca *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* (Rvf 50), qui però private dell'originario contesto elegiaco:

Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina	1
verso occidente, et che 'l dì nostro vola	
...	
la <i>stancha</i> vecchiarella <i>pellegrina</i>	5
<i>raddoppia i passi</i> , et più et più s'affretta;	
...	
Come 'l sol volge le 'nfiammate rote	15
per dar luogo a la notte, onde discende	
dagli altissimi monti maggior l' <i>ombra</i> ,	
l'avar <i>zappador l'arme riprende</i> ,	
et con parole et con alpestri note	
ogni gravezza del suo petto <i>sgombra</i> ;	20
e poi la mensa <i>ingombra</i>	
di povere vivande,	
...	
veggo la sera i buoi tornare sciolti	
da le campagne et da' solcati colli	
i miei sospiri a me perché non tolti	60
quando che sia? perché no 'l grave giogo?	
...	

Oltre alla descrizione dell'ombra della sera, e dell'arrivo della notte ristoratrice di fatiche, comune a entrambi i madrigali e alla canzone, ricorre nel secondo madrigale una rima importante, ovvero *ombra* : *sgombra* : *adombra*, molto vicino a *ombra* : *sgombra* : *ingombra* della canzone petrarchesca (rima a sua volta derivata da Dante, *Io son venuto al punto de la rota*³¹), e ritornano lo stesso lessico e le stesse immagini, ovvero *'l lasso / pellegrin* strozziano deriva dalla *stancha vecchiarella pellegrina* (v. 5), ed è simile, anche se opposto, il riferimento al *fermare il passo* con il *raddoppiare il passo* petrarchesco (v. 6). La figura del *zappador* che *sue / raccoglie armi* deriva dal petrarchesco *avar zappador* che *l'arme riprende* (v. 18, a sua volta debitore di Verg. *Geor.* I 160), e infine la figura del *bue* che *escasi dal campo* deriva dai petrarcheschi *buoi* che il poeta vede *tornare sciolti / da le campagne* (vv. 59-60).

È certamente vero che Giovan Battista Strozzi amava tornare su temi simi-

li, e utilizzare gli stessi tropi in componimenti appartenenti a serie diverse. Si prendano ad esempio serie a tema uguale (pur con svolgimento e sentimento diverso) come i *Maggi* e gli *Altri Maggi*, o serie molto simili come quella delle *Nevi* e quella delle *Altri nevi*, scritte in due inverni consecutivi (rispettivamente degli anni 1568 e 1569)³². Insomma, Giovan Battista Strozzi finisce per rappresentare situazioni o eventi simili in serie di madrigali che si presentano l'una come variante o ripresa dell'altra. Posso pensare che nel caso delle ninne nanne sia accaduta la stessa cosa: Giovan Battista Strozzi ha composto, soprattutto per Filippo, più gruppetti di ninne nanne: alcune sicuramente collegate (*Taci, Silvio mio, taci ecco la bruna* e *Taci, Silvio mio, taci*), altre che, pur presentandosi sciolte, potrebbero essere collegate (*È, LORENZIN mio, l'Orco irsuto e fosco, Ecco l'Orco di tenebre vestito* e *Ha d'oscura fuligine l'Orca atra*), altre quasi sicuramente isolate (*Taci Pippo, non vedi* e *Ecco, o Silvio pian pian l'orrida sera*). Difficile, in certi casi, stabilire dove agisca l'ispirazione comune, e dove invece si tratti di un vero e proprio legame di serie.

Che i tre madrigali I. *È, LORENZIN mio, l'Orco irsuto e fosco*, II. *Ecco l'Orco di tenebre vestito* e III. *Ha d'oscura fuligine l'Orca atra* siano collegati mi spinge a pensarlo sia la coerenza tematica e lessicale, sia una certa evoluzione nella descrizione della situazione, col riferimento prima a un figlio, poi all'altro, poi a entrambi i *pargoletti*. In questo senso invertire II. *Ha d'oscura fuligine l'Orca atra* e III. *Ecco l'Orco di tenebre vestito* darebbe ancora più senso, visto che l'ultimo madrigale sarebbe un'invocazione a entrambi i figli. Tuttavia, in mancanza di altri elementi documentari, vorrei fermare qui il mio ragionamento, per far sì che l'eccesso di ipotesi *ope ingenii* non mi porti a varcare le notturne soglie dell'arbitrio. Pertanto, tacendo le carte ulteriori indizi e prove, lascio la penna parafrasando il poeta quand'egli scrive

ma Silvio mio
tace, ond'io taccio anch'io.

NOTE

¹ Questo studio rientra nel progetto *Transmission of Knowledge in the Late Middle Ages and the Renaissance* (Accademia di Finlandia e Università di Jyväskylä, progetto numero 267518, 2013-2017, diretto dalla prof. Outi Merisalo), che ha fornito i fondi per le riproduzioni dei manoscritti utilizzati. La ricerca sulla tradizione delle *Rime* di Giovan Battista Strozzi, che, allargando il campo dei testimoni precedentemente presi in esame in Elena di Marzio, *La tradizione manoscritta delle rime di Giovan Battista Strozzi il vecchio nelle biblioteche fiorentine*, Università degli Studi di Firenze, Tesi di Laurea in Lettere, relatore prof. G. Tanturli, A.A. 2002-2003, ha come scopo finale la pubblicazione di un nuovo incipitario e di una nuova edizione delle rime strozziane, non sarebbe stata possibile senza l'aiuto e i preziosi consigli del prof. Giuliano Tanturli, alla memoria del quale desidero dedicare il presente lavoro.

² Ho designato i manoscritti della Biblioteca Apostolica Vaticana (tutti cartacei, risalenti al

sec. XVI ex.), segnati Vat. Lat. 8821 (f. II+ pp. numerate 1-506 + f. I', di mm. 272x210), Vat. Lat. 8822 (f. I + pp. numerate 507-1042 + I', di mm. 270x206 ca.) e Vat. Lat. 8823 (f. I + pp. 1043-1546 + II', di mm. 270x204), paginati in modo consecutivo e organizzati come un unico grande collettore, con le sigle V8821, V8822, V8823, e complessivamente V8821-2-3; similmente ho designato i due codici Vat. Lat. 8848 (ff. II non num. + pp. 744 numerate, + ff. XXVII' non num., di mm. 232x165) e Vat. Lat. 8849 (ff. non num. II + pp. numerate 745-1576, + f. I^a non num. + ff. I'-XXXVI' numerati + XXXVII'-LVIII' non num., di mm. 232x163), probabilmente *descripti* da V8821-2-3 (ma in parte corretti e aggiornati successivamente alla prima scrittura) come V8848 e V8849, e complessivamente V8848-9. I due grandi collettori V8821-2-3 e V8848-9 raccolgono rispettivamente 3035 e 3045 componimenti di Giovan Battista Strozzi il Vecchio (la differenza fra i due testimoni è dovuta soprattutto ad alcune poesie aggiunte a margine), ovvero come già accennato la quasi totalità del corpus poetico. Nella prima metà dei due testimoni sono tramandati i componimenti che troviamo anche nella vastissima tradizione manoscritta fiorentina, e sono quelli in parte conosciuti anche da Marco Ariani, che ne ha pubblicato una selezione (cfr. G.B. Strozzi, *Madrigali inediti*, a cura di M. Ariani, Urbino, Argalia, 1975); nelle seconda metà dei due collettori, cioè grosso modo da p. 750 di V8822 fino alla fine di V8823 e in tutto V8849, leggiamo circa 1500 poesie qui tramandate in modo esclusivo, e finora in larghissima parte sconosciute. Da V8821-2-3 (che quindi daterei *ante* 1593) è derivata l'antologia formata dai codici complementari BAV, Vat. Lat. V8818 e Vat. Lat. 8819 (V8818-9), che probabilmente servì da base di partenza per la successiva selezione che portò all'antologia Sermartelli, ovvero *Madrigali di GIOVAMBATTISTA STROZZI*, in Firenze, nella Stamperia del Sermartelli, 1593 (ne esiste una ristampa anastatica con prefazione di L. Sorrento, Strasburgo, Heitz, 1909), d'ora in avanti solo Sermartelli. Inclusi i suddetti codici vaticani, nell'ambito dei circa 100 manoscritti finora rintracciati ho segnalato 36 testimoni monografici (ovvero interamente dedicati alle *Rime strozziane*), alcuni dei quali molti ampi, e alcuni dei quali prestigiosi per fattura, scrittura, o per motivi storici. Di tutta questa complessa tradizione ho dato conto, in parte (e riservandomi di tornare sulla questione nel futuro incipitario delle *Rime strozziane*, e in altri futuri contributi), in L. Amato, *Appunti sulla tradizione delle Rime di Giovan Battista Strozzi il Vecchio: i manoscritti monografici*, «Medioevo e Rinascimento» (2014), pp. 149-83; e in *Il madrigale di Giovan Battista Strozzi il Vecchio: dalle serie manoscritte al 'canzoniere' a stampa*, «Medioevo e Rinascimento» (2015), pp. 181-217: rimando a questi due contributi anche per un approfondimento della bibliografia relativa all'autore. È di prossima pubblicazione un mio terzo studio dedicato all'analisi paratestuale dei testimoni monografici delle *Rime strozziane*, ovvero *Nuovi appunti sulla tradizione manoscritta di Giovan Battista Strozzi il Vecchio: fisionomia ed evoluzione del corpus delle Rime*, «Medioevo e Rinascimento» (2016).

³ Qui e di seguito, ho cercato di rispettare la lezione a testo nei manoscritti, apportando modifiche solo alla punteggiatura (e in certi casi uniformando le maiuscole, ad es. nel caso delle iniziali dei mostri e delle creature, per le quali l'uso dei copisti è tendenzialmente maiuscolo: ho trasformato quindi in maiuscole anche le iniziali dei nomi lasciate, forse per dimenticanza, minuscole). Quando presenti, ho mantenuto le maiuscole con le quali nei testimoni vengono messi in evidenza i *senhal* o i dedicatari dei componimenti (in questo caso LORENZINO in entrambi i testimoni). Le varianti testuali fra i due testimoni sono minime, e quasi solamente grafiche: V8848-9 predilige grafie più etimologiche, come *hor*, *hora*, *talhora*, *all'ora*, *horrenda*, *horribile*, *horrida*, *havere*, ecc.. Data la probabile priorità cronologica e redazionale (nonché l'importanza nell'ambito della tradizione che porta alla stampa Sermartelli) mi sono attenuto alla grafia di V8821-2-3, peraltro più vicina a quella moderna. Riporterò in calce alle poesie le sole varianti significative, ovvero eventuali errori oppure varianti redazionali, come nel caso specifico del v. 5 di È, LORENZIN mio, l'Orco irsuto e fosco e della lezione presumibilmente erranea «elce» (che non dà senso né come sostantivo, né come forma, peraltro inusitata, del verbo *elicere*), che ho emendato *ope ingenii* in «esce».

⁴ Cfr. F. Bausi - M. Martelli, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 1993, p. 165.

⁵ Giovan Battista Strozzi il Giovane, 'erede' dell'arte di Giovan Battista Strozzi il Vecchio, pre-scrisse a posteriori di evitare rime irrelate: cfr. G.B. Strozzi (Il Giovane), *Lettonne sopra i Madrigali. Recitata l'anno 1574. Nell'Accademia Fiorentina*, in *Orazioni / et altre prose / del signor / Giovambattista / di Lorenzo Strozzi. / All'Em.mo e Rev.mo Sig. / Card. Barberino*, IN ROMA, Nella Stampa di Lodovico Grignani, 1635, pp. 159-88, in part. p. 186: «Del suo modo [*del madrigale*]

io desiderarei, che e' non si lasciasse alcun verso senza rima, tutto che il Sacchetti facesse, perche e' dovrebbe bastare il poter fare le rime dove più ci viene all'animo, ancorche e' sia molto meglio farle vicine recando seco la vicinanza loro, dolcezza, e la lontananza gravità. Non per tanto vorrei, che tutte s'accozzassero l'una allato all'altra, perche facendole à coppie si sarebbe in vece d'un madrigale una frottola, ò un Epigramma... E di vero io grandemente approvo il diviso dello Strozzi [*il Vecchio*], il quale, molte à canto facendone, soleva tramettere ora l'altro uno, ò due versi il più, e nella fine era usato d'accoppiarle insieme, come anco fece il Petrarca ne' suoi, da uno in fuori». Per un inquadramento più ampio degli usi più peculiari del madrigale strozziano, e dei rapporti fra la poesia del Vecchio e quella dei suoi eredi, cfr. Amato, *I madrigali cit., passim* (ma anche quanto già scriveva Ariani in Strozzi, *Madrigali inediti cit.*, pp. XVIII-XXXVIII). Il Giovane fu autore di madrigali, sonetti, ma anche poemi e opere in prosa. Per una bibliografia minima, oltre al mio studio sopra citato, cfr. S.A. Barbi, *Madrigali di Giovan Battista Strozzi il Giovane*, Firenze, Tip. G. Carnesecchi e Figli, 1899, e Id., *Un accademico mecenate e poeta. Giovan Battista Strozzi il Giovane*, Firenze, Sansoni, 1900.

⁶ La serie dei *Lauretti* è presente, in modo spesso frammentato e certo bisognoso di riordinamento in fase di edizione critica, in dieci testimoni, fra i quali V8821-2-3 (a partire da p. 488) e V8848-9 (a partire da p. 500). Ho già dimostrato in precedenza che Giovan Battista Strozzi componeva madrigali 'in serie', ovvero progettati come parti di corone di madrigali che andrebbero sempre lette nella loro completezza. Infatti la tradizione antica dei manoscritti, e soprattutto quelli, numerosi, riconducibili agli anni '50-'60 del Cinquecento, tramanda le corone come un'unità piuttosto rigida, ovvero come qualcosa di meno di una canzone suddivisa in stanze, e qualcosa di più di componimenti autonomi raggruppati per tematica. Questo uso è d'altronde teorizzato a posteriori da Giovan Battista Strozzi il Giovane (*Lettione cit.*, p. 175), e poi impiegato largamente da una generazione di seguaci della maniera strozziana. Sulla questione cfr. Amato, *I madrigali cit.*, pp. 188-89 e *passim*. Alcuni esempi di madrigali di (ideali) allievi della maniera strozziana, con cappelli introduttivi che esplicitano l'appartenenza a specifiche serie, in F. Trucchi, *Poesie italiane inedite di dugento autori dall'origine della lingua infino al secolo decimosettimo*, IV, Prato, Guasti, 1847, pp. 35-37 e 50-84. Per indicazioni più precise sulla serie dei *Lauretti* e altre serie strozziane rimando all'incipitario attualmente in preparazione.

⁷ Ho fatto riferimento a questo aspetto familiare dei madrigali strozziani, e alla possibile influenza in questo senso della poesia di Giovanni Pontano, in Amato, *Nuovi appunti cit.*

⁸ Alcune utili notizie sulla famiglia Strozzi, incluso un albero genealogico a pp. 880-81, in E. Insabato, *Le «nostre chare scritture»: la trasmissione delle carte di famiglia nei grandi casati toscani dal XV al XVIII secolo*, in *Istituzioni e società in Toscana nell'età moderna*, Roma, 1994, vol. II, pp. 878-911.

⁹ La ballata *Uscite dell'Inferno* si trova pubblicata a stampa in diverse antologie, a partire da *Tutti i trionfi, Carri, Maschere o Canti carnascialeschi andati per Firenze, dal tempo del Magnifico Lorenzo vecchio de' Medici... per insino a questo anno presente 1559*, a cura di A.F. Grazzini detto il Lasca, in Firenze, Torrentino, 1559, p. 228. L'esperimento di fusione tipologica di ballata e madrigale, che coincide con una operazione politica di aristocratizzazione della festa del Carnevale e in generale delle tradizioni popolari fiorentine, fu accolta nel 1550, ovvero fin da subito dopo lo svolgimento della mascherata delle *Furie infernali*, da furiose polemiche, sulle quali cfr. almeno M. Plaisance, *Festa, Teatro e politica nella Firenze del Rinascimento*, Lucca, Pacini Fazzi, 2008, pp. 70-71 e 86-87.

¹⁰ Soprattutto a causa del ritornello dei vv. 3-4 che ricorre identico a vv. 7-8; ma si veda anche il collegamento del v. 2 al v. 5 per rima al mezzo, il v. 5 collegato alla rima al mezzo del v. 6, e la rima del v. 6 irrelata, sempre che non si consideri rima al mezzo la ripetizione consecutiva di *intere intere*.

¹¹ «... nella carcere, ch'era scura, / Margherita rimase sola, / E in quel carcer tenebroso / Un dragon si stava nascoso, / Un serpente maladetto, / Che dal ninferno fue messo, / Questa fantina volle uccidere / E manicare, e trangiottire»: cito da *Volgarizzamento delle vite de' Santi Padri / con vite di alcuni altri santi scritte nel buon secolo della lingua toscana* / di S. Girolamo, con prefazione di D.M. Manni, vol. III, in Firenze, Manni, 1734, p. 151.

¹² Per l'immagine dell'inutilità della fuga, cfr. il passo del *Furioso* citato *infra*, in part. XVII 32, 1-2, a dimostrazione della comune ispirazione di tutti questi componimenti.

¹³ Ariani rilevava quanto abbondino immagini saturnine, di morte, orrifiche o visionariamente apocalittiche nella produzione inedita dello Strozzi Senior. Cfr. Strozzi, *Madrigali inediti*

cit., pp. XVIII-XXXVIII. Non ho bisogno di ribadire quanto questi madrigali 'mostruosi', che Ariani non conosceva, confermino l'esistenza di un 'lato oscuro' della poesia strozziana, difficilmente riducibile, tuttavia, a soli motivi psicanalitici. Ritengo che vi siano aspetti di contesto culturale e storico ancora da indagare.

¹⁴ Cfr. Strozzi (Il Giovane), *Letzione* cit., pp. 164, 174-75. Ho discusso la questione in Amato, *I madrigali* cit., pp. 185-86 e *passim*.

¹⁵ Cfr. nota 9. Il gusto 'saturnino' di questo periodo è analizzato in L. Berti, *Il Principe dello Studiolo. Francesco I e la fine del Rinascimento fiorentino*, Firenze, Maschietto Editore, 2002.

¹⁶ In realtà la lontra è un animale relativamente innocuo, usato a mo' di similitudine ittica o natatoria ad es. in Dante, *Inf.* XXII 34-36 («e Graffiacan, che li era più di contra, / li arruncigliò le 'mpegolate chiome / e trassel sù, che mi parve una lontra»), Pulci, *Morgante*, XXII 86, 6-7 («come più netto riuscisci il tratto, che rimanessi alla lasca la lontra»), e come parte di un catalogo faunistico *ibid.* XIV 79, 7-8 («èvvi la lontra e va cercando il pesce, / ed or sott'acqua ed or sopra riesce»), Ariosto, *Furioso*, XXX 5, 1 («E perché sa nuotar come una lontra / entra nel fiume, e surge all'altra riva»), ecc.; d'altronde nel *Furioso*, XXXV 34, 1-4, leggiamo una similitudine guerriera che fa riferimento alle caratteristiche anfibie della lontra («Ella venia cercando un cavalliero, / ch'a far battaglia usato, come lontra, / in acqua e in terra fosse, e così fiero, / che lo potesse al pagan porre incontra»), e che potrebbe aver ispirato lo Strozzi (anche se in realtà questa lontra che esce dall'Averno, al di là del nome, ha assai più a che vedere con i vari orchi, molossi, belve, ecc.).

¹⁷ Jacomo Granfione de'Tolomei (sec. XIII - entro il 1290), nel sonetto di tradizione comica *Le favole, compar, ch'om dice tante* (cfr. *Poeti giocosi del tempo di Dante*, a cura di M. Marti, Milano, Rizzoli, 1959, p. 299) usa l'immagine dell'orco come termine di paragone per le azioni (oscene) di un certo Ser Lici, evidentemente pederasta, che «è orco e mangia li garzone». In modo simile, cioè come riferimento antonomastico per comportamenti bestiali, l'orco è menzionato (in rima *orco : porco : sorco*) in Fazio degli Uberti, *Dittamondo* III cap. 17, 79-80 («Anceo, ch'era acerbo più di un orco / alzò la scure...») e IV cap. 19, 88-89 («quella fiera, acerba più d'un orco / li corse addosso...»), oppure, nell'ambito della discussione sulla sconnessione e l'orrore della lussuria, come spauracchio per bambini ne *Il Ristorato* di Ristoro Canigiani, cap. XXXIX, 112-117 («Guardisi ben ciascun dal grande strazio / Di costei, che la fa dell'uomo un porco / E 'mpògli ogni gabella, libbra e dazio. / I' per me non mi levo e non mi corco, / Ch'i' non abbia di lei maggior paura, / Che 'l fanciul' quando detto gli è: ve' l'Orco»: cfr. R. Canigiani, *Il Ristorato. Poema in terza rima del secolo XIV*, a cura di L. Razzolini, Firenze, Tipografia Galileiana, 1847, p. 98).

¹⁸ La descrizione della scena (così come il suo prosiegua nel *Furioso*) occupa troppe ottave per poter essere riportata. Basti la descrizione dell'orco, da 27, 4 a 28, 8: «Dimora un orco là sotto a quel scoglio: / non sciò se altro orco vui vedesti mai, / ma questo è sì terribile ala faza / che a ricordarlo el sangue mi se agiaza. // Apena apena che parlar vi posso, / ché 'l cor mi trema in pecto di paura. / Grande non è, ma per sei altri è grosso, / riza ha la barba e gran capigliatura; / in loco d'occhii ha doe cocole d'osso: / e ben a ciò provide la natura / ché se lume vedesse, a tondo a tondo / avria disfacto in poco tempo el mondo»; e poi da 30, 1 a 31, 6: «Però che sol se pascie a carne humana / e tien de sangue d'homo a bere un vaso. / Ma gite voi in parte più lontana, / che quel malvagio non vi senta a naso! / Aben che iace adesso nella tana, / ché per dormir là dentro si è rimaso; / ma come se resvegli, incontinente / al naso sentirà che quivi è gente. // E' come un braccio seguirà la traza: / non valerà difesa né fuggire, / che cento miglia vi darà la caza / e conviravi al tutto in fin perire; / onde vi prego che partir vi piazza / e me lassate misera morire».

¹⁹ Cfr. Strozzi (Il Giovane), *Letzione* cit., in part. p. 164.

²⁰ Cito da *Carmina: eeloghe, elegie, liriche* Ioannis Ioviani Pontani, a cura di J. Oeschger, Bari, Laterza, 1948, p. 167. Pontano fa riferimento in termini simili alla figura dell'orco anche nell'*Ecloga VI, Quinquennius*, che tuttavia rappresenta anche gli aspetti positivi attribuiti dalla tradizione popolare al mostro, cfr. *ibid.* pp. 58-62 (se ne veda un'analisi e comparazione alla *Naenia VII* in C.V. Tufano, *Le Eclogae di Giovanni Pontano*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Filologia Classica, Cristiana e Medioevale-Umanistica, Greca e Latina, Università degli Studi Napoli «Federico II», Ciclo XXIII, tutori proff. G. Germano - H. Hofmann, A.A. 2009-2010, pp. 481-507).

²¹ Cfr. B. Rota, *Sonetti in morte della s. Porzia Capece sua moglie*, Stampato In Napoli appresso Mattia Cancer, Del mese di Marzo MDLX. Dello stesso anno anche i *Sonetti et canzoni del S. Berardino Rota. Con l'egloghe pescatorie. con privilegi. in Napoli. Appresso Gio. Maria Scotto. MDLX*. Su tutto cfr. B. Rota, *Rime*, a cura di L. Milite, Padova, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 2000, *passim*, e in part. pp. XXIII-XXXIX. E cfr. il quinto libro delle *Rime* di Bernardo Tasso, in *Rime* di Messer Bernardo Tasso, Divise in cinque libri nuovamente stampate... Con privilegio, in Vinegia appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, MDLX. Come già segnalato ho toccato il tema della presenza pontaniana nella poesia dello Strozzi in Amato, *Nuovi appunti* cit. (ma l'analisi di questo rapporto richiederà ulteriori approfondimenti).

²² Cfr. S. Ritrovato, *Studi sul madrigale cinquecentesco*, Roma, Salerno, 2015, pp. 30-54, in part. 37-38, che riporta fra i numerosi altri sia il madrigale dell'Ariosto che quello dello Strozzi.

²³ Cfr. Amato, *Il madrigale* cit., *passim* e in part. pp. 198-211, anche se sulla questione dei madrigali e soprattutto delle serie di madrigali nello specchio delle forme liriche più ampie della tradizione classica c'è ancora molto spazio di approfondimento.

²⁴ Cfr. Amato, *Nuovi appunti* cit.

²⁵ Il testimone V8818-9, probabile punto di partenza per l'edizione Sermartelli curata dai figli, essendovi tracce di correzioni e lezioni uniche che poi ritroviamo nell'edizione Sermartelli, rimanda chiaramente alle pagine di V8821-2-3, che quindi risulta essere molto vicino all'ambito degli stessi (se non da essi stessi allestito): cfr. Amato, *Appunti sulla tradizione* cit., pp. 178-81, e Amato, *I madrigali* cit., pp. 210-11 e *passim*.

²⁶ Cfr. Amato, *Nuovi appunti* cit., dove riporto alcuni esempi di questa varia casistica di testi e annotazioni.

²⁷ Cfr. Strozzi (il Giovane), *Letione* cit., p. 182.

²⁸ Cfr. ad es. la fiaba *Le penne dell'orco*, che ho letto in *Fiabe toscane*, scelte e trascritte da C. Lapucci, presentate da M. Luzi, Milano, Mondadori, 1994, pp. 16-22 (che rimanda alle ricerche di G. Pitre, *Novelle popolari toscane*, 2 voll., Roma, Editrice del Libro Italiano, 1941, in part. II, XXIV). Sull'aspetto dell'orco nella tradizione popolare, o meglio sulla mancanza di una definizione del suo aspetto fisico, cfr. *Dizionario della fiaba italiana. Simboli, personaggi storie delle fiabe regionali*, a cura di G.P. Caprettini, Roma, Meltemi, 2000, ad vocem «Orco, Orca (o Orchessa)», in part. p. 271.

²⁹ È uno dei vari tipi di orco che troviamo nella raccolta del Basile, ad es. nel *trattenimento* I 5, *Lo polece (La pulce)*: cfr. G. Basile, *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenimento de' peccerille*, a cura di C. Stromboli, Napoli, Salerno, 2013, I, pp. 106-21.

³⁰ Difficile d'altronde stabilire con sicurezza la fonte, visto che già nel Medioevo circolavano traduzioni e rifacimenti, sia in latino che in altre lingue romanze, della favola di Esopo, che era stata la fonte di Orazio (cfr. ad es., a proposito di questa favola, J.R. Simpson, *Animal body, literary corpus: the Old French Roman de Renart*, Amsterdam - Atlanta, Rodopi, 1996, p. 198, n. 50). Esopo era assai letto anche nel Cinquecento, anche in traduzione latina e italiana: si vedano ad es. le varie edizioni derivate da quella veronese, illustrata, [*Sjapi chio son Esopo... Accio Zuccho translate, [Giovanni e Alberto Alvise], Impressum Veronae XXVI Iunii 1479*, con la traduzione di Accio Zucco, oggi consultabile anche in fac-simile (*Le favole di Esopo stampate in latino con la versione italiana di Accio Zucco e le figure dell'edizione veronese del 1479 di nuovo incise in legno e colorate da un esemplare del Museo Britannico*, Verona, Bodoni, 1973), e in particolare l'edizione fiorentina del 1520: *Fauole di Esopo vulgari in versi et prosa con sue belle moralita ridocte in lingua toscana*, Impresso in Firenze, per Iouanni Stephano di Carlo da Pauia et a petitione di Bernardo di ser Piero da Pescia, 1520 adi XXVIII di marzo, n. XVI.

³¹ Cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, es. commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996, p. 257.

³² Cfr. Amato, *Il madrigale* cit., pp. 193 e 215-17.

FRANCESCA FAVARO

La Clizia di Ippolito Pindemonte

Ippolito Pindemonte's "Clizia"

ABSTRACT

Il saggio propone il testo e il commento del poemetto in terzine che il giovane Ippolito Pindemonte dedicò alla metamorfosi della ninfa Clizia: respinta dal Sole, suo amante divino, ella si consumò per la desolazione sino a tramutarsi in eliotropio.

Del poemetto pindemontiano, pubblicato per la prima volta nel 1798, vengono indagate e illustrate sia le corrispondenze con il fondamentale modello ovidiano e con altre rielaborazioni letterarie, sia (soprattutto) i tratti di originalità, gli spunti innovativi, gli accenti e le coloriture del sentimento, che talvolta si mostrano intrisi di una malinconica 'essenza lunare'.

The essay reproduces and offers an analysis of the short poem in tercets that the young Ippolito Pindemonte dedicated to the metamorphosis of the nymph Clytie: rejected by the Sun, his divine lover, she was consumed by her misery until she turned into a heliotrope.

In Pindemonte's short poem, published for the first time in 1798, we investigate and illustrate both the correspondences with the fundamental Ovidian model and other literary elaborations, and (above all) its traits of originality, its innovative elements, and its accents and colorings of sentiment, which sometimes reveal themselves to be imbued with a melancholy 'lunar essence'.

Fra coloro che si dedicarono al mito dell'eliotropio si deve ricordare Ippolito Pindemonte, autore di un poemetto in terzine, *Clizia*, composto nel 1795³.

Appartenente alla stagione giovanile dell'autore (poi da lui ripudiata), il poemetto *Clizia* venne edito per prima volta nel 1798⁴, ripreso nel 1800 a Parma per i tipi bodoniani; pubblicato inoltre nel 1805 nell'edizione fiorentina di Molini e Landi⁵. Dopo questa uscita, il poemetto conobbe inoltre varie ristampe nelle raccolte ottocentesche dei componimenti pindemontiani; si ricordano, ad esempio, le *Poesie di Ippolito Pindemonte veronese*, edite da Capurro a Pisa (l'anno è il 1817, le pagine in cui compaiono le terzine dedicate a Clizia sono le pagine 107-109); venne successivamente incluso (l'autore era già scomparso), fra le *Poesie originali di Ippolito Pindemonte*, pubblicate per cura del Dott. Alessandro Torri, con un discorso di Pietro dal Rio, uscite a Firenze, per Barbèra, Bianchi e Comp. nel 1858 (il poemetto si trova alle pp. 391-93).

Molto più recente è l'inclusione della *Clizia* entro il volume antologico, a cura di Anna Maria Andreoli e Maria Teresa Imbriani, *Poeti neoclassici dell'Ottocento*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2004, pp. 43-45.

Tuttavia, si deve segnalare che ancora non si possiede un'edizione recente (né critica né integralmente commentata), delle *Rime* pindemontiane⁶. Tale dato oggettivo, unitamente al confronto realizzato fra le citate versioni edite nell'Ottocento – differenziate l'una dall'altra solo da minime questioni di punteggiatura e di accento (Pindemonte, del resto, era solito controllare scrupolosamente le stampe delle proprie opere) – ha fatto propendere chi scrive per la scelta di attenersi, nella trascrizione, alla prima edizione, datata 1798.

Sulla fortuna del poemetto in anni vicini all'autore, spicca la segnalazione di Benessù Montanari, che nella sua biografia di Ippolito accenna al successo ottenuto dalla *Clizia*, il cui verso 55 «Fermasi alfin quel cor, che balzò tanto» venne ripreso da Madame de Staël nella *Corinne* per l'imminente morte della sua eroina⁷; anche Leopardi, in un appunto zibaldoniano con data 3 ottobre 1821, ricorda quest'endecasillabo nel quale egli constata l'effetto stilisticamente più intenso, poiché più indefinito, determinato dall'avverbio 'tanto' in luogo delle possibili alternative rappresentate da 'molto', 'moltissimo', 'eccessivamente', 'sommamente'⁸.

Clizia, sebbene costituisca un *unicum*, per l'argomento metamorfico, sia nell'ambito della prima stagione creativa pindemontiana sia nella sua produzione complessiva, non ha ancora avuto un commento: con le pagine che seguono (e pur, si ripete, nella consapevolezza che si tratta di un'opera giovanile) si tenterà dunque di rimediare a questa lacuna.

Attorniato da un folto numero di poeti che del mito di Clizia subirono il fascino⁹, nonché, come dimostrano già gli studi della sua fanciullezza, conoscitore della poesia greca e latina¹⁰, Pindemonte offre una rielaborazione originale dell'archetipo ovidiano.

In primo luogo, si limita ad alludere all'eccessiva gelosia di Clizia, causa prima dei suoi mali, senza tuttavia soffermarsi sugli esiti di tale passione, ai quali, invece, Ovidio dedica ampio spazio. Come se una sorta di riguardo lo inducesse a smussare le asperità caratteriali della sua eroina, stende un velo sul li-vore che spinse Clizia, secondo il poeta latino, a farsi delatrice presso il padre di Leucotoe della relazione tra la fanciulla e il dio Sole: conseguenza dell'accusa furono l'uccisione di Leucotoe, alle cui membra raggelate nella morte in-vano il divino amante tentò d'infondere nuovo calore, e la metamorfosi in in-censo; da ciò scaturì, inoltre, l'intolleranza del Sole nei confronti della prima amante, il suo rifiuto anche di guardarla¹¹. Il nodo tragico della vicenda, che riveste d'oscurità il sentimento di Clizia e lo fa volgere nettamente in negati-vo, viene pertanto omesso da Pindemonte.

A questa vistosa differenza nel confronto con l'archetipo classico si deve poi aggiungere il tratto, squisitamente pindemontiano, che ombreggia un in-treccio amoroso dalle tonalità, fatalmente, luminose e solari, con un vago ri-flesso di luna.

Alla Luna, sorella del Sole, Pindemonte si riferisce nei versi d'apertura del poemetto, in cui, rammentando l'attrazione suscitata nella dea, solitamente ca-sta, dal giovinetto Endimione, l'accomuna al focoso fratello per la sensibilità al-l'amore; ne sovrappone poi decisamente il profilo al disco solare allorché scri-ve che Clizia, consumata dall'infelicità e abbandonata a un'esistenza coinci-dente con lo sguardo puntato verso il Sole, del Sole cerca l'immagine anche nel suo 'doppio notturno', ossia nel volto della Luna.

Assente nel racconto ovidiano (nonché nei successivi accenni sgranati, lun-go i secoli, al mito di Clizia, posta sempre in ideale contatto con la luce sola-re), la Luna di Pindemonte insinua nel poemetto un'ulteriore memoria classi-ca – ossia la suggestione del plenilunio descritto da Omero in conclusione del-l'ottavo libro dell'*Iliade*¹² – a conferma della predilezione nutrita dal poeta per l'astro notturno, tanto spesso associato all'altra 'Ninfa' che ne frequenta l'ispi-razione, ossia la Solitudine malinconica¹³. Il richiamo alla luce lunare di fatto stempera, in un alone di delicato rimpianto, la violenza delle azioni di Clizia.

Tuttavia, per una sorta di poetico ossimoro, l'eliotropio di Pindemonte, an-sioso di nutrirsi anche di luce lunare (poiché in essa trova un riflesso della lu-minosità del Sole), sempre alimenta dentro di sé una scintilla di fuoco, la favil-la della sua antica natura. Si tratta – almeno sembra – di un involontario dono – una stilla dei propri ardenti raggi – che il Sole è costretto a elargire all'a-mante negletta; si tratta forse, in verità, di un dono che Pindemonte, re-inter-prete di Ovidio, offre alla sua creatura: una conferma, la persistenza di sé, oltre la metamorfosi.

NOTE

¹ Si cita da P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, con uno scritto di I. Calvino, a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1994, pp. 144-45.

² Si veda, a riguardo, Alfredo Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Milano Mondadori, 1998, pp. 269-71. Dell'eliotropio celebrato dal poeta latino, simbolo d'amorosa ebbrezza, Cattabiani afferma che non corrisponde all'*Heliotropium europaeum*, dal colore azzurro; tuttavia, «altre specie hanno fiori viola, violetti o azzurro violetti che fissano durante il giorno l'amante solare perduto e con il loro intenso profumo tentano d'inebriarlo d'amore» (ivi, p. 270).

³ Cattabiani, *Florario* cit., p. 271. L'attenzione per la vicenda di Clizia, attinta dal vastissimo repertorio delle ovidiane *Metamorfosi* (prima e ineludibile fonte) ben s'intona all'interesse per la mitologia ancora tanto vivo, all'epoca (basti pensare, a riguardo, alla montiana *Musogonia*, circa coeva).

In proposito, scrive Severo Peri: «Il 15 Luglio del '95 lo [Ippolito] troviamo a Piacenza, e vi compone le terzine su Clizia, che hanno tutto il profumo della classica poesia» (*Ippolito Pindemonte. Studi e ricerche con l'aggiunta della tragedia inedita "Ifigenia in Tauri" e di liriche inedite o rare*, Rocca S. Casciano, Licinio Cappelli, 1905, p. 164).

⁴ Non si dispone di versioni manoscritte.

⁵ *Poesie di Ippolito Pindemonte veronese*; la *Clizia* viene riportata nella seconda parte, alle pagine 103-105.

⁶ Sul problema filologico costituito dalle liriche dello scrittore di Verona si rimanda al contributo di Corrado Viola (editore, fra l'altro della tragedia *Issipile*), *Per l'edizione delle rime varie di Ippolito Pindemonte*, «Studi e problemi di critica testuale», 70, 2005, pp. 47-73.

⁷ *Della vita e delle opere di Ippolito Pindemonte*, libri sei, Venezia, dalla Tipografia Lampato, 1834, libro quarto, capo quarto, p. 151. La citazione pindemontiana (per l'esattezza, madame de Staël scrive: «Fermossi al fin il cor che balzò tanto»), si trova alla conclusione del capitolo quinto del libro XVIII, intitolato *Il soggiorno a Firenze* (si veda l'edizione, con una nota di Michele Rak, a cura di Anna Eleanor Signorini, Milano, Mondadori, 2006, p. 544).

⁸ Su questa riflessione di Leopardi, si veda Luigi Blasucci, *Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2003, p. 239.

⁹ Agli estremi del secolare interesse dimostrato, in letteratura, per le vicende di Clizia e del Sole, si possono idealmente disporre i versi danteschi (per quanto tratti da una lirica di attribuzione non del tutto certa): «Né quella ch'a veder lo sol si gira / e 'l non mutato amor mutata serba / ebbe quant'io già mai fortuna acerba» (*Rime dubbie*, 74; *Nulla mi parve mai più crudel cosa* 9-11; si cita da Dante Alighieri, *Rime*, a cura di G. Contini, con un saggio di M. Perugi, Torino, Einaudi, 1995, p. 267) e i versi di Eugenio Montale, che ne re-interpretano il senso, attualizzandolo nel contesto di una drammatica contemporaneità che risulta al contempo conferma delle costante sostanza tragica dell'esistere: cfr. *Portami il girasole ch'io lo trapianti* (da *Ossi di seppia*) e *La bufera* 20-23: «Come quando / ti rivolgesti e con la mano, sgombra / la fronte dalla nube dei capelli, // mi salutasti – per entrar nel buio.» (da *La bufera e altro*) e ancora da *La bufera e altro*, *La primavera hitleriana*, 33-37: «Guarda ancora / in alto, Clizia, è la tua sorte, tu / che il non mutato amor mutata serbi, / fino a che il cieco sole che in te porti / si abàcini nell'Altro e si distrugga / in Lui, per tutti». Si cita da Montale, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1990, pp. 34, 197, 257. Relativamente vicino, cronologicamente, al poemetto pindemontiano, è *Il lamento di Clizia*, pubblicato nella raccolta *Poesie estemporanee di Amarilli Etrusca*, tomo I, Lucca, per Francesco Bertini tipografo ducale, 1835,

pp. 149-52: Teresa Bandettini fa raccontare la vicenda a Clizia stessa, ormai divenuta girasole, in 17 strofe di cinque versi dall'andamento cantabile e ritornellante (ogni stroffa è aperta e chiusa da versi identici o assai simili).

¹⁰ Discepolo di fini grecisti quali Girolamo Pompei e Giuseppe Torelli, dal primo dei quali venne esortato a intraprendere la traduzione dell'*Odissea*, Ippolito esordì, in qualità di poeta-traduttore, insieme al maestro, dando alle stampe nel 1781 i *Volgarizzamenti dal latino e dal greco*: naturalmente non manca, fra gli autori tradotti in quest'occasione, Ovidio.

¹¹ Trasposta sul piano schiettamente botanico, l'avversione invidiosa di Clizia nei confronti di Leucotoe si trasforma nell'impossibilità, per le piante di girasole e di incenso, di crescere l'una vicina all'altra.

¹² A favorire tale memoria contribuì senz'altro la riscoperta di Omero da parte di Cesarotti (prima edizione 1786-1794, seconda edizione 1795, terza edizione 1798-1802).

¹³ Si veda, soprattutto, la lirica intitolata *Alla Luna*; se la ninfa tramutata in girasole non può staccare il suo sguardo dal disco solare, Pindemonte, rivolgendosi a Cinzia, dichiara: «Cieco io divenga, s'io / Di levare a te lascio il guardo mio» (IV, 1-2). *Alla Luna* si trova alle pp. 21-28 dell'edizione delle poesie datata 1798; la citazione è tratta da p. 23.

*Clizia**

Dice la fama, e cantano i poeti, Che una Ninfa nel viso, e nel cor bella, Cara dell'Océán prole, e di Teti,	3
Così piacesse al Sole, che per ella Spesso del ciel, che ne stupì, scendea, Qual per Endimíon feo la sorella.	6
Nevì non tocche il nudo sen pareo, Oro filato le increspate chiome, La rosa sulle guance a lei nasceo.	9
Così la man, così avea gli occhi, come Coei gli avea, che le mie pene in gioco Volse gran tempo; ed era Clizia il nome.	12
Ma più ancor distingueala un cor di foco, Per cui nell'alto amor, che al Sole porta, Parmi gelosa molto, e accorta poco.	15
Perchè avesse con lui gioja sì corta, Ed egli abandonassela, non dico: Ma fu molto gelosa e poco accorta.	18
Che farà priva del suo dolce Amico? Siede con bianca faccia, e crin turbato D'un colle in cima solitario e aprico,	21
Posto in non cale ogni esercizio usato, E l'aureo Dio, che per lo ciel viaggia, Seguendo va col guardo innamorato.	24
Pria che Notte nel mar d'Atlante caggia, Fise le ciglia tien nell'Oríente, Per veder pur, se il caro Dio l'irraggia.	27
Sorto sul Mondo è già: lieta e ridente Si mostra la natura, in cui penétra; Solo è mesta colei, che più lo sente	30
Quando dritti i suoi rai piovon dall'etra, Le par più irato, e a sostenerli chiede Ne' frali occhi un vigor, che non impetra.	33
Oh come bello in Occidente il vede! Senza sdegno le par: tanta dolcezza Nel volto imporporato allor gli siede.	36
Ma già tutta spari quella bellezza: Già più nera si fa nell'importuna Notte, ond'è cinta, anco la sua tristezza.	39
Pure in quell'ora ancor gelida e bruna Di che pascere il duol giammai non pago Trova nel volto della conscia Luna.	42
Come colei, che del lontan suo Vago	

* Si cita dalla seguente edizione: *Poesie di Ippolito Pindemonte veronese*, Pisa, Dalla nuova tipografia, 1798, pp. 130-32.

Con piacer legge le vergate carte,	
Ove di lui veder crede un'immago,	45
Sì la Ninfa che sa, che dal Sol parte	
Quell'argenteo splendor, che in Cintia scorge,	
Pensa di pur vedere il Sole in parte.	48
Di là per nove interi di non sorge	
Quella infelice: non è mai che dorma;	
Bevanda, o cibo al suo digiun non porge.	51
Già più non serba di quel ch'era un'orma,	
Già in fior che fosco ha il grembo e croceo il manto	
Si restringe il bel corpo, e si trasforma.	54
Fermasi alfin quel cor, che balzò tanto,	
E tra le fibre, e i nuovi stami avvolto	
Il focoso sospir resta, ed il pianto.	57
Pur quel nuovo miracolo là vòlto	
Sempre si vede, ove il Sol d'alto brilla:	
Ogni dritto non viene ad Amor tolto,	60
E nel fiore arde ancor qualche favilla.	

v. 1: il verso, simmetrico, è ripartito in due emistichi paralleli: se la Fama – che secondo la tradizione è dea – ‘dice’, i poeti celebrano grazie al canto ciò che la Fama ha già diffuso.

v. 2: *nel viso, e nel cor bella*: l'attributo regge qui un'altra clausola bimembre, che fa succedere, con effetto di *climax* ascendente, il pregio dell'interiorità all'avvenenza fisica. L'attribuzione a Clizia di un nobile cuore non trova riscontro nella fonte ovidiana.

v. 3: nella genealogia del mito, Clizia è un'Oceanide. Si noti l'iperbato fra l'aggettivo *cara* e il sostantivo *prole*, intervallati ai nomi del dio Oceano e della nereide Teti, emblematici, in letteratura, per l'allusione alle acque marine.

v. 4: l'impetuoso innamoramento del Sole (per altro solito accendersi di desideri forti come la fiamma) pare riflettersi nella struttura e nel ritmo dei vv. 4-5, intensi perché inarcati in *enjambement* e allitteranti sulla sibilante.

v. 6: sorella del Sole è la Luna, la cui proverbiale e convinta castità (quella lunare è una delle forme attribuite a Diana, chiamata anche Cinzia) s'incrinò, secondo i mitografi, per l'amore da lei nutrito verso Endimione, bellissimo pastore di Caria; egli divenne, in tale regione, oggetto di un culto popolare. Testimonianze del mito di Endimione, che sembra risalire in primo luogo alla lirica di Saffo (fr. 199 LP), sono offerte nella letteratura greca da Teocrito (*Idilli e Epigrammi* III, 49-50, XX, 37-39) e da Luciano (*Dialoghi degli dei*, *Afrodite e Selene*); da Catullo (componimento 66 del suo *Liber*, 5-6); dagli elegiaci latini Propertio (*Elegie* II, 15, 15) e Ovidio (*L'arte di amare* III, 83): «Latnius Endymion non est tibi, Luna, rubori» e (*Lettere di eroine* XVIII, 61-63): «“faveas, dea

candida”, dixi, / et subeant animo Latmia saxa tuo! / Non sinit Endymion te pectoris esse severi”. Cicerone, nelle *Tusculane* (I, 38), narra che la dea causò il sonno di Endimione per poterlo baciare a suo piacimento; secondo un’altra antica tradizione, invece, il sonno di Endimione, durante il quale la Luna si recava a visitarlo, era una conseguenza dell’aver egli insidiato Era; cfr. Epimenide, 3 B 14 DK. Dalla clausola «dormitor [...] Endymion» (Marziale, *Epigrammi* X, 4, 4), il motivo penetra nella letteratura italiana: si vedano ad esempio le poesie di Marino, inserite nella *Galeria (Favole)*, *Endimione, che riguarda la Luna di Carlo Viniziano* e *Endimione che dorme di Lodovico Civoli*; Vico (*Scienza nuova* II, sez. 9, cap. 2, 733): «Diana [...] che tutta tacita di notte si giace con gli Endimioni dormenti»; Tassoni (*La secchia rapita* VIII, 47, 1): «Dormiva Endimion tra l’erbe e i fiori». Vanno poi ricordati Alessandro Guidi, che dedica a Endimione un’omonima favola pastorale (o dramma per musica); Alessandro Verri (*Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene* I, cap. 9, *La notte*): «Tu pur dal cielo scendesti furtivamente nelle tenebre notturne, per serbare la fama de’ tuoi casti diporti, a rimirare da vicino l’amato sembiante del sonnacchioso Endimione»; d’Annunzio (*Alcione, Il novilunio* 28-33): «ov’ebbe nome Selene / dalle bianche braccia / quando amava quel pastore / giovinetto Endimione / che tra le bianche braccia / dormiva sempre». Il motivo dell’unione tra la dea e il pastore è richiamato con più forti toni sensuali da Ariosto: «e nuda in braccio a Endimion si diede» (*Orlando furioso* XVIII, 185, 4).

v. 6: *Endimion*: l’accento acuto, che qui si mantiene, riportato nell’edizione con data 1798, segnala il carattere dieretico della forma; lo stesso accade al v. 23, in cui si legge «viaggia».

v. 7: *Nevi non tocche il nudo sen pareva*: il raffronto tra il candore delle pelle di donna e la neve è un *topos* letterario di cui innumerevoli sono gli esempi: cfr., ad esempio, Ariosto (*Orlando furioso* VII, 14, 1): «Bianca nieve è il bel collo, e ’l petto latte» e Monti, *Feroniade* I, 135: «fra la neve de’ virginei petti». Inoltre, il paragone con la neve ghiacciata dell’inverno è frequente nella tradizione lirica che, dalle *Rime petrose* di Dante in poi, delinea l’immagine di una femminilità inaccessibile. L’accostamento, nell’endecasillabo pindemontiano, fra le nevi intatte e il petto svelato nella sua nudità sembra far scivolare sulla fredda purezza del bianco il presagio di un’imminente passione: la bellezza di Clizia, sino a quel momento integra e immacolata quanto una distesa di neve, sta per ‘colorirsi’ in virtù dello slancio amoroso.

v. 8: *Oro filato le increspate chiome*: canonica, e sancita dall’archetipo della Laura petrarchesca, la bellezza di una bionda chioma femminile, inanellata in riccioli. L’espressione di Pindemonte, *oro filato*, aggiunge a questo ineludibile *topos* un tocco vagamente favolistico. Dell’espressione, che attraversa la poesia d’ascendenza sia alta sia popolareggiante, si riportano qui due esempi: essa

compare in una poesia melica di Giuseppe Battista (la prima parte della cui raccolta di rime fu edita a Venezia nel 1666): il v. 9 di un sonetto dedicato a un giovane nuotatore suona «del suo crin l'oro filato»; si trova poi in una delle rime di Francesco Lorenzini, custode generale d'Arcadia (il suo pseudonimo pastorale era Filacide Luciniano), riportata nel *Fiore della poesia italiana del secolo XVIII*, Londra, 1802, vol. II, pp. 19-20; la *Poesia a Iella* 1-4, recita infatti: «Bella Iella, la tua bella / Chioma bionda ricciutella / Mi par oro, oro filato / In bei nodi attorcigliato» (p. 19).

v. 9: *La rosa sulle guance a lei nascea*: il medesimo modello d'avvenenza muliebre che impone una carnagione diafana la soffonde di una sfumatura rosata, particolarmente accesa sulle labbra: si vedano, tra le prime formulazioni di una bellezza che fa 'sbocciare le rose fra la neve', Guido Guinizzelli (sonetto *Vedut'ho la lucente stella diana* 5: «Viso de neve colorato in grana») e Petrarca (*Rvf* 131, 9: «et le rose vermiglie in fra la neve»). Particolarmente significativo, per vicinanza cronologica e d'ambiente culturale a Pindemonte, è il richiamo, garbatamente galante, al motivo delle guance femminili rosate offerto dalla contessa Silvia Curtoni Verza in un carme dedicato all'imperatrice e regina Maria Ludovica, 72-73: «ricomparir la rosa / sulle guance si veggia» (*Nella occasione che giugne in Verona la S. M. dell'Imperatore e Re Francesco I*, Verona, Dalla tipografia Mainardi, 1816, p. 6). Il motivo, a partire da Chiabrera sino a Parini (di cui si vedano ad esempio i vv. 29-32 dell'ode *Le nozze*: «Come rose ancora ignote, / Sovra cui minuta cada / La freschissima rugiada / Che l'aurora distillò»), è del resto assai diffuso nella tradizione lirica di Sette-Ottocento: valga, a riprova, l'ode *All'amica risanata* di Foscolo, i cui vv. 13-14 dichiarano: «Fiorir sul caro viso / Veggo la rosa»; inoltre, l'accento a un tocco di rosa compare spesso, nel romanzo epistolare foscoliano, a definire la grazia di Teresa.

vv. 10-12: introdotti dalla consueta clausola bimembre, che appaia, sull'esempio petrarchesco, lo splendore dello sguardo alla grazia delle mani, i vv. 10-12, in *enjambement* e allitteranti sulla velare sorda, chiamano direttamente in causa il poeta, sofferente per amore a causa di una donna simile alla ninfa. Nella strofa settima del componimento *La notte* (vv. 3-4), Pindemonte constata quanto sia inevitabile che nel cuore di un uomo alberghi qualche follia (amorosa). Per la clausola che accosta le 'pene' dell'amante a un 'gioco', si veda Petrarca, *Rvf* 315, *Tutta la mia fiorita et verde etade* 7-8: «rivolgeva in gioco / mie pene acerbe sua dolce honestade».

v. 12: *ed era Clizia il nome*: in anastrofe, nonché posticipato rispetto alla descrizione della sua ascendenza e beltà, compare infine il nome della ninfa protagonista. Di questo nome vengono fornite due possibili etimologie: la prima, più plausibile, lo connette alla radice dell'aggettivo greco κλυτός, 'illustre'; la seconda (poco probabile), al verbo κλίνω, 'piegarsi, inclinarsi', corrispondente

al movimento del fiore in cui la fanciulla si trasformerà nel seguire la parabola descritta dal disco solare.

v. 13: *Ma più ancor distingueala un cor di foco*: scandito dall'allitterazione della velare sorda, il verso esprime l'essenza dell'indole di Clizia, tanto intensa da renderla in principio degna di amare il Sole e di esserne riamata, in quanto a lui simile proprio per ardore. Il Sole, infatti, è fuoco non solo sul piano della realtà fisica, ma anche nella dimensione del mito, essendo dio dagli amori improvvisi e violenti: brucianti, appunto. Nel caso di Clizia, Ovidio dichiara che «neque enim moderatus in illa / Soli amor fuerat» (*Metamorfosi* IV, 234-235). Alla cieca gelosia di Clizia, che la portò alla rovina, il poeta latino trova peraltro la parziale attenuante proprio dell'amore (*Metamorfosi* IV, 256-257).

v. 14: *alto amor*: espressione dantesca, riferita a Dio che la Vergine, visitata dall'Angelo, accoglie, in *Purg.* X 42.

v. 15: *Parmi gelosa molto, e accorta poco*: endecasillabo parallelistico, nel contrapporre l'eccessiva, inopportuna gelosia di Clizia alla stoltezza da cui essa derivava; il tono risulta quasi popolareggiante, da narratore canterino.

vv. 16-17: *Perchè avesse con lui gioja sì corta, / Ed egli abbandonassela, non dico*: la reticenza del narratore, che abbrevia in modo drastico la vicenda, elide la causa, esposta da Ovidio, della collera maturata dal Sole verso Clizia, che aveva causato la morte della rivale Leucotoe (*Metamorfosi* IV, 234-255). La forma verbale «abandonassela», con enclisi del pronome, dilata la sensazione dell'improvvisa, punitiva solitudine di Clizia.

v. 18: *Ma fu molto gelosa e poco accorta*: riecheggiamento ritornellante, con inversione di aggettivi e avverbi, del v. 15; al verbo 'parere', indicativo di un'opinione, si sostituisce qui il verbo 'essere', nella certezza di una constatazione oggettiva. Nel *Lamento di Clizia* Teresa Bandettini fa esclamare alla sua creatura (strofe 15 e 16): «Ah! L'iniqua gelosia / Sovra me stancò i flagelli, / Onde avvien che indarno appelli / Il bel tempo mio di pria; / Ah l'iniqua gelosia! // Ah non fosse mai venuta / A turbarmi in mezzo al petto! / Non ancor l'antico aspetto, / Nè la forma avrei perduta: / Ah non fosse mai venuta!». Si veda, inoltre, in anni successivi al poemetto pindemontiano, il *Sermone sulla mitologia* di Vincenzo Monti (1825), vv. 63-64: «quell'altro [fiore] al Sol converso / Una ninfa, cui nocque esser gelosa».

v. 19: *dolce Amico*: nel IX canto del *Purgatorio* dantesco (v. 3), così è detto Titone, dalla cui braccia si scioglie l'Aurora: ci si trova sempre nella volta del cielo, contro il cui sfondo s'intrecciano amori divini, fra creature di luce. Si deve osservare però che gli amori del Sole, nel poema ovidiano, raramente sono connotati da dolcezza, bensì, piuttosto, dalla smania della conquista.

vv. 20-21: gli endecasillabi seguono il racconto delle *Metamorfosi* (IV, 260-261): distrutta dal rifiuto del Sole, la ninfa, con le chiome scompigliate, rimane inerte, priva di forze, seduta sulla nuda terra. Pindemonte attribuisce alla capigliatura di Clizia, poco prima equiparata all'oro più fine (v. 8), un attributo umanizzante, e la dice 'turbata'; amplia inoltre il riferimento ovidiano al luogo in cui la ninfa si blocca, ampliando l'orizzonte a un'altura soleggiata, deserta. Infine, l'espressione *con bianca faccia* (v. 20) non solo attribuisce a Clizia il colore che è tipico degli amanti (nonché dei defunti) nelle letterature classiche (gli amanti sono *pallidi*), ma anticipa altresì la prossima conversione di quel volto in una corolla esangue. Cfr. Poliziano: «si gira Clizia palidetta al sole» (*Stanze per la giostra* I, 79, 6) e Costanza Monti (*L'origine della rosa* II, 25, 5-6): «Clizia si volge, e pallida accompagna / L'amato raggio, e 'l dolor suo ravviva».

v. 22: *Posto in non cale ogni esercizio usato*: 'trascurata ogni abitudine'. La sintesi di Pindemonte elimina qui l'indugio ovidiano sulla sofferenza di Clizia, che rimase per molti giorni senza toccare cibo né acqua, nutrendosi solo – come se fosse già in parte fiore – di rugiada e di lacrime (*Metamorfosi* IV, 262-263).

vv. 23-24: *E l'aureo Dio, che per lo ciel viaggia, / Seguendo va col guardo innamorado*: l'accento allo sguardo con cui Clizia accompagna l'amante perduto amplia il dettato ovidiano, contrassegnando tale sguardo con la persistenza dell'amore, e prelude all'attenzione che, nel prosieguo del racconto, Pindemonte riserverà proprio al tema della contemplazione, dettagliato, lungo le ore del giorno, fra dì e notte, in modo inedito a paragone del testo latino: i vv. 25-27 sono riservati al sorgere del Sole, i vv. 28-33 alla pienezza del suo splendere, i vv. 34-36 al momento del crepuscolo.

v. 25: *nel mar d'Atlante*: il mare di Atlante, titano figlio di Giapeto che fu tramutato in gigantesco monte dopo che Perseo gli ebbe mostrato la testa pietrificante di Medusa, indica l'Occidente.

v. 27: ancor prima che la notte sia scivolata nelle immensità del mare, Clizia punta ansiosamente gli occhi verso est, anelando a venire sfiorata da una carezza di sole; per tale attesa della comparsa dell'astro diurno, non si può non richiamare l'esordio del canto XXIII del *Paradiso* di Dante: anela alla luce, nei versi danteschi, l'uccello-mamma che desidera, grazie alla luce, iniziare la ricerca del cibo per i suoi piccoli (vv. 1-9).

vv. 28-30: nella pienezza del giorno, il sorriso della natura, appagata dal tocco solare, si contrappone alla tristezza della ninfa, colei che più intensamente del Sole avverte la presenza, sebbene se ne senta respinta. I vv. 28-29 scivolano luminosi nell'inarcatura; il v. 30, piuttosto scandito, insiste sulle allitterazioni,

principalmente della sibilante insieme alla dentale. Il punto e virgola in conclusione del v. 29 compare a partire dall'edizione del 1800.

v. 31: *Quando dritti i suoi rai piovon dall'etra*: il picchiare dei raggi solari, a perpendicolo nel cielo di mezzogiorno, viene qui equiparato a una (dolorosa) pioggia luminosa. Per il motivo della pioggia di luce, cfr. Dante (*Par.* XXIV 91-92); in senso religioso, successivamente, il motivo comparirà anche nella *Pentecoste* manzoniana (vv. 41-42). In una delle sue *Prose campestri* Pindemonté, riferendosi alla luna, scrive: «mentre cade continuo di pallidetti raggi un diluvio» (*Le prose e poesie campestri con altri versi di Ippolito Pindemonté*, Milano, Per Niccolò Bettoni, 1830, pp. 76-77).

v. 32: *Le par più irato*: il fulgore, insostenibile, del disco solare diviene, per la ninfa spregiata che in quella luce non riconosce più l'antico amante, segno della sua collera.

vv. 32-33: *chiede / Ne' frali occhi un vigor, che non impetra*: per riuscire a godere dell'unica immagine a lei accessibile dell'amato (ossia la sua parvenza in forma di dio solare) Clizia implora una superiore facoltà visiva, che le viene negata. In tutt'altro contesto e con ben differente intensità, nel *Paradiso* dantesco lo sforzo compiuto dagli occhi mortali del pellegrino terreno per reggere alla luce che di cielo in cielo si accresce si realizza invece proprio grazie alla luce: luce di Dio, non luce pagana, che non acceca, bensì consente – essa sola – di vedere. Ma nella storia di Clizia, il dio che si leva dall'Oriente, più rafforza la sua luminosità, più se ne riveste come di una corazza, per sottrarsi alla ninfa immeritevole.

vv. 34-35: *Oh come bello in Occidente il vede! / Senza sdegno le par*: ha inizio qui, grazie alla coincidenza fra la minore intensità di luce mostrata dal sole al tramonto e la (presunta) attenuazione della sua ira, lo svelamento dell'inconsueto amore, non rammentato dalle fonti mitografiche, che la ninfa pindemontiana mostra per le ore notturne.

vv. 35-39: il purpureo conforto – quasi un tocco di rinnovato, solidale calore – del sole prossimo a svanire si raffredda ben presto nell'*importuna / Notte* che, inarcata in *enjambement* e personificata come un'intrusa in un momento di condivisione, sigilla nella sua oscurità il desolato abbandono di Clizia.

v. 40: *gelida e bruna*: coppia aggettivale consueta per la descrizione delle ore notturne; il secondo attributo, cromatico, possiede, rispetto al più ovvio 'nera', una sfumatura umanizzante; analoghi esempi di personificazioni compaiono spesso, negli scenari notturni di Pindemonté, come testimoniano le poesie intitolate *Alla Luna* e *La Notte*.

v. 41: *Di che pascere il duol giammai non pago*: il nutrirsi di un dolore mai sazio di sé (tema topico nella tradizione letteraria descrittiva di amori infelici: emblematico, fra tutti, il personaggio tassiano di Erminia, che si ciba delle proprie lacrime), anticipa, per contrasto, l'esplicitazione del digiuno della ninfa: questo particolare – da Ovidio riferito subito, al v. 263 del IV libro delle *Metamorfosi* – risulta posposto nella rielaborazione di Ippolito Pindemonte.

v. 42: *Trova nel volto della conscia Luna*: evocata, nel v. 6, in virtù della predilezione per Endimione, la Luna ricompare ora come oggetto della contemplazione ansiosa di Clizia. L'aggettivo che la connota – *conscia*, ossia consapevole – allude al fatto che allo sguardo della dea notturna non ci si può sottrarre (il che spesso infrange le imprese tramate da amanti furtivi o ladri); tale caratteristica la accomuna del resto al fratello, il Sole, dio, a detta di Ovidio, 'che tutto vede'.

vv. 43-45: con un procedimento comparatistico analogo alla similitudine proposta nei versi 10-12, la dimensione mitica risulta avvicinata alla quotidianità dei mortali: Clizia cerca nel volto lunare un riflesso del volto del Sole, così come una donna recupera l'immagine dell'amato attraverso le sue lettere.

v. 48: Pindemonte offre qui la spiegazione scientifica (condotta però con tocco lieve, e pertanto non dissonante, nel poemetto) del motivo per cui Clizia, durante le ore notturne, punta ansiosamente gli occhi verso la Luna: ne ritiene l'argentea luminosità riflesso di quella solare. Tra i vv. 46 e 48 si registra una rima equivoca.

v. 49: cfr. Ovidio: «Perque novem luces» (*Metamorfosi* IV, 262); *sorge*: corrisponde qui a 'si alza'; il verbo, di solito indicativo del primo manifestarsi sulla terra del disco solare, sembra intensificare il desiderio di fusione e di identificazione tra la ninfa e l'amante perduto. I vv. 49-50 dispongono verbo e soggetto in *enjambement*, come a contrapporre lo slancio della fanciulla alla sua inevitabile pena.

v. 50: *non è mai che dorma*: la rinuncia anche al sonno, oltre che al cibo, da parte di Clizia, non viene dichiarata da Ovidio: resta, tacita, sullo sfondo, sottintesa e assorbita dalla perennità del suo sguardo proiettato al cielo.

v. 51: *Bevanda, o cibo al suo digiun non porge*: più secco Ovidio: «expers undaeque cibique» (*Metamorfosi* IV, 262).

vv. 52-54: la terzina, dedicata alla metamorfosi e aperta dall'anafora dell'avverbio *già*, che ai vv. 52-53 sancisce come irrevocabile tale processo, esordisce dichiarando che Clizia non mantiene se non un tenue, larvale riflesso di ciò

che era fisicamente stata sino a poc'anzi; l'inizio della trasformazione e il suo compimento, posto a sigillare la terzina in un'esplicita dichiarazione, incorniciano lo svolgersi del mutamento: posti in *enjambement*, i vv. 53-54 rappresentano l'assottigliarsi delle membra della ninfa in un fiore *che fosco ha il grembo e croceo il manto* (v. 53; l'aggettivo *croceo* riecheggia ben quattro volte nella terza strofa del citato *Lamento di Clizia* della Bandettini). L'esito metamorfico, ossia il fiore, viene anticipato da Pindemonte alla menzione del bel corpo da cui il fiore stesso ebbe origine (v. 54). Simmetrico nella costruzione, costituito da due clausole bimembri in cui l'aggettivo, indicativo del cromatismo, precede il sostantivo cui si accompagna, l'endecasillabo 53 riprende, accentuandone la cupezza, i colori del fiore ovidiano – in parte pallido, in parte rossastro, in parte violaceo – e riecheggia, pur nella variazione, la sfumatura umanizzante che il poeta latino lascia persistere anche nella metamorfosi: se Ovidio, al v. 268, ricorre al termine «ora» (letteralmente, volto) per la corolla che Clizia è diventata, Pindemonte attribuisce a tale corolla la definizione di *grembo* (v. 53), allusivo a una femminilità dolcemente materna.

v. 55: *Fermasi alfin quel cor, che balzò tanto*: il particolare, che suggella la conclusione della metamorfosi di Clizia con l'impietramento dei sussulti del suo cuore prima fervido, è solo di Pindemonte, e non di Ovidio. Si veda, su questo verso, quanto scritto nell'introduzione.

vv. 56-57: *E tra le fibre, e i nuovi stami avvolto / Il focoso sospir resta, ed il pianto*: sebbene priva di un cuore umano, Clizia non è, tuttavia, priva di facoltà sensorie; efficacemente, Pindemonte intreccia tra gli steli della sua rinnovata forma l'impalpabile essenza – duplice e apparentemente ossimorica (ma fuoco e pianto sono dell'amore inevitabili corollari) – della sua indole: la passione, esalata in un 'sospiro di fuoco', e la sofferenza. Fiamma e lacrime coesistono nella corolla di un fiore che si alimenta di luce e di rugiada.

v. 58: *quel nuovo miracol*: 'quel sorprendente prodigio'; l'aggettivo 'nuovo' ha qui il significato etimologico, dal latino, di 'straordinario', accentuato dal successivo termine 'miracolo', la cui radice riporta al verbo *mirari*, 'contemplare con ammirazione' o, anche 'meravigliarsi'. Si tratta, in entrambi i casi, di clausole e significati stilnovistici, consacrati in primo luogo dal giovanile libello dantesco: cfr., ad esempio, il sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare* 8: «da cielo in terra a miracol mostrare».

vv. 58-59: *là vòlto / Sempre si vede, ove il Sol d'alto brilla*: il perpetuo ruotare della corolla dell'eliotropio in direzione del sole si proietta in un *enjambement* introdotto dalla lieve ambiguità del termine 'volto' (nell'edizione del 1798 il termine risulta scritto «vólto» e qui corretto per ragioni di senso): sebbene non possa che essere il participio del verbo 'volgere', non può infatti non rammen-

tare il volto dell'antica fanciulla, ancora viva tra i petali, ansiosamente proteso verso l'antico amante. Cfr., per converso, il racconto del Sole nel canto XIX dell'*Adone* di Marino, nel momento in cui dichiara di aver tralasciato, per Giacinto, ogni altro amore: «Clizia, da cui già tanto amato fui / a me volgeasi, ed io volgeami a lui» (30, 7-8).

vv. 60-61: la conservazione di sé che viene lasciata a Clizia – e che corrisponde altresì al riconoscimento dei diritti del dio Amore – consiste, come si è accennato nell'introduzione, nel suo mantenere una scintilla della precedente passionalità; tuttavia, si può interpretare l'endecasillabo anche diversamente: quasi in un'estrema concessione, l'astro solare non può esimersi dal donare all'eliotropio qualche bagliore della propria fulgida luce: quella luce che, quando Clizia era ninfa, le era assolutamente negata. E la trasformazione, allora, è una parziale vittoria.

SABRINA STROPPA

*Come funziona un testo 'chiaro'.
Lettura della sezione poetica di Case di Umberto Fiori (1986)*

*Case, poems and prose by Umberto Fiori (1986):
a critical analysis of poetic texts*

ABSTRACT

Il saggio propone il commento alla sezione poetica, costituita da 16 numeri, della prima raccolta di Umberto Fiori, *Case* (Genova, San Marco dei Giustiniani, 1986), mettendone in rilievo i caratteri di poesia intenzionalmente 'chiaro'.

The paper offers a commentary on the section of poetry in *Case* (Genoa: San Marco dei Giustiniani, 1986). This section of Umberto Fiori's first collection is made up of sixteen poems.

*Come funziona un testo 'chiaro'.
Lettura della sezione poetica di Case di Umberto Fiori (1986)¹*

Così come hanno fatto i suoi lettori, Umberto Fiori ha sempre sostenuto, nelle interviste, l'altissimo grado di coerenza delle sue raccolte poetiche: «Ho scritto un unico libro articolato in quattro capitoli», diceva nel 2010, intendendo quei quattro libri come la sequenza di *Esempi* (1992), *Chiarimenti* (1996), *Tutti* (1998) e *La bella vista* (2002): *Voi*, uscito nel 2009, era identificato come quinto capitolo del libro *in fieri*. Il costituirsi dell'«unico libro» avviene come somma di integrazioni successive («ogni libro è nato in un certo senso come “integrazione” del precedente, come un suo sviluppo o come approfondimento di alcuni temi»), a partire da una «spinta iniziale» che dall'inizio degli anni Ottanta, dice il poeta stesso, si rivelava «molto forte, molto chiara»².

L'idea di un unico libro in cinque capitoli esclude dal novero l'esile *Parlare al muro*, del 1996 (sedici poesie con otto immagini di Marco Petrus), ma soprattutto *Case*, ovvero la *plaque* che segna l'esordio di Umberto Fiori, pubblicata nel 1986 presso San Marco dei Giustiniani, nella collana «Pietre di Luna», con prefazione di Maurizio Cucchi³. Alcune poesie confluiscono, sei anni dopo, nel primo vero libro poetico, *Esempi*, ma appunto, come si vedrà, solo alcune, e in ordine ripensato e variato; completamente diverse saranno, in *Esempi*, alcune strutture identificative del primo libro, come l'ordine di ingresso del soggetto nel corso delle poesie, l'emersione dei temi, le connessioni intratestuali e dunque le strutture di coerenza interna. Nonostante Fiori la consideri come tale, non si può dire che *Case* rappresenti una prima prova completamente assorbita dal libro a venire, una sua sezione anticipata: è invece, per molti versi, un primo libro nettamente distinto dal secondo⁴; «un bel libro già maturo» lo definiva Maurizio Cucchi nella prefazione: «un libro in cui Fiori non commette errori»⁵. La recente raccolta delle *Poesie 1986-2014*, del resto, esclude *Parlare al muro*, ma include, in esordio, appunto *Case* come libro a sé stante.

Con questi presupposti presento qui un commento alla sezione poetica di *Case*: che vorrebbe dunque costituirsi come risultanza di un'indagine sulle ragioni seminali della poesia di Fiori, sulla natura e l'articolazione di quella «spinta iniziale», nei termini della fissazione di un paradigma urbano e di una grammatica dell'io (di quell'io che emerge *in absentia auctoris*, come è stato più volte notato, e che vuole tendere alla rappresentazione di *tutti*)⁶, nonché di quei «momenti di essere», per citare Virginia Woolf, che resteranno poi come cifre stilistiche delle raccolte successive. Entrambe sono state esposte con acuta maestria, nell'introduzione alle *Poesie* di Fiori uscite recentemente negli Oscar Mondadori, da Andrea Acribo, che mette in fila oggetti, soggetti, paesaggi, cose e parole a delineare il vocabolario di Fiori, il suo immaginario, il suo stile, il progetto di «perdita delle bravure» che costituisce forse il senso ultimo del suo

fare poetico⁷. Afribo aveva già incluso alcune poesie di Fiori nella sua antologia commentata dei poeti 'nuovi', che resta un punto di riferimento⁸; un commento continuo, tuttavia, si pone come costitutivamente diverso da quello antologico: commentare una sezione intera vuol dire farsi carico dei legami intertestuali, delle coerenze interne, dello sviluppo di un tema o di una situazione *nel libro*, non nel complesso dei *libri* di un autore; non di rado giunge, seguendo il filo della disposizione dei testi in sequenza, a contraddire risultanze di lettura che discendono da commenti antologici, in cui l'idea della poetica di un autore rischia di prevalere sul senso effettivo dei testi, sulla logica della loro concatenazione.

Nel caso specifico, si tratta da una parte di vedere come i sedici testi di *Casse*, sezione eponima del libro – seguita dalla sezione di prose *Davvero* –, vadano a formare un primo nucleo coeso e coerente di temi e soggetti, sottilmente incatenati l'uno all'altro, e reciprocamente rispondenti e avvaloranti; dall'altra, di verificare dall'interno, con minuta analisi, come si struttura il discorso 'facile' della poesia di Fiori, come gli oggetti si dispongano sulla pagina. In *Casse* si definisce già nettamente quella capacità di «ritrarre quasi geometricamente»⁹, emerge quella «regione astratta occupata da poliedri» che farà da sfondo anche alle raccolte successive; ma solo uno sguardo analitico portato sugli 'atti mancati' che vi vengono accolti consente di scoprire che la città di Fiori è probabilmente «un'arena tragica, nella misura in cui persino gli atti minimi vi sono destinati allo scacco, eppure non rinunciano al desiderio di *significare* ancora qualcosa»¹⁰. La sequenza delle sedici poesie di *Casse* disegna un universo chiuso e astratto in cui lo sguardo si posa su facciate, superfici, pareti, atti che sono *tici*, e la mente si incanta ad ascoltare discorsi che non sono discorsi ma rispecchiamenti, la musica senza musica dei rumori quotidiani, mentre la vita si sgretola in una serie di minuzie raggelate dalle quali, pure, si tenta di desumere un senso. È in realtà parlando (*anche*) di se stesso, infatti, che Fiori indica nelle esperienze poetiche di Sandro Penna e Camillo Sbarbaro i nomi più rappresentativi di una linea che, nel corso del Novecento, ha reso poetico l'impoetico («Io mi sono seduto qui per terra», Sbarbaro; ma potremmo aggiungere l'eco della visione a occhi asciutti: «gli alberi son alberi, le case / sono case», eccetera), e fatto poesia con «la realtà come più o meno tutti la concepiscono»: quando parla di «mondo» («Il mondo mi pareva un chiaro sogno / la vita d'ogni giorno una leggenda»), spiega Umberto Fiori, Penna «intende il cielo e i cinema, il mare e le portinerie, i prati e gli orinatoi»¹¹.

Il problema della 'chiarezza' in poesia non ha evidentemente nulla a che fare con il realismo. Le *Riflessioni* di Fiori *su oscurità e chiarezza in poesia*, che forse prevedibilmente prendono le mosse dal mottetto degli sciacalli di Montale – vera pietra d'inciampo per ogni discorso sul tema¹² –, colpiscono l'attitudine novecentesca a «rendere pressoché irriconoscibile, al primo impatto, la realtà che [la poesia] rappresenta», fino a eliminare del tutto l'impatto di un referente 'reale'; e, insieme, l'intento di «purificare», secondo un'istanza mallar-

meana, «quanto più possibile il linguaggio poetico da tutto ciò che ancora lo rende affine alla prosa e alla lingua d'uso»¹³. A eccezione di un breve cenno sull'«intrinseca complessità del reale (nonché del soggetto che ne fa esperienza)» come portato comune alle esperienze novecentesche, Fiori finisce per pensare e definire l'oscurità come programmatico oscuramento di una realtà che, invece, «c'è», indubitabilmente. Anche per il Montale dei mottetti: «La cosa da dire “c'è”. È là, fuori dalla poesia, prima della poesia. È chiara, è dicibile». Si tratta dunque, per il poeta, solo «di stabilire come dirla, quanta parte rivelarne, quanta lasciarne coperta»¹⁴.

Evidentemente il ragionamento posa su alcuni postulati che potrebbero essere discussi: prima di tutto, il fatto che il racconto dei cani visti a Modena, da parte di Montale, esaurisca il 'senso' del mottetto, lo renda 'chiaro'. Cosa che, a mio avviso, non è. Ma questa riflessione di Fiori, compiuta nell'intento di far emergere due distinte linee nella poesia novecentesca, sortisce come effetto più rilevante quello di illuminare la propria posizione: quella, cioè, di chi decide di far poesia sulla realtà che «c'è», che si presenta allo sguardo – in questo selezionandola comunque preventivamente, anche se pare il contrario –, senza oscurarne programmaticamente i referenti. Anzi, puntando sulla 'trasparenza': delle cose e della lingua. Nell'intervista già citata, parlando di *Case*, Fiori diceva che il titolo «annunciava il tema-guida del libro, ma voleva anche sottolineare la centralità dell'immagine nella mia scrittura, e – su un altro piano – la quotidianità e la trasparenza della lingua che avevo scelto»¹⁵. Per ammissione stessa di Fiori, il processo non è ancora perfettamente compiuto nella prima prova poetica: *Case* risulta in realtà ancora solcato da ambiguità e oscurità, soprattutto dei referenti, che nelle raccolte successive saranno sempre più lenite ed evitate (da cui, per alcuni dettagli, la necessità di ricorrere all'esegesi autoriale, sebbene in almeno un caso il commentatore scelga di attenersi a un'interpretazione diversa da quella d'autore)¹⁶.

Un atto ideologicamente così deciso nei confronti della poesia non può che generare un libro coeso. Nel commento si evidenzierà soprattutto il sottile intreccio che lega i testi della sezione, tanto che uno pare sgorgare dall'altro, per aggiunte successive, riguardanti via via temi, concetti, posizioni del soggetto in relazione agli 'altri'. L'apparente casualità della registrazione di ciò che «c'è» nel mondo, di ciò che «viene» allo sguardo (per usare un verbo carissimo al poeta), è riscattata da una volontà di creare un 'discorso' nel quale i singoli frammenti assumano un senso. Se l'attività prediletta di Fiori durante i primi anni di impatto con Milano, come egli stesso ha narrato più volte, è stata quella di scattare fotografie del panorama urbano, delle facciate delle case (il «punto di partenza figurativo» della sua poesia, è evidente, consiste in questa «assorta fenomenologia delle pure superfici visive», e dunque nell'ossessione per le facciate delle case)¹⁷, è evidente che il libro di poesia riordina quelle istantanee, quegli scatti, in sequenze ove ogni numero illumina quello successivo, e ne viene modificato alla lettura.

L'articolazione della *plaquette*, per quanto altamente coerente e significativa, è però solo una prima tappa nella costruzione della poesia di Umberto Fiori. Dieci di queste sedici poesie vengono poi incorporate nella raccolta successiva, forse il suo primo vero libro di poesia, *Esempi*, pubblicato presso Marcos y Marcos nel 1992 (e poi di nuovo nel 2004). Dieci e non nove, come invece si legge nella scarna *Nota* collocata in chiusura del 'primo libro'¹⁸, con enumerazione ripetuta tale e quale nella *Nota ai testi* autoriale che si legge ora nell'edizione delle *Poesie 1986-2014*¹⁹: bisogna infatti aggiungervi *Partenze*, che non risulta nel primo elenco e dunque neanche nel secondo.

Esempi è composto di settantaquattro pezzi – tutti provvisti di titolo, come accadeva nel libretto d'esordio –, tra i quali le poesie di *Case* si trovano sparse, inserite in un ordine completamente rinnovato, che ripensa radicalmente i primitivi rapporti interni per stabilire nuovi legami di connessione con i testi circostanti. È come se i testi originari avessero prodotto una fioritura tutto intorno a sé, come se fossero il punto d'origine di onde concentriche, essi stessi nuovamente gettati nella mischia e rimescolati. La forza di quel primo esercizio rimane tuttavia intatta, qualora lo si guardi in sé e non nella prospettiva del suo riassorbimento della raccolta maggiore.

Case

Sosta

[1]

Il treno porta ritardo
e non si muove, non parte.

Il sole non si vede quasi
ma è già chiaro dall'altra parte
come se tutta questa luce che viene
la facessero quattro case.

C 13; E 28; P 5, 34²⁰. La sezione eponima di *Case* inizia con una *Sosta*, quasi il libro di poesia si arrestasse ancor prima di compiere il suo *démarrage*: il lettore deve fermarsi sulle soglie del libro, che mette a tema fin dall'inizio la ferma e pausata osservazione di ciò che costituisce inciampo, esitazione, arresto. Il rapporto tra titolo e versi è di progressione (*Sosta*, «porta ritardo», «non si muove», fino al definitivo «non parte»), e finisce per coinvolgere anche lo sfondo («Il sole non si vede quasi»). 'Cominciare nonostante la fine', cifra dell'esordio di Fabio Pusterla nel 1985²¹, vale per certi versi anche per Umberto Fiori.

Il libro inizia rinunciando anche a esibire la centralità dell'io: le due strofe di cui è composta la prima poesia hanno soggetti netti e piani in esordio («Il treno», «Il sole»), mentre il punto di vista dell'osservatore si affaccia molto im-

plicitamente solo nell'ultimo distico, a registrare la «luce che *viene*» dalle case. I due soggetti, a loro volta, sono marcati negativamente: il treno con triplice negazione, scandita verso una situazione d'arresto sempre più netta (*porta ritardando, non si muove, non parte*); il sole con ripresa della forma negativa (*non si vede*), lenita tuttavia da un *quasi* che apre alla luce artificiale che occupa gli ultimi versi, a partire dallo snodo dell'avversativa: «*ma* è già chiaro dall'altra parte». L'«altra parte» a cui si rivolge lo sguardo è evidentemente relativa all'osservatore, cancellato dal testo se non per questi accenni prospettici: qui sarà la direzione opposta all'est (che si tratti di un'alba è desumibile dal *già* del v. 4), dunque un punto di emergenza della luce mattutina che si configura come non naturale, e che induce alla similitudine, secondo modalità costruttive che si attesteranno come stabili in Fiori: «*come se* tutta questa luce ... / la facessero quattro case». Le *case* illuminate – poche, pochissime: *quattro case* – sono però portatrici di molta luce, di «tutta questa luce», con un'opposizione che configura la luce, di nuovo, come non naturale, anche relativamente al rapporto di causa ed effetto osservabile d'ordinario, e qui prodigiosamente negato²².

Un treno che dovrebbe partire all'alba, accompagnando l'inizio della giornata, e che invece si rifiuta di muoversi; un sole che non sorge e non si vede: la negazione di ciò che è quotidiano e 'naturale' mette in campo, alla fine della poesia, la fonte del movimento e della luce («tutta questa *luce che viene*»), le *case* a cui si intitolano la sezione e il libro tutto.

Il 'primo libro' *Esempi* si aprirà anch'esso con un'immagine che rimanda al treno, ma declinata secondo il tema dell'opposizione e alternanza luce/buio: «Come in treno / nei tratti di gallerie: / il fresco, poi di colpo la luce acceca / e buio, luce, buio / e luce di nuovo...»), mentre le case si trovano a sfilare davanti agli occhi come *esempi* enigmatici («Una fila di esempi, una serie / di facciate di case, rapide e serie»). *Sosta* si troverà al numero 18 – con un piccolo ritocco di punteggiatura («*ma* è già chiaro, dall'altra parte, / come...») che però implica una pronuncia differente del verso, e forse della sintassi –, seguita da *Partenze* (che in *Case* è settima) con la quale stabilisce un dittico ripensato, giocato su situazioni in cui dovrebbe avere luogo una partenza (di un treno o di un autobus), per qualche ragione messa in scacco.

Incontri

[2]

Dal marciapiede pieno
guardavo lavorare, nelle stanze
illuminate a un quarto piano.
Guardavo in alto. Ma quando uno
lungo gli scavi stava per urtarmi
di colpo gli occhi
si sono chiusi:
siamo rimasti presi
in una finta, in una danza.

Poi sulle nostre scuse
 è scoppiato un allarme di ambulanza.

C 14; E 51; P 5, 47. La seconda poesia propone uno di quei titoli plurali che diventeranno una costante non solo della sezione stessa (su sedici poesie, otto hanno titoli nominali e plurali, uno – *Nei soggiorni* – in caso indiretto), ma anche delle raccolte successive (*Esempi, Chiarimenti, Tutti*). La situazione iniziale è descritta anche in una prosa della sezione *Davvero*: «Cos'è, invidia quella che viene a guardare in queste finestre illuminate? [...] Ma allora perché la gioia, insieme, la commozione? [...] Uno sente il tormento – ecco, sì: il tormento di mancare nella scena. [...] Ci si dimentica di se stessi, tutti presi a fare la guardia al mondo, in lontananza» (*Possibili soste in colonna*, C 40). In *Esempi* si troverà nella posizione 35, tra *Coro*, con la lunga similitudine del «matto» che «si trova in bocca» voci «quando all'incrocio / sgrida e risponde, / chiede scusa e dà ordini, / tutto da solo», e *Dietro*, anch'esso sul tema della discussione (forse a vuoto, forse intesa a trovare «il retro del mondo»): «A furia sempre di chiedere / e spiegare, e rispondere», etc.

Incontri mette in scena l'io, sviluppando tuttavia da *Soste* il tema dell'incontro: qui è la comica «finta», la «danza» delle precedenze in cui si invischia chi si «incontra» – o piuttosto si scontra – per strada, nella prima implicita emersione di quella serie di «viaggiatori del quotidiano» (Cucchi) che popolano la raccolta. Alla stazione della poesia precedente si sostituisce qui decisamente il paesaggio urbano, con il *marciapiede* che costituisce la striscia di spazio assegnata a chi percorre la città a piedi, gli *scavi* dei lavori in corso, la sirena dell'*ambulanza* che passa. La solitudine dell'io contemplante («*guardavo lavorare*») si scontra – a rievocare con abbassamento prosastico e quotidiano la storia di Talete nel pozzo – con quella di «uno» (v. 4) il cui unico contatto con l'io è il rischio dell'urto. L'io singolare cede dunque a un «noi» (*siamo rimasti presi, sulle nostre scuse*) che è totalmente momentaneo, incidentale e accidentale, destinato a durare per pochi attimi.

Anche questa, come la poesia d'esordio, è una storia di interruzioni. L'io «dimentico di sé», come si legge nella prosa, è perso nella contemplazione di una luce che viene – ancora – dalle case («nelle stanze / illuminate a un quarto piano»); il suo tempo è sospeso, lontano dall'attività degli uomini («*guardavo lavorare*»); il tentativo è quello di «essere gli altri»: «Essere gli altri a casa, in varie case» (*Possibili soste in colonna*). Il verso 4 funge da cerniera: al ribadimento di tale tempo separato, gli occhi rivolti verso l'alto e non ad altezza d'uomo («*Guardavo in alto*»: dunque con selezione della parte di «mondo» da osservare), si contrappone, di nuovo con lo snodo del *ma*, il rischio dell'urto, e l'interruzione della contemplazione: «gli occhi si sono chiusi». Al balletto delle precedenze, potenzialmente comico (e, di nuovo, segno di un camminare interrotto, dopo l'interruzione del guardare), succedono «poi» le «scuse» di rito: anch'esse interrotte dal grido dell'«allarme d'ambulanza», rumore che copre

(«sulle nostre scuse») e interrompe l'unico possibile esito verbale della situazione, l'unica parola potenziale.

Il distico finale disegna un tempo ulteriore, in cui la doppia sospensione della strofe principale – sospensione del tempo nello sguardo rivolto in alto, interruzione del movimento in linea retta per effetto della «danza» – riesce in una risoluzione, in un momento finalmente 'successivo' a quello dilatato di prima («Poi sulle nostre scuse...»); ma è la città stessa, con le sue voci, a impedirne il pieno compimento, forse condannarlo allo scacco.

Guardie giurate

[3]

Quasi per caso si comincia: tramite amici
o così. Poi mano a mano uno
se lo sente nel sangue
tutto questo guardare
gente dal suo angolo
e nel suo angolo
farsi guardare.

Come sabato a casa della gente
i bambini che piangono.

O le fotografie del mare.

C 15; P 6. L'avvio interrotto del treno in *Soste* si declina, qui, in un inizio che avviene «Quasi per caso»: che sia l'intermediazione amicale ad avviare ciò che *si comincia*, o il caso puro («o così»), ci si ritrova agiti dalle cose e dagli eventi, più che essere in grado di metterli in movimento. La casualità di 'ciò che comincia' si riflette in un secondo mutamento del sistema dei soggetti: dalle cose di [1] all'io/noi di [2] al *si* impersonale e collettivo, doppiato dall'*uno* egualmente collettivo (diverso dall'*uno* individuante di [2], sebbene la lettera del testo lo riprenda), di questa poesia. Il soggetto è fuori fuoco: la poesia allude, ancora, ad esperienze di *tutti*.

Ciò che è cominciato, nel seguito cresce: il *Poi* del v. 2, altro apparente legame intertestuale interno (con il distico finale di [2]), è in realtà segno di una svolta temporale vera, nella quale il cominciamento casuale si fa identità: «mano a mano uno / se lo sente nel sangue». Ciò che entra nel *sé* e si fa sangue, è «tutto questo guardare», centro metrico della strofe principale: un *guardare* che stabilisce un terzo legame con la poesia precedente, parendo riassumerne l'iterazione («guardavo lavorare [...] / Guardavo in alto») in una forma riassuntiva: «*tutto questo guardare*». Ma al procedere della lettura, la scansione per versi isolati, anzi per frasi-verso, che ha accompagnato il lettore dall'inizio del libro – e che è ancora possibile all'altezza del v. 4 –, rivela un'inarcatura inattesa, e grammaticalmente non necessitata, con il v. 5: «questo guardare / gente» (anche il *guardare* di [2] aveva un oggetto, ma contiguo: «guardavo lavorare»).

Nella seconda parte della strofe si forma, a seguito di questo legamento inatteso, una simmetria stretta di due sguardi incrociati, giocata su effetti iterativi e chiasmi: «guardare / gente dal suo angolo – e nel suo angolo / farsi guardare».

Solo a questo punto la *ratio* del titolo si rivela: l'immagine centrale della poesia è quella delle *Guardie giurate*, che dal loro angolo di osservazione *guardano* tutti coloro che entrano (in una banca, ad esempio), e che reciprocamente vengono *guardate* da chi entra (per effetto di automatica, inintenzionale attrazione dello sguardo verso l'uniforme o la persona innaturalmente immobile sulla soglia). *Guardie giurate*, al plurale, perché ciò che viene messo in scena è una situazione comune, quotidiana, non individuata: non l'osservazione, potenzialmente epifanica, di *una* guardia. Ma è quella casualità puntuale, quella situazione ordinaria – non l'epifania – che entra «nel sangue».

In eco alla forma del distico finale di *Soste*, ma in questo caso in una strofe staccata che riprende il distico aggiunto di *Incontri*, prolungata però con un verso isolato finale, la poesia si adagia su una similitudine («Come»). L'oggetto della similitudine è del tutto intuitivo: vi ricompare la «gente» del v. 5, in un'espressione («a casa della gente») che appartiene al linguaggio comune ('ho gente a casa'), e fa riferimento a esperienze di famiglia condivise (il sabato a casa d'altri, come sarà poi in *Chiunque*, da *Chiarimenti*, «stare come parenti attorno al tavolo / del ristorante, a un pranzo di battesimo»); ma la situazione precisa, «i bambini che piangono», mette in campo un disagio che solo vagamente, e appunto intuitivamente, si può riferire a quello delle guardie giurate, nonostante il *come* paia annunciare un legame di similitudine preciso. Il verso finale, legato grammaticalmente al distico dalla congiunzione, dovrebbe prolungare l'effetto di disagio, determinato da un incrociarsi di sguardi 'obbligati': centro focale ne sono le «fotografie del mare» – forse le diapositive di consuetudini ormai lontane –, inflitte dalla famiglia ospitante a quella ospitata.

Sbrigarsi

[4]

Rieccolo, rieccolo l'odore
di prima nel salone:
come di pesca, che soffoca.

Una crema sarà,
della televisione.

La corsa che fa il fiato
la mattina fredda di tutti
questi discorsi che capisco.

C 16; P 6. Un libro che stenta a iniziare, e che assume sempre di più il senso di una temporalità circolare, di un quotidiano che non inizia e non finisce. In luogo di un inizio compare in *Sbrigarsi* un ritorno («Rieccolo, rieccolo»): il ritorno di un odore «di prima», già sentito, che non fa scattare recuperi me-

moriali: non è l'essenza buona della nonna, ma un profumo banale e artificiale, d'industria, che mentre imita la natura induce il disgusto, il blocco del respiro: «come di pesca, che *soffoca*». Sarà l'odore di una crema per il corpo, sarà quella pubblicizzata in tv (vv. 4-5).

La presenza di una crema «della televisione» in casa – anzi, nel «salone», stanza privilegiata della casa borghese italiana negli anni del benessere (implicitamente introdotta nel tessuto della raccolta dalla «casa della gente» di [3], *Guardie giurate*) – non induce, tuttavia, alla chiusura del discorso sullo sfacelo dei *tempora*, anzi lo apre verso ciò che è «di tutti»: l'esperienza comune del percorso «che fa il fiato», dalla bocca alla nuvoletta di vapore che si disperde nell'aria, nella «mattina fredda», forse più evidente quando bisogna *Sbrigersi*: la mattina che è fredda per *tutti*, con prima emersione di quel soggetto collettivo che assumerà importanza sempre maggiore nella poesia di Fiori, e dunque fa nascere i «discorsi» (sul freddo, sul tempo).

Questi sono i «discorsi che capisco»: quelli che sono abituato a sentire, e che dunque faccio miei, mi entrano nel sangue (come gli sguardi casuali delle guardie giurate), a sostituzione, e forse ricomposizione, di una comunità ormai non più identificabile su base ideologica o utopica, ma costituita invece da quei «tutti» nelle mani dei quali l'io decide di «abdicare alla propria tormentosa, e irrisolta, individualità» (Cortellessa).

Sedici mila presenze

[5]

Cosa c'è sotto questi discorsi, cos'è questo tono
pronto, come fare il verso a qualcuno?

A volte dentro ci si sente ridere
male. Non come i matti: come un bambino
trascinato per forza a un funerale
a vedere le pieghe
dei pantaloni,
a vedere le borse
le cerniere le mani.

C 17; E 39; P 6, 40. Come accadrà anche in [13], *Mercoledì o giovedì*, l'occasione iniziale (primo distico, isolato) si rivela come la parte più enigmatica del testo, quella in cui l'uso di frasi di riporto, o di episodi di vita individuale, finisce per oscurare quasi del tutto il referente: il vero 'oggetto' della poesia è quello che emerge dalla bellissima similitudine della seconda strofe. Del resto, come spiega Fiori, «Formulare una similitudine significa utilizzare un pezzo di mondo per spiegarne un altro; spesso quelle che utilizzo non lasciano capire bene quale, tra il primo e il secondo membro, sia il più importante, e chi sia al servizio di chi»²³. Il distico è in realtà un commento al titolo, *Sedici mila presenze*, che Fiori spiega come un frammento di quelle voci vaganti tra i «rumori» del quotidiano («potrebbe essere tratto da una radiocronaca calcistica») ²⁴: offu-

scato il peso comunicativo, di quell'espressione formulare ('sedicimila presenze sugli spalti') rimane solo il «tono pronto», la meccanicità della frase che sembra «fare il verso» a un'espressione autentica.

Di fronte a questo brusìo, a questa lingua inautentica che colpisce le orecchie, *dentro* «ci si sente ridere / male». La successiva ricerca di una similitudine, che lavora per opposizione al brusìo, così come alle indistinte «sedicimila presenze», esclude una prima possibilità, quella cioè che la mente si alieni completamente dal mondo, dalla comunità degli uomini («Non come i matti»), per aprirsi a un'altra, quella solitaria 'presenza autentica' del bambino che, «trascinato per forza a un funerale», non partecipa (non può partecipare) al rito per lui insignificante. La sua presenza cambia dunque di segno; è come se fosse «trascinato [...] a vedere» cose che per gli adulti sono inessenziali, e che riempiono però il suo campo visivo. Lascia dunque trascorrere lo sguardo sugli oggetti: sulle cose ad altezza di bambino («le pieghe / dei pantaloni», «le borse / le cerniere le mani»), cose tangibili e dotate di senso.

In *Esempi* il testo è in parte riscritto, soprattutto nei pronomi: il v. 2 diventa «come chi fa il verso a qualcuno?»; il primo verso della seconda strofe abbandona il *si*, che pure appartiene a una precisa ricerca grammaticale e stilistica («Nei primi libri usavo moltissimo il *si* impersonale, che Heidegger condanna in *Essere e tempo* come il soggetto della chiacchiera, della inautenticità. Per me, invece, era il punto di partenza. Questo *si* impersonale può essere un *tutti*, e anzi *spera* di esserlo»)²⁵, per l'impersonale *uno*: «dentro uno si sente ridere» (v. 3). Anche la scansione degli oggetti negli ultimi due versi, che nel primo testo era senza interpunzione – a scandire lo scorrere dello sguardo irrelato del bambino sulle cose –, viene ricondotta a più ordinaria misura dalle virgole: «a vedere le borse, / le cerniere, le mani».

Nei soggiorni

[6]

Appena in piedi, col collo che ancora
non si regge ben dritto,
senza nemmeno sapere bene
cosa conviene veramente, qui,
ecco alla radio un ritmo
quieto, regolare,
di risultati elettorali.

E viene in mente il mondo, e tutto il bene
che si finisce per fare.

C 18; P 7. Esempio di costruzione su 'tre fasi', secondo una logica costruttiva ad alto tasso di frequenza, registrata da Afribo nella sua introduzione alle *Poesie* e poi così esposta, con qualche correzione, da Fiori stesso: «C'è una preparazione, che è una specie di grigio [...], e poi c'è quella che possiamo chiamare un po' pomposamente *epifania*, che sarebbe una macchia di colore; infine c'è una specie di "morale della favola" o comunque di scioglimento»²⁶. Qui si trova co-

me prima fase il risveglio mattutino (vv. 1-4), disegnato con una serie di impacci e incertezze («*Appena in piedi*», «*ancora / non si regge ben dritto*», «senza nemmeno sapere bene», «veramente») che finiscono per isolare l'unico punto fermo, l'*hic et nunc* («qui»); come seconda fase l'emergere epifanico del mondo («ecco») attraverso la radio (vv. 5-7), che trasmettendo i «risultati elettorali» comunica una certezza comune – i risultati di una votazione, che inaugureranno ad esempio una nuova composizione parlamentare – da opporre alle incertezze dell'individuo, stretto tra gli impacci del suo nuovo giorno personale. L'appello del 'fuori', che irrompe *Nei soggiorni* di tutti gli italiani, si trasmette attraverso il «ritmo / quieto, regolare» delle voci umane che passano attraverso il mezzo meccanico (si veda, in [8], l'analogo moto regolare della «lavapiatti») e parlano senza contraddittorio, imponendosi sull'annaspire del soggetto. E dunque la terza fase (vv. 8-9: si noti il restringimento successivo, da quattro a tre a due versi, a mano a mano che la vista si mette a fuoco), con il verbo-guida *viene* («E viene in mente il mondo»), in cui il «mondo» effettivamente si impone al pensiero, insieme al «bene» che quasi per logica conseguenza dell'adesione alla logica di *tutti* – quella comunità disegnata dalla votazione appena conclusa – «si finisce per fare».

Partenze

[7]

Mentre il palazzo di fronte
riflette
il palazzo di fronte,
nelle poltrone anatomiche
del terminale uno sente
la gente darsi ragione.
Rimane lì incantato: fermo rimane,
come nei piatti in tavola
un po' di pane, una foglia,
il boccone della creanza.

C 19; E 29; P 7, 34. Poesia a strofa unica, e tuttavia ripartita tra la riflessione reciproca delle facciate (vv. 1-3), i discorsi sentiti durante l'attesa (vv. 4-6), l'io che 'rimane' (vv. 7-10). Le tre parti sarebbero tutte di tre versi, se a prolungare l'ultima non intervenisse un verso-cerniera, il centro della poesia, che disegna lo stato dell'*uno* che ascolta: «Rimane lì incantato: fermo rimane» (v. 7). La disposizione è quella del chiasmo, già incontrato nella sezione; il metro, anch'esso già incontrato, quello del settenario+quinario, un endecasillabo disarticolato. Gli fanno eco le sue misure costitutive, come quella del settenario, che insieme alla misura maggiore dell'ottonario – alternanza del tutto impraticabile nella poesia della tradizione – costituisce l'ossatura del brano.

Tutta la poesia, in contrasto ironico con il titolo, parla di soste e immobilità: non solo l'io «fermo rimane», ma le *Partenze* sono soltanto il cartello nell'atrio del terminal degli autobus extraurbani, pura indicazione oggettuale di un atto che non si compie (riprendendo così il tema di [1], *Sosta*). La prima par-

te disegna lo spazio immobile che fa da sfondo allo sguardo del soggetto, con disposizione dei versi che imita iconicamente il riflettersi reciproco delle due facciate mediante l'interposizione del verbo *riflette* (che fa da intermediario, da *medium* tra le due superfici reciprocamente antistanti). In *Esempi*, la catena testuale pone *Partenze* immediatamente dopo *Case*, e dunque il «palazzo di fronte» in incipit succede alle «case» della chiusa dell'altra poesia (sono rispettivamente le poesie diciottesima e diciannovesima del libro).

L'accamparsi puro della geometria della visione iniziale, identificata con una temporalità perpetua («Mentre...»), nel suo isolamento funge da perfetto correlativo oggettivo dell'identico reciproco riflettersi della *gente*, che reciprocamente 'si dà ragione' nei discorsi che riempiono l'attesa²⁷. L'io, già inavvertitamente rappresentato in una situazione di immobilità che porta il suo sguardo a fissarsi sul riflettersi reciproco dei due palazzi (probabilmente semisdraiato nelle «poltrone anatomiche / del terminale»), a un certo punto *sente*, e «Rimane lì incantato»: perso e smarrito nei 'discorsi che capisce' (cfr. [4]); lo stacco tra le due parti della situazione, e la reazione dell'io, diventa più evidente nella versione accolta in *Esempi*, in cui una riga bianca divide il blocco dei vv. 7-10 dalla strofe che precede). Sono discorsi autoriflessivi e autoavvaloranti, non argomentativi né dialettici: per questo la mente si blocca, chiusa nel processo di autorispecchiamento inscenato prima dalle cose, dalle due facciate dei palazzi, poi dalle parole udite.

Invece di 'partire', dunque, «rimane»: come 'rimangono' (con ironico slittamento semantico da 'rimanere fermo' a 'restare') sui piatti «in tavola» i pochi resti di cibo che costituiscono l'ormai dimenticato – perciò datato, come altri oggetti della poesia di Fiori – «boccone della creanza». Ancora una similitudine, tratta da scenari della consuetudine familiare propria a 'tutti', chiude una poesia, secondo un tratto stilistico che sta già divenendo costante.

Un fatto cronico

[8]

Con tutto che a quei begli anni
molto dovrebbe essere chiaro
come funziona, e farsene una ragione
– è un continuo: lamentele
non sai bene con chi, e risposte,
scene, musi, addirittura adesso
pianti.

Al buio gira l'acqua
dentro la nuova lavapiatti. Con questa musica
vengono sempre dei pensieri,
ma tenerli è fatica. Allora si rammentano
persone care, fatti. Davanti al batticarne,
davanti alle presine arcobaleno,
viene sonno. Poi, ora di cena.

E intanto i soldi se ne vanno.

C 20; P 8. Il legame intratestuale tra il «farsene una ragione» (v. 3) e il «darsi ragione» della poesia precedente proietta il rispecchiamento reciproco di [7] in un'opposizione insanabile tra due attori innominati, anche dal punto di vista grammaticale (str. I), che si trasforma nella solitudine del soggetto impersonale (str. II), toccato dal solito 'viene' («vengono sempre dei pensieri»). Il *fatto cronico* del titolo non è 'un fatto' singolo, un'occasione, ma l'incancrenirsi, il divenire cronico (come di malattia) di un'abitudine alla lite familiare, forse di coppia, probabilmente di coppia giovane, che «a quei begli anni» dovrebbe essersi chiarita i meccanismi della comunicazione, di «come funziona». E invece ricade nella cronicità bassoquotidiana della lite («è un continuo») come solo mezzo di confronto: articolata non secondo ragioni, ma nelle sue modalità espressive, dunque non articolate in *parole*, ma disarticolate in «lamentele» generiche, «risposte» brusche o aggressive, «scene, musi», infine «pianti» – isolato al v. 7, dove viene sospinto da due marcatori di insofferenza («addirittura adesso») che anticipano la chiusura della lista per esaurimento.

La separazione della seconda strofe implica anche uno stacco temporale, dalla ripetitività delle liti alla solitudine notturna in cucina, accompagnata solo dal 'basso continuo' della «nuova lavapiatti», e dal movimento circolare, ipnotico, che al «continuo» delle lamentele ripetute, nella prima strofe, sostituisce un 'continuo' meccanico che attira una fissità di sguardo e propizia il sorgere dei pensieri. «Queste frequenze inarticolate sono la voce autentica delle case, della città, finanche delle persone. Sono il tappeto acustico ininterrotto che precede le parole e che dimostra la loro vanità, la loro provvisorietà»²⁸; ma che pure, come accade qui, possono favorire momenti di sprofondamento nel passato, nei ricordi («Allora si rammentano...»). Certo, la memoria non conduce al *clic* della rammemorazione costruita: gli oggetti più quotidiani come il batticarne e le presine si impossessano dello sguardo, la «musica» monotona fa venire sonno, la vita di coppia scivola via nei problemi di tutti i giorni («E intanto i soldi se ne vanno»). Non prima, tuttavia, che quel moto circolare dell'acqua, quella «musica» inarticolata – ma tanto più produttiva, in termini di ritmi e pensieri, delle lamentele disarticolate dei primi versi – abbia inciso profondamente sulla struttura della poesia, portando all'emergere di due perfetti versi martelliani (vv. 11 e 12, con il primo a uscita sdrucchiola) e a una serie di assonanze ribattute, quasi rime interne (*lavapiatti* – *fatti* – *batticarne*; *sonno* – *vanno*), che riscattano il disincanto dello sguardo.

Colloquio

[9]

La faccia che abbiamo fatto
quando hanno visto che li stavo
guardando mentre guardavano
la gamba molleggiarsi sotto il tavolo
senza nessun ritmo, come lavorando
a nessunissima macchina.

C 21; P 8. Poesia a campata unica, con intreccio di soggetti e di proposizioni, in forma grammaticalmente inconsueta alla sezione, ma giustificata dal disegno di un incrociarsi di sguardi. Il sovrapporsi dei soggetti nei primi due versi introduce una forma nuova, il 'loro', del tutto apparentabile all'«uno» di *Incontri*, e come in quei versi destinati a formare, insieme all'io, un 'noi' a due facce: unica è infatti «La faccia» che *abbiamo fatto* quando 'loro' *hanno visto* che 'io' *li stavo / guardando* (vv. 1-2).

Ritorna, nel gioco di sguardi incrociati, il rispecchiamento reciproco di [7], *Partenze*, qui disposto nei vv. 2-3 («hanno visto che li stavo / guardando»), ma soprattutto nella simmetria esatta del v. 3, «li stavo / *guardando mentre guardavano*»; dopo la quale tuttavia, esattamente come in [3], 4-5, si insinua un complemento diretto in inarcatura: «guardavano / la gamba». Nessun segreto vergognoso è dunque oggetto degli sguardi, ma uno di quei *tic*, di quegli automatismi, che paiono destinati a rivelare, che assorbono totalmente lo sguardo e l'attenzione pur nell'assoluta insostanzialità dell'atto. Il *Colloquio* del titolo – forse un colloquio di lavoro? – è così dello stesso tipo degli *Incontri* di [2]: colloquio solo di occhiate, e occhiate che si impigliano per caso l'una nell'altra, senza parole.

L'arrestarsi degli sguardi nel momento d'imbarazzo, di inciampo («La faccia che abbiamo fatto...»), che verrà poi ampiamente descritto, in *Esempi*, nelle strofe di *Spiegarsi*, pare riscattarsi o sviarsi nel movimento della gamba, che si «molleggia» sotto il tavolo: ma i versi finali si occupano di negare anche il residuo eventuale senso di quel movimento, che non ha «nessun ritmo», e nemmeno può ricordare – l'ipotesi è affacciata per essere subito cancellata – l'ondeggiare del piede che lavora a una macchina (una macchina da cucire a pedale, ad esempio). La consueta similitudine finale è questa volta in forma di paradosso («*come lavorando / a nessunissima macchina*»): si propone nel v. 5 per essere negata al verso successivo.

Signori

[10]

In fondo alla parete
l'ombra va e viene sull'altro pavimento.

Stampato su un portacenere
c'è il nostro nome più segreto.

C 22; E 67; P 8, 56. Altro momento di immobilità e sosta, in cui la prospettiva dell'io focalizza un interno: la «parete» e l'«altro pavimento» di una stanza innominata e abbastanza indecidibile (che l'autocommento d'autore rivela essere quella di un gabinetto pubblico, da cui la scritta *Signori* del titolo, soglia da cui si accede ai bagni come si accede alla poesia; e cfr. già *Partenze*, [7], come iscrizione che delimita uno spazio). L'«ombra» gettata da un corpo invisibile, e la situazione di interclusione (la parete, il pavimento dell'«altro» cu-

bicolo), mettono in campo, ironicamente, gli elementi minimi del mito platonico della caverna, che troverà più compiuta espressione in *Fermi in colonna*: «un'ombra lunga / balla sulle pareti della caverna, // si accorcia, se ne va» (*Chiarimenti*). Alle ombre dei «Signori» che condividono momentaneamente con l'io gli spazi frammentati dei bagni pubblici è delegata l'intuizione di una verità possibile, che potrebbe condurre alla pronuncia del «nome più segreto»: il quale tuttavia, con focalizzazione ulteriore ed epifanica e insieme paradossale dello sguardo, potrebbe trovarsi «Stampato su un portacenere».

Il frammento si ambienta in uno dei luoghi di più comune se non triviale esperienza, quei gabinetti pubblici nei quali si può rintracciare una declinazione personale degli 'orinatori' di Penna: ma vi innesta l'emersione enigmatica del «nostro nome più segreto» (*nostro*, con attribuzione a 'tutti' del fenomeno), secondo una modalità di oscillazione fra 'trasparenza' e 'oscurità' che percorre l'intera sezione.

Sviluppo

[11]

Più grande di tutto è lo sguardo,
ma le case sono più grandi.
La sera sull'angolo
davanti ai davanzali illuminati
senti il pensiero che si dilata,
che cresce, come nelle guance
il boccone al bambino che non mangia,
come in chiesa cresce la faccia
sotto le mani dei comunicandi.

C 23; E 35 (*Sguardo*); P 9, 38. Il primo distico di *Sviluppo* è assai caro a Umberto Fiori, che lo cita di frequente quando parla della sua poesia. Con questi versi Fiori esemplifica il discorso sul rapporto tra lo sguardo e il mondo, tra l'occhio e le cose osservate: «L'occhio ha l'illusione di non far parte della scena che sta osservando: è immateriale, invulnerabile, domina il mondo. [...] Lo sguardo, insomma, è radicato in un corpo, le cose guardate possono essere (in molti sensi) più grandi di quel corpo e dell'occhio che le osserva e crede di dominarle»²⁹. Lo notava già Maurizio Cucchi nella prefazione a *Case*, individuando il motivo della maggior grandezza delle case nel fatto che «nella casa c'è la gente, ci sono gli altri», dunque in quel confronto continuo con la «gente», e con l'estroflessione dello sguardo, che appaiono già perfettamente enunciati nel primo libro di Fiori.

Alla posizione del tema iniziale, con il rapporto frontale tra sguardi e case, segue una strofe che attacca in tono doppiamente diminutivo («La sera sull'angolo», dunque con tempo e spazio marginali, laterali, rispetto alla prospettiva frontale ed epifanica dell'inizio), con una collocazione dello sguardo che, in agglutinamento fonico («davanti ai davanzali»), si volge di nuovo alle finestre delle case, come già in [2], *Incontri*; lì, il rapporto di grandezza reciproca tra sguar-

do e case si muta in un dilatarsi del pensiero (v. 4) che non conduce tuttavia a considerazioni teoriche, ma a una doppia similitudine. Due immagini tratte, di nuovo, da quel luogo di esperienze comuni e 'semplici' che è l'infanzia: il boccone a lungo masticato, e che proprio non va giù; la posizione di raccoglimento del comunicando, sotto le cui mani la faccia pare dilatarsi al tatto.

La collocazione in *Esempi*, come ventitreesima poesia, induce a una diversa focalizzazione del tema, che il nuovo titolo denuncia come quello dello *Sguardo*: il riferimento allo 'svilupparsi' delle grandezze cede dunque di fronte al termine-chiave del primo verso. Sparisce anche il verso a gradino: «La sera, sull'angolo,» (con nuova, pausante punteggiatura) diventa verso a sé stante, con riga bianca che lo separa dal primo distico (il quale, dunque, aumenta di sentenziosità, riprendendo tra l'altro strutture strofiche già esperite in altre poesie, come in *Sedicimila presenze*); si rende così anche più leggibile la rima di chiusura delle due strofe risultanti (*grandi : comunicandì*).

Fissazioni

[12]

Tra due facciate a specchio
c'è un muro cieco.

La gente che va in giro
tra i suoi pensieri, fermo, c'è un pensiero.

Tra le pieghe dei panni
ripassa il ferro da stiro.

C 24; E 76; P 9, 60. Sequenza di tre distici sentenziosi (erano due in *Signori*) come sviluppo geometrico della costruzione in tre fasi (cfr. il commento a [6], *Nei soggiorni*). Le case, la gente, l'esempio di un oggetto comune si susseguono per giustapposizione, legati dall'osservazione di ciò che «c'è» in mezzo a qualcosa («tra», ripetuto in tutte le strofe). La sintassi è lineare nella prima e terza strofe; increspata da un anacoluto nella seconda, legata tuttavia alla prima dall'iterazione di *c'è*, oltre che di *tra*, che lenisce la variazione.

Il muro cieco e i pensieri della «gente» sono due temi ad alta frequenza in *Esempi*, dove la posizione reciproca e oppositiva delle facciate a specchio con il muro cieco interposto emerge in *Dietro* («Queste vetrate specchiano / la scena che sta alle spalle / di chi le guarda. // Il muro cieco, in mezzo, / è una bellissima schiena»), la percezione inevitabile dei pensieri di 'tutti' in *Quelli che passano*: «Escono dai portoni, / spuntano all'angolo. / Pensano. I loro pensieri / li senti vicini / come i musi umidi dei cani». In *Fissazioni*, i due temi parlano ancora di immobilità e impedimenti, come fin dall'inizio della sezione: il riflettersi reciproco e dinamico delle due facciate a specchio è interrotto dal muro cieco interposto; il movimento della gente «che va in giro» ha un punto di resistenza nel «pensiero» che sta «fermo» tra gli altri (e poi, in connessione per certi versi ambigua, il «ferro da stiro» blocca e fissa, spianandole, le pieghe, con

esitazione tra il verbo di movimento, *ripassa*, e il fr. *repasser*, stirare). «Che cos'è un muro?», dice infatti Fiori in un'intervista: «Un ostacolo, uno sbarramento, qualcosa che ferma lo sguardo, che ti ferma. Penso alle facciate, ma soprattutto ai muri ciechi di Milano, che ho a lungo fotografato negli anni Ottanta, maniacalmente, con la mia Polaroid»³⁰.

La struttura della poesia, così scandita e ferma, appare come una conquista ultima del percorso di *Case*, una fissazione dei temi principali: una lettera a Liliana Devoto la segnala infatti come aggiunta al volumetto già in bozze³¹.

Mercoledì o giovedì

[13]

Cinque o sei ore saremo stati in ballo,
ma la fatica solo ora si fa sentire:
pesante, trasparente, come nel bar
la gabbia del merlo indiano.

E sotto la padrona
a gridare le frasi.

C 25; P 9. Poesia a tre fasi: riferimento a una situazione personale (ma con l'io che partecipa alle attività di un collettivo, di un 'noi') che sul perno dell'aggettivazione («pesante, trasparente») trapassa in un'immagine («come ... la gabbia»), che pur nascendo come mera similitudine si annette poi, per rammemorazione, un'altra occasione (la padrona del merlo indiano gli «grida le frasi» che l'animale dovrebbe ripetere). L'occasione-spinta, l'essere «stati in ballo» che provoca la fatica, finisce così per cancellarsi (e cfr. già [5], *Sedici mila presenze*) a fronte della potenza dell'immagine, che si impone alla poesia e alla memoria pur nell'insignificanza sostanziale dell'oggetto in sé, nella quotidianità del luogo (il bar), nell'apparente gratuità del passaggio analogico.

Il titolo allude probabilmente ai racconti raccolti in *Lunedì o martedì* di Virginia Woolf, il cui frammento eponimo inizia e si chiude con il volo di un airone – qui sostituito dal merlo ingabbiato –, a fronte del quale l'iterato 'desiderio di verità' si trova continuamente interrotto da frammenti di vita urbana: «Desiderare la verità, aspettarla, estrarre faticosamente qualche parola [*come qui fa la padrona nei confronti del merlo indiano*], desiderare per sempre... (si eleva un grido a sinistra, un altro a destra. Ruote che deviano e si urtano... Omnibus che si ammucchiano in uno scontro)»³².

Illuminazione

[14]

Come quando la luce va via
e nelle case
si sfiorano gli stipiti, si va da un buio
a un altro buio:

se la luce va via,
mentre sfiori gli stipiti da un buio
a un altro buio
ti viene incontro questa serietà.

C 26; E 15; P 10, 28. Il titolo della poesia lavora per opposizione e rivelazione: l'*Illuminazione* ironicamente negata nel corpo del testo, focalizzato con grande economia e concentrazione di mezzi sulla luce che «va via», corrisponde al finale, e al suo contenuto epifanico: «ti viene incontro questa serietà» (uno stato nuovo, forse una nuova percezione delle cose, strettamente legata alla geometria della casa – cfr. poi, in *Esempi*, la poesia iniziale ed eponima: «Una fila di esempi, una serie / di facciate di case, rapide e serie») – che transita attraverso la forma verbale *viene*, d'uso largo in *Esempi*, ma già qui stabilmente adibita in Fiori a questa funzione: cfr., circolarmente, il 'venir fuori' della luce in [1] *Sosta*, e la «faccia da eroe» che «ti viene» in [16], *Case*, strettamente apparentata a «questa serietà»).

La struttura lascia emergere in prima posizione la similitudine, che è invece usualmente in coda (cfr. [1], [3], [5], [7], etc.; in *Esempi* si ritrova questa forma in prima posizione, nella poesia iniziale ed eponima: «Come in treno / nei tratti di gallerie»): qui non aggiunge un'immagine analogica all'osservazione del quadro, ma si costituisce essa stessa come osservazione, in un registro colloquiale («Come quando») che mima la battuta di un dialogo iniziato altrove. La variazione sintattica tra gli attacchi delle due strofe (da «Come quando la luce va via» a «se la luce va via») trasforma poi la similitudine iniziale in quadro di riferimento, così che l'azione principale della prima strofe («si va da un buio / a un altro buio») diventa la temporalità («mentre sfiori») nella quale ha luogo il 'venire incontro' epifanico. L'orizzonte dell'immagine è sempre quello della *casa*, intesa qui però come interno abitativo, spazio che dovrebbe risultare familiare e che diventa invece misurabile solo attraverso i suoi confini certi («si sfiorano gli stipiti»), mentre tutto ciò che sta in mezzo è «buio», scompare nell'indistinzione, aprendosi all'emersione del nuovo³³.

In *Esempi* si trova al numero 7 (è la prima poesia di *Case* che si incontra nella nuova raccolta), con una diversa sillabazione dei vv. 3 e 4, che diventano tre versi («si sfiorano gli stipiti, si va / da un buio / a un altro buio»), accentuando la simmetria dell'andare *da* un buio *a* un altro; nella versione di *Case*, la simmetria è versale, perché «da un buio» conclude sia il v. 3 che il v. 6, legando le due strofe. La nuova separazione dei versi distrugge una simmetria per crearne un'altra, perché il v. 3 diventa così endecasillabo tronco, in coppia con l'ultimo verso.

Mezzi

[15]

Stanno stretti, stanno, e tu lì in mezzo
 come non so: come un'ancora,
 una freccia, una fragola
 cucita sulle righe
 delle magliette marinare.
 Non smetteranno mai, mai, di spingere.

Tra le fermate
 li senti sperare.

C 27; E 55; P 10, 49. La doppia iterazione («Stanno stretti, stanno»; «Non smetteranno mai, mai») increspa la consueta osservazione distaccata e piana con una struttura amplificativa che introduce nei versi un elemento patetico, di sofferenza. Il soggetto è per la prima volta esplicitamente l'impersonale e collettivo 'tu', dopo l'alternanza di prime e terze persone e l'affiorare implicito della seconda nel verbo reggente di [11], «senti il pensiero», e nel caso obliquo di [14] («ti viene incontro»).

Il viaggio in autobus o in metropolitana diventa rappresentazione di un piccolo inferno urbano, con corpi chiusi e stretti e senza prospettiva, con un ammicchiarsi da cui il *tu* non è esente se non per il colpo d'ala di libertà che gli conferisce la ricerca di un'immagine («come un'ancora, / una freccia, una fragola», forse con riscrittura ironica degli agglutinamenti fonici e iterativi dell'*Anguilla* di Montale, anch'essa del resto *freccia*)³⁴. Il senso di un inferno in terra è determinato soprattutto dal tempo senza fine della pena e dell'oppressione, per effetto di quella espressiva iterazione a contatto del tutto inconsueta alle consuetudini stilistiche di Fiori («Non smetteranno *mai, mai*, di spingere»). Solo la prospettiva di un 'fine pena' («Tra le fermate», in strofe separata perché delinea un tempo 'altro') fa sorgere ironicamente quella 'speranza' («li senti sperare») che ai dannati è negata.

In *Esempi*, in cui la poesia compare con un ritocco stilistico (un trattino separa la lista delle similitudini possibili dal primo «come», che rimane isolato e sospeso, alla ricerca di un'immagine: «come – non so: come un'ancora», etc.), *Mezzi* è inserita in una sequenza dotata di legami intratestuali rilevati: la serie comprende *Così*, e la rappresentazione opposta di uno 'stare' naturale e composto («La gente che sta seduta / naturale, composta»), poi *Posizione*, rispetto alla quale si evidenzia con la nostra poesia un rapporto per così dire capfinido, nel passaggio dall'ultima strofe («*Siamo qui, noi*, con la passione / di un bambino rimasto / solo nel mezzo / nel gioco dei quattro cantoni») alla prima di *Mezzi*, immediatamente successiva: «*Stanno stretti*, stanno, e tu lì in mezzo»; infine *Centro*: «*Così una volta / ho visto stare un rospo / in mezzo ai sassi / nel gelo di una sorgente*».

Il tema del viaggio in autobus come piccolo inferno quotidiano (o purgatorio destinato ad espiare non si sa quale colpa) apparirà molto anticipato in

Esempi, dove la poesia *Passeggero* occupa la terza posizione: vi torna la registrazione della costrizione («ogni frenata ti buttano avanti, / ti trovi stretto / contro un sedile nuovo»), insieme all'incapacità della massa fisica di fare gruppo, nella reciprocità del 'mancare' («Li hai tutti addosso, lì dentro, / ma sono via. Senti che mancano / e ti senti mancare / insieme a loro»).

Case

[16]

Svoltato l'angolo di una casa
un'altra casa viene avanti, piena di sole.

A guardarla viene un vuoto,
come una pena, ma poi

viene la stessa faccia da eroe.

C 28; E 22; P 11, 31. È forse la poesia seminale della raccolta, quella in cui, in stile pausato e piano, si disegna il rapporto lineare e 'semplice' tra un soggetto, innominato, che cammina («Svoltato l'angolo...»), e le geometrie delle *Case* che si parano di fronte ai suoi occhi. La suddivisione dei versi in strofe giunge al grado zero (due distici e un verso isolato), con una sintassi increspata da variazioni minime: il soggetto – l'osservatore – è sempre implicito («Svoltato l'angolo», «A guardarla»), mentre ciò che «viene» in triplice iterazione è di volta in volta «un'altra casa», «un vuoto, / come una pena», e infine, epifanicamente, «la stessa faccia da eroe».

Altissima è la coesione con le altre poesie della raccolta: la luce che emerge dalla nuova casa («piena di sole») crea un legame circolare, in apertura e chiusura di sequenza, con [1], *Sosta*: «come se tutta questa luce che viene / la facessero quattro case»; l'andare «da un buio / a un altro buio» di [14], *Illuminazione*, si ripete qui nel passaggio da «una casa» a «un'altra casa»; la triplice iterazione di *viene* attiva un meccanismo costruttivo del tutto analogo a quello di [12], *Fissazioni*, anch'esso tripartito; il confronto tra lo sguardo e la casa, con il primo che cede di fronte alla seconda (finendo poi per adeguarsi alla 'gloria' sfolgorante di sole della casa), riprende il confronto iniziale di [11], *Sviluppo*.

Il confronto diretto, potente, dell'io con la casa chiude la raccolta nel segno del suo tema portante. L'immagine delle case nei suoi primi libri, dice Fiori, «è in sé un'immagine dell'alterità; ma un'immagine ambigua, perché le facciate e i muri sono, diciamo, una *pietrificazione* del volto dell'Altro, e anche una sua spersonalizzazione»³⁵.

Case è una delle poesie che verranno accolte in *Esempi*: ma l'ultimo verso viene riunito al distico che lo precede, e contestualmente «eroe» diventa «eroi», con un plurale collettivo che, nella fissazione cantabile della rima baciata, abolisce anche la tentazione di elazione dell'io, riconducendo il soggetto nascosto da un singolare a un plurale. Ma a contare è soprattutto la sua posizione nella

nuova raccolta: *Case* vi compare infatti al tredicesimo posto, inserita tra *Ritardo* (in cui compare il verbo *obsédant* ‘viene’ a stabilire un legame intertestuale: «Era talmente grande / il ritardo, che ora veniva / come una luce nuova, più vera, / [...] sui cofani delle macchine») e *Lite*, con «due» che in mezzo alla strada «si prendono a schiaffi»: una posizione che disinnesci la portata emblematica che la poesia aveva nella raccolta originaria.

NOTE

¹ Questo commento è stato esposto e discusso, in *fieri*, durante un corso di *Teoria e pratica del commento ai testi letterari*, tenuto per la laurea magistrale in Letteratura, filologia e linguistica italiana del Dipartimento di Studi Umanistici di Torino nei mesi di novembre e dicembre 2016. Ai bravissimi allievi di quel corso, che hanno discusso attivamente le mie proposte, va il mio sentito ringraziamento; così come ringrazio Giacomo Devoto e Umberto Fiori per avermi concesso l'autorizzazione a riprodurre la sezione poetica di *Case*.

² Cfr. M. Borio, *Intervista a Umberto Fiori su «Voi»*, già in pordenonelegge.it, ora leggibile in «poesia2punto0», e datato 28/6/2010 (<http://www.poesia2punto0.com/2010/06/28/intervista-a-umberto-fiori-su-voi/>).

³ U. Fiori, *Case*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1986. Sulla collana in cui è inserito mi permetto di rinviare al mio saggio *La collana «Pietre di luna» e la poesia degli anni Ottanta*, in *Le rotte della parola: autore, editore, lettore. Per i quarant'anni delle Edizioni San Marco dei Giustiniani*, a cura di P. Senna, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2017, pp. 35-46; cfr. anche P. Senna, *San Marco dei Giustiniani: l'editore dei poeti*, in *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento. Selezione di contributi dal Convegno (Torino, 17-18 dicembre 2015)*, a cura di B. Manetti, S. Stroppa, D. Dalmas, S. Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2016, pp. 91-103, con bibliografia pregressa.

⁴ Quando Alessandro Perrone, in una lunga conversazione pubblica con Umberto Fiori (Università di Siena, 3 aprile 2014), riprendendo la descrizione dei libri di Fiori come «propagandini, spiegazioni l'uno dell'altro in cui i temi vengono ripresi, analizzati e si evolvono», gli chiede di spiegare «cosa nasce da un libro all'altro e perché, ad esempio da *Case* ad *Esempi*», Fiori spiega che cerca «di lasciare che i libri crescano da soli», tra tentativi e riscritture e scarti (soprattutto di quei testi nei quali «si sente tutto il lavoro di ingranaggi, di catene, di argani della scrittura»), ma sostanzialmente non illustra il passaggio tra i primi due libri (*Conversazione con Umberto Fiori. Terza parte, «formavera»*: <https://formavera.com/2014/11/05/conversazione-con-umberto-fiori-terza-parte/>).

⁵ M. Cucchi, prefazione a Fiori, *Case* cit., p. 7.

⁶ Cfr. B. Pacini, *Umberto Fiori: una poesia di contegno*, «nuoviargomenti.net», 72 (17/04/2014), <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/umberto-fiori-una-poesia-di-contegnio/>: «le poesie, specialmente le prime, sembrano scritte in *absentia auctoris*, eppure lasciano emergere un'impercettibile presenza del medesimo».

⁷ Cfr. A. Afribo, *Perdere tutte le bravure*, introduzione a U. Fiori, *Poesie 1986-2014*, Milano, Mondadori, 2014, pp. v-xvii.

⁸ Cfr. A. Afribo, *Umberto Fiori*, in Id., *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007, pp. 137-60.

⁹ Cucchi, prefazione a *Case* cit., p. 7.

¹⁰ S. Fioravanti, *Il quadrato e il ronzio. Case di Umberto Fiori (1986)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, a cura di S. Stroppa, Lecce, Pensa Multimedia, 2016, pp. 101-23: 103. E cfr. già A. Cortellessa, *Umberto Fiori*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di G. Alfano [et alii], Roma, Sossella, 2005, pp. 503-507, che per la raccolta *Chiarimenti* parla dell'«acuta consapevolezza, da parte del poeta, che il progetto che s'è appena finito di delineare è in sé costitutivamente votato allo scacco» (p. 504).

¹¹ Cfr. U. Fiori, *Gli "sciaccalli" di Montale. Riflessioni su oscurità e chiarezza in poesia*, «Atelier», 20, 2000, pp. 39-46 (pp. 42 e 45 per le citazioni).

¹² Mi permetto di rinviare a S. Stroppa, *Come cambia la pratica del commento di fronte al testo poetico tardonovecentesco*, introduzione alla sezione 3. *Commentare*, in *Poesia '70-'80: le nuove generazioni*, cit., pp. 169-87, sopr. a pp. 178-79.

¹³ Fiori, *Gli "sciaccalli" di Montale* cit., pp. 39-40. Sulla 'chiarezza' di Fiori cfr. ancora Cortellessa, *Umberto Fiori* cit., in part. p. 504.

¹⁴ Fiori, *Gli "sciaccalli" di Montale* cit., pp. 40 e 41.

¹⁵ Cfr. Borio, *Intervista a Umberto Fiori su «Voi»* cit.

¹⁶ A commento pressoché ultimato ho dovuto infatti ricorrere a Umberto Fiori, che ringrazio, per la spiegazione di alcuni particolari per i quali non avevo a disposizione nessuna chiave d'accesso (il titolo di *Sediciemila presenze*, ad esempio): alla sua disponibilità devo la spiegazione anche di altri dettagli che pensavo invece di aver capito, e la ripetuta osservazione delle particolarità di *Case*. Cito dalla mail ricevuta: «In questo libretto ricorro a simili ambiguità e a un repertorio di formule della lingua quotidiana, che poi ho cercato di attenuare o di eliminare. [...] l'«oscurità» che si riscontra in questo testo [sc. *Signori*] ho cercato di evitarla in seguito quanto possibile». Rispetto al «darsi ragione» di *Partenze*, punto che, come si vedrà, è di difficile interpretazione – sul quale mi attengo alla mia linea interpretativa –, Fiori mi scrive che «Questi giochi un po' arzigogolati erano il residuo di un'idea 'estetica' di poesia costruita su materiali di riporto del parlato (frasi fatte, etc.) che in seguito ho lasciato progressivamente cadere (o almeno ci ho provato)». Ringrazio Umberto Fiori per avermi autorizzata a pubblicare questi stralci di comunicazioni.

¹⁷ Cortellessa, *Umberto Fiori* cit., p. 506.

¹⁸ Devo citare, per ragioni di reperibilità, dalla seconda edizione: Umberto Fiori, *Esempi*, Milano, Marcos y Marcos, 2004, p. 99: «Le poesie qui raccolte sono state scritte tra il 1980 e il 1992, data della prima edizione di *Esempi. Illuminazione, Case, Sosta, Sviluppo* (ora *Sguardo*), *Sediciemila presenze, Incontri, Mezzi, Signori* e *Fissazioni* erano già contenute in *Case* (S. Marco dei Giustiniani, 1986). Questa nuova edizione ripropone i testi della prima, con pochi ritocchi e qualche correzione».

¹⁹ Alla svista autoriale (cfr. Fiori, *Poesie 1986-2014* cit., p. [XXVII]) bisogna aggiungere la svista dell'ottimo Afrìbo, che un po' corsivamente asseriva che la *plaque* di *Case* è «confluita quasi interamente nella raccolta *Esempi*», nella quale «gli unici testi perduti [sono] sei delle sette prose» (Afrìbo, *Umberto Fiori*, in *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi* cit., pp. 137-39). Anche l'osservazione che «la rimanente [prosa]» sia stata «trasformata in poesia» deve essere presa con qualche *distinguo*, perché solo una piccola parte di *Possibili soste in colonna*, gli ultimi paragrafi, si trova a essere trasformata in poesia – quasi solo con l'apposizione di una serie di 'a capo' – nella seconda e terza sezione di *Treno* (cfr. *Poesie 1986-2014* cit., pp. 69-70).

²⁰ Per ogni poesia di *Case*, a cui appongo una numerazione progressiva, indicherò la pagina della prima raccolta e quella di *Poesie 1986-2014*, con le sigle rispettivamente *C* e *P*; per quelle incluse anche in *Esempi* indico la pagina di questo libro (nell'edizione 2004), con la sigla *E* (in tal caso, le pagine di *Poesie* diventano due, perché anche lì la poesia si trova ripetuta nelle due raccolte).

²¹ Cfr. D. Dalmas, *Cominciare nonostante la fine: Concessione all'inverno di Fabio Pusterla* (1985), in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme* cit., pp. 77-99.

²² Si veda il passaggio sui muri ciechi che citeremo *infra*, nel commento a [12], *Fissazioni*: «quando la luce le investe le case più tristi si animano, diventano come di carne».

²³ *Conversazione con Umberto Fiori. Seconda parte*, «formavera» cit.; anche in Dante, continua Fiori, «la similitudine è in fondo un richiamo alla partecipazione del lettore» (cfr. <https://formavera.com/2014/11/03/conversazione-con-umberto-fiori-seconda-parte/>).

²⁴ Dalla mail privata già citata, in cui Fiori qualifica il titolo di «obliquo», e appartenente a quella serie di ambiguità ed espressioni formulari che cercherà in seguito di evitare.

²⁵ *Conversazione con Umberto Fiori. Seconda parte*, «formavera» cit.

²⁶ Cfr. *Conversazione con Umberto Fiori. Terza parte*, «formavera» cit.

²⁷ Questa mi pare l'unica lettura possibile della poesia, nella quale il 'darsi ragione' reciproco non può che essere considerato sullo sfondo del riflettersi reciproco dei due palazzi. Per questo

non accolgo il suggerimento di Fiori, per il quale la forma anatomica delle poltrone «“dà ragione” a tutti quelli che vi si accomodano» (mail privata); così come trovo singolarmente e insolitamente fuori fuoco il commento di Andrea Acri alla poesia compreso nel capitolo *Umberto Fiori* del suo *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, che parla del «miracolo della concordia umana» a proposito del ‘darsi ragione’ (ma non menziona mai l’immagine di apertura). Nella terza sezione di *Il discorso e la voce*, poesia d’apertura di *Chiarimenti*, si troverà il meccanismo analogo di un ‘darsi ragione’ che esclude ed aggira una compiuta articolazione linguistica e argomentativa: «Meno gli stanno in piedi gli argomenti, / più sente in bocca il discorso / darsi ragione».

²⁸ Fioravanti, *Il quadrato e il ronzo* cit., p. 123.

²⁹ Brio, *Intervista a Umberto Fiori su «Voi»* cit. Fiori cita il distico dicendo che si tratta di «una poesia di Esempi».

³⁰ *Conversazione con Umberto Fiori. Prima parte*, «formavera» cit. (<https://formavera.com/2014/10/29/conversazione-con-umberto-fiori-prima-parte/>). E continua: «Ne *Le meraviglie d’Italia* Gadda ha scritto cose divertentissime contro l’architettura di Milano, dicendo che nasce dalla logica facilona dei capimastri, che lui chiama – in milanese – *em sèmpar fà insci*, “abbiamo sempre fatto così”. I muri ciechi sono lì perché i costruttori pensavano a un’altra casa, che però non è arrivata. Ed ecco queste facciate senza finestre, cieche appunto, squallide. E però – dico io – quando la luce le investe le case più tristi si animano, diventano come di carne».

³¹ Lo scambio epistolare si legge in *Amici miei, poeti. Carteggio San Marco dei Giustiniani, 1976-1991*, a cura di P. Senna, intr. di P. Zoboli, schede bibliografiche a cura di S. Giordanelli, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2006, p. 625 (cfr. Fioravanti, *Il quadrato e il ronzo* cit., p. 115).

³² V. Woolf, *Monday or Tuesday* [1921], trad. it. *Lunedì o martedì*, Milano, La tartaruga, 1980 (ora Piacenza, Nuova Editrice Berti, 2012, da cui si cita). L’eco della Woolf è segnalata da Fioravanti, *Il quadrato e il ronzo* cit., p. 121.

³³ Samuele Fioravanti evoca, a questo proposito, la figura della «vecchia signora della stanza di fronte» che si muove attraversando le stanze di casa, e spegnendo le luci, osservata dalla signora Dalloway nel finale del romanzo di Virginia Woolf (cfr. Fioravanti, *Il quadrato e il ronzo* cit., p. 121), già ricordata nella poesia precedente.

³⁴ E cfr., ancora, Fioravanti, *Il quadrato e il ronzo* cit., p. 121: «Come il logo della fragola, uno è ingabbiato tra le file dei passeggeri e tra le righe della pagina stampata».

³⁵ *Conversazione con Umberto Fiori. Prima parte*, «formavera» cit.

DIALOGHI

PHILIPPE GUÉRIN

Le comique chez les deux Guidi : un divertissement sérieux ?

*Comicality as serious amusement
in Guido Guinizzelli and Guido Cavalcanti*

ABSTRACT

Interrogandosi sulla produzione «comica» di ciascuno dei due Guidi (Guinizzelli e Cavalcanti), l'autore del contributo propone nuovi spunti interpretativi. Tentando di ridefinire i legami, spesso nascosti e complessi, che collegano questa parte 'eccentrica' della loro produzione all'insieme di ognuno dei due *corpora*. E mettendo in rilievo sia i punti di contatto che le differenze che corrono tra i due poeti. Si dimostra così che potrebbero essere parziali e fuorvianti le visioni troppo 'monolitiche' dei due poeti, specie per quanto riguarda il secondo Guido : non ci propongono 'sistemi' definitivamente chiusi e viene in tal modo confermata la loro problematicità. La funzione del comico consente di capire meglio ciò che presiede alla loro concezione dell'amore.

This essay examines the "comic" writings of Guido Guinizzelli and Guido Cavalcanti and attempts to redefine the often complex, hidden ties that bind this particular part of their works to their overall corpora while highlighting the two poets' differences and points of contact. The author thereby demonstrates that the 'monolithic' perceptions of the poets could be misleading, especially where Cavalcanti is concerned. The 'systems' they present are not definitively closed, and therein lies their problematic nature. The function of comicality allows for a greater understanding of their conception of love and what governs it.

*Le comique chez les deux Guidi : un divertissement sérieux ?**

C'est à des objets textuels *excentriques* (au sens propre comme au sens figuré) que nous allons nous intéresser. En nous posant la question du rapport avec le centre, précisément. Car la production « comique » (et/ou « réaliste », ou « burlesque », ou « giocosa » – ou tout cela à la fois ?¹) de nos deux auteurs est non seulement largement minoritaire, sinon isolée au sein de leur œuvre, mais elle tend à être reléguée par la tradition – depuis les premiers manuscrits qui nous la transmettent – sur les bords des corpus respectifs. Elle paraît donc de prime abord tout à fait marginale, dans tous les sens du terme.

C'est peut-être encore plus flagrant pour Guido Cavalcanti. A vrai dire, le caractère 'adressé' de *Guata Manetto* (pour nous limiter pour l'instant à l'évocation de ce seul cas, le plus connu) semble rapprocher le sonnet de la 'bos-sue' des vers de correspondance qui le précèdent dans nos éditions. Sauf que c'est, contrairement à ceux-ci, un poème qui, dans sa structure énonciative même, n'appelle pas de réponse, ne provoque pas son destinataire. Et que, d'autre part, le caractère si sérieux de l'œuvre cavalcantienne, si profondément engagé dans la construction d'un univers poétique qui est aussi un monde de pensée en apparence rigoureusement cohérent et de toute autre nature, comme gouverné a posteriori par la grande chanson doctrinale *Donna me prega* (mais une autre grande question est bien celle du rapport de ce mini-traité versifié avec le reste du corpus), en fait un objet à première vue atypique, fruit de la pure occasion, d'une sorte de licence par laquelle l'auteur s'accorderait un moment de répit pour 'jouer' à son tour au poète comique, lui qui semble par nature si sérieusement 'tragique' et 'élégiaque'. Malgré cela, comme nous le verrons un peu plus tard, les tentatives n'ont pas manqué pour faire rentrer le sonnet en question dans un cadre interprétatif plus global, à l'intérieur d'un système de rapports internes et externes potentiellement complexe, dont nous allons essayer de retracer les grandes lignes tout en amorçant une discussion.

Il y a peut-être en effet, au-delà du rappel que nous ferons des différentes pistes déjà proposées pour l'interprétation, autre chose à dire, a fortiori si l'on reprend le dossier sur une base suffisamment large, incluant aussi le premier

* Cet article est né comme contribution à la journée d'étude organisée à Nancy par Estelle Zunino le 3 février 2016 à l'intention des candidats aux concours français du second degré (Agrégation et Capes). Il est paru d'abord en ligne sur le site <http://www.sies-asso.org/evenements/colloques/1768-communications-journee-d-etudes-sur-les-deux-guidi-a-nancy>. Je remercie chaleureusement E. Zunino d'avoir autorisé sa parution dans une version très légèrement retouchée dans « Per leggere ».

Guido et sa propre production comique. En fonction, donc, de deux niveaux de questionnement : s'agit-il de simples parenthèses ou, sinon, quelle est la fonction possible (ou quelles sont les fonctions) du registre comique chez chacun des deux ? Y a-t-il sur ce plan (aussi) un lien qui les unisse ?

Reprenons alors la question en partant du premier Guido. Dans un corpus à la fois plus restreint et plus éclectique, œuvre d'un poète chez qui la profession exercée 'à titre principal' affleure régulièrement, y compris sous forme d'engagement éthique, la présence de deux sonnets délibérément comiques surprend peut-être moins.

Et commençons par *Volvol te levi, vecchia rabbiosa* (XVII). Quelle que soit l'occasion qui pourrait en avoir été le prétexte, et même si, suivant en cela Giunta, l'on écarte l'hypothèse de la métalittérarité comme véritable moteur du texte, comme son intention première², il n'en reste pas moins qu'intertextualité et intratextualité (si l'on considère le corpus guinizzellien dans son ensemble) y sont parfaitement visibles, voire exhibées. Ici aussi, au niveau micro-textuel, le montage est éclectique. Voyons un peu. Et tout d'abord, qui est la « vecchia rabbiosa » ? Faute de pouvoir identifier une quelconque personne historique, ou une situation précise dont ce texte violemment agressif serait le résultat, tenons-nous en à la lettre. Si « vecchia » est substantif, alors nous avons affaire à un *vituperium*, ou mieux *improperium in vetulam*, genre à la mode qui trouve une sorte de point d'orgue (pouvant à l'occasion servir de modèle), dans le pseudo-ovidien *De vetula*, texte à la datation imprécise, mais comprise entre 1222 et 1266 ou 68, objet d'une large diffusion (ce qui permet d'envisager qu'il ait circulé à Bologne aussi, en temps "utile" pour que Guinizzelli le lise)³. La rencontre avec la vieille est dans ce texte le fruit d'une substitution : la maquerelle (« ruffiana ») décatie et hideuse sollicitée par Ovide épris d'une belle jeune femme qui n'a cure de ses sentiments prend la place de cette dernière pour une rencontre amoureuse nocturne. La découverte horrifiée de la réalité donne lieu non seulement à une description physique particulièrement efficace qui l'inscrit de plein droit dans l'histoire de la laideur, mais l'épisode est suivi d'une série de malédictions prononcées par le protagoniste berné à l'endroit de la mystificatrice⁴. Tout cela pourrait permettre d'imaginer pour notre sonnet, à défaut d'un contexte vécu, un co-texte narratif, et apporter de l'eau au moulin (exclusivement propercien) de Luciano Rossi faisant de notre « vecchia » une *lena*⁵ : mais non seulement rien ne permet d'affirmer que Guinizzelli ait lu le *De vetula*, mais ce sonnet reste obstinément isolé, sans doute en réalité 'constitutionnellement' (il n'y a pas de raison de supposer qu'ait existé quelque chose comme une couronne de sonnets apparentés, dont la totalité serait perdue, hormis celui-ci). Il faut alors, tout en gardant à l'esprit que l'encyclopédie personnelle d'un auteur peut se nourrir non pas seulement d'hypotextes au sens strict, mais de réminiscences diverses et variées, inscrites dans différentes couches de la mémoire, il faut revenir à la lettre.

Si « rabbiosa », dont c'est la première occurrence en italien, a fortiori dans le sens que le mot a de sérieuses chances d'avoir ici, est perçu comme un adjectif substantivé (« vecchia » redevenant simple adjectif), et est donc le vrai 'rhème' de l'apostrophe invectivante, alors c'est l'appétit sexuel immodéré qui pourrait bien être pointé par là, selon ce que suggère Francesco da Barberino lorsqu'il recourt au latin « rabies » dans ses *Documenti d'amore* (1309-13013 ; Francesco, florentin et de surcroît étudiant à Bologne à la fin du Duecento, dit s'inspirer de l'usage guinizellien). Un appétit rendu encore plus inconvenant et répugnant du fait de l'âge avancé. Et qui rattacherait notre poème à la veine réaliste mettant en exergue la « foia », le « furieux » (selon l'étymologie de « foia ») appétit sexuel de femmes insatiables en dépit de l'âge (cf. Rustico Filippi, *Da che guerra m'avete incominciata*). Le syntagme « vecchia rabbiosa » va selon nous dans ce sens, donnant un peu moins de poids, sans doute, au premier élément de l'assemblage, dont il faut cependant souligner qu'il forme une unité indissociable, condition pour saisir la logique de ce qui suit.

Mais, si elle s'arrêtait là, l'invention resterait limitée. En réalité, ce que Guinizelli développe à partir du v. 3, c'est le caractère indestructible de sa cible, sa coriacité, qui rend vain le souhait – quel qu'en soit le motif véritable⁶ – de la voir vite mourir. Sur le plan proprement physique, une telle résistance des chairs encore « sugose » se traduit par le trait unique de la dureté corporelle (ce trait caractérise par exemple, mais à côté de la flaccidité de certaines parties bien précises du corps, la *vetula* évoquée ci-dessus⁷), dureté qui décourage a priori jusqu'aux charognards qui devraient 'normalement' attendre son trépas, mais ont renoncé – autre trait délibérément comique – à adresser à cette fin au Tout-Puissant une quelconque prière. Arrêtons-nous un instant sur ce point⁸. Car dans un poème où se donne libre cours l'habitude guinizellienne de recourir aux comparaisons et métaphores 'scientifiques' (ici comme souvent ailleurs du reste, météorologiques : cf. 2, 4), il y a fort à parier que des valeurs précises s'attachent aux volatiles ainsi convoqués. Si nous rapprochons en effet ces deux vers de ceux de la tenson avec Bonagiunta (*Omo ch'è saggio*, premier tercet) et de l'interprétation qui en est donnée par Claudio Giunta, d'abord, puis par Paolo Borsa⁹, fondée sur la symbolique médiévale des couches sociales et de leur représentation ornithologique, nous sommes tentés de voir ici une allusion à tous ceux qui, contrairement aux rapaces nobles (« gentili »), refusent, alors qu'ils en seraient également capables, de s'élever dans les airs, préférant se nourrir de ce qui s'offre à eux par terre et en état de décomposition. L'objet ignoble du poème, parfaitement antinomique de celui du « fino amor », leur conviendrait parfaitement – n'était cette coriacité. De fait, si l'on jette un œil aux *Bestiaires* dont le Guinizelli admirateur de la salamandre (*Lo fin pregi' avanzato*, v. 37-39) devait être consommateur ordinaire, on relève plusieurs points intéressants. Il n'est guère besoin de s'arrêter sur le vautour, dont la mauvaise réputation l'a suivi jusqu'à nos jours, sinon pour rappeler que, selon ses « moralisations », l'odeur du péché, qu'il perçoit depuis de très grandes dis-

tances, a sur lui un pouvoir d'attraction irrésistible. Pour le milan, notons cette particularité qu'il promet bien pendant sa première année de vie, cherchant ses proies en altitude, mais qu'ensuite il se nourrit de serpents et de mulots, semblable en cela au pêcheur, pur en son premier âge, mais vite lassé de la quête du bien. Enfin, le corbeau présente, au-delà du grand trait commun, une autre particularité remarquable : lorsqu'il se repaît d'une charogne, il commence par les yeux, pour accéder par cette voie au cerveau¹⁰. Comment ne pas y voir ce dont moins d'un siècle plus tard se souviendra encore (très vraisemblablement) l'auteur du *Corbaccio* au moment d'inventer son titre ? Autrement dit, une métaphorisation désacralisante, violemment ironique, de l'amour, de l'amour-passion transmué en libido incontrôlée. Il est vrai que chez Guinizelli, le modèle dominant, voire exclusif, conduit des yeux au cœur (et à l'« esprit vital »), selon la mécanique illustrée en particulier par les poèmes *Tegno de folle 'mpres'* (v. 11-17), *Lo vostro bel saluto* ou *Dolente, lasso*. Mais cette étiologie élémentaire et traditionnelle ouvre la voie à la radicalisation ultérieure, œuvre du Guido florentin, dont la science en matière de « philosophie naturelle » colle parfaitement avec l'image emblématique des ravages provoqués par l'« amor hereos » que propose notre corvidé. Autrement dit, sont ainsi symbolisées les atteintes foudroyantes dont sera victime, par le truchement du regard, celui dont la « mente », ayant son siège dans l'« arx rationis » du « cerebrum », est anéantie. Mais pour en revenir à notre premier Guido et conclure ce paragraphe 'ornithologique', on émettra l'hypothèse qu'il pourrait en profiter une fois de plus (nous pensons ici aux lectures 'politiques' de Paolo Borsa) pour fustiger l'avilissement de ses semblables, aristocrates dont les mauvaises actions les font déchoir plus bas que les pauvres et les *laboratores* en tout genre.

Mais les rapaces capables de s'élever dans les airs à grande altitude symbolisent également les poètes¹¹. D'où la tentation de voir aussi valeur autoréférentielle dans les vers que nous examinons. Les marques allusives en ce sens ne manquent pas dans la composition, en dehors même des comparaisons évoquées un peu plus haut et de ce qui vient d'être développé. Le renversement de la phénoménologie de la mort amoureuse (c'est la « vecchia rabbiosa » que doivent ici frapper à la tête la tornade et la tempête, avec pour effet de la tuer – notons le verbe 'sicilien' « ancidere » du v. 4 –, ce qui suscite chez le 'je' « gran gio' e festa ») ; mais aussi l'« angosciosa / saetta », le verbe « fendere », tout cela renvoie à un lexique et des stylèmes consacrés par la tradition et repris par Guinizelli¹². On ne peut guère supposer que celui-ci veuille nous proposer un contre-chant qui serait la 'déconstruction' de ce qu'il a consciencieusement élaboré dans tout le reste de son œuvre. Ni qu'il nous propose un *remedium amoris*, selon – nous y reviendrons bientôt – ce que suggère pour le sonnet cavalcantien *Guata, Manetto*, Giorgio Agamben dans ses *Stanze*¹³. Alors, pur divertissement ? En tout cas, ce faisant, c'est-à-dire en désignant ce que *n'est pas* l'amour (et ce que *n'est pas* la poésie amoureuse), Guinizelli suggère en creux ce que celui-ci (celle-ci) pourrait être, s'il s'avisait de lui fournir *e contrario* des traits concrets. Mais le ver-

sant 'positif' de l'évocation de l'amour élude en réalité comme par nécessité tout trait concret (sinon par le biais des similitudes), dans la représentation de l'aimée, au nom de la transcendance et de l'ineffabilité¹⁴.

Sur *Chi vedesse a Lucia un var capuzzo*, je renvoie à l'excellente analyse de Paolo Borsa¹⁵. Elle est très fouillée et je ne la paraphraserai pas. Après avoir rappelé néanmoins que ce sonnet pourrait s'ancrer dans un souvenir professionnel du *juge* Guido et se nourrir du regard critique porté sur son environnement (ce qui mettrait notre texte à sa façon en contact avec le Guido 'éthique', s'interrogeant sur l'état moral de l'humanité et, par ce biais, de sa cité dans *Pur a pensar mi par gran meraviglia* ; prodigue de conseils de conduite – dissimulés du reste sous le masque du lexique et des stylèmes courtois – dans *Fra l'altre pene maggio credo sia*), je voudrais relever les points suivants. Et d'abord rappeler qu'à l'évidence, la rime en *-uzzo* dont on peut penser que Guido est l'inventeur (et que le Dante du *De vulgari eloquentia* aurait jugé bien « âpre »), est 'productive', si l'on constate que des sonnets délibérément comiques y recourront à leur tour (éventuellement en la féminisant), jusqu'à celui – cavalcantien – de la « *scrignutuzza* » dont nous nous occuperons un peu plus tard¹⁶. Cette rime devient donc un marqueur. Mais de quoi ? Ici, en tout cas, dès l'attaque du poème se fait jour une intention parodique (de la formule de stupéfaction accompagnant les apparitions miraculeuses dans le domaine religieux, mais fréquemment détournée de son usage dans des contextes rigoureusement profanes¹⁷) ; le poète ironise ensuite sur une certaine tradition, peut-être entre autres le filon de la pastourelle, ici urbanisée, embourgeoisée, même – la pastourelle, quantitativement majoritaire, de langue d'oïl (les gallicismes vont dans ce sens), celle qui envisage volontiers la satisfaction de l'appétit érotique par l'action violente¹⁸. Sans oublier qu'ici de nouveau, affleurent des traces sans doute malicieuses d'autoréférentialité : Lucia, la femme-lumière (la « *donna-luce* », mais qui, précisément, n'a pas ailleurs de nom de baptême, parce qu'elle ne saurait en avoir sans doute sans se dégrader, le temps n'étant pas venu de l'articulation entre une onomastique bien réelle et sa signification 'mystique') ; l'adverbe « *coralmente* », à l'usage proprement ambivalent¹⁹.

Comme si un tel jeu, mettant temporairement – et outrancièrement – à distance le « *fino amor* » et montrant, si l'hypothèse de Borsa sur le souvenir de la condamnation d'un violeur bolonais (quoique artisan, représentatif de la mentalité des *nobiles* et *potentes*) est exacte, que l'on peut être noble par le rang social (d'inspiration aristocratique est aussi le filon de la pastourelle de langue d'oïl) tout en étant parfaitement ignoble, en ce qu'incapable de contenir une libido sans frein, comme si un tel jeu, donc, avait pour fonction de mettre en relief, par contraste avec le quotidien et sa trivialité somme toute ordinaire, les mœurs du « *gentil core* » et la nouvelle manière de concevoir la poésie et de faire des poèmes. Pour espérer atteindre une telle noblesse, il faudra donc s'arracher aux aléas de l'existence courante comme aux contingences de l'histoi-

re (rappelons qu'il y aurait entre les v. 3 et 8 un dense réseau d'allusions à des événements historiques tout récents, autour de 1268). Il faut aller à rebours, donc, d'une telle trivialité, d'une telle vulgarité : si la position de Giunta visant à ne pas faire des poètes comiques des auteurs (ils ne se considèrent pas du reste comme tels) exclusivement obsédés par des visées métalittéraires, est exacte, Guinizzelli, en s'attachant à un certain type de représentation, à la fois « réaliste » et divertissante (tout en convoquant à cette fin des éléments de sa « mémoire culturelle »)²⁰, nous permet de voir avec plus de netteté son objectif premier. En l'assortissant éventuellement de la visée moralisatrice traditionnellement dévolue au genre comique, de la correction des mœurs par la représentation risible (et l'éveil de la bonne passion de la *verecundia*, ou « vergogna »²¹).

Guinizzelli semble alors nous dire en s'amusant (et en fustigeant au passage un contemporain) que ce peut être là une fonction, certes subalterne, de la poésie, mais aussi qu'en la faisant jouer à l'intérieur de ce qui pour nous se configure comme système (nulle intention décelable de ce type, évidemment, chez lui), elle a valeur ponctuellement contrastive, oppositionnelle. En d'autres termes, il y a différentes modalités de la métalittérarité – celle-ci n'étant pas forcément toujours le fruit d'opérations parfaitement conscientes et délibérées, conduites méthodiquement. Mais le réinvestissement même d'éléments textuels, de *loci* se mettant à fonctionner comme des marqueurs potentiellement bivalents, désambiguïsés ici par le contexte explicitement comique, est l'indice sûr d'une conscience textuelle qui tient ensemble les aspects différentiels du système (tout imparfait et inachevé que soit ce dernier). En une sorte de mise à l'épreuve plaisante de l'édifice *in fieri*, à travers ce que l'on pourrait appeler des 'effets de métalittérarité'.

Cavalcanti, à présent. La pièce 'comique' à laquelle on pense immédiatement est le célèbre sonnet LI (*Guata, Manetto*), dit de la « *scrignutuzza* », c'est-à-dire de la vilaine petite bossue. Quelques remarques préliminaires. Le registre comique (ici le mot au sens qui est le nôtre n'est aucunement sujet à caution, puisqu'il s'agit bien, explicitement même, de rire) est marqué tout d'abord par la rime en *-uzza*, qui rappelle immédiatement, bien sûr, celle en *-uzzo* rencontrée chez le premier Guido et qui est pendant quelques années, nous l'avons vu, une sorte de marqueur générique que l'on va la retrouver, sans bien savoir qui précède qui, chez Rustico Filippi et Cecco Angiolieri. Pour ce dernier, l'attribution en vérité est très incertaine, mais c'est bien avec le sonnet *Deh guata, Ciampol, ben questa vecchiuzza* que le 'dialogue' semble le plus évident, à commencer par la grande similarité du vers initial²².

Mais ne perdons pas de vue notre propos. Nous avons affaire, par rapport à Guinizzelli, à une opération sensiblement différente. Si l'impression de parfaite occasionnalité reste identique (aussi bien pour ce qui est de *Volvol te levi* que de *Chi vedesse a Lucia*), l'interpellation d'un comparse appelé à regarder dans la même direction confère un surcroît d'efficacité au spectacle donné par celle

dont va être brossé le portrait sous les espèces de l'hypotypose (l'*evidentia* latine). Elle n'est en outre ni la cible d'une féroce vindicte ni un objet de concupiscence, encore moins d'un viol éventuel. Nous reviendrons sur la mise en scène et ses significations possibles. Mais auparavant, écartons avec Giunta l'hypothèse d'Agamben selon laquelle « le caractère burlesque [du sonnet] ne peut être compris qu'en référence à une thérapie médicale parfaitement sérieuse »²³. Agamben, dans le passage en question de ses *Stanze*, venait de citer le médecin Bernard Gordon, professeur à Montpellier, auteur d'un *Lilium medicinale* (1285) où, reprenant la tradition de la discipline tout en se réclamant à l'occasion des enseignements ovidiens des *Remedia amoris*²⁴, il conseillait de recourir aux services d'une vieille hideuse chargée de mettre sous les yeux de qui est atteint du mal d'amour tout ce qui de repoussant est dissimulé du corps de son aimée. Après Giunta, nous ferons remarquer que notre bossue n'est ni vieille ni à proprement parler repoussante, seulement ridicule. Rien n'indique qu'elle puisse être chargée d'une mission de ce type²⁵. Nous opposerions à Giunta une seule objection : la mort (métaphorique) de rire (cela nous arrive encore aujourd'hui !) est indiquée comme antidote à la mort (d'oppression et de mélancolie) de qui est sujet à la passion dévorante qui est le thème principal traité partout ailleurs par notre poète. Le rire aussi est, notamment pour la médecine médiévale, une thérapie.

En dépit des réserves que nous partageons au sujet de la thèse d'Agamben, celle-ci nous suggère une série de remarques qui pourraient avoir quelque intérêt, en permettant de desserrer l'isolement dans lequel de prime abord est confiné notre sonnet. Le premier quatrain esquisse la caricature d'une femme que la nature n'a pas gâtée, quand le deuxième prolonge la vision enimaginant la disgracieuse en coquette (et cf. l'hypothèse de De Robertis sur le sens de « s'agruzza », v. 4²⁶), cherchant manifestement à se rendre digne d'attention et peut-être (dans son esprit) susceptible d'être courtisée. Nous envisagerons plus tard l'autre grande piste interprétative concernant ce portrait 'réel' prolongé par l'imagination, une imagination bien ancrée dans le réel, précisément. Mais si nous passons sans attendre à la deuxième partie de la composition, qui envisage l'effet produit par une telle vision sur le spectateur (Manetto, un 'tu' qui relaie le 'je' et est en réalité 'nous'), nous noterons que le 'réel' (celui dont Cavalcanti cherche à nous donner l'illusion avec une saynète saisie sur le vif et prolongée par un jeu de l'imagination plausible) peut nous distraire (au sens propre) de nos tourments (amoureux), tout en nous amenant peut-être aussi à relativiser préventivement tout objet d'amour potentiel avant que, par l'effet de quelque subterfuge, de quelque dissimulation elle aussi prévue par la tradition (parure et fard sont à la fois l'objet d'un opusculé ovidien et une cible privilégiée pour toute la littérature antiféministes), il ne se transforme en dangereux « phantasma » : on n'a peut-être pas assez insisté sur le fait que le tour est hypothétique et que c'est de production d'une image qu'il s'agit, que tout se joue dans l'écart entre ce qui est vu et ce qui pourrait l'être, comme projection possible par la bossue d'une ima-

ge de soi 'idéale' (selon son propre jugement), que le comique émanant de la vision de la femme découle de l'effet qu'elle cherche à produire et du contraste avec ses 'qualités' physiques. Dangereuse image, en ce que l'énamourément passionnel consiste précisément à perdre la capacité de jugement de la *vis estimativa* et à surévaluer, dans le cas d'espèce dans un environnement socialement bien connoté – cf. le vêtement, la compagnie –, ce qui pourrait devenir, du fait d'une telle capacité d'obnubilation, une image éveillant l'appétit concupiscible²⁷. Les peines d'amour étant ironiquement pointées – nous y reviendrons.

Sans pour autant avaliser, donc, la thèse précitée, on serait peut-être fondé alors à lire ce sonnet avec les autres poèmes qui paraissent offrir une voie alternative à la passion destructrice. A commencer par la pastourelle (XLVI, *In un boschetto trova' pasturella*) qui, au demeurant, pourrait à meilleur droit que le sonnet passer pour un *remedium amoris* proprement dit. Suivant en cela à leur façon la suggestion d'Ovide qui conseillait de « ne pas se contenter d'un seul amour » (*Remedia*, v. 399-406 et 441-442), nos médecins médiévaux, pour guérir les malades de ce type, conseillaient entre autres thérapies (régime alimentaire, bains fréquents, saignées, musique, amis, voyages...) de pratiquer les rapports sexuels, le coût (et l'on rencontre de nouveau Gordon, qui, se réclamant explicitement d'Ovide, incite les amants à multiplier ces rapports en aimant de nombreuses femmes)²⁸. Une pastourelle qui, disponible et portée au jeu érotique, accessible pour ainsi dire, se pose comme le contraire de la dame cruelle ou indifférente, et quoi qu'il en soit, parfaitement inatteignable²⁹.

Le rapprochement, qui suggère malgré tout une forme de complémentarité, peut paraître de prime abord outré. Mais à bien y regarder, ces deux textes ont quelques grands traits concrets communs, quoique de signe opposé, qui invitent à essayer de voir ce qui pourrait sortir d'une telle mise en regard. Nous avons tout d'abord affaire dans les deux cas, uniques à cet égard dans la poésie cavalcantienne, à une *descriptio*, dont les éléments (topiques de part et d'autre) sont renversés presque terme à terme : à commencer par le contexte, solitude bucolique de la bergère dans la pastourelle (condition tout juste agrémentée de la présence attendue des « agneaux »), environnement urbain peuplé de congénères pour la jeune bossue (la « gentiluzza » du v. 8 que le suffixe 'ironise' ; mais aussi les 'spectateurs', que le dispositif énonciatif inclut dans le tableau). A cela correspondent exactement les attributs extérieurs de l'une et de l'autre : la parure sophistiquée d'un côté, le bâton de bergère de l'autre. Mais surtout, la jeune fille correspond au « canon bref » (très bref) de la *descriptio puellae* (v. 3-4)³⁰, quand la citadine ridicule rassemble sur elle les traits fondamentaux de la laideur³¹ (la bosse, la difformité et l'allure peu engageante – quel que soit le sens que l'on donne à « agruzza »³² –, qui s'opposent au chant et aux doux propos de l'avenante). Dans les deux cas, elles sont à l'initiative : pour se faire remarquer, l'une, l'autre pour saisir l'occasion de satisfaire son désir de « drudo », ouvrant ainsi la voie à « gioia e dolzore ». Le tout, dans les deux cas toujours, dans des registres lin-

guistiques qui, si différents soient-ils, font la part belle aux attestations uniques (22 sur 26 vers dans la pastourelle ; la même proportion au moins dans le sonnet), y compris par suffixation de diminutifs, hypocoristiques dans *In un boschetto*, ironico-dépréciatifs dans *Guata*, *Manetto*. Une dernière remarque, enfin, un peu latérale : notre pastourelle va engendrer la réponse parfaitement comique de Lapo Farinata degli Uberti (*Guido, quando dicesti pasturella*), qui la rend en quelque sorte perméable à une appréhension amusée.

Aux poèmes jusqu'ici évoqués, il faudrait alors ajouter, dans le souci de porter jusqu'au bout la logique précédemment tracée, mais dans un registre qui se fait de nouveau plus rigoureusement comique, l'échange autour de la « giovane da Pisa » (XLIII, avec le « motet » de réponse à Gianni Alfani). En effet, la satisfaction rapide et heureuse de l'appétit naturel (à cela, Guido est « apparecchiato, sobbarcolato, e d'Andrea con l'arco in mano, e co' gli strali e co' moschetti »), serait³³ le fruit d'un consentement mutuel du meilleur aloi (on remarquera du reste que c'est la figure féminine qui a de fait ici aussi l'initiative). On y ajoutera le cas de Pinella, l'« amorosetta foresella » (ainsi que la désigne Bernardo da Bologna en XLIVa). Celui-ci est un peu différent, puisque Guido (XLIVb) déclinera l'offre – nous y reviendrons sous peu –, mais c'est malgré tout une occasion du même type qui se présente à lui. Et l'on remarquera que s'il n'y avait, intercalé, le sonnet sarcastique à l'ami ayant décidé de quitter la ville pour la campagne (XLV), nous aurions, dans l'ordonnancement devenu usuel, une série continue ponctuée par la pastourelle.

De telles propositions de réorganisation du (ou en tout cas de nouveaux parcours dans le) corpus cavalcantien, constituant des lectures sérielles alternatives (mais sans exclusive) d'autres lectures, comme celle de la *peregrinatio amoris* proposée par Picone associant la pastourelle à la séquence de la Toulousaine et des petites paysannes (les « foresette »), finissent par croiser ces dernières³⁴. A savoir le registre léger des amours contingentes, accentué par la tendance absolument inhabituelle à la narrativisation (avec la ballade XXX, nous sommes même en présence d'une narrativité en quelque sorte 'au carré', puisque le 'je' fait le récit de sa rencontre des deux jeunes paysannes, à qui il raconte dans un discours enchâssé au style direct ce qui lui est arrivé avec la « giovane donna di Tolosa » du sonnet XXIX). Registre « objectif » (et genres « hybrides », comme la ballade, ou la pastourelle, précisément) contre registre « subjectif »³⁵, celui de l'intériorité volontiers brandie de façon totalisante comme le chiffre de la poésie cavalcantienne. A l'historicité du purement contingent (on relèvera que l'aoriste est le temps verbal que partagent XXX et XLVI), s'opposerait en l'occurrence l'universalité atemporelle du pseudo-présent continué de la sidération, consécutif à l'événement fondateur rapporté au passé composé (XXIX). Mais l'on notera alors qu'avec la « foresetta », l'on retombe (en tonalité mineure) sur la phénoménologie coutumière de l'amour sidérant et ravageur (avec XXX, déjà, et plus encore avec XXXI), qui nous rappelle que cette poésie, loin d'être purement « descriptive », a bien une portée « cognitive ».

La « gentil foresetta » : l'apparent oxymore dit sans doute la contamination, la perméabilité des registres. D'une autre manière, du reste, la pastourelle, en dépit de la loi du genre à laquelle elle obéit par ailleurs et qui en connote la figure, perd dans le cas qui nous intéresse et malgré la légendaire fierté tout aristocratique de notre poète, toute référence explicite à l'écart social de rigueur (le 'je' ne se désignant pas comme chevalier) ; on rappellera avec insistance qu'à partir du moment où l'homme s'est très civilement, sans violence, déclaré (a exprimé son désir de la « basciare / ed abbracciar »), la toute jeune femme est à l'initiative de la satisfaction donnée à l'appétit réciproque.

Allons un peu plus loin encore : le registre de la pastourelle et de tous les autres poèmes que nous venons de citer, apparemment insolites, déviants dans l'univers cavalcantien dominant, l'est en fait peut-être moins si l'on considère avec Enrico Fenzi que tout cela n'est en rien « oppost'a natural » (*Donna me prega*, 38) et que, par conséquent, il n'y a pas incompatibilité de fond avec ce que développe la grande chanson doctrinale³⁶. Même si c'est pour conclure aussitôt après que « l'amore, come Cavalcanti l'intende, è proprio e solo quello che comincia là dove quell'impulso affatto naturale finisce, e rappresenta quell'eccedenza, quel sovrappiù di desiderio che non trova una sorta di adeguato e automatico corrispettivo nei disegni della natura, perché sfugge ai suoi condizionamenti e si autopone come puro volere. »³⁷ Il convient alors sans doute (avec Fenzi lui-même³⁸) de nuancer, de convenir que notre poète n'est peut-être pas tout à fait aussi monolithique qu'on le voudrait le plus souvent. Ou du moins qu'il faut faire place à quelque chose qui apparaît comme un premier degré de l'amour, même si l'on est amené à se demander régulièrement si ce dont il est alors question mérite bien d'être désigné ainsi. Cependant la bergère de *In un boschetto* a « gli occhi pien d'amor » (4), chante « come fosse 'namorata » (7), et « d'amor » le poète la salue aussitôt (9) ; elle le prend alors par la main, « d'amorosa voglia » (21) et déclare donner son cœur (22) ; la pastourelle se concluant sur l'illusion que le *dieu d'amour* préside aux ébats (26). L'on peut sans doute dès lors avancer que d'une certaine manière, la pratique de la légèreté qui a retenu notre attention est à la poésie tragique (de la chanson) et élégiaque (des sonnets de l'amour malheureux) ce que les amours faciles et éphémères sont à la passion mortifère. Que les deux registres puissent coexister, c'est ce que, sur le mode comique, nous dit l'échange avec Bernardo da Bologna autour de l'« amorosetta foresella »³⁹ : Guido, pourtant dans un premier temps intéressé, ne peut répondre aux salutations de Pinella – qui résonnent comme une réponse favorable aux avances – que par un refus prononcé sur un ton badin (humoristique, est-on tenté de dire), mais motivé par l'état avancé de la pathologie dont il souffre (XLIVb, 9-11 : « Avegna che la doglia i' porti grave / per lo sospiro, ché di me fa lume / lo core ardendo in la disfatta nave ») et qui interdit toute tentative de diversion.

Il nous reste à revenir rapidement, à propos du sonnet de la « scrignutuzza » dont nous étions (logiquement) partis pour notre réflexion visant le comique chez Cavalcanti, sur l'interprétation qui, anticipée par quelques notes de commentaire au texte (dans les éditions de Contini et de De Robertis, notamment), a eu les faveurs de la critique depuis un quart de siècle environ⁴⁰. Marcello Ciccuto voit en effet dans ce sonnet un usage bien particulier de l'ironie, à la limite du blasphématoire, s'opposant au nom de la diversité de la création, déviances comprises, à l'idée de la perfection humaine d'origine divine, par nature inimitable, et, au milieu d'un dense réseau allusif (et contre-allusif), s'appuyant sur l'identification de Manetto avec le frère de Béatrice (Manetto Portinari), il identifie comme cible de l'ironie cavalcantienne le Dante de la *Vita nova*, en ce lieu précis de la louange de Béatrice où se noue le dis-sentiment entre les deux amis, qui deviendra comme l'on sait définitif. La « scrignutuzza » comme anti-Béatrice (voire comme portrait de « sainte Béatrice » en bossue), donc, et notre sonnet comme manifeste antistilnoviste. Quant à Gorni (qui ne cite pas Ciccuto), il fait du texte une réécriture parodique, « una parodia letteraria, più estesa e più incisiva di quanto finora si è denunciato in maniera frammentaria »⁴¹ ; et, certes très prudemment, il penche à son tour pour l'identification de l'apostrophé avec le parent de Béatrice et pour la « scrignutuzza » comme « parodia della beatrice dantesca », par quoi se précipiterait et se consommerait, avec « una porzione tale di sberleffi », « una rottura senza rimedio »⁴². Ici encore, les observations de Claudio Giunta (qui ne connaît pas l'essai de Gorni ? il ne le mentionne pas...), au nom de sa grande thèse consistant à refuser de considérer la poésie burlesque comme le contrepied métalittéraire de la littérature courtoise, nous paraissent bien utiles pour éviter d'absolutiser les conclusions des études tout juste citées et de surinterpréter ce qui y invite pourtant, parce qu'ayant l'apparence d'un message chiffré⁴³. Il nous semble en particulier que la *difformité* de la bossue (marquée par les deux préfixes de « sfigurata » et « divisata »), s'ils nous mettent bien en présence d'un 'raté' de la nature, ne font pas de cette erreur une faute reconductible au motif théologique du péché⁴⁴. La 'fantaisie' qui conclut le propos de Gorni ne risque-t-elle pas d'accentuer encore la caricature ordinaire, usée peut-être, de Guido en provocateur arrogant, risquant de se mettre à dos non seulement l'amant, mais aussi le frère d'une Béatrice qui, loin d'être un canon de beauté sur le plan physique, ne serait belle (d'abord selon les dires de son laudateur) que moralement ?

Alors, parallèlement à ce qui de la relation est strictement documenté par les sonnets échangés (XXXVII-XLI)⁴⁵, nous aurions affaire à une « tenzone ideale e virtuale » de Cavalcanti avec le Dante de la *Vita nova*⁴⁶, à l'instar de celle, première, du même Cavalcanti avec Guinizzelli, selon l'expression de Piccone⁴⁷ ? Et, par voie de conséquence, 'tenson' avec lui-même, en tant que « premier ami », pour la part qui serait le plus « stilnoviste » (juvénile ?) de sa production ? Les pièces à conviction (allusions, prélèvements...) en faveur

d'une métalittérarité globale, 'systémique', ne manquent pas, mais nous avons déjà dit à propos de Guinizzelli ce que nous en pensions. Contentons-nous alors ici aussi de relever les 'effets' indubitables de métalittérarité, le présent propos m'amenant à me limiter à ce qui est de l'ordre de l'autoréflexivité manifeste. Après avoir mentionné tout de même pour mémoire le 'détail' de la « compagnie » féminine précédemment utilisé par Guinizzelli⁴⁸, entre autres, et qui deviendra un motif classique de la louange 'stilnoviste', mais chez Cavalcanti absent *ailleurs* que dans ce registre précis.

On voit alors le Guido florentin paraphraser l'« angoscia » qu'il a empruntée (notamment) à son prédécesseur bolonais pour en accentuer la fréquence et la prégnance, en encadrant et commentant en quelque sorte l'adjectif « angoscioso », si connoté, du v. 10⁴⁹, par deux hapax (dans le corpus cavalcantien) qui nous paraissent trop marqués, voire 'techniques', pour que leur usage en pareil contexte ne soit pas suspect. Ces deux termes sont « niquità » (v. 9) et « malinconia » (v. 11). Le premier, mot d'origine savante, serait employé selon nos éditions comme synonyme d'*ira*⁵⁰, ce qui nous amènerait à le relier au « *tecnicismo medico-filosofico* » employé dans le « *natural dimostramento* » de *Donna me prega*, v. 52. Mais « nequità » est en usage chez Chiaro Davanzati, avec le sens de « *sventura, sorte avversa* »⁵¹, ce qui conviendrait tout aussi bien au présent contexte. Quant au second, quoique d'usage plutôt courant dans la poésie amoureuse du Duecento, il est puisé au lexique spécialisé de la médecine et désigne le stade terminal de la morbidité amoureuse⁵².

L'éventualité de la mort de rire parodie, quant à elle, l'autre mort, celle des esprits qui fuient détruits par la Valeur⁵³ – le motif de la fuite devenant dans notre sonnet, selon son dernier mot, celle du spectateur cherchant par ce moyen son salut. Effet de parodisation renforcé par la rime en *-ore*, si productive chez Cavalcanti, qui part toujours, comme ici, du noyau « *amore-core* », mais ne la prolonge à présent, de manière insolite, que dans la quasi-rime (une sorte de rime altérée) « *forte-morte* » (« *morte* » comme variante du verbe conjugué « *mòre* » que l'on trouve dans les chaînes habituelles, où l'on remarquera aussi, au plan des signifiants, la présence à plusieurs reprises de « *fòre* »). L'idée de la mort étant en outre sollicitée à contre-emploi, son sens subverti.

Il y a ici comme une revanche du réel, qui est par nature opposé à l'image « intentionnelle » (la « *'ntenzione* » de XXVII, 33), cette « *veduta forma* » qui entraîne la *cogitatio* mortifère. La « *scrignutuzza* » trivialise la représentation du rapport entre les sexes, dans un jeu où la 'caricaturisation' du banal dans l'espace communal sert à 'déconstruire' l'économie des amours vulgaires. Quand le « *dard amoureux* » n'est que le « *vil razzo* » de XLII, 7 (autre poème adressé parfaitement occasionnel, à l'intonation comico-sarcastique). *Guata, Manetto*, s'oppose ainsi tout particulièrement à *Chi è questa che vèn ?*, autre apparition provoquant l'étonnement, mais en l'occurrence la stupeur (et non la stupéfaction). La trivialisation du mode d'apparition oppose à l'épiphanie mystique et à son annonce solennelle, le surgissement loufoque, déictiquement marqué par

l'interpellation à l'impératif d'un alter ego. Il y a dans tout cela indubitablement la marque d'un *étos*.

Alors peut-être est-il un autre aspect, plus dissimulé celui-ci, de la veine comique chez Cavalcanti, qui nous invite à élargir l'enquête dans une autre direction, par exemple vers le sonnet XVIII (*Noi s'ian le triste penne sbigotite*). On relèvera pour commencer qu'il partage avec LI les diminutifs en *-uzza* et *-in* (les « cesoiuzze » ; « coltellin » vs « cappellin' »). L'effet sur le lecteur oscille entre le saisissement dû à l'efficace d'une technique 'expressionniste' (préparant l'annonce du « sbigottimento », puis du péril mortel qu'encourt le cœur et la demande de compassion – par hypallage), et le sourire suscité par le procédé de distanciation et ses menues déclinaisons⁵⁴. Bref, il convient d'être attentif à tout ce qui, relevant du registre comique stricto sensu ou s'en approchant, marque le « fondamentale connubio di ironia e pessimismo » qui, selon Maria Corti commentant, précisément, le sonnet des instruments de l'écriture, est le signe profond de la conception cavalcantienne de l'Amour⁵⁵. Il n'est pas jusqu'au célèbre sonnet des « esprits » (XXVIII, *Pegli occhi fere un spirito sottile*, avec ses quinze occurrences de « spirito » et « spiritello » en quatorze vers ; même schéma métrique que XIII, *Voi che per li occhi mi passaste 'l core* [N.-B la proximité des incipit], et XVI, *A me stesso di me pietate vene* [avec le précédent, sonnet de l'*angoscia*], mais aussi que LI, et XLV, *Se non ti caggia la tua santalena*, autre sonnet comique !) qui ne puisse faire l'objet d'une lecture en termes de parodie (Malato), voire d'autoparodie (Contini)⁵⁶. Il y aurait déplacement, en somme, du « dualisme psychologique » et du « dualisme conceptuel » (à commencer par l'antithèse fondamentale Amour-Mort) qui est à la base, d'après Maria Corti encore⁵⁷, du dialogisme comme pente rhétorique profonde, de la *sermocinatio*, qui caractérise sur le plan formel l'énonciation cavalcantienne ; il y aurait transposition du motif récurrent de la lutte intérieure, voire du spectacle de soi qui en est la mise en scène (exemplaire à cet égard XIX, 4-6 : « Davante agli occhi miei vegg'io lo core / e l'anima dolente che s'ancide, / che mor d'un colpo che li diede Amore »), vers le dédoublement 'externalisé' de l'instance énonciative dans un rapport bien particulier au destinataire. Celui-ci ne se donnerait plus alors sous les espèces de l'allocution omniprésente, tout particulièrement comme requête de commisération, mais elle se déploierait en une relation plus complexe, celle d'un jeu avec les coordonnées architextuelles auxquelles, explicitement parfois, allusivement souvent, Cavalcanti nous renvoie : un jeu supposant un lecteur 'expert', capable de reconnaître les codes de l'élégiaque et du comique, et leur éventuelle contamination. Un Cavalcanti maniant, à travers ce jeu, « l'ironia, splendida virtù dei tristi »⁵⁸.

Le « subtil » Cavalcanti, qui s'abaisse parfois à parler « di vil matera »⁵⁹, qui cède à la provocation, soit en répondant soit en provoquant lui-même, avec des petites pièces en prise – allusive, et pour nous souvent obscure – sur les menues

réalités de son quotidien, sur les connaissances nouées à l'intérieur de sa 'niche écologique' (ce dont nous n'avons pas parlé en dehors de ce qui a trait à la matière érotique)⁶⁰, semble par conséquent pouvoir confier au 'comique' aussi un message qui en excède la lettre. Ainsi qu'aux marges du 'comique', le complétant en quelque sorte, ces autres pièces qui apparaissent de prime abord elles encore comme le fruit d'un pur divertissement. Nous pensons en particulier à la pastourelle, curieux exercice isolé (pas seulement au sein du corpus cavalcantien, mais aussi au regard de la production 'italienne' contemporaine⁶¹), qui pourrait ressembler, si le terme et la notion n'étaient anachroniques, à un pastiche. Il y recourt à la tradition très différemment de Guinizzelli. L'on a vu que ce dernier est d'une certaine façon plus brutal, certainement moins 'respectueux' : dans *Chi vedesse a Lucia*, son inspiration est plus lointaine, la réminiscence possible, en tout état de cause oblique, municipalise et concrétise à des fins morales une situation relevant d'un topos littéraire, quand la manière de Cavalcanti, qui, avec *In un boschetto*, écrit une 'vraie' pastourelle, se distingue par sa malice.

Nous avons vu comment, ce faisant, la légèreté de l'écriture chez ce dernier (celle dont parlait Calvino) se combine aux moments de légèreté de la vie, quand celle-ci échappe à la loi d'airain de l'amour-passion. Mais le peut-elle vraiment, le peut-elle longtemps ? Néanmoins, cela conforte, je crois, l'impression que nous n'avons pas affaire à de simples corps étrangers par nature irréductibles au système. Cela est vrai au demeurant pour nos deux poètes : l'excentricité est en réalité pour une large part 'réductible', et l'on y voit que l'*anecdote* a ses vertus, y compris heuristiques et cognitives.

Pour ce qui est enfin d'un lien direct unissant les deux Guidi dans ce domaine comme dans celui de la veine amoureuse, en dehors de l'analogie très générale concernant la fonction du 'comique' par rapport à chacun des deux 'systèmes', il me paraît se limiter à *Chi vedesse a Lucia* (tout compte tenu du fait que Lucia est très vraisemblablement jolie, et en tout cas 'appétissante') et *Gua-ta, Manetto*. Outre la rime (-uzzo), qui semble bien dénoncer la lecture de l'un par l'autre, dans les deux cas, il y a mise en spectacle, avec des moyens qui certes diffèrent, mais ont en commun l'invitation à regarder ce qui est décrit au moyen de l'hypotypose. Ce faisant, sont produits des 'effets de métalittérarité', avec leurs implications parodiques et autoironiques – quelle que soit l'intention qui y préside, qui relève sans doute davantage de la volonté de ridiculiser la cible que de la remise en cause voulue, méthodique, d'un univers poétique dont on ne voit pas bien pourquoi il faudrait le renverser, que l'on s'appelle Guinizzelli ou bien Cavalcanti. Le fait que nous ayons affaire à deux êtres sociaux – c'est vrai même du 'solitaire' Cavalcanti – et que leur poésie soit aussi le lieu – bien que de manière différente – des rapports qu'ils entretiennent avec leurs semblables, ne trahit pas autre chose que leur état de poètes du Duecento, friands de polémiques, tensons, invectives. Pour le reste, il en va bien différemment de l'un à l'autre : le paysage est plus riche et varié chez Cavalcanti – mais cela tient sans doute au rapport différent que chacun entretient avec la

poésie, ce que témoignent quantitativement aussi les corpus respectifs. Un rapport en même temps plus strictement circonscrit à la sphère privée ou semi-privée pour Cavalcanti, mais avec des liens plus étroits et complexes avec le reste de l'œuvre, avec sa veine principale, ce qui donne *in fine* au 'comique' une portée qui va bien au-delà du purement contingent. Ce qui en outre ne contribue pas peu non plus à nous faire nous interroger sur la pertinence de la catégorie historiographique (une historiographie qui plongerait ses racines dans une esthétique de matrice idéaliste ?) de « dolce sil novo » – dès lors que le comique n'est pas analysé comme un contre-chant dont on ne saisirait pas très bien en réalité les raisons.

NOTES

¹ L'on comprend en tout cas que nous prenons 'comique' au sens le plus commun, à savoir tout ce qui, procédant d'une intention pour partie au moins ludique, provoque intentionnellement rire ou sourire amusé. Rien à voir, donc avec la définition technique de la « comédie » selon les *Rhétoriques* et les *Arts poétiques* médiévaux, sinon pour la référence aux niveaux de style, « bas » dans le cas du comique.

² Mais Claudio Giunta, dans *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2002, ne parle qu'incidemment du sonnet de Guinizelli, p. 309.

³ Cf. *The pseudo-ovidian De vetula*, Texte, Introduction, and Notes by D.M. Robathan, Amsterdam, Adolf M. Hakkert – Publisher, 1968 ; et v. Francesco Bruni, *Dal De vetula al Corbaccio : l'idea d'amore e i due tempi dell'intellettuale*, in Id., *Testi e chierici del medioevo*, Genova, Marietti, 1991, p. 239-88.

⁴ Nous venons de résumer les v. 469-562 du livre II du *De vetula*, éd. cit., p. 97-101.

⁵ Cf. Guido Guinizelli *Rime*, a cura di L. Rossi, Torino, Einaudi, 2002, p. 66.

⁶ L'ingénieuse hypothèse de Furio Brugnolo, *Spunti per un nuovo commento a Guinizelli*, in *Intorno a Guido Guinizelli*, Atti della Giornata di Studi (Università di Zurigo, 16 giugno 2000), a cura di L. Rossi e S. Alloati Boller, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, p. 37-56, ici p. 48-50, ne nous avance guère sur ce point : il faudrait croire que Guinizelli fait référence à l'obs-tacle mis à un sien amour par une « malparliera », une médisante (variante populaire toscane des *lauzengiers* provençaux) : ce qui laisse entier le problème du lien – si lien, de quelque sorte qu'il soit, il doit y avoir – avec le reste de sa production.

⁷ Aux v. 500-508, éd. cit., p. 98-99.

⁸ Je signale avec grand plaisir que je dois les intuitions de départ concernant les oiseaux de ce sonnet et le désir d'approfondir aux échanges fort vivants que j'ai eus à ce sujet (comme sur d'autres) avec mes étudiants agrégatifs de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

⁹ Cf. Claudio Giunta, *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizelli*, Bologna, il Mulino, 1998, p. 114-20 ; Paolo Borsa, *La nuova poesia di Guido Guinizelli*, Fiesole, Cadmo, 2007, p. 125-34 (l'ouvrage est consultable en ligne à l'adresse :

https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/23669/168259/Paolo_Borsa__La_nuova_poesia_di_Guido_Guinizelli_-_file_pubblico_cifrato-1.pdf.

¹⁰ V. le *Bestiario moralizzato* di Gubbio qui, quoique plus tardif (XIV^e), présente l'avantage, non seulement d'être facilement accessible, de ramasser et de condenser sous la forme de la couronne de sonnets l'enseignement pluriséculaire des bestiaires et de leurs moralisations (cf. *Le proprietà degli animali, Bestiario moralizzato di Gubbio*, a cura di A. Carrega, *Libellus de natura animalium*, a cura di P. Navone, presentazione di G. Celli, Genova, Costa & Nolan, 1983). Pour le corbeau, v. tout près de notre auteur Brunetto Latini, *Tresor*, a cura di P.G. Beltrami, P. Squillacioti, P. Torri e S. Vatteroni, Torino, Einaudi, I 157, p. 270 : « Corbel est un noir oisel [...]. Il manjue charoigne, mes tout avant quierit l'oïl, et puis manjue la cervelle. Ce est li oisel qui ne revint pas a l'arche Noe, ou por ce qu'il trova granz charoignes, ou por ce que il morut as eues parfondes. »

¹¹ Cf. Borsa, *La nuova poesia* cit., p. 126-27. V. aussi, pour les développements ultérieurs chez Cino da Pistoia et chez Dante, Furio Brugnolo, *Due schede per l'ornitologia poetica duecentesca (Iacopo Mostacci, Cino da Pistoia)*, in *Carmina semper et citharae cordi. Etudes de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, éd. M.-C. Gérard-Zai, P. Gresti, S. Perrin, Ph. Vernay, M. Zenari, Genève, Slatkine, 2000, p. 191-99, ici p. 196-99.

¹² Cf. en particulier le sonnet VI, *Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo*, v. 2, « m'ancide », v. 6, « per mezzo lo cor me lanciò un dardo », v. 11, « e ciò che dentro trova spezza e fende » ; et l'incipit du sonnet XIII, *Sí sono angostioso e pien di doglia*.

¹³ Y compris la *vetula* du poème médio-latin évoqué précédemment, si elle détourne le pseudo-Ovide de ses visées sur celle qu'il convoite, ne le guérit pas de l'amour, puisqu'en fait il partagera avec l'aimée vingt ans plus tard la joie d'une belle nuit d'amour. Pour ce qui est du rapprochement opéré par G. Agamben, v. in *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977, p. 131-33, les passages de Gordon de Montpellier qu'il cite, où celui-ci revendique la radicalisation des préceptes ovidiens des *Remedia amoris*. Mais à vrai dire, la vieille du médecin montpelliérain n'est pas « rabbiosa » ni ne s'offre en pâture sexuelle, mais elle est l'agent d'un mise en scène répugnante destinée à dégrader la perception de l'aimée.

¹⁴ Pourquoi alors une telle absence de tout élément descriptif sur le versant, disons, *construens*, de la poésie guinizzellienne, qui constitue l'essentiel de l'œuvre ? C'est toute la question de l'objet de l'amour qui est en jeu, et qui ne relève pas directement de la présente enquête.

¹⁵ Cf. Borsa, *La nuova poesia* cit., p. 205-37.

¹⁶ Cf. Rustico Filippo, *Volete udir vendetta smisurata*, et Cecco Angiolieri (?), *Deh guata, Ciampol, ben questa vecchiazza*. V. à ce propos Silvia Buzzetti Gallarati, *Onomastica equivoca nei sonetti satirici di Rustico Filippi*, in *Cecco Angiolieri e la poesia satirica medievale*, Atti del convegno internazionale, Siena, 26-27 ottobre 2002, a cura di S. Carrai e G. Marrani, p. 51-75, ici p. 61 : « [...] il caratteristico suffisso peggiorativo -uzzo, proprio della deformazione intenzionale del linguaggio, indica meschinità e miseria, che si specificheranno in ambito burlesco come "miseria" sessuale » ; propos repris par le même auteur in Rustico Filippi, *Sonetti satirici e giocosi*, a cura di S. Buzzetti Gallarati, Roma, Carocci, 2005, p. 98, où il est rappelé en outre que l'on rencontre un « Belluzzo » sous la plume de Forese Donati dans la tenson avec Dante (sonnet 4, v. 11). Sur la série, v. aussi ce qu'en dit Guglielmo Gorni dans *Manetto tra Guido e Dante*, in *Seminario Dantesco Internazionale / International Dante Seminar 1*, Atti del primo convegno tenutosi al Chauncey Conference Center, Princeton, 21-23 ottobre 1994, a cura di Z.G. Baránski, Firenze, Le Lettere, 1997, p. 25-40, repris dans *Guido Cavalcanti. Dante e il suo « primo amico »*, Roma, Aracne, 2009, p. 63-79, ici p. 70-74.

¹⁷ Cf. la présentation qu'en fait L. Rossi in Guinizelli, *Rime* cit., p. 64.

¹⁸ Mais Edoardo Sanguineti, in Guido Guinizelli, *Poesie*, a cura di E. Sanguineti, Milano, Mondadori, 1986, p. 72, cite aussi opportunément le *De amore*, I 23, d'André le Chapelain, au sujet de l'amour pour les « rusticanae mulieres » (dans le « volgarizzamento » du Trecento que donne l'éd. suivante : Andrea Cappellano, *De amore*, a cura di G. Ruffini, Milano, Guanda, 1980, p. 213-15 : « Ma forse l'amor ti trae a dare alle femmine de' lavoratori della terra ; siate a mente di lodarle molto, o, se ttu vedi il luogo da cciò, † non prenti † di prendere quel che desiderì e come per forza, perciò ch'a pena le potresti tanto aumiliare, che di piano ti si dessero, o che que' sollaççi ti lasciasse avere in pace, se non vi fosse un poco di força a farle star contente. Ma questo diciamo non perché tti diamo conforto d'amare le femmine forese, ma par mostrare in poche parole che via debie tenere se per disaventura tu l'amassi. » Et pour une discussion serrée sur les sources possibles, v. P. Borsa (qui doute toutefois d'une influence directe du genre 'français' de la pastourelle sur notre Bolonais), *La nuova poesia* cit., p. 212-18.

¹⁹ Cf. Giacomo da Lentini, *Madonna, dir vo voglio* 23 ; Brunetto Latini, *Tesoretto* 1339 (et Sanguineti cite de son côté le v. 1958, ainsi que Guittone, *Ahi, lasso, che li boni* 58). Dans le registre comique, Cecco Angiolieri, *Deh, Guata, Ciampol, ben questa vecchiazza* 4, sonnet qui est l'un des cas évoqués de reprise de la rime guinizzellienne (cf. note 16 ci-dessus) dont nous reparlerons aussi à propos de Cavalcanti.

²⁰ Si l'on veut avoir un résumé en des termes plutôt équilibrés de la position que Claudio Giunta développe sur la question dans les p. 267-328 de ses déjà cités *Versi a un destinatario*, v. l'efficace conclusion de son article *Espressionismo medievale ?*, in *Cecco Angiolieri e la poesia satirica* cit., p. 123-39, ici 138-39.

²¹ Pour se faire une idée de la conception médiévale de cette passion dans une optique aristotélisante, v. par exemple Dante, *Convivio* III viii, 10.

²² V. en particulier Giunta, *Versi* cit., p. 316-20.

²³ Agamben, *Stanze* cit., p. 135 (la trad. citée est tirée de G. Agamben, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, Traduit de l'italien par Y. Hersant, Paris, Payot & Rivages, 1994, 1998, p. 190).

²⁴ Ici, on peut faire le lien avec les v. 411-418 et 429-432 du texte d'Ovide, à cette différence près que la découverte du spectacle dégoûtant de l'aimée dans toute sa nudité n'a pas besoin de truchement.

²⁵ Giunta, *Versi* cit., p. 309-11. V. cependant Natascia Tonelli, *Fisiologia dell'amore doloroso in Cavalcanti e in Dante : fonti mediche ed enciclopediche*, in Guido Cavalcanti *laico e le origini della poesia europea nel 7° centenario della morte. Poesia, filosofia, scienza e ricezione*, Atti del Convegno internazionale, Barcellona, 16-20 ottobre 2001, a cura di R. Arqués, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, 2015, p. 63-117, ici p. 108-109, où elle invoque une autre source qui permettrait de mieux étayer la thèse d'Agamben ; et v. *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2015, p. 201-205.

²⁶ Cf. Guido Cavalcanti, *Rime. Con le Rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis [1^{re} éd. Torino, Einaudi, 1986], con una postfazione di G. Marrani e N. Tonelli, ristampa a cura di P. Borsa, Milano, Ledizioni, 2012, p. 207.

²⁷ Sur ce phénomène de la surévaluation amoureuse, v. Natascia Tonelli, *'De Guidone de Cavalcantibus physico' (con una noterella su Giacomo da Lentini ottico)*, in Per Domenico De Robertis, *Studi offerti dagli allievi fiorentini*, a cura di I. Becherucci, S. Giusti, N. Tonelli, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 459-508, ici p. 476-77 (repris dans N. Tonelli, *Fisiologia della passione* cit., p. 27-28. Que la possibilité existe sur le plan théorique de s'énamourer d'un objet laid, c'est ce que paraît montrer le commentaire du médecin florentin Dino del Garbo aux v. 67-68 de *Donna me prega* ; dans la traduction d'Enrico Fenzi in Id., *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Genova, Il nuovo melangolo, 1999, p. 131 : « Possiamo direttamente constatare che molte volte viene amato qualcosa che in verità non ha nulla né di decoroso né di bello, anche se a chi l'ama sembra il contrario : ciò significa che con la vista non possiamo discernere l'amore avendo riguardo all'oggetto verso cui si dirige, sì da poter dire que amore s'indirizzi a ciò che possiede la bellezza, dal momento che spesso va verso il contrario del bello. »

²⁸ V. Massimo Ciavolella, *L'amore e la medicina medievale*, in Guido Cavalcanti *tra i suoi lettori*, a cura di M.L. Ardizzone, Fiesole, Cadmo, 2003, p. 93-102, ici p. 102 ; et cf. le texte de Bernard Gordon cité par Agamben, *Stanze* cit., p. 133.

²⁹ De Sanctis voulait même que Guido, premier poète italien digne de ce nom, parce que premier à avoir le sens et le sentiment du réel, ayant rencontré une jeune bergère dans le petit bois, ait esquissé là une scène d'amour tiré de la réalité ! Cf. Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana* [1870-1871], a cura di L. Russo, 2 vol., Milano, Feltrinelli, 1956, I, p. 61-62.

³⁰ Pour une première approche, v. Maffia Scariati, *La « descriptio puellae » dalla tradizione mediolatina a quella umanistica : Elena, Isotta e le altre*, in *A scuola con ser Brunetto. Indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del convegno internazionale di studi, Università di Basilea, 8-10 giugno 2006, a cura di I. Maffia Scariati, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2008, p. 437-90.

³¹ Pour de premiers aperçus sur la question de la laideur, v. Umberto Eco, *Storia della brutalità*, Milano, Bompiani, 2007, en part. les chap. II et III.

³² Une autre étymologie possible que celles, hésitantes, qui sont proposées par les éditions commentées, ne pourrait-elle pas rapprocher notre verbe de « aggrotrarsi », ou encore – mieux ? – renvoyer à « corrucciare / crucciare » < *corruptiare ? Mais cette note reste du domaine de la philologie-fiction et les hypothèses devront être réexaminées plus sérieusement.

³³ Si l'on admet l'interprétation la plus courante. Mais v. C. Giunta, *Codici. Saggi sulla poesia del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2005, p. 214, commentant les v. 5-8 du sonnet d'Alfani, où ce dernier demanderait l'entremise de Guido pour faciliter son commerce amoureux (cela, à l'intérieur du chap. VI, p. 207-37, qui fait le point sur le « motet », pour montrer que ce n'en est pas un) ; il est vrai qu'ensuite la réplique de la jeune pisane « Fa' di me quel che t'è riposo », insérée dans le petit texte de Guido, est introduite comme étant adressée à Alfani, pas à Guido.

³⁴ Cf. Michelangelo Picone, « *Vita Nuova* » e tradizione romanza, Padova, Liviana, 1979, p. 73-98, cité très volontiers, même si je ne suis pas totalement convaincu par l'idée (séduisante et ingénieuse, qui a le mérite de ne pas entériner une incompréhensible et insoluble incompatibilité entre les différents registres de la poésie cavalcantienne) exprimée aux p. 90-91, selon laquelle les « foresette » auraient pour fonction de révéler au 'je' en quête de connaissance la distance existant à l'intérieur de lui-même entre l'image (« intellettuale », « realtà fantastica o memoriale » – mais il me semble qu'« intellettuale » est adjectif mal choisi) et la « vera Domina, Realtà finale e eterna, di ordine extrasensibile e extra mentale », « fonte suprema del Valore » ; auraient par conséquent pour fonction de « stimolare l'autocoscienza dell'io : di aiutarlo a capire meglio la propria avventura spirituale ». Et, même en admettant cette thèse, que devient dans cet itinéraire du *peregrinus amoris* la « pastorella », trop rapidement évacuée (*ibid.*, p. 87) ? V. aussi, sur la 'contamination' entre pastourelle et « foresette » (de la ballade XXX), Paola Allegretti, *La pastorella e le foresette di Guido Cavalcanti*, in *Carmina semper cit.*, p. 247-59 ; et Luciano Formisano, *Cavalcanti e la pastorella*, in *Alle origini dell'Io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*, « Critica del testo », IV / 1 (2001), p. 245-62 (à consulter aussi pour la question des rapports de la pastourelle cavalcantienne avec ses antécédents). Une attestation historique de lecture conjointe est fournie par l'anthologie des *Sonetti e Canzoni di diversi antichi autori toscani in X libri raccolte* publiée à Florence en 1527 « per li eredi di Filippo di Giunta » [et appelée communément la « Giuntina di Rime antiche »], reproduite en fac-similé avec « Introduzione e indici di D. De Robertis », Firenze, Le Lettere, 1977, pour ce qui nous intéresse, « Libro sesto », p. 66-68.

³⁵ Cf. Picone, « *Vita Nuova* » e tradizione cit., p. 73-74. On relèvera aussi ce qu'écrit Picone, *ibid.* p. 75, lorsqu'il dit que la chanson (propos que dans le cas présent, l'on étendra au sonnet, non pas pour la forme, mais pour les contenus véhiculés lorsque le sonnet, 'sérieux', traite comme la chanson 'sérieusement' de la question amoureuse) et la pastourelle, dans la tradition occitane, « vogliono rappresentare la totalità del fatto erotico [souligné par nous] ; mentre l'una affabula la fiducia nei confronti del potere nobilitante della *fin'amor*, l'altra discute la possibilità di soluzioni alternative. Il polo della irraggiungibilità e della lontananza, dell'amore come approssimazione infinita al Valore, è descritto dalla *canzo* ; mentre il polo opposto, l'ipotesi del positivo e storicissimo incontro, e quindi dell'amore circoscrivibile nei limiti della storicità e immanenza umane, è strumentato dalla pastorella. »

³⁶ Cf. Enrico Fenzi, *Interpretazioni cavalcantiane*, in *Guido Cavalcanti laico* cit., p. 119-46, pour les liens avec *Donna me prega*, p. 129-30.

³⁷ *Ibid.*, p. 130.

³⁸ C'est aussi ce que pose Fenzi au tout début du développement d'où nous avons tiré nos citations : cf. p. 128 (« le interpretazioni sin qui tentate non vogliono affatto definire un sistema chiuso, entro il quale si debba assumere sempre e comunque che l'amore del quale Cavalcanti parla consista in un concreto legame amoroso che il soggetto, in forte contraddizione con se stesso, sente insieme come perturbante e degradante. Non lo vogliono perché non tutti i testi vi rientrerebbero [...] »). De sorte que nous avons là affaire à « l'altra coerente faccia di quel suo modo di intendere l'amore », qu'il n'y a là qu'un effet de « contraddizione solo apparente » (p. 129 et 130). Malgré tout, n'est *in fine* digne du nom d'amour que « l'amore vero e proprio », celui que théorise comme dérèglement du sujet *Donna me prega*.

³⁹ Sur laquelle, ses rapports, ses points de contact aussi bien avec les « foresette » qu'avec la « pastorella, v. le propos introductif de De Robertis, *Cavalcanti, Rime*, éd. cit., p. 170.

⁴⁰ Cf. Marcello Ciccuto, *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Roma, Bonacci, 1990, chap. « Una figura del disamore in Guido Cavalcanti », p. 15-31 ; Guglielmo Gorni, *Manetto tra Guido e Dante*, in *Seminario Dantesco Internazionale / International Dante Seminar 1*, Atti del primo convegno tenutosi al Chauncey Conference Center, Princeton, 21-23 ottobre 1994, a cura di Z.G. Baránski, Firenze, Le Lettere, 1997, p. 25-40, repris dans *Guido Cavalcanti. Dante e il suo « primo amico »*, Roma, Aracne, 2009, p. 63-79.

⁴¹ Gorni, *Guido Cavalcanti. Dante e il suo « primo amico »* cit., p. 75.

⁴² Mais le passage, *ibid.*, p. 79, mérite d'être cité en entier : « Pare che il loico e miscredente Cavalcanti dica : Guarda un po', Manetto, come il nostro comune amico Dante, stordito da visioni e sogni, mistifica la vera natura delle donne e ti concia la tua sorella : rimettiamo almeno te sulla diritta via, ch'era smarrita. Non ti lasciar frastornare da tante idealità : in ogni donna si

scoprono agevolmente difetti fisici che ne offuscano la bellezza e ne spuntano la seduzione, per quanto ognuna di loro si compiacce di farsi accompagnare, nelle sue sortite, da “alcuna bella donna gentiluzza”. A che pro, dunque, pensar troppo vilmente, essere involto di pene e di malinconia, a rischio di morte ? meglio morir dal ridere, davanti all’evidenza palese di un così misero allettamento. O senz’altro dileguarsi, sottraendosi a ogni rete amorosa, all’incedere maestoso e senza compensi di queste presunte donne angelicate. »

⁴³ Giunta, *Versi a un destinatario* cit., p. 308-15. Nous ne discuterons pas, parce que peu utile dans la perspective présente (elle ne nous convainc pas vraiment non plus) la proposition d’interprétation du sonnet (p. 315-21) comme le fruit d’un croisement entre reprise hypertextuelle (Giunta parle de « mémoire culturelle ») d’une anecdote attribuée à Zeuxis et « bozzetto “dal vero” » (p. 320), amplifié précisément par le recours à ladite mémoire.

⁴⁴ Cf. Ciccuto, *L’immagine* cit., p. 26-27.

⁴⁵ Nous laissons de côté en raison des doutes qui subsistent sur leur destinataire les sonnets XXXVI et XLII.

⁴⁶ Si le sonnet *Certe mie rime a te mandar vogliendo* était bien adressé à Dante, la lecture ‘ironique’ vers laquelle nous inclinons (comme d’autres le suggèrent aussi, tels De Robertis ou Rea) nous conduirait à l’ajouter aux pièces du ‘dossier’. Mais v. aussi les références bibliographiques de la note 55 ci-dessous, en particulier E. Fenzi.

⁴⁷ Cf. M. Picone, *Percorsi della lirica duecentesca. Dai Siciliani alla Vita Nova*, Fiesole, Cadmo, 2003, chap. IX, « I due Guidi : una tenzone virtuale », p. 185-203, plus particulièrement p. 186.

⁴⁸ Cf. *Tegno de folle ‘mpres’*, v. 23-24, 32.

⁴⁹ Cf. Roberto Rea, *Cavalcanti poeta. Uno studio sul lessico lirico*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2008, p. 195 : l’« angoscia » n’est pas « generica pena morale, bensì [...] stato di profonda prostrazione psicofisica ».

⁵⁰ Et sur la foi du *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da S. Battaglia, Dir. scientifico G. Bàrberi Squarotti, XI, Torino, UTET, 1981, p. 362, *ad vocem* « nequità », § 4. Un exemple intéressant en ce sens est fourni par l’attitude du lion, figure du tourment amoureux, dans la chanson de Dino Frescobaldi *Voi che piangete nello stato amaro*, v. 30 (« v. 29-32 : « [...] gli apparve un de’ leon della foresta ; / il qual, giugnendo niquitosamente, / quivi subitamente / gridando verso lui volse la testa. » ; souligné par nous).

⁵¹ Toujours selon le *GDLI*, *ibid.*, § 3.

⁵² Sur la mélancolie (et ses rapports avec la colère), v. de nouveau Tonelli, *Fisiologia dell’amore doloroso* cit., p. 83 sq (sur le rapport avec l’ira, tout aussi balisé, p. 96-111). L’ira (« ira », pas « nequità ») revient trois fois dans le corpus, dans les sonnets IV (v. 8) et XLII (v. 14), et dans le contexte éminemment sérieux de *Donna me prega*, v. 52 ; sur les significations du terme, v. Rea, *Cavalcanti* cit., p. 324-25.

⁵³ Pour la fuite finale des esprits, v. la chanson IX, déjà, v. 48-50, où le poète évoque « li spiriti fuggiti del [suo] core, / che per soverchio de lo su’ [di madonna] valore / eran distrutti, se non fosser vòlti [...] ». V. aussi les tercets de XXXIII (*Io temo che la mia disavventura*). Et pour le motif de la mort du cœur, v. les v. 18-21 de XXXIV (*La forte e nova mia disavventura*). L’effet d’écho est explicité à sa manière par l’auteur anonyme – Cecco ? – du sonnet qui ‘dialogue’ au plus près avec le nôtre, *Guata, Ciampol, ben questa vecchiazza*, dont il est intéressant de citer les tercets conclusifs : « Ché non dovresti sì forte sentire / d’ira, d’angoscia, d’affanno o d’amore, / che non dovessi molto rallegrarti, / veggendo lei cheffa maravigliarti / sì, che per poco non ti fa perire / gli spiriti amorosi nello core. » (c’est nous qui soulignons).

⁵⁴ On relèvera au passage que « sbigottito », introduit par Cavalcanti comme absolue nouveauté dans la tradition lyrique, pourrait bien avoir une origine immédiate comique (Rustico, repris par Cecco) : cf. Rea, *Cavalcanti* cit., p. 408.

⁵⁵ Cf. Maria Corti, *Scritti su Cavalcanti e Dante. La felicità mentale, Percorsi dell’invenzione e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2003, p. 46.

⁵⁶ V. Enrico Malato, *Dante e Guido Cavalcanti. Il dissidio per la Vita Nuova e il « disdegno » di Guido*, Roma, Salerno, 1997, p. 61-67 ; Gianfranco Contini in *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, *ad locum* ; Fenzi, *La canzone d’amore* cit., l’essai introductif « Conflitto di idee e implicazioni polemiche tra Dante e Cavalcanti », p. 9-70, ici p. 32-33.

⁵⁷ Cf. Corti, *Scritti* cit., p. 56-57.

⁵⁸ Et v. Corti, *Scritti* cit., p. 58.

⁵⁹ Lui aussi, comme Guinizelli dans la tençon avec Bonagiunta, est accusé de « sottiglianza » (par Guido Orlandi) et revendique la « subtilité » des enseignements d'Amour (cf. La et Lb)

⁶⁰ Cf. *Se non ti caggia la tua santalena* (XLV), *Una figura della Donna mia* (XLVIIIa et b, autre échange avec Guido Orlandi), *Novelle ti so dire* (LII, A Nerone Cavalcanti). Nous y ajouterons *Certo non è de lo 'ntelletto accolto* (XLII, « A un amico », dont nous ne croyons guère qu'il puisse s'agir de Dante).

⁶¹ Ce qui interdit d'analyser l'absence de toute référence plus ou moins directe à la supériorité sociale du personnage masculin comme une donnée accessoire, au prétexte que le genre comportant comme par essence cet élément fondateur, tous les récepteurs l'associeraient spontanément, comme automatiquement, à leur lecture.

VALENTINA GARULLI

*L'ultimo mito. Storie della storia del mondo.
Greche e barbare di Laura Orvieto*

*The last myth. Storie della storia del mondo.
Greche e barbare by Laura Orvieto*

ABSTRACT

Edizione critica e analisi del testo della *Storia di Ercole e di Filottete* pubblicata da Laura Orvieto ne «La Settimana dei Ragazzi» (III, 7, 16 febbraio 1947, p. 3), a confronto con gli altri scritti per ragazzi di argomento mitologico dell'autrice.

Critical edition and analysis of the *Storia di Ercole e di Filottete*, published by Laura Orvieto in «La Settimana dei Ragazzi» (III, 7, 16 febbraio 1947, p. 3), compared to the other writings for children on classical mythology by the same author.

L'ultimo mito. Storie della storia del mondo. Greche e barbare di Laura Orvieto

1. Laura Orvieto e la mitologia classica per ragazzi

Il piacere di raccontare i miti classici ai ragazzi ha accompagnato la vita letteraria di Laura Orvieto dagli albori sino agli ultimi anni di attività. Se infatti proprio con le storie della guerra di Troia e dei suoi eroi Laura *alias* «Mrs. El» conosce il primo grande successo di pubblico nel 1910/1911 con le *Storie della storia del mondo. Greche e barbare* (Bemporad)¹, ad una vicenda della mitologia classica, che Laura non aveva mai raccontato prima, torna, a distanza di quasi 40 anni, nel 1947. A quell'anno si data infatti l'ultimo racconto di tema classico da lei firmato, e pubblicato nel settimanale «La Settimana dei Ragazzi» (III, 7, 16 febbraio 1947, p. 3), fondato e diretto tra il 1945 e il principio del 1948.

La scrittura di Laura di argomento mitologico disegna dunque un percorso circolare, che prevede un ritorno conclusivo a quella cifra narrativa che sin dagli inizi si era dimostrata la più propria di Laura: nel mezzo tra questi due estremi si collocano varie esperienze narrative, con cui ella in parte mantiene vivo il rapporto con la classicità (storica: *Il natale di Roma*, Firenze, Bemporad,

* Desidero rivolgere il più vivo ringraziamento alla Dott.ssa Caterina Del Vivo, sempre generosa di preziosi consigli e autorevoli pareri, e al Dott. Fabio Desideri per l'aiuto sempre pronto nella consultazione dei materiali d'archivio. Devo alla cortesia e alla disponibilità della Dott.ssa Gloria Manghetti, direttrice dell'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto Vieusseux, l'autorizzazione a pubblicare i materiali inediti di cui si dà conto nelle pagine che seguono. Sono infine riconoscente alla Prof.ssa Daniela Branca Delcorno per la piacevole rievocazione di un'infanzia nella Firenze di Laura Orvieto.

¹ Mentre la copertina reca la data 1910, in calce a p. IV si legge «1911 – Tip. Giuntina, diretta da L. Franceschini – Firenze, Via del Sole, 4». F. Contorbis (*La Firenze di Laura Orvieto: qualche considerazione*, in *Laura Orvieto: la voglia di raccontare le 'Storie del mondo'*. Atti della Giornata di studio. Firenze, Palazzo Strozzi, 19 ottobre 2011, «Antologia Vieusseux», n.s. XVIII, 53-54, maggio-dicembre 2012, pp. 27-34; p. 31) rileva che la recensione pubblicata da Pistelli – datata 18 dicembre 1910 – stabilisce un indubbio *terminus ante quem*, come pure una lettera del 21 dicembre 1910 in cui Sibilla Aleramo ringrazia Laura per il libro (cfr. C. Del Vivo – M. Assirelli, edd., *Il Marzocco. Carteggi e cronache (1887-1913)*. Mostra documentaria coordinata da Caterina Del Vivo. Catalogo, Firenze, Mori, 1983, p. 136 nr. 281). Un'ulteriore conferma viene ora dalla lettera di Girolamo Vitelli a Laura dell'11 dicembre 1910 (pubblicata in V. Garulli, *Laura Orvieto and the classical heritage in Italy before the Second World War*, in K. Marciniak (ed.), *Our Mythical Childhood... The Classics and Literature for Children and Young Adults*, Leiden, Brill, 2016, pp. 65-110: pp. 99-100). Nel seguito, si farà riferimento a *Storie della storia del mondo. Greche e barbare* semplicemente come *Storie greche e barbare* e se ne citeranno le pagine dall'edizione Firenze, Giunti, 2011 (illustrazioni di Cristina Storti Gajani).

1928 e *La forza di Roma*, Firenze, Bemporad, 1933; mitologica: *Storie di bambini molto antichi*, Milano, Mondadori, 1937²), in parte se ne allontana per rispondere alle molte e drammatiche sollecitazioni della storia contemporanea (*Sono la tua serva e tu sei il mio Signore. Così visse Florence Nightingale*, Firenze, Le Monnier, 1920; *Beppe racconta la guerra*, Firenze, Bemporad, 1925) o per evadere nello spazio della fiaba (*Principesse, bambini e bestie*, Firenze, Bemporad, 1914).

Che il percorso di scrittura di Laura sia caratterizzato da un regolare e ciclico 'ritorno' ai classici, che accompagna la ricerca e la sperimentazione di contenuti diversi, sembra confermato anche dagli inediti dell'autrice. In particolare, accanto alla narrativa mitologica si registrano tentativi, più o meno compiuti, di sostanziare la scrittura della propria cultura ebraica³: il manoscritto dell'incompiuto romanzo *Leone da Rimini* – storia di un ebreo fiorentino – reca la data del 16 ottobre 1907, mentre il *Viaggio meraviglioso di Gianni nel paese delle parole. Fantasia grammaticale*, che rimase inedito e contiene vari elementi riconducibili alla tradizione ebraica – risale al 1930⁴. La stessa autobiografia, ugualmente mai pubblicata dall'autrice, *Storia di Angiolo e Laura*,

² Si citerà nel seguito l'edizione Milano, Mondadori, 2014 (illustrazioni di Rita Petruccioli).

³ Sull'origine e la cultura ebraica di Laura e Angiolo, cfr. C. Del Vivo, *Altre Storie del mondo: gli inediti di ispirazione ebraica nell'archivio di Laura Orvieto*, in *Una mente colorata. Studi in onore di Attilio Mauro Caproni per i suoi 65 anni*, promossi, raccolti, ordinati da P. Innocenti, curati da C. Cavallaro, II, Roma, Vecchiarelli, 2007, pp. 555-74; C. Del Vivo, *Educare narrando: Laura Orvieto e le sue storie*, «Bollettino dell'Amicizia ebraica cristiana», I-II, 2007, pp. 7-20; C. Del Vivo, *Educare narrando "storie". Miti classici, tradizione ebraica, echi del Novecento nella letteratura per ragazzi di Laura Orvieto*, in *Madri sociali. Percorsi di genere tra educazione, politica e filantropia*, a cura di A. Cagnolati, Roma, Anicia, 2011, pp. 153-82; pp. 159-60, 174-76; C. Del Vivo, *Laura Orvieto: per una biografia*, in *Laura Orvieto: la voglia di raccontare le 'Storie del mondo'* cit., pp. 5-25; pp. 16-18; C. Del Vivo, «Nostalgie delle palme e dell'Arno»: dicotomie inattese e proiezioni letterarie nelle opere di Angiolo e Laura Orvieto, in R. Speelman, M. Jansen, S. Gaiga, edd., *Ebrei migranti: le voci della diaspora. Proceedings of the Conference. Istanbul, 23th-27th June 2010* (Italianistica Ultraiectina, 7), Utrecht, Igitur, 2012, pp. 167-84; R. Turchi, *L'ultima delle storie della storia del mondo: Il viaggio meraviglioso di Gianni, fantasia grammaticale di Laura Orvieto*, in *Laura Orvieto: la voglia di raccontare le 'Storie del mondo'* cit., pp. 85-107, con ulteriore bibliografia.

⁴ Sugli inediti di ispirazione ebraica vd. Del Vivo, *Altre Storie del mondo: gli inediti di ispirazione ebraica nell'archivio di Laura Orvieto*, in *Una mente colorata. Studi in onore di Attilio Mauro Caproni per i suoi 65 anni* cit., pp. 555-74; Del Vivo, *Educare narrando "storie"* cit.; Del Vivo, «Nostalgie delle palme e dell'Arno»: dicotomie inattese e proiezioni letterarie nelle opere di Angiolo e Laura Orvieto, in R. Speelman, M. Jansen, S. Gaiga, edd., *Ebrei migranti: le voci della diaspora* cit., pp. 167-84; pp. 175-76). Il *Viaggio meraviglioso di Gianni nel paese delle parole. Fantasia grammaticale* (su cui vd. anche Turchi, *L'ultima delle storie della storia del mondo* cit.) è stato curato e pubblicato postumo da Caterina Del Vivo (Fondazione Carlo Marchi. Quaderni, 32), Firenze, Leo S. Olshki, 2007; i primi capitoli di *Leone da Rimini* sono editi in Del Vivo, *Altre Storie del mondo* cit., pp. 571-73, mentre l'intero testo ha ora visto la luce della stampa sempre per le cure di Caterina Del Vivo (Collana di Studi Ebraici, 27), Livorno, Salomone Belforte, 2016. Tra gli inediti è anche il progetto di una raccolta di *I racconti del sabato*, non databile, uno dei quali è stampato da Del Vivo, *Educare narrando "storie"* cit., pp. 180-82.

risale agli anni 1936-1939⁵. Se è vero che il clima sempre più esplicitamente antisemitico degli anni Trenta deve avere favorito la pratica dei temi ispirati alla classicità, peraltro bene accettati al regime⁶, va riconosciuto che il rapporto di Laura con il mito classico preesiste e sopravvive alle tristi contingenze storiche, confermandosi una corda profonda e salda della sua ispirazione.

Le ragioni del ruolo della mitologia classica nella scrittura di Laura vanno ricercate nella sua storia familiare, o meglio nel sodalizio con il marito Angiolo (1869-1967), che fece i suoi studi classici a Firenze, e cui la legò sempre una profonda condivisione di interessi e di progetti⁷: tra questi, un ruolo non secondario ebbero l'impresa della fondazione della Società Italiana per la ricerca dei papiri greci e latini in Egitto nel 1908 e quella delle rappresentazioni classiche al Teatro Romano di Fiesole nella primavera del 1911, come pure il sodalizio con classicisti come Ermenegildo Pistelli e soprattutto Girolamo Vitelli. A quest'ultimo, in particolare, si deve ora attribuire un ruolo importante di *peer reviewer* delle stesse *Storie greche e barbare*⁸.

Il periodico settimanale «La Settimana dei Ragazzi» rappresenta l'ultima, non meno vitale e appassionata, impresa di Laura: un'impresa nata all'indomani della guerra e dei suoi orrori – la stampa incomincia sin dal 1 aprile 1945 –, che segna una nuova, inevitabilmente diversa, fase del discorso mai interrotto di Laura ai più piccoli⁹. «Otto pagine di favole e avventure illustrate, di indovinelli e giochi enigmistici che non tralasciano spazi piacevolmente utili, destinati di volta in volta ai più piccoli o ai più grandicelli: fiabe che dipingono paesi lontani, ma anche biografie o brevi narrazioni storiche di tutti i tempi»¹⁰. Né deve stupire che, tra i molti temi che colorano le pagine del settimanale, si affaccino anche non pochi argomenti tratti dall'antichità classica: una presenza

⁵ Il testo è stato anch'esso curato e pubblicato postumo da Caterina Del Vivo: L. Orvieto, *Storia di Angiolo e Laura* (Fondazione Carlo Marchi. Quaderni, 11), Città di Castello (PG), Leo S. Olschki, 2001.

⁶ Cfr. Caterina Del Vivo, «La storia del mondo è fatta di tante storie». *Mondo classico e tradizione ebraica nella narrativa di Laura Orvieto*, «Antologia Vieusseux», XV, 43, gennaio-aprile 2009, pp. 5-34: pp. 6-7.

⁷ Per una ricostruzione complessiva del rapporto di Angiolo e Laura con gli studi classici e per una bibliografia completa sull'argomento, mi permetto di rinviare al quadro dettagliato già tracciato in Garulli, *Laura Orvieto and the classical heritage* cit., pp. 67-76. Per un esame del contesto storico-culturale in cui si inserisce la narrativa di argomento classico di Laura, cfr. F. Cambi, *La classicità spiegata ai bambini* in *Storie della storia del mondo*, in *Laura Orvieto: la voglia di raccontare le 'Storie del mondo'* cit., pp. 35-43.

⁸ Si vedano le note inedite e le due lettere di Vitelli a Laura pubblicate in Garulli, *Laura Orvieto and the classical heritage* cit., pp. 94-101.

⁹ Cfr. e.g. L. Tonelli, *Laura Orvieto*, «L'Italia che scrive», XVI, 5, maggio 1933, pp. 129-30: p. 129; C. Del Vivo, *Costruirsi una storia: miti e realtà nell'autobiografia di Laura Orvieto*, «Espacio, Tiempo y Educación», I, 1, 2014, pp. 55-75: pp. 73-74; Garulli, *Laura Orvieto and the classical heritage* cit., p. 67.

¹⁰ Del Vivo, *Costruirsi una storia: miti e realtà nell'autobiografia di Laura Orvieto* cit., p. 73.

che va ben oltre il racconto ristampato di séguito, a testimonianza di un interesse e di un'attenzione tutt'altro che episodici, e mai venuti meno¹¹.

2. Il testo

La *Storia di Ercole e di Filottete* non appare dal nulla nel percorso di scrittura di Laura. La figura di Ercole, infatti, alimenta la sua fantasia e quella dei suoi giovani lettori a più riprese: da *Leo e Lia* (pp. 90-92, 123, 127-28, 131) a *Storie di bambini molto antichi (Storia di un bambino che si chiamava Eracle e si chiamava anche Ercole)*, pp. 172-205). Il vero protagonista della storia in esame è però un altro: Ercole è presente sullo sfondo, ma al centro della scena è Filottete. La storia viene presentata – quasi giustificata – da Laura come risposta alla richiesta di una giovane lettrice¹². Se ne riproduce di seguito il testo, corredato di note che danno conto delle varianti presenti nel dattiloscritto conservato presso l'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto Vieusseux¹³.

Storia di Ercole e di Filottete¹⁴

per Simona Branca che me l'ha chiesta

– Sì, te lo prometto – disse Filottete.

– Seppellirai il mio corpo insieme con il mio arco e tutte le frecce? – ripeté Ercole, che si sentiva morire.

¹¹ Per uno spoglio dei pezzi di argomento classico, cfr. Garulli, *Laura Orvieto and the classical heritage* cit., pp. 101-103.

¹² La dedicatoria della storia è Simona Branca (1939-2016), figlia primogenita del filologo italiano Vittore Branca. Non mi risulta essere stata pubblicata nei numeri precedenti della «Settimana dei Ragazzi» una lettera della piccola Simona che contenga tale richiesta, ma che fosse una lettrice del giornale non solo risulta da un suo breve racconto di vita familiare pubblicato nella rubrica «La vostra pagina» della «Settimana dei Ragazzi» II, 32 dell'11 agosto 1946, p. 7 (*La bambina che sgrida Gesù*), ma mi è ora gentilmente confermato dalla Prof.ssa Daniela Branca, secondogenita di Vittore Branca e giovanissima protagonista del racconto sopra citato della sorella. La frequentazione degli Orvieto da parte della famiglia Branca – di cui apprendo sempre dalla Prof.ssa Branca – suggerisce che la richiesta di Simona che sta a monte della *Storia di Ercole e di Filottete* possa essere avvenuta per vie diverse rispetto alla posta indirizzata al giornale. Di tali rapporti resta traccia in una lettera di Vittore Branca ad Angiolo Orvieto (ACGV, Or.1.382.1) datata 4 dicembre (1945 o 1946?) e dalla quale risulta che a tale data i due non si erano mai incontrati: Branca fa riferimento ad un biglietto di Angiolo Orvieto e ad un suo rifiuto di scrivere «il pezzetto che le avevo richiesto», insieme al vivo desiderio di conoscere il suo interlocutore di persona. Nessuna lettera di Laura né di Angiolo risulta presente tra le carte di Vittore Branca conservate presso gli archivi della Fondazione «Ezio Franceschini».

¹³ Si tratta di tre fogli dattiloscritti solo sul *recto*, non datati e senza alcun segno vergato a mano, conservati nel fascicolo ACGV, Or. 5.9.1.

¹⁴ La stampa non è priva di refusi tipografici, che si correggono qui tacitamente. Viene rispettata la disposizione del testo in paragrafi, mentre l'uso di virgolette e trattini per il dialogo è qui

– Seppellirò il tuo corpo insieme col¹⁵ tuo arco e con tutte le frecce – rispose Filottete, che assisteva il grande amico morente.

– E non rivelerai a nessuno il luogo dove sarò sepolto? Me lo giuri? –

– Te lo prometto, te lo giuro – disse¹⁶ Filottete.

– Ti ringrazio, amico, e adesso posso morire tranquillo. –

E il grande eroe, il fortissimo Ercole, che¹⁷ nessuno aveva mai potuto vincere, morì. Soffriva atrocemente nel suo corpo¹⁸, ma la sua anima non soffriva, sicura del giuramento di Filottete, che avrebbe certamente adempiuto alla sua promessa¹⁹, e non avrebbe mai, mai, rivelato ad alcuno dove²⁰ riposava il suo corpo, in compagnia dell'arco e delle frecce²¹. Grande arciere era Ercole, grande arciere Filottete, e una stretta amicizia legava i due uomini.

Morto Ercole, Filottete pensò a seppellire l'amico. E fece ogni cosa da solo, senza che nessuno potesse nemmeno sospettare dove l'amico riposasse.

Passò del tempo. Venne la guerra. La Grecia si armò tutta. Anche i Troiani si armarono. Fortissimi questi, fortissimi quelli. I Greci consultarono l'oracolo:

– Chi vincerà la guerra? Che cosa dobbiamo fare per vincerla? –

La risposta fu terribile per Filottete. – La Grecia vincerà la guerra, se potrà portare a Troia le armi di Ercole. –

Ecco tutta la Grecia si volse a Filottete. – La Grecia vincerà la guerra se²² potrà portare a Troia le frecce²³ di Ercole. Ma dove sono queste frecce²⁴? Solo Filottete lo sa. –

E tutti, ecco adesso vogliono²⁵ persuadere Filottete. – Devi dirlo! Devi svelare il segreto! Se non lo riveli²⁶, la Grecia perderà la guerra, e tutta la colpa sarà tua! –

normalizzato. Il testo, stampato a tutta pagina, è corredato da tre illustrazioni in bianco e nero, siglate da Piero Bernardini (Firenze, 1891-1974): nei fascicoli ACGV, Or. 5.12-15, che contengono schizzi, disegni, acquarelli e prove delle illustrazioni pubblicate nella «Settimana dei Ragazzi», non sono conservati gli originali di questi tre disegni. Alla dott.ssa Giulia Querci – che ringrazio per le preziose informazioni – si deve una schedatura completa dei lavori di Bernardini pubblicati nella «Settimana dei Ragazzi» diretta da Laura: da tale lavoro – come apprendo dalla stessa studiosa – emerge peraltro una predilezione speciale di questa per i disegni di Bernardini, poiché i racconti firmati personalmente da Laura sono di norma da lui illustrati; d'altro canto, lo stesso Bernardini aveva già illustrato le *Storie di bambini molto antichi*. Nel testo che segue le varianti conservate dal dattiloscritto sono segnalate in corsivo nelle note senza ulteriori indicazioni: la pericope di testo di volta in volta considerata termina con la parola cui segue il richiamo di nota e comincia con la prima parola citata nella nota stessa. Qualora in nota sia riportata una sola parola, essa si deve intendere come sostitutiva della parola che nel testo precede il rimando di nota. Si tralasciano i meri errori di battitura, mentre sono segnalate le differenze riguardanti l'interpunzione e l'uso delle maiuscole, anche se in molti di questi casi è impossibile stabilire se le differenze nella versione pubblicata siano dovute all'autrice o invece a scarsa cura nella composizione del testo a stampa.

¹⁵ con il.

¹⁶ rispose.

¹⁷ Ercole che.

¹⁸ nel corpo.

¹⁹ adempiuta la sua promessa.

²⁰ e non avrebbe rivelato mai, mai, dove.

²¹ Il dattiloscritto presenta due punti fermi anziché uno solo, ma è probabile che si tratti di un mero errore di battitura piuttosto che di puntini di sospensione.

²² guerra, se.

²³ le armi.

²⁴ queste armi.

²⁵ adesso, vogliono.

²⁶ Se non lo dici.

– Non posso, ho giurato, ho giurato a Ercole che moriva²⁷. Non posso rivelare il segreto²⁸. –

– Tu tradisci la patria, tu tradisci la Grecia, tu sei indegno di essere greco²⁹! Quale giuramento può valere, quando è in gioco la vittoria, la vita della patria³⁰? –

Filottete era alla tortura, resisté³¹ giorni e giorni, finché non ebbe la visita di Ulisse il quale³², tutti lo sanno, era il più astuto, il più sottile ragionatore di tutta la Grecia, quello che sapeva convincere e aveva sempre pronte ragioni e furberie alle quali nessun altro pensava³³.

– O Filottete, ti pare che sia giusto quello che fai³⁴? Tutti gli occhi della Grecia sono fissi su te³⁵, tutte le vite dei Greci sono in mano tua, e tu esiti ancora? –

– Io ho un giuramento da rispettare³⁶, Ulisse. Ho giurato a un morente³⁷, l'ho giurato per tutti gli dèi. –

– Se Ercole oggi fosse vivo, e vedesse la Grecia in pericolo, lui che era greco³⁸ ti scioglierebbe subito dal tuo giuramento³⁹. –

– Sì, ma lui non è vivo, e perciò non mi può sciogliere dal giuramento. Da quel giuramento non può sciogliermi⁴⁰ nessuno. Mai lo dirò, mai lo dirò, hai⁴¹ capito, Ulisse? –

Ulisse tacque, col viso appoggiato alle mani. Pensava.

– Non c'è bisogno di dirlo – disse alla fine, dopo molto silenzio – Non c'è bisogno di dirlo. Basta che, camminando con me per queste contrade⁴², tu batta il piede in terra, quando arriviamo al posto che tu sai. Basta questo. Tu non hai detto niente, e tu salvi la patria⁴³. Questo puoi farlo. –

Sfinito e semipersuaso, Filottete disse, con un filo di voce: – Lo farò. –

Andarono, Ulisse re⁴⁴ di Itaca, e Filottete il grande arciere; andarono vagando per le contrade⁴⁵ della Grecia. Non parlavano. Filottete era pensieroso e cupo, come un uomo torturato da mille dubbi⁴⁶. Ulisse lo seguiva, in⁴⁷ silenzio.

E finalmente, come soggiogato e vinto, Filottete si decise. Eccolo arrivato. Non batte

²⁷ Non posso, ho giurato, l'ho promesso a Ercole quando stava per morire.

²⁸ Non posso, non posso!

²⁹ Greco.

³⁰ in gioco la vita della patria. La stampa reca «guoco», che l'uso linguistico di Laura (vd. e.g. in *Storie greche e barbare*, p. 54) suggerisce di correggere in gioco; lo conferma il dattiloscritto.

³¹ tortura. Resisté.

³² Ulisse, il quale.

³³ nessun altro avrebbe pensato.

³⁴ ti pare che sia giusta la tua ostinazione.

³⁵ su di te.

³⁶ Io ho una promessa da mantenere.

³⁷ Ho giurato a uno che stava per morire.

³⁸ Greco.

³⁹ dal giuramento.

⁴⁰ non mi può sciogliere.

⁴¹ dirò. Hai.

⁴² per queste strade.

⁴³ Tu non hai detto nulla, e salvi la patria.

⁴⁴ Re.

⁴⁵ per le strade.

⁴⁶ come torturato da mille pensieri.

⁴⁷ seguiva in.

il piede: torna indietro. Si allontana. Ritorna. Si riallontana. Torna di nuovo: si ferma un istante⁴⁸. Ulisse ha capito, non c'è nemmeno bisogno che Filottete batta il piede, e infatti non lo batte: egli quasi accarezza col piede quella terra che copre l'amico. Ma oramai Ulisse sa quello che voleva sapere. E Filottete fugge via, come un uomo che ha commesso un furto orribile, un delitto, un omicidio. Come uno spergiuro⁴⁹.

La terra fu smossa, le frecce di Ercole furono prese, portate⁵⁰ sulla nave che salpava per Troia. A bordo della nave c'era anche Filottete.

Sì, Filottete portava a Troia le frecce⁵¹ dell'amico Ercole; sì, Filottete era⁵² acclamato come il salvatore della Grecia. Ma nella sua anima c'era un tormento che non gli dava tregua: pareva che qualcuno gli rosicchiasse il petto, che qualcuno, la voce di Ercole, dell'amico diletto gli ripettesse con voce cavernosa: – Spergiuro, spergiuro, spergiuro! –⁵³

E un giorno una di quelle frecce gli cadde sul piede. Lo ferì⁵⁴. Era una piccola ferita. Poteva anche guarire⁵⁵ presto.

Ma non guarì⁵⁶. La ferita era piccola e rimase piccola, ma non guariva. E da essa veniva fuori del marcio, veniva fuori un puzzo così tremendo che nessuno poteva più avvicinarsi a Filottete⁵⁷. Quel puzzo si spandeva⁵⁸, riempiva tutto il bastimento impediva ai compagni di mangiare, di lavorare, di dormire.

I compagni, da principio, ebbero compassione di Filottete. Lo vedevano soffrire, lo sentivano gemere e lamentarsi. «Ho giurato, ho giurato», diceva⁵⁹ giorno e notte. Pareva che impazzisse. Piccola era la ferita, ma la sofferenza atroce. Avevano compassione di lui, i compagni, ma non potevano sopportare quei lamenti e quel puzzo nauseante⁶⁰. Approdarono a un'isola, caricarono Filottete su una barella⁶¹ e lo lasciarono nell'isola con le sue frecce e col suo arco⁶².

Cominciò, per il ferito, una vita tremenda di miseria⁶³ e di dolore. Doveva andare a caccia per procurarsi il cibo, ma quel piede che aveva rivelato a Ulisse la tomba di Ercole non gli dava requie. Notte e giorno, giorno e notte il dolore lancinante lo buca-va per tutto il corpo, e ogni tanto aveva accessi di spasimo che lo gettavano a terra in preda a convulsioni. Gli pareva che tutto il corpo fosse piede spergiuro e torturante⁶⁴. Chiamava in aiuto tutti gli dèi⁶⁵, scongiurava Ercole di perdonargli. No, nessuno po-

⁴⁸ Non batte il piede. Torna indietro. Si allontana. Torna di nuovo: si ferma un istante.

⁴⁹ E Filottete fugge via, spaventato per quello che ha fatto, sentendosi colpevole, di una cosa orribile.

⁵⁰ smossa, l'arco e le frecce di Ercole furono dissotterrate e portate.

⁵¹ a Troia l'arco e le frecce.

⁵² sì, egli era.

⁵³ gli rosicchiasse il petto, e la voce di Ercole gli ripettesse notte e giorno con voce cavernosa: "Spergiuro, spergiuro!"

⁵⁴ cadde su un piede, e lo ferì.

⁵⁵ ferita, e poteva guarire.

⁵⁶ Ma non si chiudeva.

⁵⁷ poteva sopportarlo, e nessuno si avvicinava più a Filottete.

⁵⁸ si diffondeva.

⁵⁹ ripeteva.

⁶⁰ nauseabondo.

⁶¹ Filottete sopra una barella.

⁶² con le sue frecce.

⁶³ Cominciò per il ferito una vita di miseria.

⁶⁴ spergiuro e dolorante.

⁶⁵ in aiuto gli dèi.

teva perdonargli, nessuno poteva levargli quel buco nel piede e quel puzzo che lo nauseava, che teneva⁶⁶ lontani gli animali⁶⁷ come prima aveva tenuto lontani gli uomini⁶⁸, quella sofferenza atroce che lo faceva urlare, delirare, contorcersi per terra, quel rimorso implacabile che gli ripeteva di continuo: spergiuoro, spergiuoro⁶⁹.

E dieci anni rimase lì solo, nell'isola deserta, a piangere⁷⁰, a lamentarsi, a supplicare⁷¹ il cielo e la terra e l'amico, con la coscienza che gli attanagliava l'anima, col male e il puzzo che gli attanagliavano il corpo, solo, solo, solo come un cane che sta per morire⁷². Finché un giorno vide all'orizzonte una nave e con quella nave⁷³ arrivava all'isola Ulisse, re⁷⁴ di Itaca.

— Tu! Tu osi⁷⁵ ritornare qui! Tu che hai avvelenata⁷⁶ la mia vita, tu che hai fatto di me uno che puzza come cosa⁷⁷ marcia, infetto nel corpo e nell'anima per tua colpa! Tu qui, vile, perché sai che ora sono il più debole dei deboli, uno che non si può difendere⁷⁸! Oh, ma⁷⁹ una freccia nel mio arco c'è ancora, e se non posso venire a te con la mia spada ti posso⁸⁰ sempre colpire con il mio arco! —

— Sono venuto qui col figlio di Achille, il più forte dei Greci. Achille è morto. E Troia non è caduta. Non cadrà⁸¹ finché tu non verrai con noi, a colpire Paride⁸² con la tua freccia. Se tu verrai⁸³ con noi, Troia sarà vinta e la Grecia vincitrice. Se tu vieni con noi, Esculapio il gran medico guarirà⁸⁴ la tua ferita, ed Ercole ti ha già perdonato. Il più grande dei Greci può ben capire che per amore della Grecia si può fare quello che tu hai fatto. —

— E io non me lo perdonerò mai! Ma per amore⁸⁵ della Grecia, per la⁸⁶ vittoria del mio paese, ecco, io vengo⁸⁷ con voi. —

E Filottete partì. Arrivò a Troia⁸⁸. La prima freccia che lanciò nel campo greco uccise Paride. Dopo la morte di Paride Troia⁸⁹ fu presa.

⁶⁶ nauseava, e teneva.

⁶⁷ lontani da lui gli animali dell'isola.

⁶⁸ gli uomini sulla nave.

⁶⁹ La pericope che comincia con *quella sofferenza* manca affatto nel dattiloscritto.

⁷⁰ Per dieci anni rimase lì solo nell'isola deserta a piangere.

⁷¹ lamentarsi, e a supplicare.

⁷² l'amico Ercole, solo, solo come un cane che sta per morire.

⁷³ e su quella nave.

⁷⁴ Ulisse, il re.

⁷⁵ "Come Tu osi.

⁷⁶ avvelenato.

⁷⁷ come una cosa.

⁷⁸ deboli, e non mi posso difendere.

⁷⁹ Oh ma.

⁸⁰ spada posso.

⁸¹ Achille, che è morto, ed era il più forte dei Greci. Ma Troia non è caduta. E non cadrà.

⁸² noi, e non avrai colpito Paride.

⁸³ vieni.

⁸⁴ vinta, e i Greci torneranno alle loro case. Il grande medico, Esculapio, guarirà.

⁸⁵ La pericope *Il più grande dei Greci—perdonerò mai!* manca nel dattiloscritto, che continua con *Per amore.*

⁸⁶ Grecia, e per la.

⁸⁷ ecco, verrò.

⁸⁸ voi. Partirono insieme. Arrivarono a Troia.

⁸⁹ che Filottete lanciò nel campo avversario uccise Paride. E dopo morto Paride, Troia.

Filottete vagò ancora e soffersse ancora. Ma dopo tanto patire, un medico che si chiamava Macaone gli guarì la piaga. Filottete sentì che, certo, il medico lo aveva guarito, ma aveva potuto farlo perché finalmente, con tanti anni di sofferenze, la sua colpa era stata espiata, e l'amico morente, Ercole, gli aveva perdonato⁹⁰.

LAURA ORVIETO

3. *Stile e toni*

Sin dalla formulazione del titolo, il racconto riecheggia le tante storie di dèi e mitici eroi narrate nelle *Storie greche e barbare* e nelle *Storie di bambini molto antichi*.

La cornice narrativa costituita dalla voce di una madre che racconta storie ai propri ragazzi – che caratterizzava le *Storie greche e barbare* – era venuta meno già nelle *Storie di bambini molto antichi*. Di queste, la *Storia di Ercole e di Filottete* conserva almeno in parte la struttura dialogica, capace di dare al racconto la ben nota leggerezza e freschezza.

A partire proprio dall'*incipit*, che immette i lettori direttamente nel vivo del dialogo in corso tra Ercole morente e Filottete, e più precisamente nel suo momento cruciale: infatti, il racconto si apre proprio con la promessa di Filottete, una scelta efficace che tradisce una consapevolezza narrativa quanto mai matura. La forma dialogica, tuttavia, espande e conferisce vividezza solamente agli snodi decisivi della storia: il dialogo iniziale tra Ercole e Filottete, che costituisce la premessa in grado di generare l'intero sviluppo successivo; le trattative precedenti alla rivelazione del luogo di sepoltura di Ercole e alla spedizione contro Troia, con il primo dialogo tra Ulisse e Filottete; e infine il secondo dialogo tra i due in occasione della spedizione di Ulisse sull'isola di Filottete. Per il resto, il racconto corre rapidamente in una forma narrativa dal ritmo sostenuto, essenziale e asciutto, quasi franto nelle sue frasi brevi e asindetichiche: «la terza fu smossa, le frecce di Ercole furono prese, portate sulla nave che salpava per Troia», «e un giorno una di quelle frecce gli cadde sul piede. Lo ferì. Era una piccola ferita. Poteva anche guarire presto. Ma non guarì», «e Filottete partì. Arrivò a Troia. La prima freccia che lanciò nel campo greco uccise Paride. Dopo la morte di Paride Troia fu presa». Un ritmo, questo, che accentua la percezione del precipitare inarrestabile degli eventi in seguito alle umane azioni: una volta compiuta una scelta di comportamento, la catena delle sue conseguenze non si può più arrestare.

⁹⁰ L'intero capoverso finale si legge nel dattiloscritto in una forma più breve: *Filottete vagò ancora e soffersse ancora. Finalmente, dopo tanto patire, non il medico Esculapio, ma il medico Macaone lo guarì. Allora Filottete sentì finalmente che la sua espiazione era finita, ed Ercole gli aveva perdonato.*

La struttura del racconto prevede quattro sezioni ben riconoscibili:

1. l'antefatto, che narra in forma dialogica la promessa fatta da Filottete a Ercole in punto di morte e la sepoltura di Ercole con le sue armi;
2. il nucleo centrale delle vicende: l'oracolo che esige le frecce di Ercole, la pressione psicologica su Filottete, la soluzione escogitata da Ulisse e il cedimento di Filottete che rompe la promessa e la partenza per Troia;
3. il ferimento accidentale di Filottete con una freccia di Ercole, il suo abbandono da parte dei Greci su un'isola, e i suoi dieci anni di sofferenze;
4. risoluzione del dramma: ritorno all'isola di Ulisse e Neottolema per convincere Filottete ad andare a Troia ad uccidere Paride, partenza per Troia, uccisione di Paride e presa di Troia, guarigione di Filottete da parte di Macone ed espiazione della sua colpa.

I passaggi narrativi tra l'una e l'altra sezione sono fulminei, e percorrono talora molti anni in poche, rapide pennellate.

Quanto allo stile, la formularità epicheggiante delle *Storie greche e barbare*⁹¹ lascia il posto ad una più discreta formularità fiabesca: «— Seppellirai il mio corpo insieme con il mio arco e tutte le frecce? — [...] — Seppellirò il tuo corpo insieme con il tuo arco e con tutte le frecce —»; «Grande arciero era Ercole, grande arciero Filottete»; «Fortissimi questi, fortissimi quelli»; «Notte e giorno, giorno e notte»; «quel puzzo che lo nauseava, che teneva lontani gli animali come prima aveva tenuto lontani gli uomini»; «con la coscienza che gli attanagliava l'anima, col male e il puzzo che gli attanagliavano il corpo, solo, solo, solo come un cane che sta per morire»; «Finché un giorno vide all'orizzonte una nave e con quella nave arrivava all'isola Ulisse»; «Filottete vagò ancora e sofferse ancora»; «E Troia non è caduta. Non cadrà finché tu non verrai con noi, a colpire Paride con la sua freccia. Se tu verrai con noi, Troia sarà vinta e la Grecia vincitrice. Se tu vieni con noi, Esculapio il gran medico guarirà la tua ferita».

Non mancano isolate tessere lessicali che risalgono proprio al linguaggio omerizzante delle *Storie greche e barbare*: «Ulisse re di Itaca», ripetuto due volte (cfr. *Storie greche e barbare*, p. 143: «Ulisse, re di Itaca, il più astuto fra i generali»⁹²).

Ma molti anni sono trascorsi da quelle storie, e, se il tratto dell'autrice è riconoscibile, altrettanto lo sono i segni del tempo. A partire da una certa vena di stanchezza, che si tradisce specialmente nel tono con cui si introduce il tema della guerra, inseparabile da un vissuto recente e gravoso: «Passò del tempo. Venne la guerra. La Grecia si armò tutta. Anche i Troiani si armarono». Quella stessa stanchezza di cui Laura parla in termini espliciti nella sua auto-

⁹¹ Per un'esemplificazione, rinvio a Garulli, *Laura Orvieto and the classical heritage* cit., pp. 88-89.

⁹² Su cui vd. Garulli, *Laura Orvieto and the classical heritage* cit., p. 81.

biografia: «erano stanchi, mortalmente stanchi, come dopo una tremenda malattia che ancora è dentro di noi [a] consumarci e a dolerci, e quantunque la fase acuta sia passata, ancora ci amareggia e fiacca il corpo e lo spirito: superato il periodo più pericoloso si lotta per vincerlo del tutto ma non ci si riesce. Siamo stanchi, mortalmente stanchi» (*Storia di Angiolo e Laura*, p. 138).

Riconoscibile è senza dubbio la tensione pedagogica della scrittura di Laura: la lettura rappresenta la migliore scuola di vita, «perché soltanto una maggior diffusione di buoni libri può innalzare il livello morale e intellettuale degli uomini, [...] perché una parola può talvolta gettare nell'anima di un bimbo una luce che ne illumini tutta la vita», come scrive la stessa su «Il Marzocco» (XIII, 6, 9 febbraio 1908, p. 1)⁹³. Ed ecco che la vicenda di Filottete ruota tutta intorno al dramma della scelta morale, che enfatizza il valore dell'amicizia e quello della fedeltà alla parola data e al giuramento: la struttura stessa del racconto e il suo ritmo contribuiscono a trasmettere questo messaggio.

Ciò che più colpisce è l'insistenza – quasi ossessiva – sul dolore di Filottete, un dolore fisico e psicologico: «Lo vedevano soffrire, lo sentivano gemere e lamentarsi», «pareva che impazzisse. Piccola era la ferita, ma la sofferenza atroce», «una vita tremenda di miseria e di dolore», «quel piede [...] non gli dava requie», «notte e giorno, giorno e notte il dolore lancinante lo buca per tutto il corpo, e ogni tanto aveva accessi di spasimo che lo gettavano a terra in preda a convulsioni. Gli pareva che tutto il corpo fosse piede spergiuro e torturante. Chiamava in aiuto tutti gli dèi, scongiurava Ercole di perdonargli. No, nessuno poteva perdonargli, nessuno poteva levargli quel buco nel piede e quel puzzo», «quella sofferenza atroce che lo faceva urlare, delirare, contorcersi per terra, quel rimorso implacabile», «rimase lì solo [...], a piangere, a lamentarsi, a supplicare il cielo e la terra e l'amico, con la coscienza che gli attanagliava l'anima, col male e il puzzo che gli attanagliavano il corpo, solo, solo, solo come un cane che sta per morire», «vagò ancora e sofferse ancora».

Tale insistenza è così drammatica e così 'subita', da produrre un inconsuetto squilibrio tra il lungo racconto della sofferenza di Filottete e il troppo rapido – quasi sbrigativo e poco liberatorio – epilogo della sua partenza per Troia e quindi della sua espiazione/guarigione. Un'insistenza, questa, che fa apparire la scrittrice e la donna del 1947 quanto mai lontana soprattutto da quella del 1910, che doveva ancora conoscere e patire due guerre. Nell'autobiografia il 1917 figura come «l'anno del dolore» e nel 1918 Laura scrive: «Finita, la guerra? Finiti, gli anni del dolore? Tornerà la pace, non dovremo continuare a vivere fra la carne martoriata e il sangue, fra le operazioni e le mutilazioni, fra

⁹³ Sul ruolo dei libri nell'educazione dei fanciulli e più in generale sulle idee educative di Laura, vd. e.g. C. Poesio, *Laura Orvieto*, Firenze, Le Monnier, 1971, pp. 82-83; C. Gori, *Crisalidi. Emancipazioniste liberali in età giolittiana*, Milano, Franco Angeli, 2003, pp. 124-25; ulteriore bibliografia in Garulli, *Laura Orvieto and the classical heritage* cit., pp. 91-94.

morti e annunci di morte, di prigionie, di dispersioni? Non torneranno più dal fronte soldati senza occhi, senza mani, senza gambe, straziati e storpi e mutilati, alle loro mamme?» (*Storia di Angiolo e Laura*, p. 121).

4. *Lo scrittoio di Laura*

Uno sguardo al 'laboratorio' dell'autrice, che ci è offerto dal dattiloscritto della storia, non fa che confermare quanto osservato: non solo infatti vi si riconosce il consueto lavoro di limatura lessicale, ma si segnalano anche alcune sostituzioni e aggiunte significative, in quanto vanno ad ampliare e ad enfatizzare proprio gli snodi del racconto che toccano il tema del dolore e quello dell'espiazione della colpa. Ecco allora che, ad esempio, «piede spergiuro e dolorante» lascia il posto a «piede spergiuro e t o r t u r a n t e»; «E Filottete fuggie via, spaventato per quello che ha fatto, sentendosi colpevole, di una cosa orribile» diventa «E Filottete fuggie via, come un uomo che ha commesso un furto orribile, un delitto, un omicidio. Come uno spergiuro»; «a supplicare l'amico Ercole, solo, solo come un cane che sta per morire» si espande nel più insistito «a supplicare il cielo e la terra e l'amico, con la coscienza che gli attanagliava l'anima, col male e il puzzo che gli attanagliavano il corpo, solo, solo, solo come un cane che sta per morire».

Come in parte è emerso dagli esempi sopra citati, la volontà di calcare la mano sul senso di colpa di Filottete e sul conseguente tormento della sua coscienza trova una spia linguistica particolarmente esplicita nel lessico del giuramento, che nel passaggio dal dattiloscritto alla versione a stampa conosce un incremento significativo: «Non posso, ho giurato, l'ho promesso a Ercole quando stava per morire» si precisa e si fa più netto in «Non posso, ho giurato, ho giurato a Ercole che moriva»; «Io ho una promessa da mantenere» diviene «Io ho un giuramento da rispettare»; «ti scioglierebbe subito dal giuramento» accentua con l'aggiunta del possessivo il senso di responsabilità personale «ti scioglierebbe subito dal t u o giuramento»; e ancora il duplice grido «— Spergiuro, spergiuro! —» si fa addirittura triplice «— Spergiuro, spergiuro, spergiuro! —». Del tutto nuova rispetto al dattiloscritto è la pericope «quella sofferenza atroce che lo faceva urlare, delirare, contorcersi per terra, quel rimorso implacabile che gli ripeteva di continuo: spergiuro, spergiuro», che introduce ancora una volta una parola chiave del racconto, ovvero *spergiuro*, e ugualmente aggiunto rispetto al dattiloscritto è il grido disperato di Filottete «E io non me lo perdonerò mai!».

Tale lavoro di dilatazione si fa forse ancora più incisivo nella conclusione del racconto, dove Laura cerca di conferire alla versione stampata un respiro meno contratto e, per così dire, irrisolto rispetto alla versione dattiloscritta, pur senza riuscire — come si è rilevato — a neutralizzare l'impressione di uno squi-

librio tra il corpo del racconto e il suo rapido epilogo. Il dattiloscritto, in altre parole, rende ancora più evidente come l'attenzione di chi scrive sia tutta concentrata sui motivi della sofferenza e della colpa, piuttosto che sul lieto fine.

5. *Il mito di Filottete e la sua tradizione*

Il mito di Filottete ha conosciuto una fortuna eccezionale nel mondo antico, specialmente sulla scena teatrale attica: le fonti classiche relative alle versioni del mito che hanno preso forma letteraria, pur variando nei dettagli, sono sostanzialmente concordi sulle linee principali della vicenda⁹⁴. L'eroe, legato strettamente ad Eracle e custode del suo prodigioso arco e delle sue frecce, partecipa con un contingente di navi e di uomini alla spedizione greca contro Troia, ma – in circostanze variamente descritte – a causa del morso di un serpente acquatico resta ferito; tale ferita è così maleodorante da indurre i Greci ad abbandonare Filottete su un'isola; al volgere di un decennio un oracolo indica che solo le armi di Eracle potranno vincere Troia e Filottete viene recuperato, e, guarito da Asclepio o dai suoi figli, uccide Paride; quindi, terminata la guerra, fa ritorno in patria. Questa è precisamente la figura – incolpevole – di eroe tragico che viene messa in scena ad Atene.

Vistosamente isolata appare entro tale quadro la posizione di Servio nel suo commento all'*Eneide* virgiliana (III 402):

*Philoctetes autem fuit Poeantis filius, Herculis comes, quem Hercules, cum hominem in Oeta monte deponeret, petiit, ne alicui sui corporis reliquias indicaret. de qua re eum iurare compulsi, et ei pro munere dedit sagittas hydrae felle tinctas. postea Troiano bello responsum est, sagittis Herculis opus esse ad Troiae expugnationem. inventus itaque Philoctetes cum negaret primo se scire ubi esset Hercules, tandem confessus est mortuum esse. inde cum acriter ad indicandum sepulcrum eius cogere-tur, pede locum percussit, cum nollet dicere. postea pergens ad bellum cum exerceretur sagittis, unius casu vulneratus est pedem, quo percusserat tumulum. ergo cum putorem insanabilis vulneris Graeci ferre non possent, diu quidem eum pro oraculi necessitate ductum tandem apud Lemnum sublati reliquerunt sagittis. hic postea horrore sui vulneris ad patriam redire neglexit, sed sibi parvam Petilium in Calabriae partibus fecit. alii eum adductum a Graecis ad Troiam ad occidendum sagittis Paridem dicunt, quia etiam Paridis mors inter fatalia dicitur fuisse Troiana*⁹⁵.

Filottete: era figlio di Peante, compagno di Ercole; quando si apprestò il rogo sull'Eta, Ercole gli chiese di non dire ad alcuno dove si trovavano i suoi resti, e in cambio gli

⁹⁴ Per una disamina dettagliata di tali fonti, si veda G. Avezzù, *Il ferimento e il rito. La storia di Filottete sulla scena attica*, Bari, Adriatica, 1988.

⁹⁵ La pericope di testo *alii eum adductum a Graecis ad Troiam ad occidendum sagittis Paridem dicunt, quia etiam Paridis mors inter fatalia dicitur fuisse Troiana* viene ricondotta dall'editore – G. Thilo – non a Servio, bensì ad un altro commentatore, il cosiddetto Servio Danielino (cfr. *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, recc. G. Thilo – H. Hagen, I. *Aeneidos librorum I-V commentarii*, rec. G. Thilo, Lipsiae, in Aedibus B.G. Teubneri, 1878-1881, p. 414).

donò le frecce intinte nel veleno dell'idra. Poi, durante la guerra di Troia, fu vaticinato che le frecce erano necessarie per espugnare la città. Così, trovato Filottete, questi sulle prime negava di sapere dove fosse Ercole, pur ammettendo che era morto; infine, pressato perché ne indicasse il sepolcro, percosse il luogo col piede, pur di non parlare. Si recò alla guerra e, mentre si esercitava con le frecce, una cadde e gli ferì il piede con cui aveva indicato il tumulo. I Greci non potevano sopportarne il fetore irrimediabile; a lungo lo tollerarono, costretti dalla profezia, ma poi lo abbandonarono a Lemno lasciandogli le frecce. Infine, per la ripugnanza causata dalla ferita non volle tornare in patria ma fondò la cittadina di Petelia nella Calabria. Altri narrano che i Greci lo portarono a Troia affinché con le sue frecce uccidesse Paride, perché anche la morte di Paride era nel fato di Troia⁹⁶.

Proprio questo, con il secondo epilogo, è il *plot* fatto proprio da Laura nel suo racconto: una scelta narrativa ben precisa, che viene non meno consapevolmente e pienamente messa a frutto dall'autrice. La versione serviana del mito introduce l'elemento – decisivo nella scelta narrativa di Laura – della rottura del giuramento e del tradimento dell'amicizia: in altre parole, introduce la colpa di Filottete, che è poi Laura a porre esplicitamente in un rapporto di causa-effetto con il ferimento e la sofferenza dell'eroe. Il secondo epilogo della storia registrato da Servio segna una sorta di ricongiunzione con la versione vulgata del mito, quella che prevede l'ambasceria greca sull'isola in cui è stato abbandonato Filottete e il ritorno di quest'ultimo a Troia che viene finalmente espugnata: Laura interpreta alla lettera questo incrocio delle due tradizioni, ed opera quindi uno sdoppiamento dell'oracolo, che – consultato una prima volta – sentenzia che «la Grecia vincerà la guerra, se potrà portare a Troia le armi di Ercole» – di qui la pressione psicologica su Filottete perché riveli dove sono le armi con la conseguente infrazione del giuramento –, e successivamente si deve immaginare nuovamente interrogato se Ulisse dice a Filottete: «E Troia non è caduta. Non cadrà finché tu non verrai con noi, a colpire Paride con la tua freccia. Se tu verrai con noi, Troia sarà vinta e la Grecia vincitrice».

Se la coincidenza tra le due trame mitiche è evidente, in mancanza della biblioteca di Laura, di cui non è rimasta traccia, non è possibile stabilire quale sia la sua fonte per la storia di Filottete: la formazione di Laura non prevedeva la conoscenza delle lingue classiche, per cui si deve escludere che ella potesse leggere in originale testi in greco o in latino⁹⁷. Come si è anticipato, il rapporto di Laura con la classicità e i suoi miti è legato indissolubilmente alla figura del marito Angiolo e alla sua formazione classica. Come per gli altri miti narrati da Laura, si deve supporre che ella si avvallesse dell'aiuto del marito per legge-

⁹⁶ Traduzione di Avezzù, *Il ferimento e il rito* cit., pp. 166–67, nr. 29.

⁹⁷ Laura frequentò le cosiddette scuole normali, istituite dalla Legge Casati del 1859, finalizzate alla formazione dei maestri e tra le cui materie d'insegnamento non compare neppure il latino (titolo V, capo V, art. 358).

re le fonti antiche⁹⁸ o che attingesse a fonti intermedie, anche di tipo manualistico⁹⁹.

6. Una via tutta personale alla classicità

La versione della storia di Filottete adottata da Laura le consente di dilatare il senso di colpa di Filottete spergiuro e di presentare la sua sofferenza come la giusta espiatione di tale colpa, due elementi che appaiono estranei al mito quale trova spazio nelle fonti antiche, e che potrebbero invece rispecchiare un'altra, importante componente del profilo culturale dell'autrice: la sua cultura ebraica, tutt'altro che estranea non solo al valore del giuramento e alla conseguente idea della sventura che colpisce gli spergiuri¹⁰⁰, ma anche alla concezione della malattia come punizione¹⁰¹. Se è vero che si tratta di elementi comuni a diverse culture antiche, credo che non si possa quanto meno escludere che la scelta del *plot* e l'interpretazione della vicenda di Filottete elaborata da Laura si spieghino anche pensando che questo schema toccava alcune sue corde profonde, legate alla sua formazione e sensibilità culturale e familiare. Naturalmente, ciò non significa ignorare che a condizionare tale scelta sia stata la consapevolezza del maggiore potenziale pedagogico che ha la versione

⁹⁸ Tra gli inediti di Laura conservati a Firenze (ACGV, Or. 5.5.2) è il testo della *Vita di Omero* pseudo-erodotea tradotto dal greco probabilmente da Angiolo per Laura, che progettava evidentemente di elaborare una storia a partire dai contenuti narrativi di quel testo.

⁹⁹ Sui supposti debiti della narrativa mitologica di Laura nei confronti della letteratura per ragazzi anglosassone di argomento mitologico, cfr. Garulli, *Laura Orvieto and the classical heritage* cit., pp. 79-80. Per una panoramica della letteratura italiana per ragazzi di argomento mitologico prima della Seconda Guerra Mondiale, cfr. W. Grandi, *La Musa bambina. La letteratura mitologica italiana per ragazzi tra storia, narrazione e pedagogia*, Milano, Unicopli, 2011, pp. 60-71 e 101-108.

¹⁰⁰ Il giuramento nella cultura ebraica è un impegno religioso, che pone Dio stesso come garante delle relazioni umane: nell'Antico Testamento si vedano ad esempio *Lv* 19, 12 («non giurerete il falso servendovi del mio nome: profaneresti il nome del tuo Dio. Io sono il Signore»), *Nm* 5, 21 («allora il sacerdote farà giurare la donna con un giuramento di maledizione e le dirà: Il Signore faccia di te un oggetto di maledizione e di esecrazione in mezzo al tuo popolo, facendoti dimagrire i fianchi e gonfiare il ventre»), 30, 2 («questo è l'ordine dato dal Signore: quando uno avrà fatto un voto al Signore o avrà con giuramento assunto un solenne impegno, non verrà meno alla sua parola, ma metterà in pratica tutto quello che ha promesso»), *1Re* 8, 31 e 32 («se uno pecca contro il suo prossimo, e si esige da lui il giuramento per costringerlo a giurare, se egli viene a giurare davanti al tuo altare in questa casa, Tu ascolta dal cielo, agisci e giudica i tuoi servi; condanna il colpevole, facendo ricadere sul suo capo i suoi atti, e dichiara giusto l'innocente, trattandolo secondo la sua giustizia»), *Ez* 17, 13 («poi ha preso uno di sangue reale, ha stabilito un patto con lui, e gli ha fatto prestare giuramento»).

¹⁰¹ Basti pensare all'episodio neotestamentario della guarigione del cieco nato, in cui la domanda che la gente si pone di fronte alla sorte del malato è: «chi ha peccato, lui o i suoi genitori, perché egli nascesse cieco?» (*Gv* 9, 2). Sull'empietà come causa di isolamento, inselvatichimento e malattia, cfr. anche *Dn* 4, 24-27.

adottata – con la sua chiara e diretta corrispondenza tra comportamento sbagliato e punizione – rispetto a quella vulgata. Quel che emerge, in ultima analisi, con maggiore evidenza è la capacità di Laura di disegnare una sua personalissima e originale via di accesso alla classicità¹⁰², una maniera di proporre e raccontare il mito classico ai ragazzi che non rinuncia affatto al filtro della sua personale sensibilità, cultura ed esperienza di vita, e che proprio in questo trova la forza inconfondibile della sua cifra narrativa.

Altre storie tratte da testi greci antichi restarono nella penna e nel cassetto di Laura¹⁰³, che si spegnerà a Firenze il 9 maggio 1953. Se dunque questa è l'ultima storia di argomento mitologico pubblicata da Laura, immutata ne è la voce, ma mutato è il tono: nella soluzione del dramma di Filottete, che trova la sua liberazione non nella salvezza della patria, bensì nel valore – privato, individuale e universale ad un tempo – dell'amicizia e del perdono, è lo stesso tono ripiegato e amaro che percorre le pagine finali dell'autobiografia. Per quanto anche a quest'ultima storia non manchi il lieto fine, a dominare è il senso di una *morte* che *si sconta vivendo*, e di una pace interiore che si conquista solo dopo l'ineluttabile espiazione della sofferenza.

¹⁰² Cfr. Garulli, *Laura Orvieto and the classical heritage* cit., p. 76.

¹⁰³ Cfr. Garulli, *Laura Orvieto and the classical heritage* cit., pp. 103-104.

FEDERICO FRANCUCCI

Sedici dipinti, più o meno.

Leggere e guardare Nel museo di Reims di Daniele Del Giudice

Sixteen paintings, more or less.

Reading and seeing Daniele Del Giudice's Nel museo di Reims

ABSTRACT

Il saggio analizza la prima edizione di *Nel museo di Reims*, di Daniele Del Giudice (Mondadori 1988), corredata dalle riproduzioni dei quadri di Marco Nereo Rotelli. Confrontando strutture e temi del racconto e supplemento iconografico, si cerca di far emergere la complessa strategia di ambiguità e finzione che sta alla base di quest'opera a due anime.

The essay focuses on the first edition of Daniele Del Giudice's *Nel museo di Reims* (1988) and on Marco Nereo Rotelli's paintings that do not simply accompany the text but rather collaborate with it in a complex strategy of half-truths and half-lies. By analyzing the combination of images and words, the essay attempts to elucidate the methods Del Giudice employs to produce the story's fundamental opaqueness.

Sedici dipinti, più o meno.

Leggere e guardare Nel museo di Reims di Daniele Del Giudice

«Un mito trae la sua vitalità da un mistero»: è verosimile ipotizzare il pieno assenso, da parte di Daniele Del Giudice, per queste parole scolpite da Edgar Wind nelle pagine iniziali del suo *Misteri pagani del Rinascimento*¹. La frase di Wind può andare incontro senza troppi danni a una riformulazione che ne modifichi il campo d'azione, e ne ampli il profilo concettuale, culturale e, perché no, politico, in un tempo contraddistinto, come il nostro, da una pulsione in apparenza irrefrenabile – massicciamente indotta e alimentata da ciò che è stato chiamato capitalismo psicopolitico² – alla trasparenza e all'autosfruttamento felice che porta a un'integrale esposizione di sé negli ambienti virtuali, nella forma informe di una nebulosa di micronarrazioni transmediali³. Rimaneggiata e ricalibrata, la formula suonerebbe più o meno così: ogni racconto, ogni concatenamento ordinato di azioni rappresentate, ha bisogno di un punto, o di una zona, che si sottrae alla luce dello sguardo e fa ostacolo all'attribuzione pacifica di un senso; una specie di zona morta, si potrebbe dire con David Cronenberg, che oscuramente governa le sorti del racconto, impedendo che questo si riduca a mera gestione, per abile che sia, dell'intrattenimento o dell'incanto narrativo in vista di un piacere del lettore che, nonostante o forse proprio attraverso tutto il noto campionario di stratagemmi dilatori, puntualmente accompagnerà lo svolgersi delle vicende e ne coronerà il finale. Il fondo del racconto dovrà continuare ad essere abitato da un'oscurità, da un'ambiguità, che nessuna tecnica ermeneutica potrà dissipare del tutto; né qualche sapere di qualsiasi tipo sarà in grado di sciogliere completamente quell'ombra e catalogarne i componenti nel suo archivio.

Da questo punto di vista, può darsi che *Nel museo di Reims* abbia raggiunto proprio adesso, a quasi trent'anni dalla pubblicazione, lo statuto di un racconto esemplare, paradigmatico⁴; e può darsi che il momento attuale sia propizio per una sua nuova leggibilità. Nell'ipotesi che sostanzia questo saggio, le pagine di Del Giudice pervengono simultaneamente a un apice di autoreferenzialità metaletteraria, costruendo implicitamente una sorta di ars poetica, di teoria applicata del raccontare, e a un parossismo del tentativo (sempre operante nello scrittore veneziano) di suscitare effetti nel lettore, quasi di incistarli nella carne, procurandogli un sentire ancora privo di nome e definizione; non tanto un sentimento quanto un affetto⁵. Tanto la chiusura autooperativa quanto l'estroversione indirizzata ai gangli psicosomatici del destinatario ruotano intorno a una pratica multiforme della bugia, della menzogna, che è il vero centro attivo, irradiante, del racconto, e che si incarica anche, terza operazione rinvenibile in queste pagine, di mettere continuamente in questione i confini, i bordi, delle due tendenze precedentemente tratteggiate, ossia quella

alla chiusura e quella all'apertura. La menzogna, in questo racconto di Del Giudice, scaturisce dal contatto, che è anche sistematica sfasatura, tra più serie di fenomeni o entità: le serie di ciò che si legge, di ciò che si vede, di ciò che si sa, di ciò che si sente (nel senso sia di ciò che si ascolta che di ciò che si percepisce, si avverte, si intuisce). Com'è noto – e lo si preciserà più avanti – nella complessa costruzione di questo racconto in apparenza semplicissimo, il rapporto (mai la corrispondenza) a cui spetta di fare da dorsale, la connessione-sconnessione che produce più senso e più ambiguità, è quella che tiene insieme, sabotandone continuamente l'incontro, le parole e le immagini. Se questo racconto mette il lettore di fronte a qualcosa di non raccontabile, di non verbalizzabile, se prospetta un segreto destinato a rimanere tale, non credo mi spetti, in quanto critico, il compito di tentare di rivelarlo; o ad ogni modo, non è quello che farò. Su questo punto rivendico il diritto e anche la dolcezza, come diceva Deleuze, a non avere niente da dire⁶. Vorrei per conto mio fermare l'attenzione su alcuni fatti, direi irrefutabili e perfettamente rilevabili alla lettura e allo sguardo attenti, che si registrano sul livello della costruzione tanto della storia che del supplemento iconografico che, come si specificherà nel dettaglio, viaggia insieme ad essa, e avanzare qualche ipotesi sugli effetti prodotti da tali fatti. Non insisterò dunque tanto, se non dove strettamente indispensabile alla tenuta logica di quanto scrivo, sul perché il mentire sia così importante nell'economia complessiva di questo libro, né sui significati che potrebbero avere le differenti menzogne dei due protagonisti, quella del personaggio femminile prima, e poi, in risposta, quella del personaggio maschile (anche se vedremo che, su questo punto come su altri, il rapporto tra le due figure è un'implicazione e un intrico, mai una chiara successione cronologica). La critica, d'altra parte, si è già occupata con finezza e dovizia di particolari di questo livello di fenomeni. Proverò invece a localizzare menzogne, o se si vuole enunciati ingannevoli, sia verbali che figurativi, finora non riscontrati; cercherò di mostrare che tali enunciati sono strettamente collegati, si rispondono e si rimandano vicendevolmente secondo un progetto autoriale ben preciso; e soprattutto cercherò di individuare un piano di produzione di senso, o di ambiguità, sul quale mi pare non si sia ancora indirizzata sufficiente attenzione.

Prima di avviare l'analisi è opportuno fornire alcuni cenni informativi e consuntivi riguardo l'opera⁷. *Nel museo di Reims* è stato pubblicato in prima edizione da Mondadori nel 1988, unico titolo dell'autore uscito per un marchio diverso da Einaudi; Del Giudice aveva già alle spalle, dunque, quell'*Atlante occidentale* che a mio avviso, insieme al racconto di cui qui mi occupo, costituisce il suo risultato più alto. Uscito nella collana «L'Ottagono», il volume era corredato da una sezione di tavole che ospitavano le riproduzioni fotografiche di alcune opere del pittore Marco Nereo Rotelli, e terminava con una nota, breve quanto, come si vedrà, di studiata reticenza, dello scrittore, siglata D.D.G. È questa prima edizione che metterò sotto la lente dell'analisi. Dieci anni do-

po, quando il racconto è stato ripubblicato senza varianti testuali da Einaudi, corredo iconografico e nota d'accompagnamento sono però scomparsi, e da nessuna parte sul volume viene segnalata la 'vita precedente' dell'opera. L'esclusione delle tavole può essere dovuta, certo, a questioni di diritti d'autore, o a un cambiamento intervenuto nei rapporti tra scrittore e pittore, o alla non-lontà, da parte dell'editore, di realizzare un volume economicamente dispendioso, o ad altri motivi più o meno lontani da un'intenzionalità artistica. Ma può darsi, invece, che la scelta risponda ad una precisa volontà dell'autore; la prima edizione di *Nel museo di Reims* mostrerebbe, se così fosse, qualche vaga analogia con una installazione multimediale, che terminato il tempo dell'esposizione viene smontata, in maniera temporanea o definitiva⁸. L'esistenza di un legame tra la materia del racconto e quella delle riproduzioni delle opere firmate Rotelli è stata immediatamente postulata dai critici; non prima però che Del Giudice costruisse per loro, a questo proposito, un campo minato, o forse una trappola molto meno clamorosa, e per questo più efficace, nelle due pagine della nota conclusiva. Tale nota, citata e commentata da tutti gli studiosi che si sono occupati del racconto, ha forse ancora qualcosa da dire, o da nascondere, riguardo a come le immagini del pittore ingranino sulle parole dello scrittore.

Indispensabile a questo punto un cenno sulla struttura narrativa e sulla trama, a cui si accompagnerà un inizio di commento. Il racconto è suddiviso in dodici paragrafi, non numerati né siglati in alcun modo, distanziati uno dall'altro da uno spazio bianco di ampiezza uniforme. I primi nove paragrafi hanno estensione molto simile, sviluppandosi su due o tre pagine; i rimanenti tre, quelli in cui gli eventi (emozionali e psichici molto più che concreti) conoscono qualcosa di simile a un rovesciamento e i rapporti tra personaggi si ridefiniscono, sono più consistenti, fino ad arrivare alle sedici pagine dell'ultimo, il più lungo. Il posto del narratore è occupato, alternativamente seguendo il succedersi dei paragrafi, da due entità; si comincia con la voce del protagonista maschile che narra in prima persona, al quale si avvicenda un narratore esterno che ha pieno accesso all'interiorità del narratore-personaggio, ma condivide con questi, almeno nella gran parte dei casi, l'esclusione dalla mente e dalle ragioni del secondo personaggio fondamentale della storia, la coprotagonista femminile. I due, ci informa il narratore esterno, si chiamano Barnaba e Anne, italiano il primo, francese la seconda; conversano in francese (anche questo lo sappiamo da un'osservazione del secondo narratore), lingua che l'uomo conosce ma che parla con qualche stento⁹.

Barnaba sta diventando cieco; recarsi a Reims per vedere, o per non vedere, i quadri del Musée des Beaux-Arts fa parte di un suo programma di viaggi e visite ai musei d'Europa, grandi o piccoli, famosi o meno, intrapreso proprio quando il giovane ha saputo che avrebbe perso la vista. Nelle sale di Reims gli atteggiamenti, le posture di Barnaba, studiate con l'intenzione, ir-

realizzabile, di vedere ciò che non può più vedere (entrambi i narratori rimarcano che per Barnaba non esiste più una distanza 'giusta' da cui guardare il quadro) e contemporaneamente fare in modo che gli altri non si accorgano della sua sempre più grave insufficienza fisica, ottengono l'effetto contrario a quello desiderato. Ma se sono in diversi a notare qualcosa di strano, di sbagliato e perfino sospetto nei gesti del giovane, solo una è colei che, dopo averlo guardato, comprende la sua condizione. Gli altri, pur avendo capacità visive nella norma, non sono stati capaci di guardarlo veramente. Barnaba non è certo l'unico quasi-cieco del racconto; ma di ciò più avanti. Nel sesto paragrafo Anne, giunta silenziosamente alle spalle di Barnaba che guarda e a malapena vede un quadro di Delacroix, integra lo sguardo offuscato dell'uomo che ancora non conosce con un flusso di parole: senza preamboli, comincia a descrivere la scena ritratta da Delacroix. Diventa dunque, o almeno è così che può sembrare all'inizio, una specie di protesi percettiva che a beneficio di Barnaba trasferisce e ricodifica le percezioni da un canale all'altro del sensorio: risintetizza le immagini, ormai quasi fuori portata per l'occhio morente del giovane, in parole, che egli può ancora intendere alla perfezione. A un certo punto Barnaba comincia a sospettare che le descrizioni di Anne siano infedeli, e volutamente. Nelle parole della ragazza si affacciano 'cose' che, nelle immagini, non esistono; il giovane allora cerca di costringere la sua interlocutrice ad adeguare ciò che dice a ciò che vede, rivolgendole domande sempre più circostanziate e stringenti sui dettagli dei quadri davanti ai quali i due si fermano. Ma di fronte a questo atteggiamento, Anne si rifiuta di rispondere, e di continuare, «perché lei non si fida», dice a Barnaba.

Interrompo qui momentaneamente il riassunto, per esporre la considerazione che mi ha spinto ad analizzare approfonditamente *Nel museo di Reims*, considerazione che è in realtà quasi un corollario logico della maniera in cui le forze sono disposte in campo nella parte di racconto fin qui tratteggiata. Si è visto che all'interno dello spazio narrativo di *Nel museo di Reims* assistiamo ai movimenti di una coppia, e che sul bordo di quello spazio prende posto il narratore che compare per secondo, il narratore esterno. È questa seconda entità che riferisce ai lettori degli spostamenti, delle traiettorie di Anne e Barnaba all'interno del museo (e di quelle di Barnaba nelle tre fugaci scene in esterno), mentre quando gli tocca il turno di narrazione Barnaba si mostra del tutto concentrato, in un primo momento, nel giustificare le sue azioni e spiegare i suoi sentimenti, e poi, da quando Anne entra in scena, nel tentativo di capire la sua occasionale compagna. Ma proprio come Barnaba, anche il lettore del racconto di Del Giudice è cieco, o quasi cieco, nei riguardi delle immagini di cui si parla; anche fosse un esperto d'arte, o anche, come oggi capita molto più facilmente di trent'anni fa, avesse accesso agevole a un numero incalcolabile di riproduzioni più o meno fedeli di opere d'arte, finché legge, finché decifra stringhe di segni grafici, quei quadri non li può vedere. E come Anne mente

a Barnaba, qualcun altro (e chi, se non l'autore?), può mentire al lettore, può, in piena coscienza, ingannarlo. Proprio su questa giuntura vorrei innestare il discorso sull'apparato iconografico che accompagna la prima edizione del racconto¹⁰, e sulla nota che, posizionandosi su uno dei suoi margini, chiude il libro, seguendo sia il testo che le immagini. Si tratta, come ho già detto, di dichiarazioni molto citate dagli interpreti dell'opera, ma varrà lo stesso la pena di rileggerle. Trascrivo la nota per intero

Questo libro si compone di un racconto e sedici quadri. I quadri non illustrano il racconto, così come il racconto non accompagna i quadri. Ci si può dunque chiedere quale rapporto corre, qui, tra le parole e le immagini. Da diversi anni seguo la pittura di Marco Rotelli, e da tempo, e per la nostra amicizia, avrei voluto fare un libro con lui. Non c'era bisogno di scegliere un tema comune, né di sottostare a un'occasione, bastava accostare dei quadri e una storia, nati liberamente dall'interno dei nostri percorsi, dalla casualità e necessità con cui ciascuno insegue le proprie ossessioni, perché il suo modo di raccontare attraverso la pittura e il mio potessero mostrare somiglianza e la vicinanza che sentiamo.

Vado a trovare spesso Rotelli nel suo studio, a Milano sui Navigli e prima a Venezia, in Campo San Giacomo dell'Orio. Mi piace l'odore dei colori, lo spazio e il tipo di luce che filtra dalle vetrate, mi piacciono i suoi grandi quadri in lavorazione, il modo in cui li sposta e il modo in cui ne parla: con frasi separate, laterali, che non partono da nessun punto e non arrivano a nessun punto, ma sono intimamente connesse a una zona di colore, ai centri di gravità di un quadro, a dove si coagula energia, a dove si libera, alla soglia impalpabile dove la forma diventa figura e corpo, dove il corpo diventa paesaggio, dove tutti e due sono riassorbiti nella forma. Mi piace questo spettacolare equilibrio che lui riesce a trovare tra ordine e invenzione, tra il limite formale che si dà e il modo inaspettato in cui lo buca, tra la temperatura calda dei colori cui si abbandona e il rigore leggero con cui riprende il quadro e lo chiude, oppure lo lascia sorprendentemente aperto.

Credo che i pittori abbiano un modo tutto loro di parlare dei quadri, diverso dagli altri; credo di esserne stato contagiato, e quando sono da Rotelli nel suo studio finisco per parlare come lui, e davanti ai quadri dico solo: «qui c'è un nodo», o «questa linea è molto forte» o «in questo punto c'è un'apertura struggente» o «bene si addensa l'ombra» o «qui passa un segnale, qui meno», anche se penso intensamente a come partendo da una dimensione astratta la sua pittura riesca poi calda e concreta, ai sentimenti e alla passione che racchiude in sé, al suo modo fortemente narrativo.

Sarebbe bello se anche delle storie scritte si potesse parlare così, dall'interno, senza correre ai significati, che molto spesso non ci sono. Da questo punto di vista, ad esempio, vorrei dire che alla base di *Nel museo di Reims* c'è solo un pacco di fotografie di quadri non troppo messe a fuoco e in bianco e nero ricevute da quel museo un po' di tempo fa, una piccola scoperta incidentale in un volume di storia della medicina mentre finivo di scrivere il racconto, e una mia personale esperienza di bugie.

Non ci vuol molto a rendersi conto che la nota, anziché commentare dall'esterno, o per meglio dire post factum, a cose concluse, come pure ha l'aria di fare, le ragioni della collaborazione tra Del Giudice e Rotelli, è parte attiva, e anzi fondamentale, dell'operazione messa in gioco dal volume nei confronti dei suoi lettori. All'interno del racconto, quando i due protagonisti hanno ac-

quisito una prima confidenza che ha permesso a Barnaba di parlare ad Anne della sua semicecità, la ragazza fa una considerazione sullo sguardo di lui che vale anche in senso più largo, per il suo carattere e la sua cifra esistenziale. Dopo aver affermato che Barnaba è tutto sul bordo dei suoi occhi, e, appoggiandosi anche sulla condizione dell'uomo, né cieco né vedente, aver definito «a metà» (p. 21) il suo stato (cioè liminale, in bilico tra uno stato e un altro, tra uno spazio e un altro), Anne continua dicendo che, in una situazione come quella, si possono fare bellissimi scherzi¹¹. Ora, anche Daniele Del Giudice, firmando la nota finale e collocandosi su un limine del testo, ci gioca qualche scherzo; e, in modalità implicita, ci invita a fare molta attenzione se non vogliamo che uno strato di senso del testo stesso non ci rimanga del tutto celato. Confrontando quanto viene detto nella nota sia con il testo che con le immagini, questo senso può emergere.

Cominciamo dal primo paragrafo. Del Giudice mette subito in questione il cuore del libro, ossia il rapporto, tutt'altro che palese, fra il suo racconto e i quadri di Rotelli; e lo fa negando immediatamente due tipologie possibili di relazione: i quadri non illustrano, cioè non chiariscono, non spiegano, non danno luce, al racconto, e il racconto non accompagna i quadri, cioè non cammina con loro, non accorda il proprio passo con quello, presunto, delle immagini. La relazione, dunque, che pure esiste (come viene lasciato intendere poco dopo), non solo è diversa, dice Del Giudice, da un cooperare in vista del raggiungimento di un senso unitario, ma, soprattutto, non è neanche una relazione voluta, pianificata. Persuasi dalla sensazione o dal sentimento di avere qualcosa in comune nelle loro ricerche separate, scrittore e pittore si sono limitati ad accostare, a mettere vicini, uno accanto all'altro, i loro prodotti, in modo che le analogie si manifestassero quasi spontaneamente, senza progetto, senza consapevolezza né intenzionalità da parte degli autori. Queste dichiarazioni sono false, perché si può dimostrare che l'accostamento tra immagini e parole è molto studiato; e si può cominciare a dimostrarlo proprio a partire da un'altra bugia, o mezza bugia.

La sezione di tavole iconografiche si intitola *Sedici dipinti di Marco Nereo Rotelli*, titolo che, come uso vuole, viene riportato anche nell'indice. Del Giudice scrive che il libro si compone di un racconto e sedici quadri; informazione che troviamo anche sulla copertina e sul frontespizio; quest'informazione è dunque fornita quattro volte all'interno e sui margini del volume. Lo scrittore non afferma invece, si badi bene, che nella sezione di tavole troveremo sedici quadri. E infatti in questa sezione i dipinti di Rotelli sono quindici, come quindici sono le tavole (non numerate)¹². La scelta di un titolo rematico e in apparenza anodino cambia completamente di senso nel momento in cui ci si accorge che l'etichetta non corrisponde al suo oggetto. Da notare anche che uno dei quadri, e precisamente *Punti luce*, è riprodotto due volte, la prima nella tavola I e la seconda nella tavola VI, in modalità differenti riguardo sia alla presentazione dell'immagine che al legame tra immagine e didascalia. Più avanti descriverò i det-

tagli di questa doppia occorrenza¹³; intanto, però, bisogna aggiungere un altro elemento che cambia ancora la fisionomia della situazione. Se è vero, infatti, che la porzione iconografica collocata dopo il racconto comprende le riproduzioni di quindici quadri, contraddicendo il numerale del titolo, è altrettanto vero che Del Giudice non mente, o non del tutto, affermando che il libro è corredato da sedici dipinti. Il sedicesimo, infatti, o piuttosto il primo, è riprodotto, solo parzialmente, in copertina. La didascalia, che si legge sul primo risvolto, ci informa che l'immagine di sfondo della copertina, alla quale è sovrapposta la sagoma ottagonale che contiene le informazioni di prammatica sul libro (autore, titolo, in questo caso anche sottotitolo, editore), è un particolare tratto da un quadro di Rotelli intitolato *Armonico*, del 1988, quadro che non fa parte del set di riproduzioni all'interno del libro. È chiaro però che solo molto forzatamente l'illustrazione in copertina può entrare nel novero delle immagini che corredano, per usare il verbo di Del Giudice, il testo. Per statuto, infatti, la copertina è una soglia, né interna né esterna al volume; e per di più *Nel museo di Reims* non è un caso di sperimentazione strutturale conclamata sulle istituzioni del testo a stampa, il che avrebbe immediatamente reso evidente la qualità sensibile, 'viva' per così dire, dei margini¹⁴. Si può pensare, dunque, che tra gli intenti di Del Giudice (senza escludere un contributo da parte di Rotelli), ci fosse mettere in questione, senza disassarla in modo patente, la distinzione fisica, concettuale e istituzionale tra soglia e testo vero e proprio, nonché tentare di strappare i fruitori al sonno dell'abitudine, secondo la quale una copertina si guarda e si legge a malapena, distrattamente, e comunque secondo un regime diverso da quello con cui ci si immerge all'interno del testo. Solo risalendo sulla guaina del libro, allora, troviamo il sedicesimo dipinto; un bell'esempio di scherzo fatto dal e sul limite/limine.

Dall'analisi ancora sommaria della componente iconica dell'opera potremmo condensare due proposizioni, da intendere in modo problematico/ipotetico e ambiguo, cioè come materiale per l'interpretazione, e non pianamente affermativo. In primo luogo, c'è un quadro in meno rispetto al conteggio 'ufficiale' (i quadri sono quindici e non sedici); quadro che però, per altro verso, si può considerare presente almeno a metà (ossia sulla copertina e solo per sineddوحة, con un dettaglio). In secondo luogo, c'è un quadro doppio (*Punti luce*, riprodotto come già ricordato nella tavola I e nella tavola VI). Cosa hanno a che vedere tali fatti o fattoidi con il testo del racconto? A questo riguardo non è necessario – Del Giudice ha ragione – cercare significati; ciò non toglie però che si possano individuare con certezza delle corrispondenze. Partiamo da un'ovvietà: Anne e Barnaba, visitando il museo di Reims, guardano dei quadri, e ne parlano. Le cose si fanno forse più interessanti quando si constata che tali quadri entrano nell'orizzonte della narrazione con quozienti diversi di vaghezza. Di alcuni quadri viene citato solo l'autore; di altri, molto genericamente, solo il soggetto; talvolta entrambi questi indici sono presenti. Altre vol-

te, invece, il racconto fa menzione sia dell'autore che del titolo; fanno parte di quest'ultimo insieme tutti quei quadri che vengono anche descritti e commentati (dal solo Barnaba oppure da entrambi i personaggi), quelli cioè per i quali il profilo informativo va al di là della mera presentazione del soggetto. Ebbene, i quadri di cui possiamo leggere autore e titolo (per i quali ci vengono accordate le stesse informazioni verbali che abbiamo a disposizione per le opere di Rotelli) sono quindici¹⁵, e tra di essi non si fatica a individuare un quadro doppio. La corrispondenza con la maniera in cui ci vengono proposte le tele di Rotelli è molto precisa. Il quadro doppio all'interno della cornice narrativa, come sa ogni lettore di *Nel museo di Reims*, è *La Mort de Marat*, di Jacques-Louis David. Riprendiamo il filo della storia: è per vedere quel quadro, situato al primo piano del museo, tappa finale del percorso suggerito dall'allestimento della struttura, che Barnaba è andato a Reims, ed è di fronte a quel quadro che il racconto si conclude, con Barnaba che decide, finalmente, di giocare al gioco di Anne, e di pronunciare la sua «menzogna d'amore» (Zublena)¹⁶. Il dodicesimo paragrafo, il più lungo, come si è già avuto modo di dire, è interamente occupato dall'osservazione della *Mort de Marat* e dai discorsi dei due protagonisti, che solo in parte riguardano direttamente l'opera contemplata. Il narratore esterno aveva detto precedentemente che Barnaba sapeva dell'esistenza di più versioni di questo quadro, due delle quali sicuramente autentiche¹⁷. Data la sempre maggiore difficoltà con cui riesce a viaggiare, bisognava che Barnaba ne scegliesse una sola da andare a vedere. A farlo decidere per la versione conservata a Reims (l'altra si trova a Bruxelles) è stata una peculiarità che la distingue dalla sua quasi-gemella; una peculiarità che non riguarda qualche dettaglio figurativo, ma è invece legata alla scrittura, e di conseguenza alla lettura. Nel quadro di Bruxelles, sulla cassetta di legno poggiata accanto alla vasca in cui giace il cadavere di Marat, dunque in primo piano dal punto di vista dello spettatore, si legge una dedica, breve e molto semplice: «A Marat, David». Nel quadro di Reims, invece, la scritta è più lunga, e verbalizza una sorta di pensiero ultimo del rivoluzionario francese, una sentenza formulata in punto di morte: «N'ayant pu me corrompre, ils m'ont assassiné». Il gioco seduttivo di Anne, al termine del racconto, consiste nel portare Barnaba, che conosce benissimo entrambe le versioni (il suo metodo, ci dice il narratore esterno, prevede un lungo studio preliminare delle opere che andrà a vedere/non vedere) a sostenere, sollecitato da una domanda della ragazza (le parti si sono invertite: il giorno prima era Barnaba a porre le domande), che la scritta di fronte a lui è la nuda dedica, e non l'enfatico motto. In tal modo si verifica un'interferenza che rende compresenti, e anzi coimplicati, i due quadri, non nella sala del museo ma nell'immaginazione dei protagonisti, e in quella dei lettori¹⁸. La corrispondenza, nella configurazione narrativa, con la seconda proposizione ricavata dall'analisi dell'apparato iconografico (c'è un quadro doppio) mi pare sicura.

Vediamo ora se si può dire lo stesso riguardo alla prima proposizione, quel-

la sul quadro in meno che però, in qualche modo, è presente. Il capovolgimento che si verifica nel dodicesimo paragrafo, quando Anne assume il ruolo dell'interrogante e Barnaba quello di colui che risponde, è in qualche modo anticipato nel decimo paragrafo. All'inizio dell'ottavo paragrafo il narratore esterno afferma: «lei aspetta sempre che sia Barnaba a parlare, come del resto aspetta che sia lui a scegliere i quadri dove fermarsi, e quelli dove tirare dritto» (p. 17). Ma questa regola conosce un'eccezione due paragrafi più in là, e in corrispondenza di un 'cambio di livello' che si registra nella storia. I due protagonisti salgono «lo scalone» e passano al primo piano; a Barnaba sembra di vedere che il quadro di David si trovi in fondo alla sala, ma stavolta è Anne a scegliere l'opera davanti a cui fermarsi, a leggerne il titolo e a cominciarne la descrizione, senza aspettare la decisione del suo compagno.

Non è affatto casuale che sia Anne, colei che mente, che evoca entità inesistenti, che immagina al di là di ciò che vede, a imporre, quasi, *questo* quadro all'attenzione di Barnaba. La ragazza dunque legge la targhetta: «*L'enfant distrait*, di Nicolas Taunay»; l'onere della descrizione, vale la pena di notarlo, viene ripartito, in una sorta di comproprietà, tra la stessa Anne e il narratore esterno che riferisce le percezioni di Barnaba. Leggiamo la prima parte della descrizione:

C'erano tre o quattro bambini in fila, o almeno così parve a Barnaba, con le bocche spalancate e il viso in alto; cantando seguivano tutti il maestro che li dirigeva, tutti tranne l'ultimo, anche lui cantava ma guardava fuori, attraverso la vetrata della chiesa, dischiusa. «Fuori» disse Anne piano «c'è un altro bambino, più piccolo. È seduto sull'erba e tiene una mano dentro l'altra, tra le due mani corre un filo che sale fino a un aquilone. Il bambino non guarda l'aquilone, guarda verso la finestra della chiesa, dove gli altri cantano. O forse non si può dire che li guardi; gli occhi sono lì, ma lui è leggermente distaccato, come in un suo pensiero o in una sua saggezza». (p. 22)

Qual è, in questo caso, il soggetto del quadro? Direi che l'ekphrasis di Anne mette in bella evidenza la divisione dello spazio interno dell'opera, divisione tra un dentro e un fuori che però vengono messi in relazione dalla finestra che si apre sul muro – l'elemento divisorio – e dal doppio sguardo, almeno possibile, che da direzioni opposte varca la soglia della finestra (che non è semplicemente aperta, ma, in modo più sottile, «dischiusa»: termine che è quasi una litote e che contiene, insieme, le idee della chiusura e, tramite negazione di questa, dell'apertura).

Si può dare quasi per sicuro che, in queste frasi, l'analogia fondativa della pittura occidentale moderna, quella tra guardare un quadro e guardare fuori da una finestra, sia ben presente e attiva. Se questo è vero, allora il punto decisivo è che la scena raffigurata-descritta tematizza la fruizione di un'opera d'arte visiva, fruizione che consiste non nell'osservare un oggetto, ma nell'incrociare lo sguardo con qualcosa a sua volta capace di sguardo: è un guardare ed essere guardati. Incorniciati nell'opera, dunque, abbiamo due ambienti separati messi

in contatto attraverso una soglia permeabile. Forse dunque è proprio il limite, la soglia, e la possibilità di attraversarla, ciò che più profondamente il quadro ritrae. L'incertezza che coglie Barnaba mentre ascolta le parole di Anne è, a questo proposito, molto significativa:

Poi volle sapere quale dei due bambini poteva considerarsi distratto, e Anne lo invitò a scegliere, o a considerarsi distratto anche lui, dato che un attimo prima, entrando nel salone, cercava chissà cosa, chissà dove. (p. 22)

A quale dei due bambini si riferisce la didascalia del titolo, a quello che sta dentro la chiesa o a quello che sta fuori, sull'erba? Domanda che si può facilmente trasformare in un'altra: un quadro è ciò che rappresenta o è anche l'insieme di modi con cui tocca chi lo guarda, e si fa sentire da costui?

Torniamo per un momento alla nota di Del Giudice, per notare con che frequenza lo scrittore discuta questioni che riguardano proprio l'apertura e la chiusura dei quadri di Rotelli, e come il pittore riesca a entrarne e a uscirne a seconda delle circostanze. E notiamo ancora che non manca nemmeno il riferimento a una «vetrata», quella dello studio dell'artista, attraverso la quale filtra la luce proveniente dall'esterno. Di questo si dovrà riparlare a breve. Non si è ancora detto niente, però, sul motivo per cui il quadro di Taunay dovrebbe mostrare qualche tangenza con il quadro in meno di Rotelli. Ebbene, la ragione è molto semplice: Nicolas-Antoine Taunay non ha dipinto alcun quadro intitolato *L'enfant distrait*, né alcun quadro che raffigurasse una situazione simile a quella descritta da Anne. *L'enfant distrait* non esiste fuori dallo spazio narrativo del *Museo di Reims*: è un'invenzione, un'immaginazione di Del Giudice. Una menzogna¹⁹.

Non sono solo ragioni esterne come la completa mancanza di riscontri documentari a testimoniare in favore dell'ipotesi appena formulata, ma anche fattori indiziari intrinseci alla configurazione del racconto. Ne sono già stati esposti un paio: che questo sia il quadro di Anne, e non di Barnaba, e quindi possa appartenere più profondamente degli altri alla quieta vertigine incantatoria della sua voce; che la situazione rappresentata riproponga *en abyme* una delle 'vicende' basilari del racconto, ossia il guardare i quadri come qualcosa che ci ri-guarda. Aggiungiamo un terzo e un quarto indizio. È proprio durante la performance illusionistica e creativa di Anne di fronte al (presunto) quadro di Taunay che Barnaba sente crescere in sé la certezza che la ragazza menta, e di conseguenza il desiderio di smascherarne la non-veridicità, l'insincerità. È qui che le domande di Barnaba si modulano in un crescendo inquisitorio, dal quale Anne, infine, si smarcherà con un rifiuto cortese, sorridente, ma incrollabile. Se a questo punto siamo d'accordo sul fatto che *Nel museo di Reims* presenti una fondamentale omologia tra il rapporto che allaccia i suoi personaggi e quello che si auspica allacci l'opera stessa al suo lettore, allora il dub-

bio sulla sincerità di chi parla va qui esercitato su entrambi i livelli. Anne mente a Barnaba, come l'autore mente al lettore. Considerazione, questa, che ci porta al quarto possibile indizio, in realtà poco più di una aleatoria suggestione. Abbiamo visto che gli effetti di ambiguità si producono a partire sia dalla problematizzazione del confine tra interno e esterno dell'artefatto iconico, che questo sia descritto oppure riprodotto fotograficamente, sia dalla problematizzazione del rapporto tra interno e esterno dell'opera letteraria stessa, o per essere più precisi, esattamente del volume di cui stiamo parlando in questo saggio. Se si accetta questa lettura dell'opera, e se si concorda sul fatto che Del Giudice, sfruttando in più modi i bordi del testo e il suo privilegio di autore, abbia deciso di giocare qualche tiro a chi legge, allora diventa verosimile pensare che, all'interno della storia narrata, si presenti sotto qualche maschera una figura che ricordi quella dell'autore, di Daniele Del Giudice stesso. E quale posto potrebbe essere maggiormente indicato del quadro inventato che mostra come i quadri siano sempre chiusi e aperti, insieme percepiti e ri-creati dai fruitori?

La tentazione sovrinterpretativa è in questo caso talmente forte che non voglio censurarla del tutto.

Il decimo paragrafo si chiude sulla separazione di Anne e Barnaba all'uscita dal museo, che ha chiuso prima che i due potessero vedere *La mort de Marat*. Poche righe prima si è svolta la scena, a cui ho già accennato, che ha visto Anne eludere le domande di Barnaba e infine rifiutarsi di rispondere. Barnaba però non è ancora riuscito a comprendere, o piuttosto a percepire adeguatamente, le ragioni che guidano la performance illusionistica della sua compagna, e commette un altro errore; è lui stesso – nell'ultima frase del paragrafo – a ritenere che tale errore lo separerà definitivamente da Anne. Leggiamo:

[...] Barnaba prima di congedarsi sulla porta dell'albergo domandò, ma come fosse una questione ormai poco importante: «Non c'era in quel quadro il bambino con l'aquilone, vero?», e Anne rispose con un sorriso triste: «Avrei preferito che non me lo chiedesse. Comunque c'era. E anche se non ci fosse stato, in qualche modo non le avrei mentito». Poi lo salutò, e il modo era certamente pieno di tenerezza trattenuta dal pudore, e certamente definitivo. Barnaba, che non era in grado di vederla allontanarsi, pensò prima che la risposta non fosse giusta, poi che la sua domanda era sbagliata, poi ancora che non ci sarebbe stata mai più occasione di fargliene un'altra. (p. 24)

Prestiamo attenzione a come viene introdotta la domanda di Barnaba, posta «come fosse una questione ormai poco importante». È ovvio che Barnaba sta fingendo, anche se in maniera diversa rispetto a quanto ha fatto fino a pochi minuti prima Anne; in questo caso l'atteggiamento dell'uomo è ipocrita, perché cerca di nascondere, coprendola con i panni della conversazione cortese e disinteressata, una volontà di sapere, anzi una volontà di esattezza e di conformità al dato, ancora molto forte in lui. Non è un caso che la sua domanda si concluda evocando, quasi inavvertitamente, la verità («vero?»). L'oggetto, anzi la

figura, a proposito della quale Barnaba non ha rinunciato al desiderio di accertamento è il bambino con l'aquilone che si trova, o non si trova, nell'*Enfant distrait*. Ora, non ci sono dubbi che, nell'economia complessiva del racconto, questa figura valga anche come proiezione o raddoppiamento di Barnaba. Lo segnala direi quasi con certezza un'altra corrispondenza tra dettagli.

Nel quadro di Taunay (continuiamo a chiamarlo così, pur se impropriamente), il bambino tiene tra le mani il filo in cima al quale è assicurato l'aquilone. Nell'undicesimo paragrafo, quello immediatamente successivo, narrato in prima persona da Barnaba, vengono rievocati spezzoni dell'esistenza del protagonista nel periodo in cui la malattia ha cominciato a manifestarsi chiaramente, costringendolo ad abbandonare il suo lavoro e le sue abitudini. Ufficiale della marina militare, Barnaba ha cercato, con uno stratagemma (con una menzogna), di ingannare il medico che periodicamente controllava la qualità della sua vista. La visita prevedeva un test: il paziente doveva individuare, e poi prendere con le mani da una cassetina suddivisa in scomparti, i fili del colore volta per volta corrispondente a quello indicato dal medico. Barnaba aveva sostenuto il test così tante volte, quando ancora ci vedeva bene, da memorizzare la posizione delle matassine di filo all'interno della scatola, ed affidandosi alla memoria visiva aveva tentato di nascondere il suo disturbo. L'ufficiale medico però, insospettito da qualcosa, aveva cambiato l'ordine dei fili nel contenitore, e l'inganno del giovane era stato scoperto. Quella era stata l'ultima visita per Barnaba, la visita che aveva messo fine alla sua permanenza nella Marina. Tenere in mano un filo è dunque un'esperienza che per Barnaba ha un valore privato, emotivo ed esistenziale, estremamente forte, direi indelebile. Prendere tra le mani il filo sbagliato ha segnato una frattura non più ricomponibile nella sua vita²⁰. Quando l'uomo chiede ad Anne se nel quadro ci sia davvero il bambino con l'aquilone, le sta in pratica chiedendo, come il lettore può comprendere dal paragrafo undicesimo, di dichiarare in maniera inequivoca che gli sta mentendo, che sta allestendo una messa in scena o una performance a uso del suo compagno, e di esporre finalmente il motivo di queste menzogne che hanno l'effetto di coinvolgere sempre di più Barnaba nello spazio teneramente allucinatorio edificato dalla voce-racconto della ragazza. Barnaba sta insomma chiedendo ad Anne di uscire dal suo gioco, e di farne l'oggetto, il referente, di una proposizione che ne certifichi l'esistenza e ne spieghi il senso. Cosa mi stai facendo? Perché lo fai?

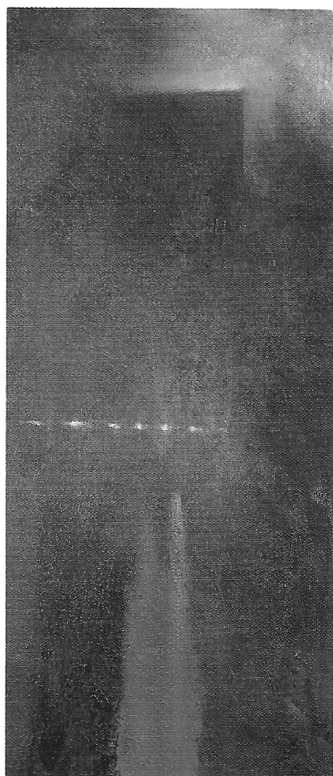
Ancora una volta Anne non cede al desiderio del suo interlocutore; la sua risposta, com'è evidente, non risponde alla logica a due valori (vero-falso, A o B) che regge il discorso di Barnaba, ma a una logica paraconsistente e multivaloriale che la autorizza a dire che il bambino c'è, non c'è, c'è e non c'è contemporaneamente²¹. In qualche modo, leggiamo, Anne non ha mentito, anche se, come abbiamo visto, in qualche altro modo ha mentito. Così come, in un altro modo ancora, su un livello strutturalmente e logicamente superiore, esterno a quel-

lo dei personaggi, ha mentito e non ha mentito Daniele Del Giudice. Se *L'enfant distrait* è il luogo testuale e (fantasmaticamente) visuale in cui i due livelli distinti del progetto complessivo dell'autore, da una parte, e della trama del racconto (che è uno dei prodotti di quel progetto), dall'altra, si ripiegano uno sull'altro di modo che il condizionante appaia come interno al condizionato e da esso dipendente, allora forse non è troppo azzardato sostenere che, se il filo è del bambino (nel quadro) e di Barnaba (nel racconto), l'aquilone che questo filo trattiene all'interno del quadro e del racconto, quell'aquilone è di Daniele Del Giudice. L'aquilone, infatti, è un artefatto, per quanto infantile e tecnicamente piuttosto elementare, in grado di volare. Data la profonda passione concettuale di Del Giudice per il volo, e dati il peso e l'importanza delle macchine volanti nella sua narrativa (anche prima di *Staccando l'ombra da terra*, il libro del 1994 dedicato nella sua totalità all'esperienza del volo: basti pensare a quanto contano il volo e gli aerei in *Atlante occidentale*, dove l'incontro tra Brahe e Epstein è causato dall'incrociarsi, e quasi dal collidere, delle traiettorie dei loro due velivoli, come due linee narrative che si intersecano), allora l'aquilone può valere come una sorta di firma, insieme esposta e nascosta, dell'autore, che si è così incluso, celatamente, nella sua opera; e giusto nel punto di questa che più deve alla sua invenzione, alla sua immaginazione²².

A questo punto non si può più rimandare l'analisi della prima tavola della sezione iconografica, che per diversi motivi fa eccezione rispetto alle altre. Vi si potranno scoprire corrispondenze abbastanza puntuali, ottenute con i mezzi dell'immagine e della sua composizione, con quanto il racconto produce con i suoi mezzi verbali. È indispensabile avere sotto gli occhi l'immagine di cui si discuterà; ne allego dunque una copia, necessariamente di piccole dimensioni, con l'ovvia avvertenza che prenderne visione direttamente sul volume permette di apprezzare in maniera sensibilmente migliore la cura estrema con cui è stata organizzata. Ripropongo ancora, inoltre, la didascalia: «alle pagine precedenti: *Angelica*, 1987, olio su tela, 130 x 260; *Punti luce*, 1983, olio su tavola, 20 x 30».



E questa è l'immagine che troviamo alla tavola VI; non ci sono dubbi si tratti dello stesso quadro che, nella fotografia riportata qui sopra, vediamo appeso alla parete, sopra l'altra opera.



In una sua breve prosa, Georges Perec ha scritto: «metto un quadro sul muro. Poi dimentico che c'è il muro»²³. Potremmo dire che la prima tavola costruita da Del Giudice e Rotelli (non sappiamo chi abbia scattato la fotografia) avverte l'osservatore di non dimenticare mai, in nessun caso, il muro. Ossia, in altre parole, lo spazio in cui l'opera prende posto e con il quale intrattiene rapporti, e la popolazione umana, con il suo portato psichico e emotivo, di questo spazio e degli spazi adiacenti. Le tavole dalla seconda in avanti riportano i quadri di Rotelli come regolarmente si usa fare quando si trasferiscono sulla carta immagini di opere d'arte, ovvero scontornandole del tutto, privandole di ogni elemento contestuale (e suggerendone così una sorta di osservazione o contemplazione assoluta). Ma ad inaugurare la sezione sta un'immagine che risponde a criteri ideativi ben diversi. Da notare intanto come la didascalia risulti, per questa immagine, reticente e insoddisfacente; ad essere ritratti non sono solo due quadri (la cui compresenza fa perce-

pire al primo sguardo la diversità di dimensioni), ma anche una porzione dello studio dell'artista, la cui importanza, per il senso che la foto intende trasmettere, non è affatto minore rispetto a quella delle due opere. E prima ancora di tutto ciò, l'osservatore è invitato a non recedere mai dalla consapevolezza di trovarsi davanti non a uno o a due quadri, ma a una fotografia, dunque al prodotto di un medium differente, per tecnica e storia, dalla pittura²⁴.

La fotografia in questione conduce un vero e proprio discorso, gestito secondo una precisa retorica, sul rapporto, così importante anche nel racconto di Del Giudice, tra ciò che è inquadrato (dall'obiettivo e dalla superficie pittorica) e ciò che è fuori dal quadro e dall'inquadratura, e che eccede quanto viene direttamente testimoniato e/o riprodotto dall'artefatto²⁵. Segni indubitabili della presenza di un fuori-quadro abbondano. Per cominciare da quelli più evidenti, si osservino i margini laterali dell'immagine. Su entrambi i lati il riquadro fotografico 'taglia', cioè include in parte oggetti che però rimangono anche in parte esclusi (la ringhiera della scala a destra, la finestra e l'oggetto in primo piano, forse un cavalletto, a sinistra). Inoltre, i cinque gradini sulla destra conducono a una porta a soffietto, aperta a mostrare il vano, che mette su un altro ambiente, visibile solo per una piccola porzione. Molto grande, per continuare, è l'importanza attribuita alle aperture, varchi e soglie, che vengono mostrate: oltre alla porta interna già menzionata abbiamo la porta d'ingresso a quello che possiamo pensare sia lo studio del pittore (la si vede, semiaperta, in alto a destra), e ovviamente la finestra dall'altra parte della foto, sulla sinistra; anch'essa semiaperta; e il pensiero va a quella vetrata «dischiusa» incontrata nella descrizione dell'*Enfant distrait*. Questi sono tutti segni di permeabilità, per così dire, dell'immagine nei confronti dell'esterno che, pur non visibile, le appartiene²⁶.

Si possono registrare, inoltre, altri due tipi di segni. Non solo lo spazio che ci viene offerto è fornito di numerose membrane che lo legano al suo fuori, ma è anche uno spazio abitato; abitato non in un tempo generico e indeterminato, ma proprio nel momento in cui la foto è stata presa. C'è qualcuno, lì dentro. La giacca appesa all'attaccapanni lo testimonia, e la combinazione di giacca appesa e porta semiaperta può far pensare che qualcuno sia appena entrato nello studio. Nel vaso poggiato sul piccolo mobile accanto all'ingresso ci sono dei fiori freschi, tre rose, che non possono essere lì da molto, e testimoniano di una certa attenzione dedicata alle stanze da colui che le occupa, sia pure come ambiente di lavoro. Si tratta dunque di un piccolo tocco sentimentale, o emotivo, all'interno della scena. Possiamo chiamare questi indicatori segni di presenza (presenza umana, seppure non direttamente visibile).

Per individuare e identificare il terzo tipo di segni riprendiamo un carattere dell'immagine già accennato all'inizio dell'analisi. Quella che abbiamo sotto gli occhi è la fotografia parziale di uno spazio abitativo adibito a studio di un pittore; i due quadri esposti ce lo dicono con certezza. Ebbene, non soltanto, come già visto, i confini dell'ambiente con l'esterno vengono forte-

mente enfatizzati, ma l'obiettivo fotografico cattura un'interazione tra l'esterno e le opere esposte all'interno, interazione provocata dalla particolare disposizione di un oggetto che fa parte dell'ambiente. In questo modo la complessità dell'insieme aumenta, perché la relazione si fa a tre termini. Guardiamo ancora la finestra sulla sinistra: un'anta di questa è aperta, mentre la tapparella è quasi interamente abbassata. Solo nella parte superiore rimangono tra un listello e l'altro dei piccoli spiragli, da cui filtra la luce proveniente dall'esterno. Passando attraverso i fori della tapparella e proiettandosi nella stanza e sulla parete, la luce forma una specie di doppia linea puntinata. Il quadro più grande dei due presenti nella stanza è stato appoggiato, per caso o per progetto, su quella parete in modo che la doppia linea tratteggiata lo investa tracciandovi una diagonale bianca che continua oltre il quadro e sembra terminare la sua 'corsa' sul primo gradino della scala. L'opera risulta così attraversata, e modificata nel suo aspetto, da un effetto luminoso non prodotto da essa, e che la oltrepassa, ma al tempo stesso stabilisce con essa un dialogo: si noti come nel rettangolo scuro della fascia centrale del quadro, in alto, sia dipinto un segmento bianco che la luce sembra continuare quasi perfettamente; e si noti ancora, nel dipinto sovrastante, come la linea luminosa puntinata, prodotta in *Angelica* dalla luce che passa attraverso le veneziane, sia lì invece dipinta dal pittore. Il quadro appeso alla parete, d'altra parte, si intitola proprio *Punti luce*. Chiamiamo questo tipo di indicatori segni di interazione o comunicazione tra livelli; un'interazione che crea qualità emergenti, ossia non contenute in nessuno dei livelli cooperanti preso singolarmente (nell'ultimo caso esposto, una relazione nuova tra le due opere fotografate insieme, creata dalla luce).

Si capisce appieno, giunti a questo punto, quanto desultoria e ingannevole sia la nota apposta al volume da Del Giudice; ma quanto nello stesso tempo contenga preziose indicazioni per la lettura 'corretta', se così vogliamo dire, dell'installazione narrativa e visuale di *Nel museo di Reims*. Più precisamente, quanto l'autore afferma in maniera diretta della collaborazione con Rotelli (ossia l'assenza di coordinamento e la sostanziale indipendenza delle due anime del libro in sede di progettazione) è falso, ma in ciò che racconta riguardo il rapporto tra sé e il pittore ci sono le chiavi, ben rinvenibili se si legge attentamente e si riportano le dichiarazioni tanto sull'opera narrativa quanto su quella pittorica, per mettere a giorno esattamente ciò che poche righe prima era stato ad arte celato. «Mi piace», scrive Del Giudice in un passaggio che citiamo di nuovo, «lo spazio e il tipo di luce che filtra dalle vetrate, mi piacciono i suoi grandi quadri in lavorazione, il modo in cui li sposta». Questi sono inviti a guardare, a verificare; e a comprendere il gioco messo in atto. Anche in questo caso è agevole tracciare un parallelo tra i diversi piani dell'opera; se, come detto, nello spazio della narrazione Anne è personaggio-performer, che con il suo dire istituisce una nicchia temporanea di nuova realtà, allora lo stesso si deve dire di Del Giudice, orientando lo sguardo verso il paratesto.

Per finire questo saggio vorrei tornare dentro il racconto e concentrarmi sulla coppia di protagonisti. Se di Barnaba sappiamo, grazie alle parole sue e del narratore esterno, il motivo per cui si è recato al museo di Reims, lo stesso non si può dire di Anne, le poche informazioni sulla quale dobbiamo allo sguardo offuscato del suo compagno e ad alcuni brevissimi cenni della seconda voce narrante. Può darsi però che anche in questo caso ci si trovi di fronte, almeno in un passaggio, a una voluta reticenza. Una reticenza che non è silenzio assoluto, ma ancora una volta può prendere la forma di un indizio; legato, come quasi ogni cosa in questo libro, a un'immagine. Prendiamo in considerazione i paragrafi III-IV. Nel primo di essi, narrato da Barnaba, il giovane discute a beneficio del lettore del tipo di interesse che lo spinge a guardare i quadri, se non proprio ad amare la pittura, tutto basato su una specie di trasporto emotivo che lo conduce a entrare, quasi letteralmente, nell'opera: una forma molto marcata di immedesimazione. I quadri che più lo colpiscono sono sovente non i capolavori conclamati («mi sono dovuto convincere del loro valore», afferma – p. 11), che forse ha già visto mille volte in riproduzione e di sicuro sono stati già oggetto per lui di conoscenza intellettuale, già studiati per così dire, ma quelli che, pur se già noti almeno vagamente, alla visione diretta si rivelano diversi dalle aspettative. Dice Barnaba:

Di fronte ad altri quadri invece, quadri di cui magari conoscevo il titolo per fama, ma che non sapevo fossero proprio quelli, fossero proprio così, l'emozione è stata piena, la commozione immediata, quadri che venivano in fuori, che ti abbracciavano, che ti portavano dentro. E per un attimo io ero ciò che volevo essere: quel giocatore di dadi in una bettola, quell'ufficiale che prendeva ordini da Napoleone tra fumi di battaglia, io ero il cavallo sbudellato, o il centurione incattivito e stupefatto davanti al sangue di Cristo, oppure ero una bottiglia di vetro su uno sfondo colorato, ero una foglia di lattuga dentro una natura morta. (pp. 11-12)

«Emozione» e «commozione»: i quadri di Barnaba sono quelli che muovono, e che si muovono; quadri che escono da sé per catturare colui che li guarda e portarlo dentro. Ma abbiamo già insistito a sufficienza sul ruolo insieme di apertura e chiusura e sulla porosità dei margini. Si potrebbero tentare delle identificazioni partendo dalle notizie fornite dal narratore sui quadri che rapidamente menziona (i quali, come ci viene detto, sono pur sempre quadri famosi); io vorrei proporre solo una, che se non mi sbaglio risulta strettamente connessa alla materia del racconto e al personaggio di Anne. Barnaba parla di un ufficiale che prende ordini da Napoleone nel mezzo della battaglia. Quando, nel paragrafo IV, Anne fa la sua prima apparizione nella storia, ovviamente nelle parole del narratore esterno, viene introdotta così:

sfila la scolaresca, sfila qualche turista svagato, e sfilando tutti lasciano apparire una ragazza ferma davanti a un Géricault, una ragazza di spalle, e le sue spalle sono belle e aperte e contornate dal disegno del vestito corto, sfiorate dalle punte dei capelli biondi non troppo lunghi. Lei non vede Barnaba, né Barnaba potrebbe vederla. (p. 13)

È la ragazza che si accorge di Barnaba, è lei la prima, nella sala del museo, a vederlo davvero, cioè a capire le ragioni del suo strano comportamento:

Il tempo così lungo che Barnaba passa di fronte a ogni quadro, la vicinanza da cui guarda la tela, l'ostinazione con cui cerca di percepirla fanno sì che una copia di anziani si fermi a osservare con sufficienza, che il custode si alzi dalla sedia e faccia un giro guardingo alle sue spalle, che la ragazza bionda voltandosi dal suo Géricault e vedendo il tutto resti un attimo interdetta, e poi capisca. (p. 14)

Per due volte nel giro di poche righe ci viene detto che Anne sta guardando un Géricault, il «suo» Géricault, prima che il filo del racconto la porti ad accostarsi a Barnaba. Nell'unico caso incluso nella narrazione in cui i due stanno guardando opere diverse nelle sale dello stesso museo, dunque, il narratore specifica due volte l'autore del quadro, e non il titolo, su cui lo sguardo della ragazza è concentrato. Potrebbe trattarsi, e anzi certamente si tratta, almeno sul piano degli avvenimenti narrati, di un semplice dettaglio di corredo, di 'arredamento' della situazione finzionale. Ma si è già avuto modo di dire come proprio grazie al dosaggio accorto della vaghezza sulle informazioni riguardanti i quadri di Reims Del Giudice abbia costruito, se la mia ipotesi è fondata, la corrispondenza/sfasamento con i dipinti di Rotelli allegati al volume. Vediamo dunque se anche in questo caso non si possa cogliere un'indicazione sotto-traccia.

Se non mi sono sbagliato, l'unica opera di Géricault custodita a Reims è *Napoléon donnant un ordre à un officier supérieur*, il cui soggetto è accuratamente descritto dal titolo²⁷. Ma titolo e opera non possono non richiamare alla memoria del lettore qualcosa che si è già incontrato, e non da molto, nel corso della narrazione: tra i quadri da cui Barnaba si sentiva preso e trascinato dentro ce n'era uno in cui un «ufficiale prendeva ordini da Napoleone tra i fumi della battaglia». I tre elementi menzionati da Barnaba rendono a questo punto l'identificazione dell'opera con la tela di Géricault estremamente verosimile, dato che in essa le due figure a cavallo (Napoleone in primo piano che con un largo gesto del braccio destro accompagna le parole rivolte all'ufficiale, il quale lo ascolta trattenendo l'animale a cui è in sella, che si sta impennando) si stagliano su una densa cortina di fumo tra il grigio, il nero e il marrone che occupa per quasi due terzi lo sfondo dell'opera, coprendo il paesaggio.



Usiamo pure tutte le accortezze che il caso richiede. Come ogni opera letteraria, anche il racconto di Del Giudice non registra una porzione organizzata di fenomeni appartenenti al 'mondo reale', ma suggerisce ed evoca la presenza di un mondo, o, con termine ontologicamente meno impegnativo, di una situazione nuova, inedita, e parallela, la cui corrispondenza col succitato 'mondo reale' può essere più o meno fedele. Non è affatto scontato, dunque, che anche il museo di Reims costruito da Del Giudice abbia tra le sue collezioni un solo quadro, *quel* quadro, di Géricault, come accade nell'istituzione museale che tutti, volendo, potremmo visitare raggiungendo la cittadina francese. Della possibile differenza tra questo museo e quello del racconto abbiamo già avuto una attestazione importante quando abbiamo scoperto l'esistenza, nel museo raccontato, di un quadro a cui non corrisponde alcuna entità non solo nel museo reale ma anche nella totalità del mondo reale. Ciò chiarito, possiamo benissimo pensare che Anne stia guardando un altro dipinto di Géricault. Possiamo anche pensare che non abbia nessuna importanza quale quadro sia sotto gli occhi della ragazza, oppure che questo elemento faccia parte delle statutariamente inevitabili zone indeterminate del mondo o situazione costruiti dal testo narrativo: una zona bianca nella mappa, o un fenomeno di portata trascurabile per il cartografo. Ciò nonostante, un'ipotesi diversa è ugualmente possibile. Mettiamo dunque il caso che i due musei, quello concreto e tangibile e quello evocato dalla narrazione, non presentino differenza riguardo ai Géricault conservati, e che entrambi possiedano soltanto il quadro del pittore francese intitolato *Napoléon donnant un ordre à un officier supérieur*. Gli effetti di questa coincidenza non sono facili da valutare, specie se si accetta anche la supposizione, confortata da indizi, che l'opera di cui Barnaba parla nel paragrafo III sia proprio quel Géricault. Saremmo infatti costretti ad ammet-

tere il verificarsi della bizzarria, temporale e ontologica, per cui Barnaba ha già visto, direttamente e di persona, un'opera che non ha ancora visto; le esperienze di fruizione di cui il giovane parla nel III paragrafo sono infatti indubbiamente raccontate al passato, come già avvenute («di fronte ad altri quadri invece [...] di cui magari conoscevo il titolo per fama, ma che non sapevo fossero proprio quelli [...] l'emozione è stata piena, la commozione è stata immediata, [...] e per un attimo io ero ciò che volevo essere», p. 12), ma d'altra parte tutto lascia pensare che la visita al Musée des Beaux-Arts di Reims per vedere *La mort de Marat* sia la prima che egli compie. E che dire del fatto (o dello pseudofatto) che Anne, in maniera analoga, ancora prima di voltarsi e vedere Barnaba, che non ha mai incontrato, sia già in qualche modo a lui collegata tramite il quadro che sta osservando? La coppia, che sul piano del racconto si forma, per puro caso, durante il percorso all'interno del museo, che coincide per larghissima parte con la trama della storia, sul piano della meccanica d'autore esisterebbe già; e come Barnaba, più avanti, inizia a conquistare la consapevolezza del potere benefico della menzogna/immaginazione davanti al 'quadro di Anne', così qui Anne sembra dirigersi verso il suo partner, per portarlo nel gioco da lei orchestrato, come uscendo da un 'quadro di Barnaba'²⁸.

«Sarebbe bello», scrive Del Giudice nel finale della nota «se anche delle storie scritte si potesse parlare così»²⁹, come Rotelli parla dei suoi dipinti, «senza correre ai significati, che molto spesso non ci sono» (p. 82). Lo scrittore ci dice di aver già cominciato a parlare così, come l'amico pittore, per una sorta di contagio, riguardo ai quadri di costui: «quando sono da Rotelli nel suo studio finisco per parlare come lui». Ma abbiamo visto che nello studio di Rotelli, tra i suoi quadri e le sue finestre, sono caldamente invitati a entrare tutti i lettori di *Nel museo di Reims*. Dovremmo allora limitarci anche noi a dire, dello strano rapporto tra Anne e Barnaba rinvenuto tra le pieghe del testo, che «qui c'è un nodo», o che «bene si addensa l'ombra», facendoci persuasi che i significati «non ci sono»? È una possibilità; ma altrettanto bene si può pensare che, con il suo 'numero' a metà tra gioco di prestigio e scintillazione demiurgica, Del Giudice abbia voluto sovrapporre al senso primo del racconto un senso secondo, latamente allegorico. Affrontiamo la questione in scorcio, con un solo esempio tratto dalla conclusione del racconto. Ultima tappa o stazione del percorso all'interno del museo, coincidente col percorso o filo del racconto, *La mort de Marat* è l'argomento di un lungo discorso di Barnaba, il quale infine spiega a Anne, dietro sua richiesta, i motivi per cui quel quadro gli interessa tanto. Le sue parole illustrano molto bene quanto il giovane aveva in precedenza affermato sulla sua passione per gli innumerevoli fili della storia, che entrano ed escono dal quadro, e sulla sua predilezione per le opere che sappiano assorbirlo, assimilarlo quasi, rendendolo parte di esse. Il dipinto di David, infatti, è stato per Barnaba solo il punto d'avvio, potremmo dire la scintilla, di un desiderio di conoscere che ben presto si è esteso all'intera esistenza di Marat: non tanto il Marat rivoluzionario (ossia quello raffigurato, appena dopo la sua

morte, dal pittore), quanto lo scienziato, l'inventore, il medico; aspetti questi molto meno noti ma altrettanto importanti per Barnaba. È di questi versanti della vita di Marat (e non della sua morte) che Barnaba parla ad Anne: di come avesse incrociato Benjamin Franklin, e Robespierre quando era ancora solo un giovane brillante avvocato; di come Goethe lo avesse apprezzato pubblicamente; di come, soprattutto, nelle sue vesti di medico si fosse dedicato alla cura dei disturbi della vista. Barnaba sente che quel quadro, per lui sineddوحة di tutta la vita di Marat, lo riguarda, e gli permette di essere presente, in qualche modo, sulla scena degli avvenimenti: «mi creda, io ero lì» (pp. 40-41). La pittura, che Barnaba ha cominciato ad amare quando la vista ha preso ad affievolirsi (come scelta di duplice ripiego, dato che non poteva percepire bene le sfumature di colore degli scenari naturali che avrebbe desiderato vedere, e dato che non avrebbe potuto guardare lungamente e da vicino, come avrebbe avuto bisogno di fare per cercare di formarsene un'immagine nitida, le persone), gli permette di essere per via immaginaria ed empatica testimone, in qualche caso addirittura partecipe, di eventi storici o culturali o esistenziali a cui non può aver preso realmente parte. La fantasia di Barnaba è, in qualche modo, testimoniale; è come se le immagini, e lo studio ad esse legato, gli potessero dare la certezza immediata, fisica, percettiva ed emozionale che i fatti rappresentati siano realmente accaduti. Attraverso la sfera della pittura, allora, Barnaba arriva a sentire su di sé ciò che è accaduto. Esattamente negli stessi termini, nella lunga riflessione notturna tra il primo e il secondo giorno che sostanzia l'undicesimo paragrafo, Barnaba descrive il rapporto che avrebbe dovuto, e non ha saputo, stabilire con Anne.

Invece di scoprire se mentiva o no avrei dovuto capire, permetterle di incontrare se stessa vivente nei gesti e nelle parole di un altro, identici ai suoi, i suoi, dovevo essere lei anche solo per un istante, per lei... [...] Ci sarà una scuola, un'università o un ufficio, dov'è cresciuta, dove lavora, se lavora, dove ha intrecciato le sue amicizie, i suoi desideri, via via diversi, posti dove si è incontrata o s'incontra con persone con cui le piace stare, a me sarebbe bastata una parola per immedesimarmi in tutto questo, ed essere là. (pp. 29-30)

È importante osservare che Anne, dal canto suo, pur avendo compreso la condizione di Barnaba, si comporta nei suoi confronti in maniera molto diversa da quella che il giovane si rimprovera di non aver usato con lei. Anne non cerca affatto di essere Barnaba, né di immedesimarsi nei pensieri e sentimenti di lui; la sua immaginazione non vuol essere uno specchio, la sua empatia non vuole essere una fusione. Ciò vale nei riguardi del suo compagno quanto nei riguardi delle opere d'arte che insieme si trovano ad osservare. Se Barnaba può essere ascritto al polo della testimonianza, per quanto idiosincratice, Anne dal canto suo sta dalla parte dell'invenzione attiva, o finzione, o creazione. Dopo aver ascoltato, nell'ultimo paragrafo, il racconto con cui Barnaba le spiegava i motivi che l'avevano convinto a cercare di vedere *La mort de Marat*, ossia, co-

me si è brevemente visto, quell'insieme di fili che attraversano l'opera per correre poi sia nella storia che nell'ambito più privato e parzialmente oscuro del personaggio, Anne fa una domanda che non smantella, ma per così dire sospende tutta la costruzione empatico-intellettuale di Barnaba, in qualche modo togliendole il terreno sotto i piedi.

Anne si è voltata verso Barnaba, ha piegato il viso, ha detto: «E le bolle di sapone?».

«Prego?» ha detto Barnaba.

«Le bolle di sapone. Marat non si era occupato anche delle bolle di sapone?» e lo guardò con profondità, e un'ironia delicata.

Lì per lì Barnaba, ancora così preso, pensò un attimo alle bolle di sapone, sul serio, in effetti in qualche trattato di Marat se ne parlava, come l'effetto di materie coloranti che alla fine prendevano il loro posto nella bolla, il giallo in alto, il blu in basso, il rosso al centro, il contrario esatto dell'arcobaleno, e stava per dirglielo, poi si rese conto che Anne lo sapeva benissimo, come sapeva tutto il resto. (p. 45)

Come accade sempre in *Nel museo di Reims*, anche questo passaggio è sfuggente e si presta, insieme sottraendovisi, a più di un'interpretazione. Come va letta l'«ironia delicata» della ragazza, che Barnaba di primo acchito, coinvolto com'è nel discorso che ha appena terminato, non coglie, tanto da pensare «sul serio», dice il narratore, alle teorie di Marat sulle bolle di sapone, prendendo cioè queste ultime come referenti di nozioni di ottica e di geometria, agganciate a proposizioni scientifiche? Evidentemente non è in questo senso che Anne le ha pensate e fatte entrare nel colloquio: se il suo tono è ironico vuol dire che con le 'sue' bolle vuole produrre un rovesciamento, o un controcanto, a quello che Barnaba ha appena finito di dirle.

Com'è ben noto, nella storia dell'arte occidentale le bolle di sapone fanno parte del corredo allegorico-emblematico della *Vanitas*. Fluttuanti, iridescenti, impermanenti, esse si librano immobili, nelle nature morte, intervallate a strumenti musicali, generi voluttuari, specchi; oppure vengono osservate con divertimento affascinato dai bambini che le hanno soffiate, nella breve durata delle loro evoluzioni, prima che scoppino, cose leggere e vaganti³⁰. Come il narratore rimarca con precisione, Anne non è estranea o nemica della conoscenza: anche lei, si legge, sapeva tutto ciò che Barnaba le ha raccontato, ma forse la sua proposta, il suo gioco (e quello di Del Giudice), sta nel poggiare su tutta questa conoscenza, questo molteplici e ramificato radicamento, per dare vita a qualcosa di slegato, seducente e infedele nella sua effimera esistenza. E Barnaba, dopo aver riflettuto e compreso, accetta la proposta, rinunciando al suo sapere o piuttosto mettendolo momentaneamente in riserva: alla domanda di Anne su Marat e le bolle di sapone egli risponde, sorridendo, «non so, non saprei» (p. 46). Solo una volta sospeso il suo sapere – senza peraltro dimenticarlo o rinunciarvi – Barnaba è pronto a condividere il gioco, e anche a sostenere il cimento, che la ragazza formula per e con lui, e sul quale *Nel museo di Reims* si congeda. Barnaba ha visto, per come può, la scritta sul mobilet-

to appoggiato accanto alla vasca; sa, per gli studi che ha condotto, che si tratta della sentenza lapidaria e fortemente patica con cui David immagina che il rivoluzionario abbandoni la vita; e quando Anne gli chiede se «riesce a vedere quello che c'è scritto», egli «pensa intensamente» le parole che in effetti stanno davanti a lui, nel quadro: «“*N'ayant pu me corrompre ils m'ont assassiné*”, la pensò sillaba per sillaba, con tale forza che quasi riuscì a vederla tutta intera» (p. 46). La lucidità di pensiero di Barnaba è in questo caso totale, tanto da riuscire *quasi* a supplire la percezione menomata. Eppure tutto questo – che, è bene ripeterlo ancora, non esce mai dall'orizzonte mentale del personaggio – non è incompatibile con l'invenzione di Anne. Anzi, se è vero che i due sono coimplicati dai riferimenti incrociati occulti che si è cercato di mettere parzialmente a giorno, i due diversi modi di contaminare immaginazione e intelletto camminano sempre insieme, senza che uno dei due abbia il sopravvento definitivo sull'altro o arrivi ad esercitare qualche atto di superiorità. È vero A, ossia che il Marat di Reims reca inscritta la lunga frase monumentale, ed è vero, contemporaneamente e in un altro senso, anche B, ossia che, in quello stesso quadro, si vede la laconica e intensa dedica. Non A o B, ma A e B, che nel racconto, e nell'opera d'arte, costantemente si accompagnano, come Anne e Barnaba

NOTE

¹ E. Wind, *Misteri pagani del Rinascimento*, trad. di P. Bertolucci, Milano, Adelphi, 1985, p. 26 [ed. or. *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 1980].

² Byung-Chul Han, *Psicopolitica*, Roma, nottetempo, 2016, p. 5.

³ Per un recente e acuto tentativo di genealogia critica del concetto di trasparenza di veda R. Donati, *Critica della trasparenza. Letteratura e mito architettonico*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2016. Sull'autosfruttamento nella società della cognizione diffusa si veda, tra i molti titoli disponibili, C. Formenti, *Felici e sfruttati. Capitalismo digitale ed eclissi del lavoro*, Milano, EGEA, 2011, e B. Stiegler, *Etats de choc. Bêtise et savoir au XXI siècle*, Paris, Fayard, 2012.

⁴ Di «racconto esemplare» aveva parlato, riferendosi a *Nel museo di Reims* e al discreto ma inflessibile rifiuto al dire-tutto, senza pieghe e senza maschere, che lo innerva, già Antonio Tabucchi in un articolo uscito a caldo sul «Corriere della sera» (il 28 agosto 1988) e poi raccolto nel volume postumo di saggi *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, a cura di A. Dolfi, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 245.

⁵ Sui paradossi derivanti dal trattamento narrativo degli affetti (trattamento che consisterebbe nel dar loro un nome, annettendoli così al campo delle emozioni, ma con questo anche indebolendoli e irrigidendoli) scrive pagine molto belle Fredric Jameson nel suo *The Antinomies of Realism*, London-New York, Verso, 2013.

⁶ «Douceur de n'avoir rien à dire, droit ne n'avoir rien à dire, puisque c'est la condition pour que se forme quelque chose de rare ou de rarefié qui mériterait un peu d'être dit»; G. Deleuze, *Pourparler 1972-1990*, Paris, Les Editions de Minuit, 1990, p. 177.

⁷ L'importanza di questo racconto all'interno della parabola creativa di Del Giudice è testimoniata tra le altre cose dalla qualità dei contributi critici ad esso dedicati, a ciascuno dei quali le presenti pagine sono debtrici di qualcosa. Elenco i principali: H. Scepri, *Parabole del l'eclipse*, «Critique», XLVIII, 538, marzo 1992, pp. 174-87; A. Dolfi, *Sul filo dell'iride. Daniele Del Giudice e la geometria della visione*, «Esperienze letterarie», XIX, 2, 1994, pp. 19-30; P. Zublena, *Vedere, sentire, mentire. "Nel museo di Reims" di Daniele Del Giudice*, in *I segni incrociati. Letteratura Italiana del '900 e Arte Figurativa*, a cura di M. Ciccuto e A. Zingone, Viareggio-Lucca, Baroni, 1998, pp. 863-

76; di Zublena si veda anche il capitolo *La scienza del sentimento*, in Id., *L'inquietante simmetria della lingua. Il linguaggio tecnico-scientifico nella narrativa italiana del Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002; J. Spaccini, *In un museo davanti a un quadro... Lettura critica di un racconto di Daniele Del Giudice*, «Studia Romanica et Anglici Zagrabensis», LI, 2006, pp. 147-81; M. Martelli, *La cortesia dell'inganno: gioco e menzogna in Nel museo di Reims di Daniele Del Giudice*, in *Latenza. Preterizioni, reticenze, silenzi del testo*. Atti del XLIII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 9-12 luglio 2015), a cura di A. Barbieri e E. Gregori, Padova, Esedra, 2016). Su *Nel museo di Reims* e sulla complicata relazione tra testo e immagini che vi si stabilisce si veda anche quanto scrive in chiave lyotardiana Cornelia Klettke nell'unica monografia finora prodotta, che io sappia, su Del Giudice: *Attraverso il segno dell'infinito. Il mondo metaforico di Daniele Del Giudice*, trad. di R. Ubbidiente, Firenze, Franco Cesati, 2006 (con utile appendice bibliografica). Per un'analogia fra il trattamento delle immagini nella scrittura di *Nel museo di Reims* e le fotografie di Luigi Ghirri si veda il saggio di presentazione di Corrado Benigni in *Luigi Ghirri. Pensiero paesaggio*, a cura di C. Benigni e M. Zanchi, Cinisello Balsamo, Silvana, 2016.

⁸ Nella recente raccolta di tutte le narrazioni brevi dell'autore la notizia della prima edizione di *Nel museo di Reims*, e della sua fisionomia, ricompare. Cfr. D. Del Giudice, *I racconti*, Torino, Einaudi, 2016.

⁹ «Lo riaccompagnò all'Hôtel Le Vergeur, e parlarono ancora un poco, e c'era già qualche parola storpiata dal francese di Barnaba che era diventata una parola loro» (p. 24). Chi legge dovrebbe dunque immaginare i dialoghi che gli si presentano, completamente privi di termini non appartenenti alla lingua italiana (fatta eccezione per i titoli dei quadri menzionati di volta in volta, tutti in francese), come pronunciati in un'altra lingua, e già fatti oggetto, al momento di entrare in pagina, di una traduzione. È un primo distanziamento interno, un primo scarto mentale che il racconto, discretamente, suggerisce e vela nello stesso tempo; una circostanza perfettamente verosimile (che la conversazione si svolga nella lingua del paese ospite) viene trattata dall'autore in maniera del tutto antimimetica, rinunciando a restituire (a fingere di restituire) gli impacci linguistici del dialogo (per lasciare tutta la scena a quelli psicologici e poi sentimentali) ma dando conto incidentalmente della loro esistenza. Abbiamo dunque una prima, basilare non corrispondenza, ottenuta spostando dal suo asse, solo per qualche frazione di grado, una delle tante scorciatoie a disposizione dello scrittore quando utilizza il modo realistico-mimetico, e gestita secondo finalità ben diverse. Se pensiamo che in fondo *Nel museo di Reims* è la storia di una seduzione che passa attraverso la voce, e forse della nascita di un amore, possiamo certo provare ad immaginare, o a percepire allucinatoriamente, il timbro della voce di Anne, su cui i narratori tanto si soffermano; ma conoscere davvero le parole pronunciate ci richiederebbe un ulteriore, ingrato sforzo di ritraduzione. La lingua in cui la voce ammalianti e teneramente seduttiva di Anne si modula, e in cui Barnaba le risponde con la sua timidezza, la sua rigidità, i suoi errori, quella ci è sottratta nel momento stesso in cui ci viene offerta.

¹⁰ È perfettamente allineato con questa interpretazione il fatto che mai il testo di *Nel museo di Reims* sia stato affiancato dalle riproduzioni delle opere di cui si parla nel racconto. La descrizione verbale deve, idealmente, sostituirsi in maniera discreta alla visione, e in modo poco appariscente fare schermo, in un certo senso, contro di essa.

¹¹ «Le cose a metà sono le migliori per fare degli scherzi», e poi aggiungeva in un tono appena diverso, riflessivo, come tra sé: «Anche per mentire, la condizione a metà è la migliore» (p. 21).

¹² Elenco i titoli dei quindici dipinti, segnalati dalle didascalie, in ordine di comparizione e dotandoli di una numerazione ordinale di cui, lo ripeto, sono sprovvisti: 1) *Angelica*; 2) *Punti luce*; 3) *Costruzione*; 4) *Chiarore*; 5) *Orizzonti interni*; 6) *Notturmo*; 7) *Calore*; 8) *Luminescenza*; 9) *Non nero*; 10) *Trasparenza*; 11) *Puls*; 12) *Raggio*; 13) *Paratteli*; 14) *Iride ombra*; 15) *Bagliore*;

¹³ Anticipo qui, però, che il progetto a doppia autorialità del libro ha studiato uno stragemma nella collocazione delle didascalie grazie al quale il titolo dell'opera presentata due volte ricorre una volta sola, rendendo così meno immediata la percezione del doppio. Quando incontriamo per la seconda volta l'opera intitolata *Punti luce*, la riproduzione è priva di didascalia. È un altro dei piccoli inganni di cui questo libro è cosperso; per darne conto occorre soffermarsi su fenomeni che si potrebbero considerare mere minuzie, se non fossero stati investiti di un ruolo strategico dagli stessi autori. La prima tavola della serie, la più grande del lotto, occupa quasi

interamente due pagine affiancate, e inserire la didascalia negli esigui margini bianchi rimasti sarebbe stato tipograficamente sconsigliabile e sbagliato. Come del tutto logico, e secondo un uso consolidato, la didascalia va nella pagina successiva, per il resto completamente bianca. Eccola: «Alle pagine precedenti: *Angelica*, 1987, olio su tela, 130 x 260 [;] *Punti luce*, 1983, olio su tavola, 20 x 30». Sulla pagina di destra, affiancata a quella che ospita la didascalia, troviamo la riproduzione di un altro dipinto, senza informazioni scritte che lo riguardino. Come è ragionevole aspettarsi, queste sono collocate di nuovo a pagina successiva, pagina che, come nel caso dell'omologa che l'aveva preceduta, è per il resto bianca. Siamo dunque indotti a pensare che sia stata adottata una norma editoriale coerente. In effetti per le prime cinque tavole le cose stanno così: la riproduzione del dipinto può stare tutta nella pagina di destra oppure a cavallo tra le due pagine, ma la didascalia che la riguardasi trova in tutti questi casi voltando pagina. Tuttavia con la sesta tavola la situazione cambia. Un confronto visivo con la tavola I accerta, direi senza ombra di dubbio, che il dipinto riprodotto è proprio quel *Punti luce* già incontrato all'inizio della serie; la didascalia alla pagina seguente recita però *Calore*, 1987, olio su tela, 200 x 200, e dunque non può riferirsi al quadro della tavola VI (a fugare ogni dubbio sulla possibilità che si tratti di due opere pressoché identiche con titoli diversi sta l'indicazione delle misure del quadro intitolato *Calore*: come si può ben verificare, un dipinto di forma quadrata; mentre *Punti luce*, riprodotto alla tavola VI, è rettangolare). Basta osservare ancora un po' per rendersi conto che *Calore* è il titolo del quadro riprodotto nella pagina a fianco di quella in cui compare la didascalia: il criterio seguito fino alla tavola V a questo punto si inverte, e procede secondo il nuovo assetto fino alla fine della serie, per un totale di nove dipinti. È chiaro che l'accorgimento ingannevole è finalizzato a mimetizzare, o ancora una volta a esporre e nascondere, la presenza di un quadro riprodotto due volte, tramite la cancellazione silenziosa di una didascalia. Difficile e forse inutile fare ipotesi sul motivo (ammesso che ve ne sia uno) per cui *Punti luce* sia stato ripresentato proprio in sesta posizione, depistando nello stesso momento il lettore-osservatore con la manovra diversiva appena descritta. Forse però non sarà del tutto inutile osservare, tracciando un parallelo (dunque una relazione e non un significato) con il racconto, che la sesta scena è quella in cui Barnaba e Anne per la prima volta si trovano faccia a faccia, e si scambiano il primo dei loro sguardi, insieme reciproci e totalmente asimmetrici.

¹⁴ Come sarebbe successo, tanto per fare un esempio, se il testo fosse cominciato sulla copertina, o se si fosse verificata qualche altra forte infrazione alle abitudini tipografiche e editoriali.

¹⁵ Eccone la lista (ancora una volta nell'ordine di comparizione e numerata), che raduna quanto è ad arte distribuito irregolarmente nello spazio della narrazione. Riporto i titoli così come li trovo nel testo. I critici hanno notato, attribuendo al fenomeno la dovuta importanza, che nella quasi totalità dei casi queste rubriche sono leggermente inesatte e imprecise. 1) Camille Corot, *La vasque de la ville Médicis*; 2) Camille Corot, *L'étang à l'arbre penchée*; 3) Camille Corot, *Souvenirs des rives méditerranéennes*; 4) Camille Corot, *La liseuse sur la rive boisée*; 5) Camille Corot, *Pêcheur en barque à la rive*; 6) Eugène Delacroix, *Desdémone aux pieds de son père*; 7) Charles-Edouard Chaise, *Les filles de Pélidas demandant à Médée le rajeunissement de leur père*; 8) Paul Gauguin, *Nature morte à la statuette Maori*; 9) Richard Bonington, *Un cardinal examinant un plan*; 10) Stanislas Lépine, *Bateau sur le fleuve, claire de lune*; 11) Théodore Chasseriau, *Le spectre de Banquo*; 12) Pierre-Auguste Renoir, *La lecture du rôle*; 13) Nicolas-Antoine Taunay, *L'enfant distrait*; 14) Nicolas-Antoine Taunay, *Comédiens ambulants*; 15) Jacques-Louis David, *La mort de Marat*.

¹⁶ Zublena, *Vedere, sentire, mentire* cit., p. 870.

¹⁷ Jacqueline Spaccini ha giustamente rilevato che anche in questa occasione la versione dei fatti proposta dal testo si allontana, pur se non di molto, dall'oggettività. Gli studiosi di David infatti, ha ricordato Spaccini, sono da tempo pressoché concordi nel giudicare il quadro conservato a Reims una copia, sia pure dalla caratteristiche stravaganti, e non un'esecuzione d'autore (Spaccini, *In un museo e davanti a un quadro... Lettura critica di un racconto di Daniele Del Giudice* cit., p. 171).

¹⁸ Anne insomma persuade Barnaba a sostituire le parole lapidarie e severamente enfatiche con cui si immagina che una vita si affidi alla memoria dei posteri nel momento in cui svanisce, con altre e più brevi parole nelle quali un vivo e un morto sono fatti complementari in una relazione priva di simmetria che è l'opera d'arte a consentire. Il passaggio da un regime constativo a uno per-

formativo è evidente; anzi è il coronamento di un racconto centrato su una performance, prima con un solo attore e poi con due, nel corso della quale la verità del dato è consapevolmente alterata alla ricerca di un diverso livello di intesa tra i protagonisti. Sul profilo performativo e *lato sensu* teatrale di *Nel museo di Reims* ha insistito soprattutto Matteo Martelli in *La cortesia dell'inganno* cit.. Sulla grande importanza della dedica, o indirizzo, nella *Mort de Marat*, e su ciò che differenzia questa scrittura dalle altre che si trovano nel quadro (la lettera di Charlotte Corday, soprattutto), vedi l'analisi di Jean Starobinski in *1789. I sogni e gli incubi della Ragione*, trad. di S. Giacomini, Milano, Abscondita, 2010, pp. 94-96 [ed. or. *1789, les emblèmes de la Raison*, Paris, Gallimard, 2006]. Sulla rappresentazione pittorica della parola scritta nell'arte a soggetto profano si leggono utilmente le belle pagine di Svetlana Alpers nel suo *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, trad. di F. Cuniberto, Torino, Bollati Boringhieri, 1999 [ed. or. *The Art of Describing. Dutch Art in Seventeenth Century*, Chicago, Chicago University Press, 1983].

¹⁹ Nella monografia a mia conoscenza più completa sul pittore francese (Claudine Lebrun Jouve, *Nicolas-Antoine Taunay 1755-1830*, Paris, Arthéna, 2003), che comprende uno studio storico-biografico, una ricchissima sezione iconografica e un minuzioso catalogo ragionato della produzione di Taunay, non si trova alcun dipinto di titolo o soggetto simile a quelli di *L'enfant distrait*. Taunay ha incluso abbastanza spesso bambini nei suoi quadri, ma sempre all'interno di scene di paesaggio o di vita di campagna. Lo stesso risultato si ottiene consultando i due cataloghi del Museo di Reims che mi è riuscito di rintracciare, ossia il *Catalogue historique et descriptif du Musée de Reims. Peintures, toiles peintes, pastels, gouaches, aquarelles et miniatures*, par M. Sartor, Paris, Imprimerie Georges Petit, 1909 (disponibile per la libera consultazione sul sito gallica.bnf.fr); e, molto più recente, *Le Musée des beaux-arts, Reims*, par D. Liot, C. Delot, M.-H. Montout-Richard, Paris-Reims, Fondation BNP Paribas-Ville de Reims-Réunion des musées nationaux, 2002. L'operazione compiuta da Del Giudice descrivendo un quadro che non trova un corrispettivo concreto al di fuori del libro (o, se si vuole, creando un oggetto privo dell'attributo dell'esistenza, ma senza dar conto esplicito di questa peculiarità invero piuttosto importante) rientra alla perfezione in una cospicua tendenza operativa della letteratura contemporanea, che stabilisce con le arti figurative una relazione tesa, conflittuale o paradossale. A riguardo si vedano almeno W.T.J. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago & London, Chicago University Press, 1994, e M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Cortina, 2012.

²⁰ L'immagine del filo ricompare in un altro passaggio cruciale del racconto (racconto che è anche un esercizio abilissimo di messa a frutto di alcune figure e di alcune metafore; sarebbe interessante, per fare un altro esempio, tracciare un diagramma di presenza dell'immagine della vasca, che non si limita certo a quella in cui è immerso il cadavere di Marat nel quadro di David), di poco successivo. Nell'ultimo paragrafo, quando Barnaba torna al museo il giorno dopo l'incontro con Anne, sicuro di non rivederla, si dirige subito al piano superiore e getta solo uno sguardo all'altro quadro di Taunay (quello davvero esposto al museo di Reims, i *Comédiens ambulants*). Il narratore esterno commenta: «per lui i quadri appartenevano alla famiglia della messa in scena, dei sogni e del teatro, e così potevano esserci sogni astratti e sogni figurativi, ma sempre lo incuriosiva più di tutto la situazione, il fili infiniti che dalla storia si dipartono lasciando immaginare il prima e il dopo, tutto quello che nel quadro non c'è» (p. 32). Anche in questo caso, dunque, è il fuori-quadro, e il taglio o l'incorniciamento che produce il quadro, ad essere enfatizzato dall'immagine dei fili che corrono e si intrecciano. Tutto quello che nel quadro non c'è va perciò immaginato, seguendo i fili, i fili del racconto, che partono da ciò che è nel quadro. Ma, come a questo punto risulta ovvio, anche su quello che nel quadro (nei quadri raccontati) c'è non possiamo certo dire di avere una conoscenza sicura: e questo è un problema di cui, leggendo *Nel museo di Reims*, dovremmo preoccuparci. Lo sguardo di Barnaba, infatti, offuscato e quasi spento, funziona magnificamente, tra le altre cose, come macchina per nascondere la strategia di reticenza e sviamento messa in atto dall'autore. Prendiamo la descrizione dei *Comédiens ambulants*. Il narratore afferma che Barnaba «riuscì a vedere uno scenario all'aperto, forse in un parco forse in un giardino, con una piccola folla sotto, un sipario chiuso e davanti al sipario una donna che leggeva da un libro grande e altre maschere con movenze beffarde, ma erano figure troppo piccole, indistinguibili per lui» (p. 32). A questa descrizione sono stati sottratti, direi senz'altro con piena intenzione, tutti i tratti decisivi per comprendere il senso dell'opera. Essa, in-

nanzitutto, ha un titolo più lungo, che è stato decurtato della sua parte più importante: *Les Comédiens ambulants ou le théâtre de la folie*. La donna che sta dinanzi al sipario è proprio la Follia, ed è intenta non a leggere, ma a scrivere: con una penna in mano scrive le vite degli uomini illustri sul grosso volume poggiato sul tavolo dinanzi a lei, sorretto da un leggìo, sotto la dettatura di Arlecchino, e guarda gli spettatori sorridendo (cfr. Lebrun Jouve, *Nicolas-Antoine Taunay* cit., pp. 237-38). Quello che Barnaba non riesce a vedere, ma che noi possiamo ricostruire, è quindi un quadro, anzi un 'teatro' sulla vanità della fama e sulla stoltezza degli uomini, nel quale per di più si raffigura l'atto di scrivere. Ricordiamo che anche Marat viene dipinto da David con la penna in mano, e il particolare viene, stavolta, debitamente sottolineato da Anne che illustra il quadro al suo compagno. E ricordiamo anche che i sorrisi di Anne, teneri e misteriosi, costellano lo sviluppo del racconto e sono i segnali di avvio, a beneficio del lettore, delle sue manovre per costruire un'illusione reale'.

²¹ Per un'analisi e un'applicazione delle logiche paraconsistenti all'ambito delle arti vedi A. Badiou, *Logiques de mondes. L'être et l'événement*, 2, Paris, Seuil, 2006.

²² Per un paragone tra l'arte e la tecnica del narratore e quelle del pilota di un oggetto volante si veda quanto scrive Del Giudice in un pezzo saggistico intitolato *Il mondo come carta geografica*, raccolto nel suo libro *In questa luce*, Torino, Einaudi, 2013.

²³ G. Perec, *Specie di spazi*, trad. di R. Delbono, Torino, Bollati Boringhieri, 1989 [ed. or. *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974], p. 50.

²⁴ Non sarà inappropriato ricordare qui, a mo' di contrappunto, che secondo alcuni teorici, e non dei meno importanti, quella di cui parliamo non sarebbe in realtà una 'vera', una 'buona' fotografia, perché, come si vedrà tra poco, le entità che si vedono al suo interno sono almeno in parte effetto di uno studio, di una preparazione preliminare. John Berger, ad esempio (sulla scorta di Susan Sontag e di una tradizione critica recente ma solida e accreditata) afferma che l'unico elemento che il fotografo, sia pur relativamente, controlla nel corso del suo operato è il tempo, ossia la decisione sul momento in cui scattare. 'Preparare' una foto significherebbe quindi, secondo Berger, snaturare, se così si può dire, l'indole concettuale di quest'attività; giocare con carte truccate. Cfr. J. Berger, *Capire una fotografia*, a cura di G. Dyer, trad. di M. Nadotti, Roma, Contrasto, 2014 [ed. or. *Understanding a Photograph*, London-New York, Aperture, 2013].

²⁵ E la fotografia istituisce anche un vero controdiscorso rispetto al livello comunicativo più esplicito della nota finale di Del Giudice, quello in cui si dichiara, e direi si ostenta, l'indipendenza della linea verbale e della linea visiva all'interno del volume. I rapporti, invece, sono stretti e estremamente studiati.

²⁶ Queste componenti della fotografia presentano inoltre affinità e analogie piuttosto sensibili con l'ambito della pittura. Porte e finestre aperte in ambienti domestici, a mostrare o suggerire altri spazi del tutto o in parte fuori dal quadro, sono uno dei tratti distintivi della pittura olandese del Seicento; e la luce che entra da una finestra aperta in una stanza priva di figure umane può richiamare alla mente, per esempio, certi quadri di Edward Hopper. Diverse analogie si possono riscontrare, inoltre, con un famosissimo e molto commentato quadro che prende come oggetto la rappresentazione pittorica stessa, come *Las Meninas* di Velázquez: il cavalletto in primo piano sulla sinistra, la porta aperta e i gradini in fondo a destra, la luce che penetra da una finestra solo parzialmente inclusa nel dipinto. Questa foto di quadri in una stanza è pensata anche, dunque, per suscitare una memoria pittorica. Sui paradossi che emergono dalla riflessione (e dalla pratica) sui confini dell'opera d'arte visiva cfr. il *Parergon* di Jacques Derrida al suo *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978; per una riflessione sui legami tra interno e esterno della rappresentazione cfr. le note pagine dedicate da Michel Foucault proprio a *Las Meninas*, all'inizio del suo *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1967.

²⁷ Cfr. *Le Musée des beaux-arts, Reims* cit. Vedi anche la pagina dedicata da Wikipedia al museo di Reims, che contiene il link a un elenco di quadri posseduti.

²⁸ A questo intrecciarsi di tessere, o di fili, si può aggiungere un ulteriore tassello. Nella scena in cui Anne entra nel racconto, ferma davanti al Géricault, Barnaba sta guardando, uno dopo l'altro, alcuni quadri di Corot: «sente che deve trattarsi di quadri molto belli, sente che lì c'è un mistero del paesaggio» (p. 13). Il primo quadro della serie è *La fontaine de l'Académie de France à Rome* (che Del Giudice, con la strategia di quasi sistematica sfocatura e imprecisione a cui si è già fatto cenno, intitola *La vasque de Villa Médicis*). Il narratore, in questo passaggio, attira l'at-

tenzione ancora una volta sulle difficoltà percettive di Barnaba, affermando che, «per quel che riesce a vedere» il giovane, la fontana «potrebbe essere una barca con al centro un albero maestro trasparente, lo zampillo, e il fogliame delle due grandi querce (ma saranno poi delle querce?) una specie di sipario aperto sulle cupole di una città d'acqua; sì, forse la fontana non è altro che una barca» (p. 13). Gli studi su Corot ci dicono però che in questo quadro il pittore francese ha ottenuto un risultato magistrale nell'equilibrio tra le ragioni della fedeltà rappresentativa e quelle della reinvenzione artistica in vista di un equilibrio formale e volumetrico tutto interno all'opera, «scoprendo echi formali della cupola di San Pietro nel profilo del sipario disegnato dal fogliame e in quello della fontana», e soprattutto, modificando il quadro visivo che si presentava dalla prospettiva del Pincio (dove il dipinto fu realizzato), in maniera che «la base sferica della cannella della fontana» facesse le veci, nell'opera e solo nell'opera, di una delle cupole laterali di San Pietro, che da quel punto d'osservazione risulta invisibile. In tal modo, grazie cioè a un'ardita invenzione prospettica, la simmetria architettonica della basilica viene ripristinata (cfr. P. Galassi, *Corot in Italia. La pittura en plein air e la tradizione del paesaggio classico*, trad. di A. Bertolino, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 158-61 [ed. or. *Corot in Italy: Open-Air Painting and the Classical-Landscape Tradition*, Yale University Press, 1991]). Dobbiamo dire allora che se Anne, prima di incontrare Barnaba, è già in contatto con lui, allo stesso modo Barnaba, prima di incontrare Anne, è già in contatto con quanto la ragazza rappresenterà per lui, ovvero, per sintetizzare, con la potenza del falso in arte.

²⁹ Ma non va trascurato il fatto che Del Giudice esprima questo suo pensiero nella forma di un auspicio e di un'ipotesi, non di una constatazione. In maniera molto simile, solo qualche riga appresso, Del Giudice non afferma, ma sospende a un sottilmente ambiguo «vorrei dire», che alla base del racconto ci sia stato «solo un pacco di fotografie di quadri non troppo messe a fuoco e in bianco e nero». Anche i modi verbali e la sintassi del periodo sono coinvolti nel generale progetto di ambiguità del racconto.

³⁰ Sull'oscillare del pensiero e dell'arte, a proposito delle bolle di sapone, tra incantamento e piacere del gioco, da una parte, e senso della *vanitas*, dall'altra, cfr. l'affascinante libro, splendidamente illustrato, di M. Emmer, *Bolle di sapone. Tra arte e matematica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009. Un'interpretazione geniale quanto controversa della bolla come prima forma della cosoggettivazione si trova in P. Sloterdijk, *Sfere I. Bolle*, a cura di G. Bonaiuti, Milano, Cortina, 2014 [ed. or. *Sphären I. Blasen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1998].

INTORNO AL TESTO

La resa grafica dei testi volgari.

Atti del *Seminario di Filologia* per cura di Giuliano Tanturli,
Università degli Studi di Firenze, sala Medioevo e Rinascimento,
lunedì 4, 11 e 18 aprile 2016

The graphic rendering of Old Italian texts.

Atti del *Seminario di Filologia* per cura di Giuliano Tanturli,
Università degli Studi di Firenze, sala Medioevo e Rinascimento,
lunedì 4, 11 e 18 aprile 2016

ABSTRACT

Il *dossier* riproduce gli atti del Seminario di Filologia sulla resa grafica dei testi volgari antichi per cura del compianto Giuliano Tanturli svoltosi nella sala Medioevo e Rinascimento dell'Università degli Studi di Firenze nei primi tre lunedì (4, 11 e 18) dell'aprile 2016. Sette studiosi affrontano, a partire dalla loro esperienza di editori di testi antichi, la giustificazione dei criteri con cui hanno riprodotto le grafie dei testi degli autori da loro studiati e discutono, problematizzandole e allargandole in una riflessione più generale, le loro scelte con la finalità di pervenire a un comune accordo, almeno a livello di impostazione teorica, sulla possibile modernizzazione di alcune forme meramente grafiche.

The *dossier* reproduces the proceedings of the Seminar on Philology on the graphic rendering of ancient texts edited by the late Giuliano Tanturli, held in the hall of the Middle Ages and Renaissance at the Università degli Studi di Firenze on the 4th, the 11th and the 18th of April, 2016. After outlining their experience as publishers of ancient texts, seven scholars discuss the justification of criteria used in reproducing texts of the authors they studied. Their reflection also extends to a more general level in order to reach an agreement in the scholarly community, at least at the theoretical level, about the possible modernization of some purely graphic forms.

Premessa

Preamble

Ci teneva molto, Giuliano Tanturli, a questo seminario sulla resa grafica dei testi volgari. Ancor prima di indirlo, e forse non avendo neanche interpellato i relatori, mi fece vedere, nell'agosto della sua ultima veramente tormentata estate, le poche paginette manoscritte che aveva stese, quasi a mo' di testamento spirituale, con calligrafia minuta, a tratti insicura, che già evidenziava lo stato avanzato della malattia: e che rimasero le stesse poi lette, con quella *nonchalance* sempre sfoggiata nella sua assidua presidenza del *Seminario di filologia*, quasi immutate salvo l'aggiunta di piccole sporadiche integrazioni e correzioni (Tav. 1).

Volle fin da principio che fosse stampato tutto il risultato (lui avrebbe detto 'resultato') dei tre incontri nella rivista *Per leggere*, della cui sempre attiva presenza il comitato scientifico era stato onorato, a far da *pendant* all'altro, ben più datato, contributo di Livio Petrucci sulla grafia del canzoniere¹.

Generosamente, anche se un po' stupefatti della decisione di dare alle stampe il loro intervento – che difatti mantiene in molti la veste orale della prima confezione – i partecipanti hanno risposto al sollecito di inviare tempestivamente un testo per il *dossier* che qui si propone: le numerose ripetizioni che si colgono fra una relazione e l'altra, soprattutto nelle citazioni dei testi teorici di riferimento², mentre riflettono la natura originaria della formulazione, altresì dimostrano alla radice una comune volontà della scuola, che si può ben dire 'fiorentina', di cercare di declinare quelle antiche direttive in una prassi ecdotica concorde e funzionale ad una lettura agevole, ma corretta, dei testi traditi dai testimoni antichi, lucidamente riassunta, con la proposta pratica di una tabella evidenziante i vari *livelli di transcodifica*, nella relazione di Lino Leonardi, messa appunto in fondo come conclusione generale del percorso.

Leggendo queste pagine emerge con chiarezza che, in realtà, siamo ancora ben lontani dal conseguimento di questa concordia: ottimisticamente ci si potrà, semmai, vedere una *concordia discors*, tenendo presente che ciascun relatore, pur approvando nel prologo del suo contributo – fors'anche per ragioni di galateo – le proposte concrete dell'ospite organizzatore delle tre giornate seminariali, poi in realtà viene ad enunciare soluzioni spesso opposte, coi casi estremi della generale modernizzazione degli elementi che compongono l'epistolario di Machiavelli propugnata da Francesco Bausi (che sposa – ma che altro poteva fare, aderendo all'incarico? – le linee dell'Edizione Nazionale) o dell'intento sostanzialmente conservativo per gli scritti di Leonardo auspicato da Paola Manni (ma si tratta di una storica della lingua, che persegue pertanto

obiettivi talvolta non del tutto coincidenti con quelli dei filologi).

Di comune c'è sicuramente la propensione a distinguere i documenti (scritture pratiche *versus* opere letterarie e queste con l'ulteriore separazione fra quelle a tradizione unica e quelle pluritestimoniali e ancora fra testi fiorentini e testi di altre aree linguistiche), nonché le sedi che ne accolgono i testi critici, con la generale concessione ad una cauta modernizzazione per quelle non specialistiche ma divulgative. La speranza è, insomma, di venire incontro alle esigenze non tanto di un 'benigno' lettore, quanto a quelle di un lettore non specializzato, ma sensibile comunque alle problematiche che stanno dietro all'edizione dei testi: e Dio voglia che questa tipologia di destinatario non sia – come a molti sembra – una specie in via d'estinzione, ché altrimenti verrebbe meno il presupposto di questa difficile opera di mediazione.

Così, se l'accessibilità del messaggio dell'autore (la sua sostanza) appare nettamente prevalente rispetto agli altri interessi di studio (quelli formali, nonostante gli sforzi dei linguisti di mostrare che le abitudini grafiche possono talvolta influire sul contenuto) – e si veda il chiaro invito di Aldo Menichetti – resta ancor forte nella maggior parte di queste relazioni il sentimento della necessità di non annientare, in nome della facilitazione, i fattori concorrenti a delineare l'*habitus scribendi* e la cultura dell'autore: e si pensi al caso paradossale della trascrizione del brano seicentesco in apertura dell'*Introduzione* ai *Promessi sposi*, che vide di redazione in redazione – più precisamente dal *Fermo e Lucia* alla *Ventisettana* – una decisa accentuazione delle particolarità grafiche e fonomorfolologiche intese a localizzare in zona settentrionale un manoscritto inesistente. Non per nulla si discute in vari contributi sulla collocazione di queste informazioni, qualora escluse dalla rappresentazione testuale, anche tenendo conto che oggi, grazie ai moderni sussidi elettronici e alla pratica della digitalizzazione, è più semplice di un tempo avere subito sotto gli occhi la *facies* originaria del manufatto che si trascrive.

Mentre tutte le relazioni si accordano esplicitamente sul fatto che qualunque edizione ne venga fornita essa è sempre un'opera di compromesso, implicitamente si insinua, pur se non sempre riconosciuta, la constatazione dell'innegabile peso nelle soluzioni proposte della sensibilità, cultura ed esperienza dell'editore, che preferirà mantenere o attenuare aspetti meramente grafici in riferimento alla sua capacità di leggervi delle indicazioni più o meno rilevanti. Se prendiamo, per esempio, un filologo come è stato Giuliano Tanturli, non ci si potrà di certo aspettare un *maquillage* dei testi da lui curati in direzione totalmente attualizzante, benché in questo suo ultimo intervento egli presenti un ammorbidimento della severa intransigenza abituale: basti il caso delle *Rime* di Monsignor Giovanni della Casa così *rigorosamente* rispettose della grafia della stampa Gemini (Ge), pur postuma, come dichiarato nelle pagine finali della *Nota al testo*, dove è presentata una breve esemplificazione degli interventi di emendamento realizzati rispetto alla precedente edizione critica per cura di Roberto Fedi³, a fronte della sua banalizzazione di alcune forme grafiche (in

particolare il costante ripristino delle grafie etimologiche di Ge). La stampa è insomma stata considerata nella sua

oggettiva e non sostituibile realtà [...], non essendoci in alternativa un altro libro compiuto e univoco, ancorché non pubblico, ma testimonianze elaborative aperte di fasi anteriori.

In questa scelta, legittima di per sé e nei fatti obbligata, perché a quello stadio senza alternativa, si impone l'obbligo della coerenza, decidendo in un colpo con le presenze e l'ordinamento anche la questione del dettato e della veste linguistica, che devono essere rigorosamente quelli di Ge, appunto perché Ge si intende e non si può non riprodurre⁴.

Quella «precisa analisi filologica, che potremmo chiamare l'identificazione dell'oggetto nella sua realtà quale è a noi pervenuta, attraverso la quale si ha la conoscenza e pertanto la coscienza dell'oggetto» [*id est* in questo caso la stampa Gemini], ha fatto in lui scattare «l'intervento conservativo». Intervento che «se in teoria può esplicitarsi tecnicamente ed esteticamente in tanti modi, ciò deve accadere ad un solo irrinunciabile patto: che esso in nessun modo modifichi il valore e la realtà di quella conoscenza e coscienza così raggiunte». Sto variamente estrapolando citazioni, e non a caso se si pensa a quanto Giuliano Tanturli fosse interessato alle arti figurative e alle vicende della loro conservazione, da un libretto tuttora insostituibile di Umberto Baldini, *Teoria del restauro e unità di metodologia*⁵: da questa riflessione, giustamente etichettata come «deontologia del restauro» e maturata alla luce dell'esperienza di più di un decennio nel cantiere fiorentino dei recuperi post alluvione – di cui fra l'altro è appena ricorso il cinquantenario –, si possono ricavare alcune indicazioni metodologiche valide anche per quell'altra opera di restauro che è la trasposizione dei testi dagli antichi manufatti. Nel caso del restauro di un dipinto, insomma, come in quello in qualche modo affine della restituzione di un'opera alla fruizione del pubblico odierno, si tratta pur sempre di un intervento interpretativo a forte rischio di un'eccessiva personalizzazione, per il quale – pur col debito riconoscimento dell'inaffidabilità di un ricettario – si è comunque cercato soprattutto nel secolo passato un ancoraggio più sicuro, almeno per le fasi meccaniche, a delle linee guida di riferimento: linee che tuttavia continuano a variare da scuola a scuola, perché si costituiscono essenzialmente in base alla casistica delle esperienze trattate e all'effettiva varietà dei casi specifici. L'semplificazione di Baldini in appoggio al suo ragionamento vale difatti quanto l'esposizione dei problemi presentati in queste giornate.

E forse la lezione più importante di questo tentativo di accordo, anch'esso fiorentino, su di un terreno arato con le tecniche più differenti e secondo prospettive, come vedremo nelle pagine che seguono, anche divergenti, ma che ora si realizza nella versione scritta del dibattito con l'intenzione di fermare una tappa comunque raggiunta⁶, è quella di vederci dietro una realtà di bottega, qual è il *Seminario di filologia*, giustamente rinominato «Giuliano Tanturli»,

dell'ex Dipartimento di Medioevo e Rinascimento dell'Università di Firenze, con i maestri che tramandano agli apprendisti l'esperienza loro e la varia casistica dei prodotti da essi lavorati: tanto è vero che proprio e solo nelle botteghe un tempo s'imparava un'arte, qual ch'ella fosse, partendo appunto da progetti concreti, per cui di volta in volta si poteva elaborare un modello, sfornare un esemplare.

E siano queste poche osservazioni il commento conclusivo che il curatore ufficiale di questo seminario mi aveva invitato a formulare a caldo, a cui allora disattesi per una giusta autovalutazione delle mie non adeguate competenze, ma che mi permetto di suggerire qui solo per poter dire di aver adempiuto anch'io, in ritardo, al suo mandato.

Isabella Becherucci

NOTE

¹ «Per leggere», 5, 2003, pp. 67-134.

² Si è provveduto in sede editoriale a unificare solamente la bibliografia.

³ Giovanni della Casa, *Rime*, a cura di R. Fedi, Roma, Salerno Editrice, 1978, 2 voll.

⁴ Giovanni della Casa, *Rime*, a cura di G. Tanturli, Parma, Fondazione Pietro Bembo, 2001, p. 209.

⁵ Firenze, Nardini Editore, 1978, p. 11.

⁶ Siamo dunque ad uno stadio più avanzato rispetto all'altro seminario sulla formulazione degli apparati nelle edizioni critiche per i testi con tradizione elaborativa (*Edizioni critiche e tradizione elaborativa*, 26 ottobre 2015), che rimase invece fermo alla sua formulazione orale.

Scelta con grafica dei testi volgari.
 Proposta generale.

Nelle proposte puntate prometterei qualche teorico postulato. I testi esistono soltanto nella molteplicità delle copie. Nessuna copia è uguale a un'altra. L'edizione critica è pur così penitente che permutone di chiamarla critica una copia e copia a propria.

Più che di sviluppare in particolare questo terzo postulato facciamo anche un po' di storia dell'ecdotica dei testi volgari. In grande filologia dei testi volgari da Michele Barbi, a Domenico De prima edizione della Vita nuova (per lui nuova) 1907 a Domenico Di Roberti, edizione delle rime di Dante, ecc., si spinta attentamente le penitenze formali dei testi, ma ignora decisamente quelle grafiche sia etimologiche sia rappresentative a rappresentare secondo l'uso dell'epoca gli eriti fonetici. Questa posizione è perentoriamente enunciata e presunta da Antonio Lonza nei primi numeri della sua rivista di "Letteratura italiana antica". Nel frattempo per impulso soprattutto degli storici della lingua e dell'edi- zione critica da una questione si impostò il problema di riprodurre a testo tutte le particolarità grafiche di qualsiasi natura,
 fine

GIULIANO TANTURLI

Sulla resa grafica dei testi volgari. Proposta generale

*On the graphic rendering of Old Italian texts.
A general proposition*

Alle proposte pratiche premetterei qualche teorico postulato. I testi esistono soltanto nella molteplicità delle copie. Nessuna copia è uguale a un'altra. L'edizione critica è pur colle peculiarità che permettono di chiamarla critica una copia e copia apografa.

Prima di sviluppare in particolare questo terzo postulato, facciamo anche un po' di storia dell'ecdotica dei testi volgari. La grande filologia dei testi volgari da Michele Barbi, prima edizione della *Vita nova* (per lui *nuova*) 1907, a Domenico De Robertis, edizione delle rime di Dante, 2002, rispetta attentamente le peculiarità formali dei testi, ma ignora decisamente quelle grafiche sia etimologiche sia intese a rappresentare, secondo l'uso dell'epoca dei testimoni, gli esiti fonetici. Questa posizione è perentoriamente enunciata e prescritta da Antonio Lanza nei primi numeri della sua rivista di «Letteratura italiana antica». Nel frattempo per impulso soprattutto degli storici della lingua e dell'edizioni critiche da essi prodotte s'è imposto il criterio di riprodurre a testo tutte le peculiarità grafiche di qualsiasi natura, fino a sciogliere a testo fra parentesi tonde i compendi, tutti i compendi. Penso a un'ottima nella sostanza edizione critica come quella delle *Questioni filosofiche* a cura di Francesca Geymonat, Pisa 2000. E non dico che sia la prima. Inevitabilmente quest'edizioni critiche degli storici della lingua o si limitano per l'esigenza detta a testi a tradizione unica o in qualche modo devono ridurre la molteplicità delle copie alla riproduzione a testo di una. Devo avvertire che nella mia enorme ignoranza bibliografica non ho verificato edizioni critiche di questa seconda fattispecie: la logica lo vuole. Ma obbediscono a questo criterio anche edizioni critiche non fatte da storici della lingua, che solo s'astengono dal riprodurre a testo lo scioglimento dei compendi fra parentesi tonde.

Torniamo al terzo postulato e cerchiamo di spiegarlo e svilupparlo. L'edizione critica, s'è detto, è pur colle peculiarità che permettono di chiamarla cri-

tica una copia. In che consistono le peculiarità? Nell'essere l'edizione critica una copia dichiaratamente contaminata che nell'introduzione spiega la logica e il meccanismo della contaminazione. Per chi è questa copia? Per gli utenti di oggi, diciamo anche, restringendo un po', per utenti di oggi che anche senza essere filologi siano normalmente informati di storia della letteratura e di storia della lingua; ma non se ne potrà escludere come *profanum vulgus* tutti gli altri; come non mi sdegherò se un'edizione diciamo pure più divulgativa, che deve avere alle spalle un'edizione critica o in sua assenza riflessioni e accertamenti critici che la surrogano, oltre a eliminare l'apparato critico e la preliminare recensio, attenui certe peculiarità grafiche dall'edizione critica lasciate a testo, come quelle etimologiche.

Ma convengo che l'edizione critica anche rivolgendosi, ovviamente, all'utente odierno mostri fra introduzione, testo e apparato la forma anche grafica in cui il testo è nato e nel tempo specie immediatamente seguente è vissuto (ben di frequente è pervenuta parte della tradizione sviluppatasi ancora in presenza dell'autore); a testo potrà mostrare, lo dico subito, quanto compatibile con la destinazione odierna e la sua leggibilità.

Detto questo veniamo alle proposte pratiche, che si saranno già intese come compromissorie. Si distingueranno intanto tre fenomeni: grafie etimologiche o pseudoetimologiche; grafie che obbediscono secondo convenzioni diverse dalle attuali a una chiara intenzione fonetica; grafie con consonanti semplici o doppie. Le grafie etimologiche o pseudoetimologiche sono sempre un dato culturalmente sensibile nella scarsità come nell'abbondanza, nel giusto uso come nell'abuso, cioè uso a sproposito. Si può osservare anche una curva cronologica di massima: più scarse in antico (non ne trovo – e qualcuna ci potrà anche essere – nel grande canzoniere Vat. 3793), fra Quattro e primo Cinquecento sono una costante sempre più osservata e stabile con punte estreme come l'estensione del dittongo *ae* in parole volgari il cui corrispondente lo contempla, per esempio *aetà*, e fin nella desinenza *vostre*. Questa facies o si rappresenta o si perde. A me pare un peccato perderla e testi traditi verosimilmente ab origine con grafie etimologiche o senza o quasi senza mi par vantaggioso che come tali siano presentati alla lettura corrente ossia a testo all'utente di oggi. Se un lettore mediamente colto non ha difficoltà a leggere 'e' la congiunzione francese che si scrive *et* o 'pazians' il sostantivo che si scrive *patience*, farà tanta difficoltà a capire e estendere la pratica a testi italiani traditi con grafie etimologiche?

Ben spesso si danno scritture con consonante semplice o ben più di rado doppia dove ci si aspetterebbe per induzione fonetica la doppia o ben più di rado la scempia. Per esempio parole composte con *a/ad*, come *appropriare*, *aggiungere*, *abbattere* più spesso si trovano scritte con consonante semplice, *appropriare*, *aggiungere*, *abattere*. Rientrano in quest'ambito parole composte scritte attaccate, ma che possono trovarsi anche staccate, come *acciocché*, *siccome*, dove il raddoppiamento scatta nel fiorentino per fonosintassi e purtuttavia in copie

fiorentine si trovano scritte attaccate, ma senza raddoppiamento, *accioché*, *sicome*. Non solo in questo caso estremo ma in tanti altri è probabilissimo che siano solo grafie; ma non si può dire senz'altro sempre e non solo in casi ancora o fino a ieri vivi nel fiorentino come *ufficio*. Sarà necessario rispettare queste grafie, per non rischiare di scancellare fatti non grafici ma formali; e nemmeno nel caso estremo di *accioché*, *sicome* scritti attaccati ricorrere al sotterfugio di scriverli staccati.

Invece le grafie che chiaramente e senza dubbio intendono rappresentare un valore fonetico univoco s'interpretano e, quando il modo è mutato, si sostituiscono con la corrispondente grafia ora in uso; che non è infedeltà: al contrario, vera e piena fedeltà, perché la riproduzione cieca e passiva intralcierebbe e disturberebbe la lettura anche del non sprovveduto utente odierno; in altro meno provveduto potrebbe far nascere strane ed esilaranti fantasie. Quindi (dico cose scontate) i digrammi *ch* e *gh* ancora nelle scritture quattrocentesche rappresentano la velare sorda e sonora, quale che sia la vocale seguente: si renderanno secondo il nostro più complicato uso col semplice *c* e *g* davanti a *a*, *o*, *u* e col digramma *ch* e *gh* davanti a *e*, *i*. Il semplice *c* e *g* invece del digramma *ci* e *gi* impiegato comunque a indicare la palatale sorda e sonora anche davanti a *a*, *o*, *u*: *ci* si regola secondo il nostro uso; e così per converso e forse più spesso in scritture tre e quattrocentesche vige l'uso del digramma *ci* e *gi* impiegato comunque a indicare la palatale quale che sia la vocale seguente: anche in questi due casi sarà chiarezza e vera fedeltà interpretare e trasferire nel nostro più complicato uso, *c* e *g* semplici davanti a *e*, *i*, digramma *ci* e *gi* davanti a *a*, *o*, *u*.

Confesso di essere rimasto incerto e perplesso e non aiutato dal contesto davanti a un *ce* di Leonardo che significa *che*, pronome relativo. Questo perché in Leonardo s'incrociano e alternano i tendenziali sistemi antichi: *ch* e *gh* comunque a indicare velare sorda e sonora, *ci* e *gi* o *c* e *g* semplici comunque a indicare palatale sorda e sonora; o in alternativa assai rara *ci* e *gi* per palatale sorda e sonora, *c* e *g* semplici per velare sorda e sonora. Se la scrupolosa e cieca trascrizione di cui mi servivo avesse trasferito quell'insolito *ce* in *ch* avrebbe fatto un necessario servizio a me e soprattutto a Leonardo. Non rientra in queste fattispecie il dittongo *ie* da *è* in sillaba libera, che quando c'è ovviamente va lasciato e qualora non ci sia sono incertissimo se integrarlo. Mi suggerirete voi. Il digramma *gl* o il trigramma *lgl* o addirittura il tetragramma *lgli* significano unicamente la palatale laterale, oggi rappresentata dal trigramma *gli*, a meno che non segua *i*, e così sarà resa. Lo stesso vale per il trigramma *ngn* come nasale palatale da trasformare in *gn*. Così *Quore* col *q* e simili, da trasportare a *cuore*.

Altra casistica strettamente riconducibile a questo genere non mi soccorre, tanto meno ho incontrati o riesco a immaginare casi ambigui. Se ci fossero, dico che a maggior ragione l'edizione critica dovrebbe interpretare chiaramente e univocamente e solo in questo caso riferire in apparato la grafia ambigua.

Rientrano in questa generale categoria anche le unità grafiche in enclisia o proclisia normali nelle scritture volgari e che ovviamente si separano o non si

separano secondo l'uso moderno (comportamento che per ora vede concordia). Tuttavia bisognerà dar conto in apparato dei casi in cui la separazione è ancipite. Per esempio *dinvisibile* tutt'attaccato, unica possibilità precinquecentesca, potrebbe rendersi con aferesi *di 'nvisibile* (e l'aferesi mi pare preferita nelle scritture antiche – piuttosto *lo 'ntelletto* che *l'intelletto* –), ma di per sé anche con elisione, *d'invisibile*. Similmente un caso come *didio* o *diddio* potrebbe rendersi con concrezione dell'articolo e elisione, *d'Idio* o *d'Iddio*, o con semplice distacco della preposizione *di Dio* o *di Ddio*.

Ancora a questa generale categoria degli usi grafici antichi da trasferire ai moderni assimilerei i compendi da sciogliere a testo senza particolari segni né segnalazione in apparato quando siano univoci, come *cato*, che non può sciogliersi che *canto*. Non s'ignorano però i casi di scioglimento non univoco, questi, sì, da segnalare in apparato: per esempio *fratelli*, in certi contesti ridotto all'iniziale puntata oppure compendiato in *frali*, che potrebbe sciogliersi anche *frategli*, o, che so?, *prigione*, compendiato in *pgione*, che potrebbe sciogliersi *pregione*. L'edizione critica deve prendersi la responsabilità dell'uno e dell'altro scioglimento, che rientra non in ambito grafico, ma formale, alla luce dell'uso dell'autore o del suo tempo e luogo da mettere a testo come manifestazione della scelta, e della situazione dar conto in apparato. Addirittura possono darsi casi in cui nel contesto l'alternativa sia sostanziale, come un *pvedere*, che può valere sia *provedere* sia *prevedere*.

In qualche caso si potrebbe dubbiare anche sull'accento, per cui la rituale formula «si sono posti gli accenti» lascia il tempo che trova. *Jesu* o *Gesu* sarà senz'altro ossitono in clausola di verso tronco, ma all'interno di un ottonario, come in una lauda ossitona di Lorenzo de' Medici s'imporrebbe la lettura proparossitona: 7 «poiché Jesu dolce è morto», 26 «chi accompagna Jesu santo», 33 «o cor mio da Jesu impara»; licenze metriche o doppia possibilità?

Come vedete m'accontento di poco: spazzare *fogle* caduche senza *i*, scacciare *chani* e *ghatti* con l'*h*, buttar via l'*acieto* con un *i* di troppo, chiarire che la *cacca*, se scritta senza una necessaria *i*, non è *cacca* per questo.

ALDO MENICHETTI

*Questioni di grafia in testi toscani del Due-Trecento**

Questions on spelling in 13th and 14th-century Tuscan texts

Farò qualche osservazione sulla grafia dei testi letterari toscani del Due-Trecento e sulla sua resa, cioè sui criteri di trascrizione adottati dai filologi nelle loro edizioni, specie in quelle critiche; mi soffermerò anche su alcuni aspetti collaterali, come la segnaletica para-grafematica: apostrofi e altri segni speciali. Si tratta di osservazioni sparse, suggerite da testi che mi sono passati di recente per le mani e quindi piuttosto disordinate e casuali; del resto sono ben lontano dal voler formulare teorie generali, della cui opportunità, in una materia come questa, non sono molto convinto: l'esperienza mi dice che, in fondo, ogni testo è un caso a sé, un problema da risolvere prima di tutto secondo buon senso e, finché possibile, senza sconvolgere consuetudini ortografiche inveterate.

Visto che per più sedute ascolteremo interventi incentrati tutti sulla grafia e magari fra loro contrastanti, permettetemi di prendere l'avvio da un'osservazione banale, a conforto degli apprendisti filologi presenti, in primo luogo di coloro che stanno approntando edizioni e che spesso si trovano intralciati, fin dalla fase d'impostazione dei loro lavori, proprio da questioni di trascrizione. Vorrei che non si perdesse di vista che la grafia è un fatto formale: il lettore comune legge un testo per quello che il testo dice, per la sua sostanza. È questa sostanza che va recuperata il più esattamente possibile; i fatti grafici, con le loro eventuali ripercussioni fonetiche, vanno sì studiati e valutati con la massima cura, ma si situano, per così dire, su un gradino inferiore. Anch'io, quando ancora non erano usciti i *Poeti del Duecento*, chiesi a Contini alcune indicazioni circa i criteri grafici da adottare per il mio Chiaro; sul piano concreto non ne cava molto: in parte, credo, perché ero troppo inesperto per capire tutto, e forse il Maestro voleva che l'allievo arrivasse da solo a certe conclusioni; però ebbi da lui qualche delucidazione metodologica che si rivelò preziosa: in particolare circa il rischio che la trascrizione occultasse alcune opposizioni fonologiche presenti nell'originale. Va da sé che quando poi mi passò le bozze del fascicoletto relativo

a Chiaro Davanzati e potei vedere come aveva proceduto lui, mi sentii molto rassicurato.

Dunque: terrò conto di testi letterari, con attenzione anche a quelli in versi, la cui segnaletica può talvolta differire – s'intende, in particolari minimi – da quella dei testi in prosa.

È ovvio che per i testi letterari, virtualmente destinati anche a un pubblico non particolarmente armato a livello filologico, il problema della trascrizione si pone in termini diversi e in genere più complessi e delicati di quelli relativi ai testi di natura pratica, che infatti di solito si danno in veste diplomatica o semi-diplomatica, con adattamenti ridotti al minimo. Nonostante la diversità dei procedimenti, entrambe queste categorie sono però accomunate dalla necessità di farsi precedere dalla lista dei criteri di trascrizione: segno che 1) questi non sono del tutto condivisi e perfettamente sovrapponibili: su molti criteri e sull'uso di molta segnaletica c'è accordo universale o quasi, su altri no; e che 2) un singolo testo può presentare problemi grafici suoi peculiari, non necessariamente identici a quelli di altri testi, né nella loro configurazione né nella loro resa.

Per quanto riguarda l'edizione semidiplomatica, a me sembrano particolarmente chiari e precisi i criteri enunciati da Castellani in apertura dei suoi *Testi fiorentini del Duecento*, che risalgono all'ormai lontano 1952; gli specialisti presenti potranno dirci se e in qual misura sono ancora adeguati in tutto e per tutto alle esigenze di oggi. Noto comunque che Castellani stesso non manca di riconoscere come, anche seguendo i suoi criteri, qualche piccola incongruenza o ambiguità possa non essere evitata (per es. circa il valore del punto alto in sandhi): anche in un sistema molto accurato e minuzioso – dove ogni segno dovrebbe avere un suo preciso valore e uno soltanto – bisogna presupporre un minimo di collaborazione intelligente da parte del lettore.

Quanto ai testi letterari, contrariamente all'opinione di alcuni studiosi, ritengo che nella resa grafica sia ragionevole tener conto in una certa misura anche della loro presumibile destinazione. Secondo me un testo di larga diffusione non dovrebbe esser messo in circolazione con troppe 'stranezze' grafiche; stranezze non è un termine scientifico, ma credo che renda l'idea: diciamo, con troppe differenze rispetto all'uso corrente. Si cita sempre, in avverso, il Petrarca di Contini: ma quello è un caso del tutto speciale, giustificato dal fatto che si tratta del primo autografo (o almeno idiografo) di un autore importantissimo, che ha avuto un ruolo capitale non solo nella storia letteraria ma anche in quella della nostra grafia (una storia che ancora ci manca, mentre i Francesi hanno quella del Beaulieux fin dal 1927).

Insomma: in genere, per esempio in una raccolta antologica di poesie due-trecentesche che intenda rivolgersi anche a lettori comuni (fra l'altro è una zona dove gli autografi sono quasi assenti), non consiglierei certo di scrivere *abhorre* con l'acca; certo eviterei di scrivere *et* dinanzi a consonante, che rischierebbe di far nascere strane idee nella mente del lettore (sono, prese a caso, due grafie tratte dal sonetto XCVIII del *Canzoniere*); non so quanto mi preoccupere-

rei di riprodurre i raddoppiamenti fonosintattici, che fra l'altro un codice registra mentre il suo fratello stemmatico o un suo *descriptus* no. Nelle edizioni critiche dei singoli poeti antologizzati, destinate a lettori competenti, lì sì mi preoccuperei di essere preciso e coerente in fatto di resa grafica; non, o molto meno, in un'antologia destinata a un consumo sperabilmente largo: dove invece sarebbe secondo me proficuo, in una breve nota ai testi, informare i lettori, per lo più del tutto ignari, circa le caratteristiche grafiche dei manoscritti antichi, anziché introdurre direttamente nei testi delle 'stranezze' che intralcerebbero la lettura e il cui valore potrebbe addirittura essere frainteso, mal interpretato. Non sarebbe male che le edizioni critiche, che enumerano i manoscritti utilizzati corredandoli di descrizioni a volte perfino troppo estese, prendessero l'abitudine di corredarle anche della descrizione sommaria delle loro peculiari consuetudini grafiche.

La difficoltà della trascrizione sta nell'esigenza di ribaltare con il minimo d'infedeltà e d'incoerenza nel sistema grafico di oggi il sistema grafico medievale, o meglio – quando un testo ci è trasmesso da più testimoni (di solito se ne sceglie uno come testimone-guida per la forma) – i vari sistemi usati nel Medioevo, che non solo differiscono tra loro ma sono sempre più o meno incoerenti anche al loro interno: la nozione di ortografia sarà stata sempre un'aspirazione, ma non si concretizza prima del Cinquecento. Il fine, scrive Contini nella sua edizione del *Fiore* (testimone unico), è quello di «avvicinarsi al massimo all'antica esecuzione fonica attestata dalla scrittura». È una norma prudenziale condivisibile, che però Contini stesso non ha seguito proprio sempre – motivatamente, s'intende (e qui penso a quanto ha detto or ora Tanturli, col quale in generale sono d'accordo): nel primo testo dei *Poeti del Duecento*, il *Ritmo laurenziano*, Contini lascia scritto, perché così è nel venerabile testimone, *cericato* 'clero', ovviamente «con valore di gutturale in *ce*», e poco oltre *ce* 'che'.

Come alcuni di voi sanno, nel mio Bonagiunta sono andato al di là della prescrizione continiana, scavalcandone la restrizione finale, «attestata dalla scrittura». «Ho azzardato [il termine non è stato scelto a caso] la trasposizione in lucchese anche in alcuni casi in cui difetta la legittimazione dei codici»¹, rendendo con *s* tutte quelle che in fiorentino sarebbero delle *z*, dunque anche là dove mancava il conforto del *o* dei testimoni: rifuggo, in questioni di questo genere, dal sacralizzare il manoscritto. Il fatto è che, notoriamente, «il tratto più importante» del pisano e del lucchese antico è «la perdita dell'elemento occlusivo delle affricate zeta sorda e zeta sonora, che vengono così a coincidere con le due *s*»². La mia operazione non è per nulla assimilabile alla retroversione che in passato fu tentata sui testi dei primi siciliani: nei testimoni delle rime di Bonagiunta ci troviamo di fronte a dei grafemi *z* che valgono *s*: semplicemente, la nostra zeta non faceva parte del sistema fonologico lucchese; e infatti, a conforto, il suffisso *-ansa* (it. *-anza*) rima con *cansa* (da CAMPSAT), *sensa* 'senza' con per es. *partensa*, e *fortesse* 'ezze' con *esse* pronomi³.

Vengo, dopo questa parentesi, ad alcuni casi singoli, cominciando da quello che coinvolge la diffusa e discussa grafia *bascio*; la parola contiene nell'etimo il nesso *S + iod*, come *camiscia*, *bruciare*, *cascio*, *sdruscio*, *Peroscia* 'Perugia' ecc.. Il canzoniere fiorentino V, Vaticano lat. 3793, così come altri manoscritti antichi, scrive per lo più *bascio*, molto più raramente *bacio* come oggi. Nella mia edizione di Chiaro Davanzati, che ovviamente si fonda su questo codice, testimone unico per quasi tutti i testi, decisi di trascrivere *bacio*, ovviamente dandone avvertenza nelle norme di trascrizione – norme che miravano a adattare sistematicamente, s'intende fin dove lecito, le scritture antiche di V alla grafia moderna secondo un criterio che possiamo, per intenderci, collocare sotto il nome di Michele Barbi.

Riguardo a *bacio/bascio* Pär Larson⁴ ritiene che sarebbe stato «opportuno conservare la grafia del manoscritto», dunque *bascio* – come del resto hanno fatto in passato e seguitano a fare anche oggi molti filologi (il mantenimento della grafia 'bascio' e simm. ha una lunga tradizione, non esente da cattive interpretazioni). Larson giustifica la sua preferenza per la trascrizione *bascio* col fatto che nel Duecento toscano *baci* non poteva rimare con parole come per es. *taci*, da TACES⁵. La constatazione è ineccepibile; il fatto è però che *baci* non poteva rimare nemmeno con per es. *lasci* da LAXARE o con *pasci* da PASCERE. Nello stesso modo *cucio*, da un ricostruito *CUSIO (per il classico CO(N)SUO), non avrebbe potuto rimare per es. col nome proprio *Lucio* da LUCIUM: però nemmeno con *uscio* (da *USTIUM per il primitivo OSTIUM). Insomma, stanno in rima fra loro solo vocaboli con *S + iod*, come in quella binaria finale di *Purg. XXV abbru(s)cia : ricu(s)cia*.

Rebus sic stantibus, temo che il ribaltamento esatto di quella grafia antica nel sistema grafico attuale non sia possibile: se diamo credito alle rime, *S + iod* dava a Firenze nel Duecento un suono che non è rappresentabile esattamente né con 'ci' né con 'sci'; per renderlo bisognerebbe ricorrere a qualche segno speciale dell'alfabeto fonetico, il che è ovviamente improponibile nell'edizione di un testo letterario. Comunque si trascrivano oggi queste parole, con *c* (come io preferisco) o con *sc*, la soluzione risulta inadeguata: per tre suoni – tre esecuzioni foniche che allora non si confondevano, come prova il fatto che non rimavano fra loro – il nostro alfabeto dispone di due soli segni. Data quella che a me pare un'*impasse*, nei miei criteri di trascrizione (p. XXXVII) precisai che la resa da me prescelta aveva un carattere convenzionale; scrissi infatti: per *bascio/bacio* «ho adottato convenzionalmente la grafia moderna».

Solo in parte parallelo è il caso, sempre in V, della grafia *sgi* in parole come *casgione* da OCCASIONEM, o *rasgione* da RATIONEM: parrebbe trattarsi del tentativo di rendere la tipica pronuncia toscana di quella *g* come fricativa anziché come affricata. In Chiaro, come poi nel mio Bonagiunta (p. LX), le ho trasposte nella forma moderna, anziché lasciarle col loro *sg*, perché una resa con *casgione*, *rasgione* rischierebbe di far credere al lettore che in tali vocaboli vi fos-

se quello stesso suono che c'è in *disgiungere*, *disgelo* o più recentemente in termini come *pelasgico*, *fosgene* o *transgenico*.

Il poco che segue mi è stato suggerito da alcune edizioni che ho avuto occasione di percorrere recentemente.

Quanto ha detto poco fa Tanturli a proposito delle grafie etimologiche mi richiama una situazione testuale particolare ma non rarissima. Nei codici cinquecenteschi che trasmettono i sonetti del rimatore fiorentino ser Ventura Monachi, attivo nel primo Trecento (morì nella peste del 1348), compaiono scritture come *costante*, *conscienza*: all'epoca dell'autore sono grafie infrequenti, mentre sono correntissime nel Cinquecento. Saranno da conservare o da ridurre a *costante*, *coscienza*, come ha fatto nella sua tesi di perfezionamento l'editrice Selene Vatteroni e come anch'io sarei propenso a fare?

È ormai entrato nell'uso il ricorso all'apostrofo 'equidistante', cioè preceduto e seguito da uno spazio, in casi come «le figure e ' fiori» (Vasari): capita però ancora di trovare l'apostrofo addossato alla congiunzione (*e' f.*): è un'imprecisione da evitare.

Confesso che non mi esalta l'uso ormai invalso e, s'intende, linguisticamente giustificato di non marcare col tradizionale apostrofo l'*e* articolo maschile plurale: ma un verso come per es. «deserti e fiori e seche le viole» (Boiardo, *Amores*, III 18, v. 6) non darà adito a qualche imbarazzo del lettore⁶? Capi-sco perciò bene che Breschi abbia preferito attenersi alla resa tradizionale di quell'*e* nella sua recente edizione dell'epistola dedicatoria della *Raccolta Aragonese*: «così da questa egregia consuetudine tutti *e'* famosi fatti e le maravigliose opere delli antiqui uomini s'intende esser derivati»⁷. È proprio sbagliato, in difetto di altri segni distintivi ragionevolmente proponibili, estendere in certi casi ai testi medievali il ricorso all'apostrofo con funzione diacritica? Lo si è fatto a lungo con gl'imperativi del tipo *da'* o *fa'* della tradizione ortografica, che ora si propone di trascrivere con l'accento, sempre in ragione dell'etimo: *dà*, *fà*, e *dì* (come 'giorno'), *stà*, *và*.

Constato che si sta diffondendo, credo su modello continiano, il marcamiento dei plurali mediante l'apostrofo: *fior'* quando vale 'fiori'. È un'ottima soluzione, che riserberei peraltro ai soli casi in cui il contesto possa davvero dar luogo a incertezza.

Noto che non c'è accordo sull'uso delle parentesi aguzze (i cosiddetti 'cadorali': <>) o delle parentesi quadre ([]) per le integrazioni. I due segni sarebbero invece utili per contraddistinguere a colpo d'occhio queste ultime dalle soppressioni: personalmente preferisco le quadre per le integrazioni, le aguzze per le soppressioni.

Anche nell'uso del punto alto con i raddoppiamenti fonosintattici c'è discordanza: alcuni editori lo usano solo nel tipo con assimilazione, *i-llui* 'in lui', ma non in *a llui*; altri, in entrambi i casi.

Sui rafforzamenti consonantici di quelle consonanti che sono scritte scempie nei codici il modo di procedere si è quasi generalizzato: convenzionalmente – perché non vi è affatto certezza che le cose stessero così – si integrano le doppie solo in postonia (beninteso a parte qualche caso speciale, come *affano*, probabile provenzalismo nei lirici), non si integrano in posizione proto-nica; col prefisso *a-* «è perlomeno tuzioristico accettare la semplice» (Contini).

Di poco conto è la differenza fra *ho, hai, ha, hanno* e *ò, ài, à, ànno*; quest'ultima resa, simpaticamente arcaica (a mia nonna avevano insegnato di scrivere così), funziona bene specie in caso di rime equivocate del tipo *mal colp'à : mescolpa* (Lunardo del Gualacca, *Sì come 'l pescio al lasso*, vv. 46–47).

Non è il caso di insistere qui sulla necessità di usare correttamente, e tanto più per la zona due-trecentesca, il segno di dieresi, che permette di distinguere nei versi le *i* e le *u* vocaliche (sillabiche) da quelle semiconsonantiche e semivocaliche⁸. Merita invece due parole, sempre in poesia, l'uso del trattino negli avverbi in *-mente*, a marcare la loro antica biaccentualità: se ne è opportunamente servito Roberto Antonelli nel settenario iniziale della canzone *Mera-vigliosa-mente* di Giacomo da Lentini⁹; ancora più opportuno sarebbe stato usarlo nel sonetto *Poi ch'ài veduto Amor* di Guittone: il v. 4 «e mostrar singolarmente per norma» ha il normale accento di sesta¹⁰.

NOTE

* Mantengo la forma orale, seminariale e digressiva, dell'intervento.

¹ Bonagiunta Orbicciani da Lucca, *Rime*, a cura di A. Menichetti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2012, p. LV.

² Cito ritoccando da A. Castellani, *Grammatica storica della lingua italiana*, I [unico uscito] *Introduzione*, Bologna, Il Mulino, 2000, p. 295.

³ In modo diverso e beninteso coerente ha deciso di procedere Franca Agno nel-la sua edizione delle *Rime* di Panuccio del Bagno (Firenze, Accademia della Crusca, 1977), vd. in particolare le pp. 20–23. Certo è un'edizione per specialisti, ma a me danno un po' fastidio (e mi pare che vadano contro la proposta di Tanturli) certe grafie come *coza* o *ozo* per 'cosa' e 'oso' (dove la *z* sta per *s* sonora).

⁴ «Stiamo lavorando per voi»: per una maggiore collaborazione tra filologi e storici della lingua italiana, «Verbum – Analecta neolatina», IV/2, 2002, pp. 517–26: p. 520. La citazione si riferisce ai *Sonetti anonimi del Vaticano lat. 3793*, editi da P. Gresti, Firenze, Accademia della Crusca, 1992.

⁵ *Appunti sulla lingua del canzoniere Vaticano*, nel volume collettivo *I canzonieri della li-*

rica italiana delle origini, IV. *Studi critici*, a cura di L. Leonardi, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2001, pp. 57-103: p. 82, nota 137.

⁶ M.M. Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di T. Zanato, Torino, Einaudi, 1998, p. 436; s'intenda: 'i tuoi fiori (sono) in abbandono'.

⁷ G. Breschi, *L'epistola dedicatoria della Raccolta Aragonesa. Edizione critica*, in «Per beneficio e concordia di studio». *Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, a cura di A. Mazzucchi, Cittadella, Bertinocello Artigrafiche, 2015, pp. 201-20: p. 216.

⁸ Si veda il cap. 3 di A. Menichetti, *Prima lezione di metrica*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2013.

⁹ *I poeti della scuola siciliana*, Milano, Mondadori, 2008, vol. I, p. 47.

¹⁰ Non usa il trattino Roberta Capelli nella sua edizione di Guittone d'Arezzo, *Del carnale amore*, Roma, Carocci, 2007, p. 83.

PAOLA MANNI

Appunti sulla resa grafica dei testi volgari antichi

Notes on the graphic rendering of ancient Old Italian texts

Ringrazio Giuliano Tanturli per avermi invitato in questo seminario a esprimere il punto di vista dello storico della lingua su un tema che costituisce uno dei nodi cruciali in cui si sostanzia il legame imprescindibile fra la linguistica e la filologia. Quello che dirò si fonda principalmente sulla mia esperienza personale che, come si sa, ha come punto di partenza un ancoraggio tenace e rassicurante ai ben noti criteri di trascrizione fissati da Arrigo Castellani¹ e divenuti canone di tante edizioni di testi antichi. Ciò non ha comunque impedito che nel corso degli anni io sia andata accumulando una serie di riflessioni sulla resa grafica dei testi volgari antichi: riflessioni legate ai testi e agli autori a cui mi sono avvicinata, ma anche dovute agli stimoli esterni, alle discussioni, talora ai veri e propri 'scontri' sul tema a cui mi sono trovata ad assistere.

Più volte, dunque, sono stata indotta a ripensare i criteri fissati da Castellani; e devo dire che il ripensamento è andato in una duplice direzione valutando non solo forme di normalizzazione in senso attualizzante (come quelle illustrate nella proposta di Tanturli), ma anche soluzioni di maggiore rigore in senso diplomatico, che del resto già Castellani aveva proposto e sperimentato nell'edizione dei *Frammenti fiorentini del 1211* e ripreso per un testo dugentesco di area castellana (il *Libro di conti* dei fratelli Cambio e Giovanni Detaccando)². Quest'ultima esigenza si è fatta strada soprattutto negli ultimi anni, sollecitata dalla crescente attenzione che, in sede linguistica, si presta ad alcuni aspetti della scrittura e della *mise en page* che si connettono a elementi di natura fonomorfológica, sintattica e testuale: si pensi alla reale suddivisione della parole nel *continuum* grafico che è fatto molto importante quando si analizzano non solo certe scritture di tipo etimologico o etimologizzante ma anche vari fenomeni di fonetica sintattica quali elisioni, aferesi, rafforzamenti, ecc.³, oppure al sistema dei segni paragrafematici e alle componenti paratestuali la cui indagine ha prodotto notevoli frutti, ad esempio, nell'ambito dello studio de-

gli autografi boccacciani⁴. Si deve tuttavia prendere atto che questi nuovi approcci difficilmente indirizzano verso soluzioni editoriali volte a una più fedele 'trascrizione' del testo, la quale non potrà mai raggiungere livelli pienamente soddisfacenti, mentre si rivela indispensabile il contatto diretto col manoscritto, oggi assicurato dalla riproduzione digitale, che con relativa facilità può essere messa a corredo delle edizioni.

Sono quindi convinta che tuttora i criteri di trascrizione di Castellani mantengano la loro validità in virtù del sapiente e insuperato compromesso che essi realizzano fra il rispetto pieno della realtà linguistica, inclusa la conservazione dei fondamentali tratti grafici, e la leggibilità e l'intelligenza del testo. Come si sa, tali criteri furono formulati per l'edizione di testi di tipo pratico, ma essi sono validi anche per testi letterari pervenuti autografi, come precisa Castellani stesso in uno dei suoi più diretti interventi sul tema, *Problemi di lingua, di grafia, di interpunzione nell'allestimento dell'edizione critica*: «Non c'è dubbio a parer mio [...] che nel caso degli autografi di testi letterari e in quello dei testi documentari si debba sempre rispettare la grafia antica»⁵. È tuttavia evidente che non sempre ci troviamo di fronte a «autografi di testi letterari» o a «testi documentari»; ed è dietro questa oggettiva constatazione che raccolgo come paradigmatiche anche le parole di Alfredo Stussi, contenute in un intervento di recensione (giustamente severa) all'edizione mondadoriana del *Libro del Cortigiano* curata da Amedeo Quondam (2002): «nel campo dei criteri di edizione, chiavi che aprano tutte le porte non esistono, mentre esistono alcuni principi generali cui attenersi nell'escogitare strategie caso per caso adeguate»⁶. E questi principi generali ovviamente dipendono da più variabili, prime fra tutte la natura del testo e le modalità in cui esso ci è pervenuto, e poi anche la natura dell'edizione che si intende realizzare ovvero il pubblico a cui essa è diretta.

Un criterio di massima fedeltà (anche sul piano grafico) è dovuto, come abbiamo detto, ai testi documentari antichi e ai testi letterari pervenuti in copia autografa, per i quali si ripropone dunque il modello di un'edizione interpretativa che al tempo stesso garantisca una piena affidabilità della resa linguistica secondo i criteri stabiliti da Castellani. Questo principio trova motivazione nella consapevolezza che la grafia è parte integrante della lingua di un autore, legata in modo intrinseco e inscindibile alla realtà fonomorfologica, e al tempo stesso più di quest'ultima capace di rispecchiare l'ambiente, la cultura, il livello socioculturale dello scrivente. Vale la pena ricordare come macroscopici fatti di natura grafica siano la spia più evidente che qualifica le scritture dei semicolti e come processi di evoluzione del sistema grafico possano segnalare nel modo più significativo l'emancipazione culturale di un autore. Esemplificherò la veridicità di questi principi facendo riferimento agli autografi di Leonardo.

Sofferamoci sugli scritti giovanili dello scienziato, anteriori al 1482, anno del trasferimento a Milano. Essi si presentano come un insieme assai limitato rispetto alla mole dei suoi autografi, tuttavia abbastanza esteso da far in-

travedere con chiarezza un coerente sistema grafico-linguistico riferibile a un periodo cronologicamente sicuro. Se i tratti fonomorfológicos s'inquadrano con sostanziale coerenza nell'uso medio dell'epoca (pur non mancando di esibire certi fenomeni che decisamente rimandano alla condizione di un «omo senza lettere»), è proprio la grafia a presentare i motivi di maggiore interesse.

Per esprimere i suoni velari, il giovane Leonardo usa *ch*, *gh* non solo davanti alle vocali palatali *e*, *i*, ma anche davanti a vocali di altro tipo, e scrive ad es. *chassetta*, *cholla*, *chomponi*, *fighurata*, *giungha*. Non ci stupisce quest'uso, che ha migliaia di riscontri nei testi medievali e continua ad essere vitale fino agli inizi del Cinquecento soprattutto nelle scritture dei meno colti; ma è certo notevole la regolarità della soluzione adottata, che si rivela pressoché costante nell'intero *corpus* delle carte giovanili. Né si possono giudicare indipendentemente da un tale sistema che prevede l'uso dell'*h* come indicatore costante di velarità, le scritzioni come *ca*, *co*, *ga*, *go* con valore di affricata palatale, rappresentate ad es. da *stacco*, da leggersi ovviamente 'staccio'. Guardando alle consonanti di grado intenso, nell'ambito di un sistema che nel complesso gestisce con sensibilità e coerenza l'alternanza fra doppie e scempie (le eccezioni appaiono spesso motivate e riguardano in primo luogo le doppie dopo il prefisso *a-*, dove l'uso puramente grafico della scempia risponde a una consuetudine delle scritture volgari da tempo acquisita; e alcuni tipi di consonanti, come le affricate alveolari e la fricativa *v*, che si scrivevano anch'esse scempie per un'abitudine largamente diffusa, alimentata dall'assenza di modelli latini), colpisce l'insistente uso della doppia *s* preconsonantica: *piastre*, *teste*, e anche all'inizio di parola, unita però alla precedente nel *continuum* grafico del manoscritto: *e sstacciala*, *lo sstagnio*. Qui la doppia rappresenta il cosiddetto grado 'medio forte' delle consonanti quando precedono un'altra consonante (e talora anche quando la seguono), ovvero un grado di intensità articolatoria intermedio, che può giungere ad identificarsi col grado forte ed essere quindi reso con la doppia⁷. Siamo di fronte a un uso grafico ben noto ai testi toscani medievali, la cui sopravvivenza nella seconda metà del Quattrocento è confermata da numerosi scriventi, accomunati dallo strumento della mercantesca (siano mercanti, o tecnici come Francesco di Giorgio Martini, o anche copisti con ambizioni letterarie come quel Filippo Scarlatti che allestisce nel codice ora Laurenziano Acquisti e doni 759 una silloge della produzione poetica di stampo popolareggiante in auge nella Firenze del decennio 1470-80)⁸. S'accorda con tratti di questo tipo l'assenza pressoché totale di grafie di stampo latino o latineggianti, fatto assai notevole in epoca umanistica, e tanto più significativo se proiettato nel quadro dell'intera produzione di Leonardo, dove le grafie di stampo dotto verranno progressivamente acquisite e costituiranno uno degli elementi più eloquenti che segnano il processo di autoeducazione linguistica a cui lo scienziato si sottopone negli anni della maturità. E se un simile tratto acquista grande significato come spia dell'evolversi di una cultura, non va neppure trascurato l'ausilio che esso può dare al problema, spesso assai controverso, della

datazione degli autografi leonardiani.

Credo di aver dimostrato come il complesso degli elementi della grafia leonardiana documentata nelle scritture giovanili concorra a delineare un sistema perfettamente congruo con un'educazione priva di fondamenti umanistici, tutta ancorata a quegli ambienti dove si faceva un uso puramente strumentale dello scrivere: il fondaco, l'impresa commerciale, la bottega; eliminare alcuni elementi lasciandone magari altri non mancherebbe di avere gravi ripercussioni sulla coerenza dell'insieme, oltre a esporci al pericolo di indebite interferenze fra piano grafico e piano fonetico, un pericolo sempre in agguato da cui metteva in guardia Castellani invitando con insistenza a «non abbassare mai la guardia nella valutazione del rapporto fra grafemi e fonemi»⁹. Potremmo citare molti casi in cui certi adattamenti grafici, apparentemente innocui, hanno ripercussioni sul piano fonetico e fonologico. Ma qui attingerò ancora ai testi di Leonardo per segnalare un problema su cui mi sono molto interrogata; e sono contenta di avere questa occasione per esporre l'insieme delle mie riflessioni.

Leonardo, nei suoi scritti giovanili, attesta le forme grafiche *cinglia* = cinghia, *unglia* = unghia, *ingliottito* = inghiottito; e anche *muglia* (per *mugghia*). Inoltre scrive, presumibilmente con riferimento alla stessa persona, «Ieronimo da Feglino» e «Girolamo da Feghine». Ora se le grafie <gl> in luogo di <gh> fosse attestata una sola volta, fosse cioè isolata, potremmo pensare a un errore (mancanza del prolungamento, dell'appendice finale della lettera *h*). Tuttavia l'insistenza con cui ricorre induce a considerarla non casuale e a metterla in relazione con il fenomeno 'rustico' quattrocentesco del passaggio della laterale palatale all'occlusiva mediopalatale che si compie proprio nel tardo Quattrocento, fenomeno per cui in luogo di *famiglia*, *figlio* e *aglio* si viene ad avere *famigghia*, *figghio* e *agghio*. Tuttavia sui modi di intendere questa relazione ci si può ulteriormente interrogare, formulando due ipotesi.

a) Le grafie leonardiane possono essere interpretate come reattive, ossia possono testimoniare una forma di reazione dello scrittore alla pronuncia *famigghia* per *famiglia* che andava diffondendosi a quell'epoca¹⁰. Possiamo insomma supporre che Leonardo abbia sviluppato una precoce sensibilità reattiva alla pronuncia *famigghia*, che in quanto rustica gli doveva essere familiare; e dalla reazione si originino le forme che abbiamo citato sopra con *gl* in luogo di *gh* dopo *n*, vedi *cinglia* = cinghia, *unglia* = unghia, *ingliottito* = inghiottito (dove il fenomeno è naturalmente solo grafico) e anche *muglia* e *Figlino* 'Figline' (dove si resta in dubbio se il fenomeno sia da considerare solo grafico o precocemente fonetico, dato che, com'è noto, ci sarà in epoca cinquecentesca una tendenza all'ipercorrezione che porterà la laterale palatale a insediarsi anche laddove c'era una [ggj] originaria, derivante dal nesso latino -GL- e quindi effettivamente si dirà *mugliare* in luogo di *mugghiare* e *Figline* in luogo di *Figghine*, insieme a *teglia*, *vegliare*, ecc.)¹¹.

b) Ma potremmo anche spingerci più in là e avanzare l'ipotesi che tali grafie non siano reattive, ma siano strutturali, ovvero facciano parte di un sistema

grafico-fonologico in cui il digramma <gl> esprimeva la mediopalatale (mentre il digramma <gh> esprimeva, come detto prima, la corrispondente velare sonora). Se si ammette questo sistema, non solo le scritzioni *cinglia*, *unglia*, *ingliottito*, *muglia* e *Figlino* recupererebbero una piena coerenza; ma si dovrà ammettere che Leonardo, pur scrivendo *famiglia*, *figlio*, *paglia*, secondo la consuetudine grafica che gli era stata trasmessa dall'educazione scrittoria, di fatto pronunciava *famigghia*, *figghio*, *pagghia*, come si doveva effettivamente dire nel Quattrocento nel contado di Vinci. E dunque i casi come *cinglia*, non sarebbero altro che la coerente applicazione questo sistema grafico in cui, ripeto, <gl> sta per la mediopalatale e <gh> per la velare. E ad avvalorare la possibilità di un sistema che distingue graficamente la mediopalatale sonora dalla corrispondente velare c'è il fatto che qui siamo di fronte a un'opposizione che probabilmente all'epoca aveva uno *status* fonologico, come ci induce a ritenere Lionardo Salviati negli *Avvertimenti* laddove nota l'opposizione fra *veggghi* da *veggo* e *veggghi* da *veggchio* (e, per la sorda, *rocchi* da *rocco* e *rocchi* da *rochio*) e si chiede se questa differenza di pronuncia esistesse nel Trecento¹².

Il problema è certo complesso ed ha bisogno di ulteriori verifiche, estese a tutto l'insieme degli autografi leonardiani, con accurati controlli sui manoscritti: tuttavia quanto detto mi sembra sufficiente a dimostrare come un uso grafico apparentemente erroneo possa avere ripercussioni insospettite e in questo caso direi anche assai consistenti sulla sostanza linguistica.

Tutti questi esempi fanno capo alla Toscana; inutile dire che più numerosi e più ardui problemi presentano i testi non toscani, dove com'è noto ci sono tradizioni grafiche autonome e non mancano grafemi dal valore fonetico oggi non facilmente determinabile. Perché, se la fondamentale continuità che sul piano fonomorfologico lega il toscano trecentesco all'italiano ci può orientare con relativa sicurezza nel ricostruire il rapporto fra grafia e fonetica nei testi antichi, molto più infida è la realtà dialettale, caratterizzata da tratti che rendono assai problematica l'interpretazione di questo rapporto. D'altro lato in molte aree extratoscane l'affiorare della *scripta* volgare mette fin dall'inizio in luce una realtà complessa, fatta sì di elementi locali, ma anche di tradizioni sovraregionali che già fanno capo all'egemonia del toscano, oltre che alla tradizione culta e latineggiante. E proprio la grafia, con le sue difformità, ha un ruolo primario nel documentare l'intersecarsi di queste componenti, come da tempo hanno dimostrato studi esemplari¹³.

Vorrei ora riservare alcune brevi considerazioni ai testi letterari, distinguendo – anche se in modo certamente sommario dato il tempo a disposizione – fra le diverse tipologie e i diversi approcci. Ovvio che il rispetto della *varia lectio* in tutte le sue componenti è parte integrante dell'operazione realizzata da D'Arco Silvio Avalle nelle *CLPIO*¹⁴, che sarebbe impensabile senza la fedele riproduzione delle grafie dei manoscritti, le quali opportunamente occupano una parte considerevole delle analisi che Pär Larson, Giovanna Frösini e Valentina Pollidori hanno dedicato ai tre codici della nostra lirica delle

origini¹⁵, facendo peraltro emergere importanti fatti di coesistenza e intreccio fra sistemi diversi. Quanto ai testi letterari autografi, ho già detto che le edizioni dovrebbero essere quanto più possibile rispettose della grafia dell'originale; ed aggiungo che tale principio dovrebbe valere anche per i testi pervenuti in copia non autografa, ma localizzabile cronologicamente e geograficamente. Detto questo, comprendo che in certi casi, e soprattutto per certe opere considerate dei classici e quindi destinate a una circolazione particolarmente ampia, si richieda l'allestimento *anche* di edizioni più fruibili. Così, pensando agli autografi di Boccaccio, se come storica della lingua provo rammarico di fronte alle edizioni attualmente disponibili, ispirate a criteri più o meno estesi di normalizzazione grafica e quindi tali da non consentire un'analisi a tutto tondo della lingua dell'autore nel suo evolversi dal *Teseida* al *Trattatello in laude di Dante* nella versione del codice Toledano e poi a quella compendiate del Chigiano per arrivare infine al *Decameron*; d'altra parte posso comprendere – specie per il capolavoro del *Decameron* – l'esigenza di approntare delle edizioni che, attraverso una ben meditata modernizzazione grafica e pur sempre nell'ottica di un fondamentale rispetto dei fatti linguistici, rendano la lettura più agevole. I criteri proposti da Giuliano Tantarli potrebbero costituire un sistema equilibrato: essi offrono uno statuto regolamentare con requisiti di razionalità e coerenza, che sicuramente si apprezza rispetto alle diverse forme di ibridazione fra grafie antiche e moderne che troviamo in molte edizioni, magari per altri versi anche ben fatte. Un atteggiamento conservativo ci restituirebbe il complesso delle grafie dotte mettendoci al riparo da soluzioni attualizzanti che facilmente si rivelerebbero indebite e discutibili. Quest'ultimo pericolo è scongiurato anche per quanto concerne le consonanti doppie e scempie, opportunamente riprodotte con fedeltà. Un discorso a parte andrebbe tuttavia fatto per il raddoppiamento fonosintattico che, in un'edizione diretta ad un largo pubblico, è forse preferibile omettere: come osserva Stussi, la rappresentazione incostante della doppia potrebbe autorizzare l'idea che il fenomeno fonetico interessi solo il limitato numero dei casi in cui è esplicitato graficamente¹⁶. Quanto alle grafie di stampo volgare che verrebbero adeguate all'uso moderno, occorre prestare molta attenzione alla coerenza dell'insieme onde evitare scelte che, in un quadro di normalizzazione, possano risultare ambigue e forvianti, come di fatto risulta ambigua e forviante, nell'edizione curata da Vittore Branca, la conservazione dell'antica grafia <sci> per la sibilante palatale di grado tenue derivante da -SJ- nella forma *bascio* che, come sappiamo, può prestarsi ad essere letta [baʃfo] dando addirittura adito a considerazioni del tutto ridicole (ma storicamente documentate!) sull'intensità delle effusioni amorose descritte del *Decameron*. Bisogna insomma valutare con la massima attenzione l'equilibrio complessivo del sistema in rapporto al singolo testo e alle forme che esso presenta, perché facilmente possono innescarsi contraddizioni e incoerenze di cui non sempre, nell'immediato, si valuta la portata. Ma non tutte le opere letterarie sono il *Decame-*

ron; la maggior parte delle opere di epoca medievale che si pubblicano, in realtà, è destinata a una cerchia di studiosi o di lettori ai quali si può e si deve chiedere di uscire di 'minorità' come diceva Mario Martelli¹⁷ e fornirsi di quel minimo di attrezzatura necessaria per comprendere il testo anche se portatore di forme grafiche che non rispondono alla norma attuale.

Un discorso a parte richiedono i testi a tradizione plurima. In questo campo, credo che in linea di massima sia da accettare il richiamo di Michele Barbi, che scaturiva dalla sua esperienza diretta di accuratissimo editore della *Vita Nuova* (e quindi impropriamente interpretato talora come applicabile alle edizioni in senso lato): «Lasciamo adunque, senza alcuna esitazione e senza alcuna paura, agli autori la lingua loro. La lingua dico, non le antiquate grafie»¹⁸. In osservanza a tale principio le edizioni di testi a tradizione plurima che pure adeguano la veste formale, ovvero l'aspetto fonomorfológico, ad un unico testimone che presenti i requisiti di maggiore affidabilità, potranno astenersi dal riprodurne la grafia. Ma anche qui sarà necessaria una valutazione ben circostanziata dei singoli casi.

Vorrei ora riservare le mie ultime considerazioni proprio al *corpus* delle opere dantesche, affidate come si sa a tradizioni assolutamente difformi ed eterogenee, che vanno dalle centinaia di testimoni al testimone unico. Non stupisce quindi che le relative edizioni (anche quelle più moderne e accreditate), presentino delle difformità sul piano grafico: si tratta di difformità talora molto sottili, talora più vistose, che riflettono le situazioni testuali diversissime che stanno alla base delle singole opere. Tanto per fare un esempio, citerò il caso del raddoppiamento sintattico, che tutte le edizioni di riferimento, in accordo con l'ortografia moderna, sopprimono. Unica eccezione l'edizione del *Fiore* e del *Detto*. Qui la conservazione della doppia consonante ad inizio di parola corrisponde a una scelta resa coerente dal fatto che la trasmissione del testo è affidata a un testimone unico di poco posteriore all'originale. È quindi giustificata una maggiore aderenza alla grafia del manoscritto, che Contini attuava nella sua edizione, senza comunque spingerla oltre i casi che hanno una rispondenza sul piano fonetico, come appunto le doppie in posizione fonosintattica (per le quali si potrà magari avvertire che l'indicazione della doppia corrisponde a una consuetudine grafica normale anticamente, ma anche incoostante onde non incorrere nell'errata convinzione che dicevamo prima, ossia che il fenomeno fonetico interessa solo il limitato numero dei casi in cui è esplicitato graficamente).

Un certo grado di omologazione grafica va comunque perseguito, soprattutto laddove si intenda offrire un'edizione complessiva, come nel caso della NECOD («Nuova edizione commentata delle opere di Dante») della Salerno Editrice, per la quale, sollecitata dall'editore, mi sono trovata anni fa a buttare giù alcuni appunti, che qui riprendo. Stando la premessa generale che ho fatto prima, relativa all'impossibilità di raggiungere un'omogeneità grafica (premesse tanto più necessaria tenendo conto del fatto che la NECOD non mira

ad allestire delle nuove edizioni critiche, ma muove da edizioni critiche preesistenti), le mie riflessioni si concentravano su alcuni fatti grafici minori, fatti di accentazione soprattutto, che pure vanno meditati e almeno questi riportati a delle soluzioni coerenti e condivise.

Uno dei casi più incerti è costituito dalla voce verbale *de* 'deve' che, nel quadro delle edizioni di riferimento¹⁹, figurava scritta ora con l'apostrofo (*de'*: *Commedia*, *Rime*, *Vita Nuova*, *Convivio*), ora con l'accento acuto (*dé*: *Fiore*), qualche volta con l'accento acuto e l'apostrofo (*dé'*: *Fiore*). S'impone dunque la necessità di adottare una soluzione unitaria e, nel far questo, è opportuno riconsiderare l'origine della forma verbale in questione, che deriva direttamente da DE[B]ET con caduta della consonante bilabiale: e di fatto nei testi duecenteschi si hanno *dee*, *die* (con chiusura della *e* in iato) e *de* (che presuppone probabilmente un *diè* in posizione protonica con spostamento di accento e apertura della *e*). In sintesi si suppone la trafila: DE[B]ET > *dee* > *die* > *diè* > *dè*²⁰. Dunque è da escludere *de'* con l'apostrofo, che sottintende un'interpretazione della forma come frutto di un'apocope (peraltro la forma intera *deve* che si supporrebbe alla base di *de'* non è mai attestata in nessuna opera dantesca). Né si può accettare la soluzione *dé* con accento acuto: essa suggerisce una pronuncia della *e* chiusa, che probabilmente non corrisponde a quella fiorentina antica, dato che la forma *die* deve essere passata in posizione protonica a *diè* (con *e* necessariamente aperta) da cui poi *dè*. Credo quindi che la soluzione più soddisfacente sia scrivere *de* senza né apostrofo né accento (come stampa Castellani nei testi da lui editi); e comunque, se vogliamo mettere un accento disambiguante nei confronti di *de* preposizione (pensando anche al trattamento informatico dei testi), si dovrebbe mettere l'accento grave. Collegato a questo è il caso della seconda pers. sing. *dei* = 'tu devi' che, nelle edizioni di riferimento, è resa con *dei*, con eccezioni nel *Fiore* e nel *Convivio* che hanno *dèi*. Anche qui sarà opportuno un adeguamento, che per ragioni analoghe a quelle esposte prima, dovrà privilegiare la forma senza accento o con accento grave.

E con questa minuzia termino, ricordando però che, come ci avverte Stussi in un articolo assai istruttivo per il tema del nostro convegno, in campo grafico la minuzia è degna di elogio²¹.

NOTE

¹ Cfr. A. Castellani, *Nuovi testi fiorentini del Dugento*, Firenze, Sansoni, 1952, vol. I, pp. 12-13, 16; A. Castellani, *La prosa italiana delle origini*. I. *Testi toscani di carattere pratico*, *Trascrizioni*, Bologna, Pàtron, 1982, pp. XVI-XIX.

² Cfr. A. Castellani, *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946-1976)*, Roma, Salerno Editrice, 1980, II, rispettivamente pp. 73-103 e 455-82.

³ Si veda l'ampio saggio che ne ha dato L. Petrucci, *La lettera dell'originale dei "Rerum vulgarium fragmenta"*, «Per leggere. I generi della lettura», III, 5, 2003, pp. 67-134.

⁴ Basterà ricordare il complesso degli studi di Patrizia Rafti e di Francesca Mala-

gnini, per i quali mi permetto di rimandare a P. Manni, *La lingua di Giovanni Boccaccio*, Bologna, il Mulino, 2016, pp. 96-97 e Bibliografia.

⁵ A. Castellani, *Nuovi saggi di linguistica e filologia italiana e romanza*, a cura di V. Della Valle, G. Frosini, P. Manni, L. Serianni, Roma, Salerno Editrice, 2009, II, p. 961.

⁶ A. Stussi, *Foro. Forme e sostanze: "Il Cortigiano" di Amedeo Quondam*, «Ecdotica», I, 2004, pp. 178-92: 184.

⁷ Cfr. Castellani, *Saggi di linguistica e filologia* cit., II, pp. 110-11, 278, 394. Nella sua definizione generale (che si deve allo stesso Castellani), il grado medio-forte riguarda più precisamente *l* e *s* pre- e posconsonantiche; *r* preconsonantica; *m*, *n*, *f*, *v* posconsonantiche: cfr. Castellani, *Saggi di linguistica e filologia* cit., I, pp. 58-59.

⁸ Cfr. rispettivamente M. Biffi, *Osservazioni sulla lingua di Francesco di Giorgio Martini: la traduzione autografa di Vitruvio*, «Studi di grammatica italiana», XVII, 1998, pp. 53-54; E. Pasquini, *Il codice di Filippo Scarlatti* (Firenze, Biblioteca Venturi Ginori Lisci, 3), «Studi di filologia italiana», XXII, 1964, pp. 363-580 (trascrizioni alle pp. 385-455).

⁹ Castellani, *Nuovi saggi di linguistica e filologia italiana e romanza* cit., I, p. 27. E cfr. anche Castellani, *Nuovi saggi di linguistica e filologia italiana e romanza* cit., I, p. 961.

¹⁰ Così le interpreta Castellani, *Saggi di linguistica e filologia* cit., I, p. 221 nota 24.

¹¹ Cfr. Castellani, *Saggi di linguistica e filologia* cit., I, pp. 24-25, 213-21.

¹² Cfr. P. Manni, *Il Trecento toscano*, Bologna, il Mulino, 2003, pp. 37-38 nota 8; P. Larson, *Fonologia*, in *Grammatica dell'italiano antico*, a cura di G. Salvi e L. Renzi, Bologna, il Mulino, II, pp. 1513-46.

¹³ D'obbligo il rinvio a G. Ghinassi, *Incontri tra toscano e volgari settentrionali in epoca rinascimentale*, «Archivio Glottologico Italiano», 61, 1976, pp. 86-100; e si veda anche R. Coluccia, *Questioni di "scripta" nell'italiano antico. Riflessioni sullo stato dell'arte e modestie proposte d'intervento*, in *Lexikon, Varietät, Philologie, Romanistische Studien*, Herausgegeben von Anja Overbeck et alii, Berlin/Boston, De Gruyter, 2011, pp. 637-47.

¹⁴ *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini*, a cura di D'Arco S. Avalle e con il concorso dell'Accademia della Crusca, I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992.

¹⁵ Cfr. *I Canzonieri della lirica italiana delle Origini*, IV. *Studi critici*, cit., rispettivamente pp. 57-103, 247-97, 351-91.

¹⁶ Cfr. Stussi, *Foro. Forme e sostanze* cit., p. 184.

¹⁷ M. Martelli, *Introduzione* a N. Machiavelli, *Tutte le opere*, Firenze, Sansoni, 1971, pp. XLIX-L.

¹⁸ M. Barbi, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1938, p. XXXII.

¹⁹ Che sono programmaticamente: Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994; *La Vita Nuova di Dante Alighieri*, a cura di M. Barbi, Firenze, Bemporad, 1932 (I ediz.: Firenze, Società Dantesca Italiana, 1907); *Rime dantesche*, a cura di M. Barbi, in *Le opere di Dante*, Testo critico a cura della Società Dantesca Italiana, Firenze, Bemporad, 1921; Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di F. Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995; *Il Fiore e Il Detto d'Amore* attribuibili a Dante Alighieri, a cura di G. Contini, Milano, Mondadori, 1984.

²⁰ Cfr. Castellani, *Nuovi testi fiorentini del Duecento* cit., pp. 159-60.

²¹ Cfr. A. Stussi, *Elogio della minuzia*, in *Conversazioni per Alberto Gajano*, a cura di C. Ginzburg e E. Scribano, Pisa, Edizioni ETS, 2005, pp. 341-51.

PÄR LARSON

Suoni, fonemi, grafie e grafemi nella pratica editoriale

Sounds, phonemes, graphs and graphemes in editorial practice

Riguardando il mio titolo, temo di essermi fatto servire troppa vivanda sul piatto, ma cercherò di approfittare dell'occasione per dare forma compiuta ad alcuni pensieri che da tempo mi girano per la testa. Comincio *in medias res*, con una domanda apparentemente ingenua: quale è il compito di un filologo che sta per affrontare una testimonianza scritta (si tratti poi di un codice, di una carta sciolta o di un'epigrafe)? Credo che ciascuno di noi risponderebbe che è di ricostruire un testo che sia il più vicino possibile a quello dell'autore e di estrarne e spiegarne esaurientemente e convincentemente il contenuto e il senso. Per riuscire in questo, egli deve avere ben chiaro che cosa sia in realtà quella testimonianza scritta: per parlare con F. de Saussure, essa è il *signifiant* del quale il filologo deve dissepellire il *signifié* – vale a dire, nel nostro caso ipotetico, la sostanza fonica del componimento messo per iscritto.

Se a qualcuno questo ragionamento pare esagerato, può tranquillizzarsi, perché se non stessimo inseguendo una realtà fonica, staremmo ad arrabattarci su punti alti e punti sottoscritti, su doppie e scempie? Per assicurarci che il compito del filologo sia proprio quello appena riferito è sufficiente rileggere le parole di G. Contini nella prefazione alla sua edizione del *Fiore*, dove dichiara che le convenzioni grafiche adottate dal suo predecessore E.G. Parodi «non possono soddisfare chi voglia avvicinarsi al massimo all'antica esecuzione fonica attestata dalla scrittura»¹.

Ma come arrivarci, a quella «esecuzione fonica»? Possiamo farcela soltanto ricostruendo, quanto più possibile, la fonologia della lingua del nostro testo. E, dato che la scrittura è per sua natura muta, i fonemi possono essere raggiunti soltanto individuando i grafemi discreti e pertinenti. Il sistema grafico dell'italiano di oggi, come anche i suoi antenati – e come anche la grafia latina –, è tutto sommato fonologico: i segni che lo compongono tendono a rappresentare dei fonemi, piuttosto che degli allofoni di posizione (determinati automaticamente dal contesto): si pensi, tanto per fare un esempio, a parole come *con*, *in*, *non*, che si scrivono con «n» anche quando seguite da una parola che inizi

con una consonante velare, labiodentale o labiale: «in capo» [iŋ 'ka:po], «con forza» [kom 'fortsa], «non bene» [nom 'bɛ:ne].

Il repertorio fonemico del fiorentino antico comprende sette fonemi vocalici /i e ɛ a ɔ o u/, una semiconsonante /j/ e ventun fonemi consonantici: sei occlusive /p b t d k g/, cinque fricative /f v s z ʃ/, tre nasali /m n ɲ/, due laterali /l ʎ/, una vibrante /r/ e quattro affricate, di cui due dentali /ts dz/ e due alveopalatali /tʃ dʒ/. Inoltre si possono ipotizzare due occlusive palatali /c ɟ/ e forse, dato l'incerto status (fonologico o allofonico?) della semiconsonante [w], due labiovelari /k^w g^w/. Quanto al repertorio grafemico relativo, eccone un quadro (che tuttavia non pretende di essere esaustivo)²:

/fonemi/ → <grafemi>
Vocali: /i/ → <i>/<j> /e/+/ɛ/ → <e> /a/ → <a> /o/+/ɔ/ → <o> /u/ → <u>
Consonantismo. Occlusive: /p/ → <p>; /pp/ → <pp>/<p> /b/ → ; /bb/ → <bb>/ /t/ → <t>; /tt/ → <tt>/<ct>/<pt>/<t> /d/ → <d>; /dd/ → <dd>/<d> /k/ → <c>/<ch>/<k>; /kk/ → <cc>/<cch>/<ck>/<c> /g/ → <g>/<gh>; /gg/ → <gg>/<ggh>/<g>
Fricative: /f/ → <f>; /ff/ → <ff>/<f> /v/ → <v>; /vv/ → <vv>/<v> /s/+/z/ → <s>; /ss/ → <ss>/<s> /ʃ/ → <sc(i)>; /ʃʃ/ → <sc(i)>/<ssc(i)>
Nasali: /m/ → <m>; /mm/ → <mm>/<m> /n/ → <n>; /nn/ → <nn>/<mn>/<(m)pn>/<n> /ɲ/ → <(n)gn>
Laterali: /l/ → <l>; /ll/ → <ll>/<l> /ʎ/ → <(l)gl(i)>/<lli>
Vibrante: /r/ → <r>; /rr/ → <rr>/<r>
Affricate dentali: /ts/+/dz/ → <z>/<ç>; /tts/+/ddz/ → <zz>/<çç>/<cç>/<çc>/<z>/<ç>
Affricate alveopalatali: /tʃ/ → <c(i)>; /tʃʃ/ → <cc(i)>/<c(i)> /dʒ/ → <g(i)>; /ddʒ/ → <gg(i)>/<g(i)>
Labiovelari: /k ^w / → <qu>/<cu>/<chu>; /kk ^w / → <cqu>/<qqu> /g ^w / → <gu>/<ghu>; /gg ^w / → <ggü>/<gghu>

Come si vede, le coppie di fonemi /e/+*ɛ*/, /o/+*ɔ*/, /s/+*z*/ e /ts/+*dz*/ vengono espresse ciascuna da un solo grafema, nonostante si tratti di opposizioni fonologicamente rilevanti. Di fronte a una tale tendenza al risparmio può risultare sorprendente il fatto che la scrittura antica contempi anche degli accorgimenti grafici per rappresentare dei semplici allofoni di posizione:

[La] regola generale, secondo la quale i fenomeni meramente fonetici rimangono sotto la soglia della consapevolezza necessaria alla rappresentabilità grafica, sembra contraddetta da un certo numero di casi in cui, nei testi italiani antichi [...], una caratteristica subfonematica, priva di valore distintivo perché determinata dal contesto, viene resa dagli scriventi in modo più o meno sistematico: in tali casi, dunque, si attuerebbe una scrittura di tipo piuttosto fonetico che fonematico³.

Faccio un esempio. Nei manoscritti due e trecenteschi la fricativa alveopalatale sonora [ʒ], allofono del fonema /dʒ/ e normalmente espressa da «g(i)», viene non di rado resa con «sc(i)», causando con ciò un'imbarazzante confusione con la fricativa alveopalatale sorda scempia /ʃ/ e di grado intenso /ʃʃ/. Osserviamo l'uso del grafema «sc(i)» in un testo senese della prima metà del secolo XIII, il *Libro* di Mattasalà di Spinello (Siena, 1233-1243)⁴:

- [ʒ]: *banbascia*, -ino 5, *cerasce* 2, *chondanascione* 1, *lavorascione* 1, *piscione* -i 34, *rascione* 4, *Adalascia* 7, *Anbruosci* 1, *Guinisci* 1 [accanto a *bragiere* 1, *dugento* 6, *tregento* 1];
 [ʃ]: *chascio* 1, *cuscitura* 1 [accanto a *cusitura* 1];
 [ʃʃ]: *escita* 62, *lasciò* 2, *poscia* 2; *Crescenti* 2, *Prisciano*, -eli 7.

Per ovviare a situazioni intricate come questa, alcuni scribi adoperano per la sibilante sonora la grafia «sgi», che tuttavia è meno diffusa di «sci». Per prendere un esempio a caso (ma non tanto a caso, visto che si tratta di un manoscritto cui ho dedicato uno studio⁵), la mano principale del canzoniere Vaticano Latino 3793 (V) non usa mai «gg(i)» per esprimere /ddʒ/, ma sempre «g(i)» (*coragio*, *salvagio*, ecc.), rendendo con ciò opportuna una rappresentazione grafica distinta per [ʒ]. Questo fatto spiega la prevalenza in V di scrizioni con «sgi» e «sci» rispetto a «gi»: *asgio* (31 «sgi», 5 «sci»), *ausgiello* (24 «sgi», 13 «sci»), *casgione* (74 «sgi», 5 «gi», 4 «sci»), *indusgio* (4 «sgi»), *masgione* (7 «sgi», 3 «gi»), *malvasgio* (48 «sgi», 4 «sci»), *presgio* (226 «sgi», 14 «sci»), *rasgione* (248 «sgi», 21 «gi», 1 «sci»), ecc.⁶

Per valutare la situazione appena descritta occorre ricordare che il fiorentino antico presenta un'asimmetria nella distribuzione degli allofoni delle affricate alveopalatali /tʃ/ e /dʒ/. Mentre la prima conosce due varianti d'intensità, [tʃ] – che può comparire in posizione sia iniziale, sia intervocalica – e [tʃʃ], la seconda compare come [dʒ] soltanto in posizione iniziale come in #*già*, #*giorno*, e come geminata [ddʒ] in parole come *faggio* e *poggio* o in fonosintassi in stringhe come *e ggìà*, ecc.: non sembrerebbero invece esistere parole con [dʒ] scempia in posizione debole, per cui anche latinismi come *rifugio* e *religione* e

stringhe come *la gente* o *due giorni*, si saranno pronunciati [ri'fu:ʒo], [reli'ʒo:ne], [la 'ʒente], [due 'ʒorni]⁷.

La [tʃ] scempia intervocalica resta stabile in fiorentino fino alla metà del Trecento⁸: le prime attestazioni di /tʃ/ spirantizzato in [ʃ] si trovano in un testo del 1364 dove si leggono cose come «la verasce sancta Crosce» e «chuosci la radisce de la malva»⁹. Negli stessi anni cominciano a comparire grafie iper-corrette del tipo *baciare*, *bruciare*, *cucire*¹⁰. Studiando dei manoscritti toscani dei secc. XIII–XIV occorre perciò distinguere parole con /tʃ/ intervocalica come /krotʃe 'patʃe 'fetʃe 'ditʃe/ da parole con /ʃ/ originaria come /baʃo bruʃare ka'mifa 'kaʃo kuʃire/, scritte per lo più con «sc(i)». Inoltre occorre ricordare che il grafema «sc(i)», come abbiamo appena visto, poteva esprimere sia una sibilante palatale sorda di grado debole o forte, sia una sibilante palatale sonora di grado debole.

Su questa base siamo in grado di affrontare il commento di Contini a un verso della canzone *Umile sono ed orgoglioso* del senese Ruggieri Apugliese, nel cui testo critico sono state eccezionalmente conservate tre forme del canzoniere Vaticano: *disasciato* (v. 11), *ragione* (v. 19), *pensasgione* (v. 20). Secondo Contini, *disasciato* sarebbe, «se, com'è probabile, il fatto è fonetico e non solo grafico, spia, nel manoscritto fiorentino, della regione originaria, prossima alla zona umbro-laziale di *fasciolo*»¹¹. Invece, come abbiamo visto, non esiste nessuna ragione di attribuire alla stringa «sci» in *disasciato* un valore fisso di sibilante palatale sorda: basta ricordare la tavola della distribuzione di «sc(i)» nel *Libro* di Mat-tasalà, autore coevo e conterraneo di Ruggieri.

Che cosa dunque si può consigliare al filologo che pubblica testi letterari da fonti manoscritte come quello che stiamo commentando? In primo luogo, di informarsi sulla qualità fonematica o allofonica dei suoni ricostruibili per il suo testo, tenendo ben presente che, se i suoni ricostruibili a partire da un manoscritto antico possono esistere anche nella parlata di un toscano di oggi, la loro distribuzione è differente. Stampando, per esempio, *bascio* è impossibile impedirne una lettura [baʃʃo]; stampando *bacio* e raccomandando una pronuncia fiorentina, romana, napoletana ecc., si ottiene sì una corretta pronuncia [ba:ʃo], ma anche forme indesiderate come [kro:ʃe], [pa:ʃe], ecc. Di [ʒ] è ancor più difficile parlare, visto che si tratta di un suono presente solo come allofono di /dʒ/ e solo in parlate toscane. Per un'edizione di oggi non vedo perciò altre soluzioni – se non si vuole conservare il grafema «sc(i)» = /ʃ/, precisandone il doppio valore – che adottare la grafia e la fonetica dell'italiano moderno.

* * *

Il secondo argomento di cui vorrei parlare riguarda il trattamento delle consonanti di grado intenso in posizione iniziale di parola: mi riferisco al fenomeno noto come «rafforzamento»/«raddoppiamento fonosintattico» (RF).

Anche qui siamo di fronte a un fatto di allofonia: rispetto a /'kasa/, la comparsa della variante ['kka:sa] è determinata dal contesto precedente – non può p. es. verificarsi quando il lessema si trova all'inizio di frase. Si tratta di un fenomeno che a rigore non necessiterebbe di rappresentazione grafica: la lettura [ak'ka:sa] si ottiene infatti sia a partire da «accasa», sia da «a casa».

Sull'opportunità di conservare scrizioni di questo tipo in edizioni diplomatiche – e in genere in edizioni di testi pratici – mi pare regni la concordia tra gli studiosi. Lo stesso non si può dire per quanto riguarda la rappresentazione grafica del RF in testi letterari: il problema, in questo caso, non sta nella conoscenza del fenomeno in sé, bensì nella sua rappresentazione editoriale.

Uno dei primi filologi a pubblicare criticamente un'opera letteraria conservando delle forme grafiche dovute a RF – nella fattispecie, le forme tràdite dal codice Vat. Chig. L.VIII.305 – è stato A.F. Massèra, benemerito editore di Cecco Angiolieri, un secolo fa. Leggiamo la sua edizione del sonetto *Dante Allaghier, Cecco, 'l tu' serv' e amico*, con casi di RF ai versi 2 (*a tte*), 3 (*sì tti*), 5 (*che mmi*), 6 (*ché mmi*) e 14 (*a ssé*)¹²:

Dante Allaghier, Cecco, 'l tu' serv' e amico,	
si raccomand' a tte com' a signore;	
e sì tti prego per lo dio d' Amore,	
il qual è stat' un tu' signor antico,	
che mmi perdoni s' ispiacer ti dico,	5
ché mmi dà sicurtà 'l tu' gentil cuore;	
quel ch' i' ti dico è di questo tenore,	
c' al tu' sonetto in parte contradico.	
C' al meo parer nell' una muta dice	
che non intendi su' sottil parlare,	10
a que' che vide la tua Beatrice.	
E puoi ài detto a le tue donne care	
che tu lo 'ntendi: adunque, contradice	
a ssé medesimo questo tu' trovare.	

In epoca più recente, il primo a proporre un'edizione dove il RF fosse registrato con un segno *ad hoc* è stato Contini, nell'edizione Tallone dei *Rerum vulgarium fragmenta* del Petrarca (1949), dove il RF è indicato con un punto alto (*a·llui*, ecc.), segno che era già stato introdotto da Castellani nel 1948 per segnalare caduta di consonante finale di parola (il tipo *co· llui*).

Contini descrive in questo modo il proprio criterio d'uso del punto alto:

In sandhi era largamente rappresentato il raddoppiamento o rafforzamento fonosintattico, con speciale frequenza nel Chigiano. Anche qui si è data larga udienza, particolarmente in alcuni settori dell'antologia, all'uso dei codici (e anche al raddoppiamento in *in* e *non* più vocale), adottando per la separazione dei vocaboli il punto in alto che dalla filologia provenzale viene man mano conquistando l'italiano. In un autore come l'Angiolieri, di cui appunto il Chigiano è notoriamente il manoscritto fondamentale, codesta grafia dà un utile rilievo immediato, se non erro (e se non errava il

Massèra dell'*editio maior*) all'aspetto relativamente vernacolare del dettato, la cui realizzazione fonetica è affidata, prima ancora che all'automatica interpretazione della lettura toscana, e peninsulare in genere, al mimetismo non intellettualizzato della grafia¹³.

E questo è l'uso che è durato fino a oggi. Dovremmo però interrogarci su quale sia, in casi come questi, l'informazione realmente conferita dal punto alto. Vediamo: in sostanza il lettore apprende che le due parole unite da quel punto sono nel manoscritto in *scriptio continua*, ma non apprende nulla su eventuali ulteriori componenti della stessa stringa grafica¹⁴.

Ritorniamo al sonetto dell'Angiolieri, questa volta leggendo il testo continuo:

Dante Allaghier, Cecco, tu' serv' amico,	
si raccomand' atte com' a signore;	
e sìtti prego per lo dio d'Amore,	
il qual è stat' un tu' signor antico,	
che mmi perdoni s' i' spiacer ti dico,	5
ché mmi dà sicurtà 'l tu' gentil cuore;	
quel ch' i' vo' dire è di questo tenore,	
ch' al tu' sonetto in parte contradico.	
Ch' al meo parer nell' una muta dice	
che non intendi su' sottil parlare,	10
a que' che vide la tua Bèatrice;	
E puoi hai detto a le tue donne care	
che be' llo 'ntendi: e dunque contradice	
a' ssé medesmo questo tu' trovare.	

Rispetto alla versione di Massèra, qui i casi di RF sono ancora più visibili grazie al punto che li segnala, facendo però risaltare maggiormente la mancanza di rappresentazione grafica delle consonanti iniziali – presumibilmente anch'esse di grado intenso – di *signore* (v. 2), *sì* (v. 3), *sicurtà* (v. 6), *di* (v. 7), *non* (v. 10) e *vide* (v. 11). Inoltre, il punto alto non marca solo l'avvenuto RF: crea una certa confusione il *be' llo* del v. 13, dove invece si tratta di un caso di assimilazione regressiva *nl* > *ll*¹⁵. E si può aggiungere che gruppi grafici editoriali come qui *a'tte* e *si'tti* ai versi 2 e 3 non fanno capire al lettore che in realtà il codice presenta stringhe più estese, *siracoma(n)datte* e *esitti*.

Il punto alto, dunque, segnala soltanto la presenza di un lessema iniziante con una consonante geminata. E non tutte le iniziali geminate sono frutto di RF, come ebbi a osservare quindici anni fa, quando, dopo aver additato la presenza in **V** dei pronomi personali *collei* 3 e *collui* 8 (accanto a *colei* 2 e *colui* 3), ricordai i 38 casi di *di llei* e i 42 di *llui* (accanto a 19 di *lei* e un solo di *lui*) del codice. Poiché la preposizione *di* non provoca di norma l'allungamento della consonante seguente¹⁶, ne concludevo:

Sarei [...] tentato d'interpretare (*co*)*lle*i e (*co*)*llui* come pronunce effettive con conservazione della laterale geminata di $\star(\text{EC})\text{CU}$ (l)LLUI ed $\star(\text{EC})\text{CU}$ $\star(\text{l})\text{LLAEI}$, allo stesso

modo in cui /ll/ originario di ILLE sopravvive nell'articolo determinativo prevocalico in varie parlate toscane in forme come *ell'acqua*, *ll'olio*, ecc.¹⁷.

Nel *corpus TLIO* trovo vari casi di «ll» geminata nei pronomi 'colui', 'colei', 'coloro' e in 'lui', 'lei' e 'loro' preceduti da *di*: in Andrea da Grosseto (*collui* 1), Ristoro d'Arezzo (*colloro* 2), nel *Tristano Riccardiano* (*collui* 1, *di llui* 2), *Palamedés pisano* (*colloro* 1, *collui* 4, *di llui* 3), nella *Santà del corpo* di Zuccherò Bencivenni copiata nel 1310 da Lapo di Neri Corsini (*colloro* 23, *collui* 8, *di llei* 1, *di lloro* 20, *di llui* 4), e in altri testi più recenti.

Su questa base, non vedo ragione di far precedere ogni lessema con iniziale geminata da un punto alto, quasi il RF fosse l'unica interpretazione possibile di tali grafie. L'argomento, in sé innegabile, che la grafia italiana non prevede che un lessema possa iniziare con una consonante doppia non può giustificare un uso indiscriminato del punto alto come mezzo per evitare parole grafiche con geminata iniziale.

* * *

L'ultimo fenomeno del quale voglio parlare è il rafforzamento del fonema finale dei monosillabi *in* e *non* davanti a parola cominciante per vocale: *inn uno paio di chalçari*, *nonn è verace usanza*, rafforzamento che ancor oggi «si osserva nei composti con IN- prefissale, come 'innanzi', 'innamorare' e simili, per i quali, data l'univerbazione, la consonante doppia ha potuto essere registrata dall'ortografia tradizionale»¹⁹.

La scelta editoriale continiana a riguardo, cioè la sutura della forma uscente in nasale lunga alla parola seguente mediante un trattino (*inn-uno*, *nonn-è*), benché passata in giudicato, presenta i medesimi svantaggi del punto alto: attira l'attenzione del lettore verso un segno di valore puramente grafico. Inoltre, proprio come il punto alto, il trattino rischia di creare l'impressione che le stringhe di caratteri così unite tra loro condividano qualcosa di più che un semplice fatto di fonetica sintattica¹⁹: è questo uno dei tanti pericoli che si corrono in filologia, se ci si concentra più sul significante che sul significato.

NOTE

¹ *Il Fiore e il Detto d'Amore attribuibili a Dante Alighieri* cit., p. CXLVII.

² Nelle rappresentazioni di consonanti lunghe ho segnalato la possibile realizzazione con grafia 'scempia'.

³ V. Formentin, *Note sulla rappresentabilità grafica degli allofoni*, «Contributi di filologia dell'Italia mediana», X (1996), pp. 169-96, a p. 170.

⁴ Gli esempi sono presi dall'edizione approntata da A. Castellani per l'Opera del Vocabolario Italiano: è interrogabile *on line* nel Corpus OVI dell'italiano antico (<http://gattoweb.ovi.cnr.it/>).

⁵ P. Larson, *Appunti sulla lingua del canzoniere Vaticano*, in *I canzonieri della lirica italiana delle Origini*, vol. IV, *Studi* cit. pp. 57-103.

⁶ Larson, *Appunti sulla lingua* cit., pp. 81-84.

⁷ L'antichità di tale pronuncia è provata dall'uso, comunissimo già nel '200, di «g(i)» per rendere anche la [ʒ] di origine diversa da *g^{c-i}*, come in *dugento* DUCENTUM, *palagio* PALATIUM, *pregio* PRETIUM, *-agione* -ATIONEM, *-igiano* -E(N)SIANUM, *-igia* -ITIAM (*ibid.*).

⁸ A Pisa e Lucca si trovano già nel sec. XIII delle grafie ipercorrette con «c» in luogo di «sc(i)», chiara prova dell'avvenuta spirantizzazione di /tʃ/ originario in [ʃ]: vedi Castellani, *Grammatica storica della lingua italiana*, cit., p. 335.

⁹ G. Giannini, *Una curiosa raccolta di segreti e di pratiche superstiziose fatta da un popolano fiorentino del secolo XIV*, Città di Castello, Lapi, 1898, pp. 23 e 32.

¹⁰ Cfr. Castellani, *Nuovi testi fiorentini del Duecento* cit., pp. 30-31 e 161-62.

¹¹ G. Contini (a cura di), *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, tomo I, p. 886, nota 11.

¹² A.F. Massèra (a cura di), *I sonetti di Cecco Angiolieri*, Bologna, Zanichelli, 1906, p. 65, n. CXXV.

¹³ G. Contini, *Esperienze d'un antologista del Duecento poetico italiano*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, Commissione per i testi in lingua, 1961, p. 193.

¹⁴ Così, per esempio, nella canzone *Amor, per Deo* del cosiddetto Amico di Dante, il verso 9 parrebbe costituito da una stringa ininterrotta, «Ma·ppoiché·ttormentato / son tanto» (Contini, *Poeti del Duecento* cit., t. II, p. 702, vv. 9-10), mentre in realtà il ms. legge *mappoi chettormentato* (V, c. 100r).

¹⁵ La lezione *be·llo* proviene da un manoscritto differente da quello dal quale vengono riprodotti i casi di RF del testo critico, cfr. Contini, *Poeti del Duecento* cit., t. II, p. 385: «Lezione ricostruita ma sicura (Landau *e bello*, Chigiano *e puo' lo*, Casanatense *Chellantendeno*)».

¹⁶ Le pronunce [diffare], [di ddi:re] ecc. del vernacolo fiorentino sono di epoca assai più recente e riguardano soltanto la consonante iniziale di forme dell'infinito.

¹⁷ Larson, *Appunti sulla lingua* cit., p. 87.

¹⁸ V. Formentin, *Un fenomeno di giuntura italo-romanzo: il rafforzamento prevocalico della consonante finale dei monosillabi*, «Lingua nostra», LVIII (1997), pp. 90-104, a p. 90.

¹⁹ Per fare un esempio, nelle canzoni di Galletto Pisano che aprono il terzo volume (*I Siculo-toscani*, pp. 3-26, a p. 6) de *I poeti della Scuola siciliana* cit., l'editore M. Berisso, ottemperando alle norme dell'opera complessiva, stampa il primo verso della prima canzone come «Inn-Alta-Donna ò mizo mia 'ntendansa», con un trattino che segnala il carattere di *senhal* del sintagma *Alta-Donna* (sintagma ribadito, sempre con il trattino, nei vv. 15, 25, 36, 43) e con un altro trattino che unisce la geminata della preposizione incipitaria alla vocale seguente.

SARA NATALE

Le grafie dell'elegia giudeo-italiana nella nuova edizione critica

The spelling of the Judeo-Italian Elegy in its new critical edition

Il mio interesse per l'elegia giudeo-italiana si è a lungo concentrato su un aspetto sostanziale, per l'esattezza su un singolo verso, il più problematico. Convinta di aver trovato una buona congettura (presto abbandonata) per le presunte navi senza remi del verso 38, sono risalita ai testimoni manoscritti in cerca di un appiglio paleografico. Nell'arco di qualche mese il lavoro si è trasformato in uno studio preparatorio all'edizione critica¹, e quello che sembrava il contributo più innovativo, la nuova interpretazione del verso 38, si è ridotto a un dettaglio di poco conto. Numerose, invece, le differenze tra la mia edizione e quella di Umberto Cassuto² (la cui lezione è stata generalmente accolta nei *Poeti del Duecento*)³ per quel che riguarda gli aspetti grafici, formali e interpuntivi.

Quando ho saputo che il professor Tanturli stava organizzando un seminario 'a più voci' sulle grafie ero alle prese con un fenomeno grafico-fonetico molto più entusiasmante del verso 38 e non ho esitato a proporre un intervento sull'elegia. E così l'11 aprile scorso, durante il secondo incontro del ciclo, ho cercato di spiegare perché anche il caso, apparentemente eccentrico, delle grafie (ebraiche) dell'elegia giudeo-italiana avesse il carattere paradigmatico di cui mi pare andasse in cerca, con finalità empiriche, il professore, a cui sono ovviamente grata per avermi dato questa preziosa occasione di confronto.

Prima di discutere il trattamento a cui ho sottoposto le grafie dell'elegia, ovvero la traslitterazione in caratteri latini adottata nel testo critico, vorrei prendere brevemente in considerazione il testo e la sua tradizione manoscritta.

Introduzione

L'elegia giudeo-italiana è trädita da tre testimoni manoscritti, due medievali e uno moderno, attualmente disperso.

Il primo (che in attesa di conoscerne la destinazione finale chiameremo F)⁴ è stato scoperto da Elia Samuele Artom nella biblioteca del *Tālmúdh Tōrah* di Ferrara, e pubblicato⁵. Da lì è finito prima a Londra, alla Valmadonna Trust Library⁶, e poi a New York, dove è attualmente in vendita da Sotheby's⁷.

Il secondo testimone (P)⁸ è stato scoperto, poco tempo dopo, da Donato Camerini, durante la catalogazione dei libri ebraici della Biblioteca Palatina di Parma, dove tuttora si trova.

Il terzo, scoperto, come F, nel Tempio Maggiore Israelitico di Ferrara dal cognato di Artom, Umberto Cassuto, illustre biblista e storico dell'ebraismo italiano, è al momento irreperibile, nonostante le lunghe ricerche⁹. Di quest'ultimo manoscritto (che chiameremo XF) si sa solo quello che è stato scritto dal suo scopritore nell'introduzione all'edizione¹⁰: si tratta di un foglio volante in caratteri latini, datato 26 'Āv 5475 (data del calendario lunisolare ebraico corrispondente al 24 o al 25 agosto 1715 del calendario gregoriano).

Entrambi i testimoni medievali (F risalente al 1469, posto che la mano che appone la data sul f. 1b sia quella del copista, P databile alla seconda metà del Trecento)¹¹, probabilmente esemplati «a Roma od in una di quelle comunità ebraiche dell'Italia centrale che con la romana erano in più stretti rapporti»¹², sono *māḥ(ā)sôrîm* (cioè dei formulari di preghiere per le feste)¹³ di rito italiano, in caratteri ebraici; in entrambi i manoscritti il testo dell'elegia, vergato dalla stessa mano del resto del codice, si trova in appendice¹⁴ alle preghiere del 9 di 'Āv, una ricorrenza religiosa durante la quale si osservano le norme del lutto più stretto, si digiuna e si legge il libro biblico delle *Lamentazioni* (nel mondo ebraico noto come *Ēkkhāh*, secondo la consuetudine di usare l'*incipit* del testo come titolo, o, in epoca talmudica, come *Qînôth*), in memoria dei lutti del popolo ebraico, tra cui gli eventi, secondo la tradizione accaduti il 9 di 'Āv (mese corrispondente a luglio-agosto del calendario gregoriano), che hanno portato alla Diaspora, cioè la distruzione del Primo Tempio da parte di Nabucodonosor (586 a.C.), la distruzione del Secondo Tempio per mano del futuro imperatore Tito (70 d.C.), a seguito della spedizione iniziata dal padre Vespasiano, e la definitiva distruzione di Gerusalemme (136 d.C.), ribattezzata Aelia Capitolina, ad opera di Adriano.

Come dichiarano le rubriche (quasi identiche) di F e P (in ebraico non puntato)¹⁵, l'elegia è stata composta sul motivo della *qînāh* (lett. 'lamento') *Tī-sāthēr l(ē) 'ālēm* e si configura, dunque, come un canto liturgico in volgare da eseguirsi in sinagoga.

L'uso di scrivere in caratteri ebraici testi in volgare è ben attestato tra gli ebrei italiani nel Medioevo e soprattutto nel Rinascimento, ma tra i testi cosiddetti 'giudeo-italiani'¹⁶, cioè tra i testi scritti (in caratteri ebraici o latini) in

un volgare o in un dialetto italiano che possiede termini ebraici e/o di derivazione ebraica, l'elegia si distingue per organicità e originalità. Il ridotto *corpus* dei testi giudeo-italiani medievali e rinascimentali è, infatti, per lo più costituito di glosse e glossari e di volgarizzamenti¹⁷.

Abnorme nella storia letteraria italiana per lessico e metro, l'elegia costituisce, come si è anticipato, un caso eccentrico anche, necessariamente, rispetto alle grafie e, dunque, al loro trattamento critico.

Le grafie dei testimoni e delle edizioni

In primo luogo, bisogna tenere conto di una fondamentale differenza tra F e P: il primo ha la puntazione (poco visibile solo nei primi otto versi), il secondo ne è sprovvisto (ad eccezione di dieci parole puntate da mano posteriore).

Per capire le implicazioni dell'assenza di puntazione in P, ovvero la necessità di scegliere F come manoscritto di riferimento per le forme e per le grafie, occorre affrontare una minima digressione di carattere linguistico.

Innanzitutto, bisogna considerare che nell'ebraico biblico le vocali (*a*, *e*, *i*, *o*, *u*) sono distinte in lunghe, medie (eccetto la *u*), brevi e brevissime (eccetto la *i* e la *u*) e che nella maggior parte dei casi sono indicate da un 'punto' vocalico collocato sotto il rigo su cui si trovano le lettere alfabetiche, per l'esattezza sotto la lettera precedente (secondo la lettura, che procede da destra a sinistra). La *a*, sia essa lunga, media, breve o brevissima, si trova sempre sotto il rigo (anche se può concorrere a segnalarla, in rigo, la lettera alfabetica 'alēf usata come *mater lectionis*); la *e* e la *i* in parte sotto il rigo, in parte in rigo (segnalate dallo *yôdh mater lectionis*) se lunghe, altrimenti interamente sotto il rigo; la *o* in rigo se lunga (segnalata dalla *wāw mater lectionis*, dotata di punto soprascritto), sopra il rigo (cioè sopra la consonante precedente) se media, sotto il rigo se breve o brevissima; la *u* in rigo se lunga (segnalata dalla *wāw mater lectionis*, dotata di punto scritto all'interno), sotto il rigo se breve. Ciò significa che l'assenza dei punti vocalici in P determina l'assenza di tutte le *a*, di tutte le *e* e le *i*, eccetto le lunghe (ovvero le *e* e le *i* del testo italiano che il copista, se non già l'autore, ha reso rispettivamente con *e* e *i* lunga) e di tutte le *o* e le *u*, eccetto le lunghe (le *o* e le *u* italiane rese con le corrispondenti lunghe ebraiche), e l'assenza della distinzione tra *e* lunga e *i* lunga (le *e* e le *i* italiane rese con le corrispondenti lunghe ebraiche) e tra *o* lunga e *u* lunga (le *o* e le *u* italiane rese con le corrispondenti lunghe ebraiche).

La puntazione non riguarda solo le vocali: un punto in rigo, all'interno della consonante (*dāḡēš*), in determinate condizioni, segnala la realizzazione occlusiva della consonante rappresentata dal segno alfabetico entro cui si trova (il cosiddetto *dāḡēš lene*, usato per distinguere [b] da [v], [ḡ] da [ḡh], [d] da [dh],

[k] da [kh], [p] da [f], [t] da [th]) o indica, dove ammesso, la geminazione (*dāḡēš forte*), e un punto sopra il rigo distingue la sibilante dentale sorda *śn* (punto a sinistra) dalla sibilante palatale sorda *šn* (punto a destra). Il che si traduce, per il testimone di Parma, cui mancano anche i punti consonantici, nell'assenza della distinzione tra *b* e *v* e tra *p* e *f* (per l'assenza del *dāḡēš lene*), tra scempie e geminate (per l'assenza del *dāḡēš forte*) e tra *s* e *š* (per l'assenza del punto sopra la penultima lettera dell'alfabeto, *śn/šn*).

Per quanto si è detto, risulta evidente che la scelta di F come manoscritto di riferimento per le forme e le grafie è pressoché obbligata, essendo troppo frequenti i casi in cui dietro una singola lezione di P si celano molteplici lezioni ugualmente plausibili. Parlare delle grafie dell'elegia giudeo-italiana significa, quindi, nella maggior parte dei casi, parlare delle grafie (quasi mai ambigue) del testimone di Ferrara, l'unico regolarmente puntato.

Per la questione dell'affidabilità della puntazione di F rinvio alla nota al testo della futura edizione. Qui mi limito a dire che seguirò, per il possibile, l'uso di F, al contrario spesso emendato da Contini (sulla scorta di Cassuto)¹⁸.

Il *dāḡēš* inserito nella *dālēth* (*d*) è stato interpretato come forte nei casi in cui la realizzazione rafforzata è linguisticamente accettabile, cioè compatibile con la varietà (centro-meridionale) del testo, e – a dispetto della generale affidabilità di F – come grafia irrazionale (equivalente alla geminazione puramente grafica che può verificarsi nelle forme in caratteri latini) o vero e proprio errore, e dunque emendato a testo, nei restanti casi, mai come *dāḡēš lene*, visto che in ebraico quest'ultimo distingue la pronuncia esplosiva di /d/ dalla pronuncia spirante, assente in italiano¹⁹. In accordo con Contini considero intenso il fonema rappresentato dalla *dālēth* con *dāḡēš* delle forme *addevenni* (v. 50), *dde* (v. 77 [dopo *e*], 83 [2, dopo *né*]), *dderitto* (v. 101 [dopo *a*]), *ddefatto* (v. 110 [dopo *e*]), semplice il fonema rappresentato dalla *dālēth* con *dāḡēš* delle forme *ad* (prima di *una* al v. 73 e prima di *adunare* al v. 113), *de* (dopo *iente* al v. 1 e dopo *signuri* al v. 77), *Dio* (v. 47 [dopo *prega*]), *ed* (prima di *avinanti* al v. 68) e, dopo *nūn* (*n*)²⁰, *condutta* (v. 2) e *grande* (v. 93).

Più delicato, perché più labile diventa il confine tra aspetto grafico e fonetico, il caso del *dāḡēš* della *bēth* (*b*).

Indubitabilmente forte (anche per Contini), vista la lingua del testo e la presenza pressoché esclusiva²¹ di *a* breve immediatamente prima (secondo le norme grammaticali ebraiche generalmente in sillaba chiusa), il *dāḡēš* di *abbe* (vv. 30, 53, 56), *abbero* (vv. 21, 28, 85) e *abbrazzaro* (v. 88).

Ma l'accordo con il testo continiano finisce dove cominciano la diffidenza verso F e gli emendamenti ingiustificati. Per Contini nel manoscritto «non sempre è fatta distinzione tra *b* e *v*»²²: F di tanto in tanto dimenticherebbe il *dāḡēš*. Nell'edizione si segue, salvo eccezioni²³, l'uso di F, in linea con il generale rifiuto di emendare forme plausibili, e in questo caso in considerazione del fatto che le forme emendate erano più coerenti con la *scripta* dominante (mediana), visto che attestano i seguenti passaggi: B- > v- in *vando* (v. 32), *vene*²⁴ (v.

65), *venedicienti* (v. 120), *veni* (v. 18) e *vinditto* (v. 100) e -BR- > -vr²⁵- in *tenevri* (v. 105)²⁶.

Quindi, a differenza di Contini, si rispetta quasi sempre l'uso di F, rendendo con *v* la *bêth* senza *dāḡēš* (*vêth*) – pur sapendo che probabilmente già all'epoca «non sempre si osservava in principio di parola la distinzione *bh* = *v* indicata, e prevaleva invece la pronuncia *b*, anche nella lettura pubblica della Torà.»²⁷ – e con *bb* la *bêth* con il *dāḡēš*, ritenuto, quindi, sempre forte tranne che nelle forme *bella* (v. 64) [preceduto da *aiu*], *beštiaglia* (v. 44) [preceduto da *como*] e *bole* (v. 49) [preceduto da *Chí*], per cui il contesto fonosintattico rende implausibile la realizzazione rafforzata [bb], rivelando, dunque, il carattere irrazionale o erroneo del *dāḡēš* di F (generalmente affidabile, ma non certo impeccabile).

I suoni rappresentati dalle lettere con *dāḡēš* forte sono considerati intensi, mentre quelli rappresentati da lettere che ne sono sprovviste semplici, tranne nei casi di grafie irrazionali o di veri e propri errori: a differenza di Contini si integrano le geminate nelle forme *grandizzi* (v. 5), *parentezze* (v. 70) e *derizza* (v. 112), per analogia con le forme *abbrazzaro* (v. 88), *fazza* (v. 109) e *cazzato* (v. 20), per cui anche Contini ricorre all'integrazione della geminata (usando però la grafia <cz>, che si discuterà a breve).

Un altro caso in cui si potrebbe dare, almeno in parte, credito a F, è quello dell'uso della doppia *wāw* (וּ), la stessa lettera che, come si ricorderà, se dotata di punto indica *o* lunga (וֹ) oppure *u* lunga (וֹ) oppure *u* lunga (וֹ).

A favore della resa con *vv* depone il fatto che la doppia *wāw* è l'unica grafia non equivoca che il copista aveva a disposizione per esprimere la geminazione di *v*, considerato che se avesse inserito il *dāḡēš* nella *vêth* (בּ) per raddoppiarla avrebbe ottenuto una *bêth* (בּ), interpretabile come semplice (*b*) o intensa (*bb*).

Inoltre, anche considerando la particolarità della parola, di origine ebraica, è significativo che le *v* (semplici) di *liviti* (v. 14) e *leviti* (vv. 43, 118)²⁸, siano rese in entrambi i manoscritti sempre, etimologicamente, con una sola *wāw* (v. 14: *ll(ē)ywīṭī* P, *līwīṭī* F; v. 43: *lywyṭy* P, *l(ē)wīṭī* F; v. 118: *lwyṭy* P, *l(ē)wīṭī* F), grafia che sembra confermare l'ipotesi che la doppia *wāw* equivalga a una doppia *v*.

Tuttavia, la convinzione che il copista di F (e in parte quello di P)²⁹ usi la doppia *wāw* per esprimere la doppia *v* porterebbe a mettere a testo forme in tutto o in parte inaccettabili, ovvero: *avvantati* (v. 14), *avvantato* (v. 106), *vvenduta* [dopo *abbe*] (v. 56) e *štavva* (v. 79). E dunque è preferibile non imporre alla lingua le (supposte) ragioni della grafia e optare, come Contini, in tutti i casi per *v* semplice, anche se conservando qualche sano dubbio.

Nonostante l'assenza della puntazione, l'analisi sistematica delle grafie di P è altrettanto importante per capire le ragioni della conservatività (se è lecito parlare di 'conservazione' nonostante il cambiamento di alfabeto) a cui ho improntato la resa grafica del testo critico e che si giustifica tenendo conto dell'eccezionale razionalità e regolarità grafica dell'elegia.

In entrambi i testimoni sembra esserci una corrispondenza biunivoca tra i grafemi delle sibilanti e i fonemi che essi esprimono ed entrambi i copisti compiono scelte identiche e di fatto mai sconfessate tra gli elementi di coppie di grafemi ebraici che esprimono fonemi identici o affini.

Per quanto riguarda le sibilanti, va tenuto conto del fatto che in ebraico la sibilante dentale sorda è resa con *sāmēkh* (o, raramente, con *sîn*), la sibilante dentale sonora con *šāyîn* e la sibilante palatale sorda con *šîn*. Sia in F sia in P le sibilanti sono rese sempre con *sāmēkh* tranne che in *pašmaro* (v. 90) e *šviata* (v. 74), scritte con *šāyîn*, in *conosciuti* (v. 86) e in tutte le forme in cui la sibilante è seguita da *tēth* (*t*), scritte con *šîn* in F³⁰ e con *šîn/sîn* in P (non puntato e dunque privo della distinzione tra *sîn* e *šîn*) e nella parola ebraica *Israel* [ebr. *Yīsrā'ēl*] (v. 13), scritta regolarmente (cioè come in ebraico) con *sîn* in F e con *šîn/sîn* in P. Le prime due (*pašmaro* e *šviata*) sono le uniche forme in cui la sonora è ammissibile, cioè compatibile con la lingua dei testimoni (mediana/meridionale), poiché seguita da consonante sonora³¹; la terza (*conosciuti*) rappresenta l'unico caso di sibilante palatale sorda del tutto sicura; per le forme con il nesso *st*, come vedremo, è pressoché certa una pronuncia sibilante palatale sorda e dunque coerente l'uso di *šîn*³².

Per quel che concerne la scelta tra due grafemi con valore fonetico identico o affine, *sāmēkh* è sempre preferita a *sîn* nell'espressione della sibilante dentale sorda, *tēth* a *tāw* nella resa dell'occlusiva dentale sorda e *qôf* a *kāf* per rappresentare l'occlusiva velare sorda. Inoltre, in tutti i casi il rapporto tra grafemi (*sāmēkh*, *tēth* e *qôf*) e fonemi (sibilante dentale sorda, occlusiva dentale sorda, occlusiva velare sorda) è biunivoco.

Le (identiche) scelte dei copisti sembrano le più economiche: in ebraico la *sāmēkh* è molto più diffusa della *sîn* e meno soggetta a fraintendimenti (come si è detto, la *sîn* può essere facilmente confusa con la *šîn*), mentre i suoni rappresentati dalla *tēth* e dalla *qôf* dovevano aver già perso la componente enfatica che possedevano nell'ebraico biblico e le due lettere erano più perspicue, nella rappresentazione dei rispettivi fonemi, di quanto non fossero la *tāw* e la *kāf* dotate di *dāḡēš* lene, che solo quest'ultimo, appunto, distingueva dalle corrispondenti spiranti (senza contare che la prima in posizione finale tendeva a rappresentare un'occlusiva dentale sonora presso gli ebrei italiani)³³. Ciò non toglie che la regolarità e la razionalità grafica dei due testimoni siano abnormi nella tradizione letteraria italiana: i copisti di P e di F hanno identiche abitudini grafiche che riesce difficile, in considerazione dell'alto numero e della sistematicità, non ricondurre all'autore (ipotesi che suonerebbe molto azzardata per la maggior parte della coeva produzione volgare in caratteri latini) e dunque non rendere nel modo più esatto possibile.

Come si è anticipato, la nuova edizione si discosta da quella di Contini (che quasi sempre concorda con Cassuto) soprattutto per quanto riguarda la resa grafica³⁴.

Concordo, per esempio, con Contini nel traslitterare la *nún* con <m> (come se fosse una *mēm*) invece che, come negli altri casi, con <n>, nelle forme *emperio* (v. 8) e *emperiu* (v. 20), in ragione della successiva *pē'* (p), per un banale principio di adeguamento alla norma ortografica moderna. La 'fedeltà' alla grafia ebraica (*nún* + *pē'*) equivalente a <np> viene, insomma, sacrificata a un principio di ammodernamento delle grafie non significative che tiene conto della necessità di non ridurre oltre l'inevitabile la fruizione del testo critico.

Numerosi, invece, i casi di disaccordo, almeno parziale.

Il primo riguarda la *qôf*, cioè la lettera ebraica che, come si è detto, sia F sia P usano esclusivamente per rendere l'occlusiva velare sorda (a sua volta resa esclusivamente dalla *qôf*).

In questo caso l'accordo con Contini è limitato all'uso (anch'esso in linea con la norma moderna) del grafema <c> in forme del tipo *foco* e del grafema <q> in forme del tipo *quišto*. Fuorviante mi pare, invece, la scelta continiana del grafema (non esclusivo, ma tipico delle *scriptae* mediane) <k> per la *qôf* che rappresenta l'esito (occlusivo velare sordo) del nesso labiovelare sordo latino (Q), nelle forme *k'*, *ka*, *ke*, *ké*, *ked*, *ki*. In linea con il tipo *foco* e secondo l'uso moderno, nell'edizione si è preferito il grafema, meno ambiguo e più economico, <c>, seguito o meno da <h> (*ch'*, *ca*, *che*, *ché*, *ched*, *chi*), evitando così di suggerire l'uso, da parte dei copisti, dell'equivalente di un grafema diatopicamente connotato (anzitutto in senso mediano) come <k>³⁵ e soprattutto di moltiplicare senza motivo le grafie latine corrispondenti alla sola *qôf* usata dai copisti. Ci si è discostati dall'edizione di Contini anche nella forma, con raddoppiamento fonosintattico, *cchi* (v. 53), per cui Contini usa due diversi grafemi, <c> e <k> (*·cki*), dove F (il testimone puntato) rende l'occlusiva velare sorda con la solita *qôf*, in questo caso dotata di *dāḡēš* forte in quanto intensa.

Anche il secondo caso è stato in parte trattato a proposito della regolarità grafica di F e P. Come si è detto, i due copisti usano sempre *sāmēkh* (sibilante dentale sorda), ad eccezione di casi in cui è del tutto plausibile che la sibilante sia dentale sonora (cfr. la *šāyīn* usata per *paśmaro* e *śviata*) e palatale sorda (cfr. le forme con *šīn* seguita da *tēth*). Per non perdere queste preziose informazioni sulla pronuncia celandole, come comprensibilmente fa Contini, dietro l'identica grafia <s>, la sola disponibile nell'alfabeto latino, si è deciso di usare i grafemi <ś> per *šāyīn* (il tipo *śviata*) e <š> per *šīn* (il tipo *noštro*)³⁶, distinguendoli così, nel testo critico, analogamente a quanto accade nei manoscritti, dall'usuale grafema <s>, impiegato solo per *sāmēkh* (il tipo *santo*). Il caso delle forme del tipo *noštro* è particolarmente significativo a livello diatopico (e quindi forse degno, come si è detto, di un eccezionale allontanamento dalla resa grafica usuale per i testi in caratteri latini): il fatto che la sibilante sia resa con la *šīn* solo davanti a *tēth* e non davanti a *pē'* e *qôf* (casi in cui si trova la *sāmēkh*), e cioè l'opposizione tra /št/ e /sp/, /sk/, potrebbe, infatti, suggerire l'esistenza di una componente abruzzese³⁷, anche se l'inverificabilità in fase antica, cioè nei

testi medievali in caratteri latini³⁸, di questo tratto fonetico strettamente localizzante in fase moderna espone l'ipotesi al rischio dell'anacronismo.

Altri disaccordi con l'edizione di Contini si registrano nella traslitterazione dei grafemi e dei digrammi con cui i copisti (se non, come si è detto, l'autore) si sono sforzati di rendere fonemi inesistenti in ebraico, incorrendo inevitabilmente in soluzioni ambigue³⁹, sia perché i grafemi impiegati in ebraico sono già 'occupati' da altri fonemi, sia perché digrammi e trigrammi in ebraico non esistono (non si dà mai il caso in cui un fonema presente in ebraico sia espresso attraverso la combinazione di due o tre grafemi). Si tratta delle affricate palatali sorde e sonore, rese rispettivamente con la *šādhî* (in ebraico grosso modo affricata dentale sorda) e con la *yôdh* (in ebraico *j* semiconsonante), e della nasale palatale, resa con *nûn* (*n*) seguita da uno o due *yôdh*⁴⁰.

Per quanto riguarda la *šādhî*, concordo totalmente con Contini sui fonemi da essa espressi, parzialmente sulle grafie adottate nel testo critico. Non c'è dubbio che nelle forme del tipo *recitaro* la *šādhî* equivalga, appunto, a un'affricata palatale sorda (nel testo critico resa con <c>) e che nelle forme del tipo *amanza* la *šādhî* esprima un'affricata dentale sorda (nel testo critico resa con <z>), mentre sono poco comprensibili, se non pensando alle identiche scelte di Cassuto, le grafie <cz> e <ç> adottate da Contini, dove il nuovo testo critico avrà rispettivamente <zz>⁴¹ e <z> in forme del tipo *desfazza* e *zenza*: per quanto ovviamente entrambe (la seconda soprattutto) attestate nei manoscritti medievali in caratteri latini, l'uso di grafemi diversi tra loro nel primo caso (<c> e <z> in *desfazza*) e diversi rispetto a quello maggioritario e moderno (<z> di *amanza*) nel secondo (<ç> in *çença*) per un identico fonema (l'affricata dentale sorda) per cui F (il testimone puntato) impiega senza eccezioni un solo grafema (la *šādhî*, in *desfazza* dotata di *dāḡēš* forte in quanto intensa) mi pare fuorviante e antieconomico, come già l'inutile moltiplicazione dei grafemi latini (corrispondenti alla sola *qôf* usata dai copisti) nella forma *-cki* (v. 53).

Per quel che concerne lo *yôdh*, concordo con Contini sia sulle forme in cui gli va attribuito il valore di *j* semiconsonante (come in ebraico) e su quelle in cui esprime, invece, un'affricata palatale sonora, sia sui grafemi da adottare nel testo critico (rispettivamente <i> e <g>)⁴², ovvero sulle forme *aio* (v. 67), *aiu* (v. 64), *aiušta* (v. 101), *deiettato* (v. 107), *faraio* (v. 84), *iente* (vv. 1, 45, 83), *ienti* (vv. 7, 15, 25, 65, 66, 68, 118), *ientili* (v. 35) e *iettare* (v. 39) e sulle forme *gia* (vv. 26⁴³, 32), *gianu* (v. 11), *sergente* (v. 82)⁴⁴. Fa eccezione la forma che nel testo critico si leggerà *lige* (vv. 77, 83, 111) e che Contini trascrive *lie*. A favore del valore di affricata palatale sonora da attribuire alla prima *yôdh*, e dunque della scelta del grafema <g>, mi pare deponga il fatto che nel *corpus* TLIO⁴⁵ *lie* sia una forma apastica (l'unica occorrenza si trova appunto nell'elegia continiana) e *lige*, seppur rara, attestata due volte⁴⁶.

Per quanto riguarda, infine, la *nûn* (*n*) seguita da uno o due *yôdh*, concordo con Contini sul fonema (nasale mediopalatale) espresso dal digramma/trigramma e sul digramma (<gn>) adottato in *guadagnare* (v. 72), *signore* (vv. 55,

97), *signori* (v. 10), *signoria* (v. 46), *signuri* (v. 77), oltre che sul diverso trattamento da riservare alla forma *coniunti* (v. 73), da intendersi come latineggiante, e con Hijmans-Tromp⁴⁷ sulla necessità di estendere la grafia <gn> anche alla forma *plagne* (v. 1), l'unica per cui Contini usa la grafia <ng> (*plange*), pur rendendosi conto della plausibilità della forma concorrente⁴⁸.

Conclusioni

In conclusione, se fosse lecito estendere i risultati dell'analisi sistematica delle grafie dei testimoni dell'elegia giudeo-italiana, si potrebbe dire che i testi allografi⁴⁹ costituiscono un *corpus* particolarmente prezioso per il linguista, dal momento che sembrano rappresentare un caso limite, di minima tendenza all'uso di grafie etimologiche (poco sensate in un alfabeto diverso da quello latino)⁵⁰ e di massima tendenza all'uso di grafie ortofoniche e alla regolarità grafica (il senso e il risultato della scelta di un sistema alfabetico diverso da quello usuale, cioè del *surplus* di meditazione grafica richiesto agli estensori dei testi allografi).

Di conseguenza, l'atteggiamento dell'editore critico potrà essere, come si è visto, da una parte più 'conservativo' rispetto agli usi dei copisti (mai idiosincratici, anzi ascrivibili all'autore e dunque meritevoli del massimo rispetto), dall'altra più innovativo rispetto alle grafie (latine) tradizionali, cioè moderatamente aperto ai grafemi della traslitterazione scientifica, nei limiti posti all'esattezza dalla necessità di rivolgersi a un pubblico più ampio possibile.

NOTE

¹ L'edizione critica verrà pubblicata nella collana dell'Università per Stranieri di Siena «Testi e culture in Europa» (Pacini editore).

² U. Cassuto, *Un'antichissima elegia in dialetto giudeo-italiano*, in *Silloge Linguistica dedicata alla memoria di Graziadio Isaia Ascoli nel primo centenario della nascita*, Torino, Chiantore, 1929, pp. 349-408. L'edizione è introdotta da un ampio studio dei tre testimoni manoscritti, delle grafie, delle fonti e della lingua, e da una contestualizzazione della poesia nella letteratura giudeo-italiana, ed è conclusa da un glossario. Al testo di F (in caratteri ebraici puntati) è affiancato il testo critico (in caratteri latini); sotto i primi 15 versi del testo in caratteri ebraici e di quello in caratteri latini c'è un saggio di traslitterazione scientifica rispettivamente di F e di P, mentre a piè di pagina si trova l'apparato critico.

³ G. Contini, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, tomo I, pp. 35-42.

⁴ Ferrara, Tempio Maggiore Israelitico, 19.

⁵ E.S. Artom, *Un'antica poesia italiana di autore ebreo*, «Rivista Israelitica», X, 1913-1915, pp. 90-99. Al testo (di F) in caratteri ebraici, privato delle vocali, ritenute «spesso errate» (p. 92), viene affiancata la traslitterazione in caratteri latini; al piede del testo ebraico si trovano gli emendamenti, al piede di quello in caratteri latini rade e sintetiche note; precede una breve introduzione.

⁶ London, The Valmadonna Trust Library, 10. Ringrazio la National Library of Israel, nelle persone della direttrice del Manuscripts Department & Institute of Microfilmed Hebrew Ma-

nuscripts, Yael Okun, per avermi fornito preziose indicazioni e per avermi inviato, limitatamente alle carte richieste, il microfilm del manoscritto in formato pdf, e Laurel Nygate (segretaria del proprietario della Valmadonna Trust Library, Jack Lunzer), per avermi messo in contatto con Sotheby's New York. Mentre questo articolo era in bozza il codice è stato venduto alla National Library of Israel. Per dati certi sulle grafie rinvio all'edizione, che si gioverà di un esame diretto del manoscritto.

⁷ Ringrazio la signora Sharon Liberman Mintz di Sotheby's New York per avermi procurato le fotografie delle carte contenenti l'elegia giudeo-italiana e per la sollecita corrispondenza di questi mesi.

⁸ Parma, Biblioteca Palatina, Parm. 2736 (De Rossi 804). Ringrazio la direttrice della Biblioteca Palatina di Parma, Grazia Maria De Rubeis, per avermi mandato alcuni importanti materiali relativi al manoscritto.

⁹ Il rabbino capo di Ferrara Luciano Caro esclude categoricamente la presenza del manoscritto presso la Comunità ferrarese (devastata e saccheggiata dai nazifascisti nel settembre 1944), Yael Okun ha dato un responso analogo per la National Library of Israel e altrettanto si può dire per la Comunità Ebraica di Firenze (grazie alla grande disponibilità del rabbino capo Joseph Levi, dell'archivista Umberto Di Gioacchino e del bibliotecario Renzo Bandinelli ho potuto cercarlo, purtroppo invano, nei locali della Comunità fiorentina, dove poteva forse averlo portato Cassuto).

¹⁰ Cassuto, *Un'antichissima elegia* cit., pp. 353-54.

¹¹ Sulla datazione del testo tornerò nell'edizione; per quanto riguarda i testimoni si vedano le descrizioni presenti in *The Hebrew Manuscripts in the Valmadonna Trust Library*, a cura di B. Richler, [Zurich], The Valmadonna Trust, 1998, p. 61, e in *Hebrew Manuscripts in the Biblioteca Palatina in Parma. Catalogue, Palaeographical and codicological descriptions* by Malachi Beit-Arié, Jerusalem, The Hebrew University of Jerusalem / The Jewish National and University Library, p. 214a-b.

¹² Cassuto, *Un'antichissima elegia* cit., p. 351; «tra gl'inni penitenziali che in esso [F] sono aggiunti alle preghiere consuete alcuni ve ne sono che si riconnettono ad avvenimenti storici, e questi avvenimenti concernono quasi sempre la comunità ebraica di Roma» (*ibidem*); «tra le aggiunte [di P] si trovano quelle elegie in morte di Elia de Pomis, martire a Roma nel 1298, che sono trascritte in diversi esemplari del *Machzor* italiano scritti a Roma o in altri luoghi dell'Italia centrale i cui ebrei erano in stretti rapporti con quelli di Roma» (ivi, p. 352).

¹³ P è il primo volume di un *māḥ(ā)šōr* in due volumi.

¹⁴ In F l'elegia si trova ai ff. 233a-234b, in P ai ff. 165b-167a.

¹⁵ Cassuto (*Un'antichissima elegia* cit., p. 351) traduce le rubriche incipitarie di F e P (rispettivamente *l'š l'hn tyst'r l'm* e *l'š l'hn tstr l'm*) così: «Composizione in volgare, sul motivo di *Tissather le-allem*».

¹⁶ Per un quadro d'insieme delle lingue 'giudeo-x' si veda *Handbook of Jewish Languages*, a cura di L. Kahn e A.D. Rubin, Leiden-Boston, Brill, 2016, per il giudeo-italiano, nell'opera succitata, il capitolo *Judeo-Italian*, di A.D. Rubin, pp. 297-364, che aggiorna il classico saggio di U. Cassuto, *Bibliografia delle traduzioni giudeo-italiane della Bibbia*, in *Festschrift Armand Kaminka zum siebzigsten Geburtstage*, Wien, Verlag des Wiener Maimonides Instituts, 1937, pp. 129-41. Per evidenti ragioni di spazio rinvio all'edizione i riferimenti alla bibliografia sui valori fonetici attribuiti dagli studiosi ai grafemi ebraici usati nei testi giudeo-italiani, limitandomi

ical Edition of the Judeo-Italian Translation of the Siddur, «Journal of Jewish Languages», 1, 2013, pp. 229-60.

¹⁸ Di qui in avanti si menzionerà l'edizione di Cassuto solo nei (rari) casi in cui Contini se ne discosta.

¹⁹ Che la *gîmēl* sia sempre priva di *dāḡēš* si spiega proprio con il fatto che non c'è il rischio di confondere /g/ esplosiva (a rigore dotata di *dāḡēš* lene) e /g/ spirante (assente in italiano).

²⁰ Cfr. l'analoga resa con <nt> di *nûn* seguita da *tēth* munita di *dāḡēš* in *avinanti* (v. 68).

²¹ Le sette *a* in questione sono tutte brevi.

²² Contini, *Poeti del Duecento* cit., tomo II, p. 796.

²³ Del tutto implausibile e quindi emendata è solo la *vēth* di *flamvi* (nel testo critico *flambî*) al v. 96.

²⁴ «'bene' compare nell'Italia meridionale per lo più con *bb-* [...] e solo isolatamente si ha *vène* (per esempio nelle Marche meridionali)» (G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1966, vol. I. *Fonetica*, pp. 195-96).

²⁵ Si trova, invece, *-v-* (da *-B-*) anche in Contini nella forma *revillarū* (v. 17), probabilmente per la presenza, sopra la *vēth* (*v*), del *rāfēh* (lett. 'debole'), un trattino orizzontale posto al di sopra di una lettera, per il cui uso non sistematico e non sempre comprensibile nell'elegia e in altri testi giudeo-italiani rinvio all'edizione.

²⁶ Conservata, invece, la *v* nei seguenti esiti (che hanno *v* anche in Contini): *vao* (v. 6), *Vedisi* (v. 34), *venduta* (v. 56), *venduti* (v. 44), *Venni* (v. 61), *venuti* (v. 87) [con *rāfēh*], *vinnero* (v. 40) [con *rāfēh*], *vino* (v. 57).

²⁷ E.S. Artom, *La pronuncia dell'ebraico presso gli Ebrei d'Italia*, «La Rassegna mensile di Israel», XXVIII, n. 3-4 (1962) [In memoria di Federico Luzzatto], pp. 26-30, p. 27. Evidentemente Cassuto ha deciso di considerare questa consuetudine solo per le *v-* (*vēth*) esito di *B-* e non per quelle (elencate alla nota precedente) esito di *v-* (due sole delle quali hanno il *rāfēh*).

²⁸ In *liviti* (v. 14) e *leviti* (v. 43) la scelta di *wāw* al posto di *bēth* si spiega con la presenza di *wāw* nella parola ebraica da cui derivano: *l(ē)wī'im*.

²⁹ In *P avantati* (v. 14) ha la doppia *wāw*, mentre *avantato* (v. 106), *štava* (v. 79) e *venduta* (v. 56) la *bēth* senza *dāḡēš*.

³⁰ Si tratta di 24 forme, comprese le 4 in cui l'eccezionale dimenticanza del punto impedisce di distinguere la *šîn* dalla *sîn*, ma che ad ogni modo fanno parte del novero di forme in cui la sibilante non è resa né con

sorda quando segue una consonante (impossibile usare il digramma <sc> davanti a <t> per traslitterare le forme con *šīn* seguita da *tēth*).

³⁷ «In Campania *mošca* e *vešpa* sono più frequenti di *fešta*, in Sicilia *fešta* è più diffuso di *mušca* e *vešpa*; in Abruzzo si trova solo *št* (*feštā*), in quanto *sp* e *sk* rimangono inalterati» (Rohlf, *Grammatica storica* cit., p. 379).

³⁸ Nei testi medievali in caratteri latini un'eventuale pronuncia come sibilante palatale sorda (/š/) di *s* complicata verrebbe occultata dall'impossibilità di usare il digramma <sc> davanti a consonante.

³⁹ Dell'ambiguità di queste grafie si rendeva ovviamente conto anche Contini (*Poeti del Duecento* cit., tomo II, p. 796): «La trascrizione qui adottata è naturalmente quella del Cassuto, ma va avvertito che l'alfabeto ebraico non consente talune distinzioni, in particolare quelle tra *é* e *z* sorda, tra *g* e *j*, talché a rigore *caczato* o *abbraczaro* si potrebbero leggere anche con *é* (ma *desfacza* 33 è garantito dalla rima), *ienti* ecc. anche con *g*, e a rovescio *gianu* ecc. anche con *j* (e *plange* potrebb'essere *-nje* ossia *-gne*)».

⁴⁰ Totale accordo rispetto all'edizione di Contini si registra, invece, nella traslitterazione (con il digramma <gl> o il trigramma <gli>) del digramma o trigramma formato da *lāmēdh* (l) e da uno o due *yōdh*, che i copisti usano per esprimere la laterale palatale (il tipo *figli* e *desfigliata*).

⁴¹ In *abbrazzaro* (v. 88), *fazza* (v. 109) e *cazzato* (v. 20) l'assenza della geminazione in F (il testimone puntato) è stata interpretata come una dimenticanza del *dāḡēš* forte e integrata nel testo critico.

⁴² Di diverso parere Hijmans-Tromp (*Per il testo dell'Elegia* cit., p. 98b), per cui lo *yōdh* non va reso né con <i> né con <g>, ma con <j>, grafema, poco comprensibile per il lettore non specialista e dal valore fonetico ambiguo, che costituisce volutamente una non scelta: soluzione a mio parere improponibile in un testo criticamente restituito, cioè in una sede che si contraddistingue oltre che per il dovere di fare scelte trasparenti e argomentate, per il dovere di scegliere, anche in casi di adiaforia (con l'assunzione di responsabilità che questo comporta e che non può essere demandata al lettore).

⁴³ In Cassuto, *Un'antichissima elegia* cit., p. 395 si legge l'erronea lezione *ià*.

⁴⁴ Cassuto, *Un'antichissima elegia* cit., p. 399 si trova la forma *seriente*.

⁴⁵ TLIO. *Corpus del Tesoro della lingua italiana delle origini*, Centro del C.N.R. Opera del Vocabolario Italiano presso l'Accademia della Crusca.

⁴⁶ Il fatto che una delle due occorrenze (*la lige de Deu*) sia in un testo messinese [ed. cTLIO: S. Santangelo, *Libru de lu Dialagu de Sanctu Gregoriu traslatatu pir frati Iohanni Campulu de Missina*, Palermo, Scuola Tipografica 'Boccone del Povero', 1933] potrebbe avvalorare l'ipotesi stratigrafica di una componente meridionale estrema.

^{47</}

FRANCESCO BAUSI – ALESSIO DECARIA

*Il carteggio privato di Niccolò Machiavelli.
Problemi di resa grafica**

*Problems in the graphic rendering
of Niccolò Machiavelli's private correspondence*

1. Il presente intervento muove dalla concreta esperienza di lavoro intorno all'edizione critica – la prima mai allestita – delle lettere familiari di Niccolò Machiavelli, attualmente in preparazione e prevista nell'ambito dell'Edizione nazionale delle Opere, pubblicata dalla Salerno Editrice¹. L'edizione è curata da un gruppo di lavoro da me coordinato, che comprende, oltre al sottoscritto, Alessio Decaria, Diletta Gamberini, Andrea Guidi, Stella Larosa e Giorgio Masi. Il *corpus* comprende circa 330 lettere (relative al periodo 1498-1527), ma a tutt'oggi la sua consistenza non è ancora perfettamente definita, sia perché non si può escludere la scoperta – in biblioteche pubbliche, collezioni private o cataloghi di aste – di epistole nuove e sconosciute, sia perché alcune lettere accolte dai precedenti editori tra le familiari sono in realtà lettere di governo, e dunque verranno escluse. Le epistole dei corrispondenti sono in netta maggioranza, perché quelle di Machiavelli sono poco più di novanta: quelle che si pubblicano sotto il titolo 'lettere di Machiavelli' sono dunque, in gran parte, lettere di altri, e ciò, come è comprensibile, comporta problemi particolari in sede di edizione, soprattutto a livello linguistico e grafico.

Va detto subito che nel nostro caso il problema pratico della resa grafica è risolto in partenza, perché l'EN prevede norme rigide e precise, stabilite fin dall'inizio e suscettibili solo di minime varianti e di minimi aggiustamenti; e si tratta di norme che impongono una modernizzazione estesa e sistematica, senza distinguere fra testi autografi e testi non autografi. Le riporto qua sotto, desumendole, con qualche taglio e qualche ritocco solo formale, dalla *Nota al testo* della mia edizione dei *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* (2001):

- soppressione dell'*h* etimologica (ove non conservata nell'uso moderno) e pseudo-etimologica; sua integrazione, viceversa, laddove necessaria. Il *neso ph* viene sempre reso con *f*;

- soppressione dell'*h* diacritica superflua (*ch* e *gh* dinanzi ad *a*, *o*, *u*) e nella parola *Christo* (e derivati); resa di *ch* e *gh* con *cch* e *ggh*, o con *cc* e *gg*, quando il raddoppiamento è richiesto dalla grafia moderna (*vechio*>*vecchio*; *veglio*>*veggo*); riduzione di *gh* a *g*;
- integrazione della *i* diacritica dopo palatale laterale *gl* seguita da *a*, *e*, *o*, *u* (*meglo*>*meglio*; *vogla*>*voglia*). Soppressione della *i* diacritica superflua in *cie*, *gie*, *scie*, *gni* + *a*, *e*, *o*, *u*, nei casi in cui non è richiesta dalla grafia moderna (*giente*>*gente*; *ogniuno*>*ognuno*);
- regolarizzazione delle scempie e delle doppie secondo l'uso moderno.
- assimilazione, secondo l'uso moderno, dei prefissi latineggianti *ad-*, *ex-*, *obs-*, ecc., e dei nessi consonantici (etimologici e pseudo-etimologici) *bm*, *ct*, *dt*, *dv*, *nr*, *ps*, *pt*, *x*, ecc. Vengono invece conservati i nessi *ns* (ad es. in *constretto*, *trasnferire*) e *pl* (*esempio*);
- resa di *n* con *m* davanti a *p* e *b*, nei casi richiesti dalla grafia moderna (ad es. *inportanza*>*importanza*);
- soppressione della resa grafica del raddoppiamento e dello scempiamento in fonosintassi (ad es., rispettivamente, *appisa*>*a Pisa*; *de re*>*del re*);
- riduzione a *zi* dei nessi *ti* e *cti*, nei casi richiesti dalla grafia moderna. Ad es. *iuditio*>*iudizio*; *protectione*>*protezione*; *prudencia*>*prudenza*.
- riduzione a *gn* e *gl*, rispettivamente, dei nessi *ngn* e *lgl*;
- resa di *q* con *c* o con *cq*, in base all'uso moderno (ad es. *quore*>*cuore*; *aquist*>*acquisto*);
- resa *et* e di *&* con *e*².

La scelta della modernizzazione, che appare in generale del tutto condizionale³, fu suggerita ai fondatori dell'EN da molteplici considerazioni. In primo luogo, si ritenne che un'edizione nazionale non è solo un'edizione 'scientifica' rivolta a specialisti e filologi, ma ha lo scopo di consegnare alla nazione le opere dei suoi autori più grandi e più rappresentativi, e ciò non a esclusivi fini di studio, ma anche per costituire un *pantheon* (idealmente accessibile a tutti) delle sue glorie culturali. Nel caso specifico di Machiavelli, poi, si tenne conto del fatto che le sue opere non vengono studiate soltanto da letterati, ma anche (e ancor più, soprattutto all'estero) da filosofi, storici, storici delle idee e delle dottrine politiche, politologi, i quali, privi generalmente di competenze linguistiche e filologiche, avrebbero difficoltà a utilizzare edizioni critiche tradizionali. Infine, la decisione di non adottare criteri diversi per testi autografi e testi non autografi (estendendo anche a questi ultimi la modernizzazione grafica) fu presa anche perché il piano dell'opera prevede, alla fine, un volume di riproduzioni fotografiche e di trascrizioni diplomatico-interpretative degli autografi, eccezion fatta per le troppo numerose lettere ufficiali. E oggi la riproduzione fedele delle grafie autografe è ancora meno utile e opportuna, perché gran parte delle lettere machiavelliane sono disponibili *online*, in riproduzioni di eccellente qualità, sui siti della Bi-

biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e del Ministero dei beni e delle attività culturali e ambientali⁴.

Considerazioni di questo genere motivarono anche la scelta – non consueta nelle edizioni nazionali – di corredare i testi di un commento sia linguistico che storico-erudito, stabilendo solo una distinzione fra opere maggiori (dotate di una annotazione più ampia e minuziosa) e opere minori (commentate più parcamente, con note prevalentemente esplicative). Sono ancora valide, oltre mezzo secolo dopo, le parole di Carlo Dionisotti:

Mai piantare lì i testi, se di edizioni si tratta che invitino veramente a leggere i testi, a commentarli. Siamo stanchi e sazi di apparati stratosferici, di stemmi fasulli, di araldica filologia, di quisquilie grafiche, ma siamo affamati di commenti⁵.

Insomma – e questa riflessione può avere una portata più generale in relazione al tema di questi seminari – Machiavelli non è, poniamo, Matteo Franco, le cui lettere furono pubblicate da Giovanna Frosini nel 1990 con criteri rigidamente conservativi, che sarebbe impensabile applicare alle epistole del Segretario; cosicché la modernizzazione è necessaria, se si vuole che i testi vengano letti e i volumi venduti, e se si vuole evitare che, come in genere accade, gli studiosi (soprattutto ma non solo all'estero) continuino a citare i testi dalle edizioni commerciali più facilmente accessibili, ignorando le costose, scomode e complicate edizioni nazionali. Machiavelli è come Dante (si tratta, non per caso, dei due nostri autori più studiati e tradotti nel mondo): e la *Commedia* si è sempre letta con grafia modernizzata. Neppure avrebbe senso, in questo caso, appellarsi alla distinzione fra edizione critica e edizione commerciale, demandando a quest'ultima la modernizzazione, il commento e ogni altra operazione che agevoli la lettura: in genere le edizioni oggi disponibili delle lettere machiavelliane, infatti, o non modernizzano o lo fanno in modo parziale e senza un preciso criterio, e, quanto alle note, o ne sono al tutto prive (Martelli), o presentano un commento insoddisfacente e lacunoso (Gaeta, Vivanti), o annotano con larghezza solo una sezione del carteggio (Inglese, Bardazzi).

Detto questo, il problema della resa grafica dei testi va sdrammatizzato, perché anche il criterio più conservativo (se non è puramente diplomatico, e comunque, in parte, anche in quel caso) è sempre un criterio compromissorio, che prevede una 'trascrizione' e una 'transcodifica' convenzionale da un sistema (antico) a un altro (moderno). Poste queste premesse, ogni metodo è accettabile, conservativo o modernizzante, purché sia complessivamente coerente e giustificabile. A chi obietta che la conservazione delle grafie serve al linguista, si risponde che per gli studi su grafia, fonetica e morfologia è sempre opportuno ricorrere ai manoscritti, tanto più quando siano accessibili in rete.

Il carteggio privato di Machiavelli presenta le seguenti tipologie di testi:

- 1) lettere autografe di Machiavelli (di tre tipi: originali effettivamente inviati, belle copie o minute), alcune delle quali trasmesse anche da altri testimoni non autografi (in genere, l'Apografo Ricci);
- 2) lettere non autografe di Machiavelli (in massima parte trasmesse dall'Apografo Ricci);
- 3) lettere autografe di corrispondenti;
- 4) lettere non autografe di corrispondenti (anch'esse in prevalenza nell'Apografo Ricci);
- 5) lettere – in numero assai esiguo – di cui sono andati perduti gli originali e di cui non si ha nessun altro testimone, per cui il testo deve essere ricavato da edizioni precedenti (soprattutto da quella, storica, di Edoardo Alvisi)⁶ curate da studiosi che ebbero accesso ai manoscritti.

L'elenco evidenzia ancor più i vantaggi della modernizzazione grafica, che, se da un lato appiattisce la varia *facies* dei testi, dall'altro garantisce una uniformità a mio avviso preferibile alla caotica molteplicità formale di un carteggio tanto composito. Anche perché, se la conservazione delle grafie machiavelliane potrebbe avere un senso, è molto dubbio che lo abbia la conservazione delle grafie dei corrispondenti e dei copisti; né sembra proponibile il criterio 'misto', conservativo per gli autografi del Segretario, modernizzante per le lettere non autografe e per quelle dei corrispondenti (oppure, conservativo per tutti gli autografi, compresi quelli dei corrispondenti, e invece modernizzante per le altre epistole). Ovviamente, i criteri di modernizzazione fissati dalla EN saranno da applicare anche alle non molte lettere comprese nella tipologia numero 5), per le quali funge da testimone-base la migliore edizione il cui curatore abbia potuto vedere i manoscritti, autografi o meno.

Prima di guardare qualche esempio, è bene vedere quale sia stata, in materia di resa grafica, la condotta seguita nelle precedenti edizioni del carteggio machiavelliano, limitandoci a quelle più recenti e metodologicamente più attendibili.

Franco Gaeta (1961, 1984)⁷ afferma nel 1961 di aver rivisto le lettere sui manoscritti – ad eccezione di quelle conservate nelle raccolte inglesi e americane – e di aver restituito le grafie originali; il criterio conservativo è adottato sia per le lettere autografe che per le altre⁸. Nell'edizione riveduta del 1984, Gaeta si uniformò invece alle consuetudini della nuova collana (i «Classici» UTET), scegliendo la via della modernizzazione grafica pressoché integrale di tutti i testi, autografi e non.

Mario Martelli (1971)⁹ rivede le lettere autografe – sia machiavelliane, sia dei corrispondenti – sui manoscritti, mentre per le altre si serve delle edizioni correnti (criterio, questo, da lui seguito anche per tutte le altre opere machiavelliane): nelle prime si mantengono le grafie originali, e le seconde vengono invece pubblicate, nella maggior parte dei casi, con grafie ampiamente ammo-

dernate. I criteri adottati per gli autografi sono molto conservativi: ad esempio Martelli non integra la *i* diacritica dopo la *c* palatale, stampando *coè* (per *cioè*), *mogle*, *piolare* ecc., e, come già Gaeta 1961, limita al minimo gli interventi (distinzione di *u* da *v*, riduzione a *i* della *y* non etimologica).

Giorgio Inglese (1989)¹⁰ ricava le lettere dalle edizioni precedenti (solo sporadicamente rivedendo qualche epistola sui manoscritti), e ciò crea difformità nella resa formale e grafica, come accade nell'edizione Martelli, anche se – essendo questa edizione compresa in una collana di carattere divulgativo – con parziale ammorbidimento dei suoi criteri conservativi.

Corrado Vivanti (1999)¹¹ segue Gaeta 1984 quanto a lezione, forme e grafia, ma per le lettere che aggiunge *ex novo* – sulla base delle scoperte e dunque delle edizioni successive – adotta la grafia di tali edizioni, dando vita anch'egli, in tal modo, alla consueta difformità interna.

2. Illustro ora alcuni esempi dei problemi che possono presentarsi in seguito alla modernizzazione grafica del testo delle lettere machiavelliane, sia autografe che non autografe. Nei successivi paragrafi, Alessio Decaria prenderà in esame invece alcune lettere di corrispondenti. I tre *specimina* che propongo corrispondono ad altrettante tipologie: autografo, apografo e minuta autografa. Il primo esempio è ricavato dai *Ghiribizzi* a Giovan Battista Soderini (13-21 settembre 1506): se ne presenta prima una trascrizione conservativa, con interventi limitati allo scioglimento dei compendi (fra parentesi tonde), alla distinzione *u* / *v* e alla separazione delle parole, mantenendo la punteggiatura originale; e poi la trascrizione con ammodernamento grafico, sottolineando le parole sulle quali si è intervenuti (ma omettendo di segnalare l'integrazione dei segni diacritici e di quelli interpuntivi)¹². Per comodità, nella trascrizione ammodernata il testo è stato suddiviso in paragrafi, come poi sarà anche nell'EN. L'autografo dei *Ghiribizzi* è il ms. Capponi 107 (2) della Biblioteca Apostolica Vaticana, c. 219r-v (altro testimone, non autografo, è il Pal. E.B.15.10 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, cc. 57v-58v: si tratta del cosiddetto Apografo Ricci, copiato in gran parte dal nipote del Segretario, Giuliano de' Ricci, nell'ultimo quarto del XVI secolo).

Ghiribizi scripti in Perugia al Soderino

una vostra lette(ra) mi si p(re)sento in pappafico pure dopo X parole la riconobbi: (et) veramente io credo la frequentia di Piombino p(er) conoscervi: (et) delli i(m)pedimenti vostri (et) di filippo so(n) certo p(er)che io so che l'uno è offeso da el poco lume (et) l'altro da el troppo: Ge(n)naio no(n) mi da noia: pure ch(e) Febraio mi regha fra le mani: Dolgomi del sospetto di filippo: (et) suspeso ne attendo el fine: Fu la vostra lettera breve (

io sono co(n)strecto ad maraviglarmi poco o confessare no(n) havere gustate ne leggie(n)do: ne pratica(n)do le actioni delli huomini (et) e modi del pr(o)cedere loro /·/ Conoscho voi et la bussola della navigatione vostra (et) q(ua)n(do) potessi essere da(n)nata ch(e) no(n) puo: io no(n) la dan(n)erei veggio(n)do ad ch(e) porti vi habbi guidato et di ch(e) sp(er)anza vi possa nutrire onde io credo no(n) con lo specchio vostro dove no(n) si vede se non prud(ent)ia ma per quello de piu che si habbi nelle cose ad vedere el fine et no(n) el mezzo et vede(n)dosi con varij governi co(n)seguire una medesima cosa et diversamente operando havere uno medesimo fine et q(ue)llo ch(e) ma(n)chava ad questa opinione le actioni di q(ue)sto po(n)tefice et li effetti loro vi ha(n)no aggiunto. Ha(n)nibale et Scipione oltre alla disciplina militare ch(e) nell'uno et nell'altro eccelleva egualmente l'uno con la crudeltà p(er)fidia i(n)religione mante(n)ne e suoi exerciti uniti in Italia et fecesi ammirare da popoli ch(e) p(er) seguirlo si ribellavano da e romani l'altro co(n) la pietà fedeltà et religione i(n) Spagna hebbe da q(ue)lli p(o)p(o)li el medesimo seguito et l'uno et l'altro hebbe i(n)finite vittorie ma p(er)che non si usa allegare e romani: lorenzo de' medici disarmò el popolo p(er) tenere Firenze: M(esser) giovanni bentivogli p(er) tener Bologna lo armò: e vitelli i(n) castello et q(ue)sto duca d'urbino nello stato suo disfeciono le forteze p(er) tenere q(ue)lli stati: el co(n)te Francesco i(n) Milano et molti altri le edificorno nelli stati loro p(er) assicurarsene: Tito i(m)peradore q(ue)l di ch(e) no(n) be(n)ificava uno credeva p(er)dere lo stato: qualchun altro lo crederrebbe p(er)dere el di ch(e) facessi piacere ad qualchuno.

[1] Ghiribizzi scritti in Perugia al Soderino

[2] Una vostra lettera mi si presentò in pappafico; pure, dopo dieci parole la riconobbi. [3] E veramente io credo la frequenzia di Piombino per conoscervi; e delli impedimenti vostri e di Filippo son certo, perché io so che l'uno è offeso da el poco lume, e l'altro da el troppo. [4] Gennaio non mi dà noia, pure che febbraio mi regga fra le mani. [5] D'olgo mi del sospetto di Filippo, e sospeso ne attendo el fine. [6] Fu la vostra lettera breve, e io, rileggendo, la feci lunga. [7] Fummi grata, perché mi dette occasione a fare quello che io dubitavo di fare, e che voi mi ricordate che io non faccia; e solo questa parte ho riconosciuta

stello e questo duca d'Urbino nello stato suo disfeciono le fortezze per tenere quelli stati; el conte Francesco in Milano e molti altri le edificorno nelli stati loro, per assicurarsene. [13] Tito imperadore, quel dì che non benificava uno, credeva perdere lo stato; qualcun altro lo crederrebbe perdere el dì che facessi piacere ad qualcuno.

Il confronto suggerisce quanto segue:

- 1) lo scioglimento delle abbreviazioni non pone particolari problemi; a 13 *īperadore* le norme dell'EN richiedono *imperadore*, come stampa anche Ridolfi, benché negli autografi ricorrano anche *īperadore* e *īpero*.
- 2) la modernizzazione grafica eseguita secondo i criteri dell'EN dà vita ad alcune forme 'ibride', già presenti nei precedenti volumi: 3 *frequenzia*, 8 *con stretto*, 10 *prudenzia*;
- 3) potrebbe sussistere un dubbio teorico nella modernizzazione della forma *exerciti* (11: *eserciti* o *esserciti*); in situazioni del genere, si farà appello all'uso machiavelliano documentato dagli autografi, dove, salvo errore, compaiono solo *exercito* e *esercito*, e dunque la scelta cade – qui e in tutti gli altri casi: vd. ad es. *exercitate* nella lettera seguente – su *eserciti*.
- 4) la riduzione di *et* a *e* nella locuzione *et e modi* > *e e modi* (8) può dare adito a equivoci, e risulterebbe più chiara corredando di apostrofo l'articolo (*e e' modi*), come fa anche Ridolfi. Al riguardo, nei precedenti volumi dell'EN sono stati impiegati criteri diversi: *e'* per *e* (art. masch. plur.) è stato adottato nelle *Legazioni*, nel *Principe* e negli scritti politici minori, ma non nei *Discorsi*, nelle opere storiche e negli scritti letterari. Data la complessità linguistica delle lettere machiavelliane, è probabile che anche in questo volume la preferenza vada alla scrizione *e'*, per quanto graficamente ingiustificata.
- 5) la punteggiatura di Machiavelli, essenziale (con uso pressoché esclusivo dei due punti) e a volte assente, è inservibile per il lettore moderno.

Il secondo caso è quello della celeberrima lettera a Francesco Vettori del 10 dicembre 1513, trasmessa esclusivamente dall'Apografo Ricci, cc. 150v-151v (la lettera in questione fu però trascritta da mano diversa da quella di Giuliano, che si limitò a intervenire in alcuni punti, correggendo a margine o integrando)¹³. Se ne riproduce qui la parte iniziale:

Mag(nifi)co oratori Flor(entin)o Francischo Vectori apud summum Pontificem Patrono et benefactori suo. Romę.

Mag(nific)o ambasciadore Tarde non furon mai gratie

fussi buono massaio delle v(ost)re l(ette)re: et io sapevo che da Filippo et Pagolo in fuora altri p(er) mio co(n)to no(n) l'haveva viste: Ho(n)ne rihauto per l'ultima vostra de .23. del passato: Dove io resto co(n)tentissimo vedere quanto ordinatamente et quietam(ent)e voi exercitate cotesto officio p(ubblic)o et io vi co(n)forto a seguire così, p(er)che chi lascia e sua co(m)modi per li co(m)modi d'Altri: so p(er)de e sua et di quelli no(n) li e saputo grado: et poi che la fortuna vuol fare ogni cosa ella si vuole lasciarla fare: stare quieto et no(n) le dare briga: et aspettar tempo che la lasci fare qualch(e) cosa agl'huomini et all'hora starà bene a voi durare più fatica veggiare più le cose: et a me partirmi di villa et dire: eccomi: Non posso p(er)tanto volendovi rendere pari gratie dirvi in q(uest)a mia l(ette)ra altro che qual sia la vita mia: et se voi giudichate che sia a barattarla con la v(ost)ra io sarò contento mutarla io mi sto in villa et poi che seguirno quelli miei ultimi casi non sono stato ad accozali tutti 20. di a Firenze: ho infino a qui uccellato a tordi di mia mano levavomi innanzi di inpaniavo andavone oltre con un fascio di gabbie addosso che parevo el geta quando e tornava dal porto con e libri d amphitrione: pigliavo el meno dua el più sei tordi et così stetti tutto settembre: dipoi questo badalucca ancora che dispettoso et strano e mancato con mio dispiacere et qual la vita mia vi dirò: Io mi lievo la mattina con el sole et vomene in un mio boscho che io fo tagliare dove sto dua hore a rivedere l'opere del giorno passato et a passar tempo con quegli tagliatori che hanno sempre qualche sciagura alle mane, o, fra loro, o, co vicini: et circa questo bosco io vi harei a dire mille belle cose che mi sono intervenute et con Frosino da Panzano et con altri che voleano di queste legne et Fruosino in spetie mando per certe cataste senza dirmi nulla et al pagamento mi voleva rattenere 10 lire che dice haveva havere da me quattro anni sono che mi vinse a cricca in casa Ant(oni)o Guicciardini.

[1] Magnifico oratori Florentino Francisco Vectori apud summum Pontificem, patrono et benefactori suo. Romae.

[2] Magnifico ambasciadore, «Tarde non furon mai grazie divine». [3] Dico questo perché mi pareva aver perduta no, ma smarrita la grazia vostra, sendo stato voi assai tempo senza scrivermi, e ero dubbio donde potessi nascere la cagione, e di tutte quelle che mi venivono nella mente tenevo poco conto, salvo che di quella quando io dubitavo non vi <

e vommene in un mio bosco che io fo tagliare, dove sto dua ore a rivedere l'opere del giorno passato, e a passar tempo con quegli tagliatori, che hanno sempre qualche sciagura alle mane o fra loro o co' vicini. [12] E circa questo bosco io vi arei a dire mille belle cose che mi sono intervenute, e con Frosino da Panzano e con altri che voleano di queste legne. [13] E Fruosino in spezie mandò per certe cataste senza dirmi nulla, e al pagamento mi voleva rattenere 10 lire, che dice aveva avere da me quattro anni sono, che mi vinse a cricca in casa Antonio Guicciardini.

- 1) Come e più che nell'esempio precedente, modernizzando non si perde niente o quasi di veramente rilevante. Pochi e di poco momento i casi dubbi nella resa grafica: in 4 *riauto* (*rihauto*) l'accento facilita la pronuncia corretta del lettore non specialista, mentre conservando la *h* l'accento sarebbe superfluo; a 5 *poi che* può forse mantenere la scrizione del codice, mentre *fortuna* pare richiedere l'iniziale maiuscola (adottata da Martelli, Inglese e Vivanti, non da Gaeta).
- 2) nessun problema grafico nello scioglimento dei compendi (ad es. a 4 *p.co* le norme dell'EN impongono *pubblico*, eliminando alla radice qualunque dubbio).
- 3) anche l'interpunzione dell'Apografo Ricci (che conosce in pratica, salvo rare eccezioni, un solo segno, i due punti) è inutilizzabile.
- 4) il confronto fra questa lettera (e le altre trasmesse dall'Apografo Ricci) e le lettere autografe mostra – e c'era da aspettarselo – come il Ricci non rispetti se non di rado le grafie machiavelliane: ragione in più per modernizzare la grafia.

L'ultimo caso è quello della minuta della lettera di Machiavelli a Francesco Vettori, da Firenze, del 29 aprile 1513, il cui autografo è conservato nelle Carte Machiavelli, I, 55, della Nazionale di Firenze (una copia non autografa si trova nell'Apografo Ricci, cc. 46v-49r; la redazione definitiva della lettera è a Washington, Library of Congress, Thacher Collection, senza segnatura). L'edizione critica della minuta e della redazione finale fu allestita da R. Ridolfi, *Per un'edizione critica dell'epistolario machiavelliano. La lettera al Vettori del 29 aprile 1513*, «La Bibliofilia», 68, 1966, pp. 31-50. Qui mi limito a trascrivere il testo della parte iniziale della minuta (riproducendo le grafie originali, ma introducendo i segni diacritici e la punteggiatura moderna, per poter commatizzare il testo), dove evidenzio le parole che, graficamente modernizzate, creano qualche imbarazzo in sede di apparato¹⁷:

[1] Yhesus Maria

[2] Magnifice or

tornato in quelli maneggi dove io ho invano tante fatiche durate et speso tanto tempo. [4] Et benché io sia botato non pensare più ad cose di stato né ragionarne, come ne fa fede l'essere io ridotto (ridutto) in villa et havere fuggito la conversatione (conversazione) d'ognuno, nondimanco, per rispondere alle domande vostre, io sono forzato rompere ogni boto, perché io credo essere più obligato alla antica amicitia tengo con voi, che ad alcuno altro obbligo (obbligo) io havessi facto ad alcuna persona; maxime faccendomi voi tanto honore, quanto nel fine di questa lettera mi fate, che, ad dirvi la verità, io ne ho preso un poco di vanagloria, sendo vero quod non parum sit laudari a laudato viro. [5] Dubito bene che le cose mie non vi habbino (abbino) ad parere dello antico sapere, d'il che voglio mi scusi lo havere col pensiero in tucto queste pratiche adbandonate, et appresso non ne intendere delle cose che corrono alcuno particolare. [6] Et voi sapete come le cose si possono bene iudicare al buio, et maxime queste; pure ciò che io vi dirò sarà o fondato sopra 'l fondamento del discorso vostro, o in su' presupposti miei, e quali se fieno falsi, voglio me ne scusi la preallegata cagione.

[7] Voi vorresti sapere quello che io creda che habbi mosso Spagna ad fare questa tregua con Francia, non vi parendo che ci sia drento el suo, discorrendo bene ogni cosa da tucti e versi; in modo che, giudicando da l'un canto el re savio, da l'altro parervi che li habbi facto errore, sète forzato ad credere che ci sia sotto qualche cosa grande, che voi per hora, né altri, non intendete. [8] Et veramente el vostro discorso non potrebbe essere né più trito né più prudente, né credo in questa materia si possa dire altro; pure, per parere vivo et per ubbidirvi, dirò quello mi occorre. [9] A me pare che nessuna cosa vi facci stare tanto sospeso, quanto il presupposto fate della prudentia de Spagna; ad che io vi rispondo che Spagna parse sempre mai ad me più astuto et fortunato, che savio et prudente. [10] Io non voglio repetere più le sue cose in lungo, ma venire ad questa impresa facta contro ad Francia in Italia, avanti che Inghilterra movessi o che credessi al certo che li havessi ad muovere, nella quale impresa ad me parve et pare, non obstante (ostante) che l'habbi hauto el fine contrario, che mecessi senza necessità ad periculo tucti li stati suoi, il che è cosa temerissima¹⁸ in uno prencipe. [11] Dico senza necessità, perché egli haveva visto pe' segni dello anno dinanzi, dopo tante iniurie che 'l papa haveva facte ad Francia, di assaltarli li amici, voluto farli ribell

(non modernizzate, ovviamente), con numerose situazioni problematiche. A volte la nota di apparato risulta forzatamente imprecisa:

4 la parola aggiunta in interlinea su altra parola illeggibile sbarrata non è *ridutto* (come nel nostro testo modernizzato), ma *riducto*;

4 l'errore di Ridolfi, che segue un criterio conservativo ma sbaglia nel leggere *conversazione*, non risulta dall'apparato¹⁹, perché nel nostro testo modernizziamo in *conversazione*;

4 non *obbligo* (come nel nostro testo) è in interlinea, ma *obligo* (e così a 5 *abbino ad parere* per *habbino ad parere*, a 10 *non ostante* per *non obstante*);

11 gli errori di Ridolfi *di tucti* e *ma haver volto* si comprenderebbero meglio mantenendo a testo le grafie originali *distructi* e *ma havere volto*.

In altri luoghi la nota risulta addirittura impossibile, perché la parola in questione, una volta modernizzata, non differirebbe dalla variante in apparato: 3 condizioni [ma *conditioni* nel ms.] / condizioni *Ridolfi*.

È comunque opportuno sottolineare che casi come questi sono molto rari nel carteggio machiavelliano, e dunque non bastano a mettere in discussione i vantaggi della modernizzazione grafica (che sono in generale di gran lunga superiori rispetto agli svantaggi): facilitazione della lettura, eliminazione di difformità poco o punto rilevanti anche dal punto di vista linguistico, omogeneità dell'assetto formale dei testi.

3. Il quadro ampio e dettagliato delle prospettive dell'Edizione Nazionale tracciato da Francesco Bausi mi consente di limitare il mio contributo a una serie di esempi che prendono in considerazione soprattutto casi estremi, e, in quanto tali, di fatto trascurabili, proprio perché quantitativamente limitati, nella definizione dei criteri di restituzione grafica e formale, peraltro condizionata dalle giuste ragioni di uniformità imposte dall'EN.

Parlerò in particolare delle lettere dei corrispondenti di Machiavelli, che costituiscono, come è stato detto, la netta maggioranza del carteggio. Per la restituzione formale, questi testi presentano problemi di una qualche complessità: ad esempio, trattandosi in larga misura di autografi spettanti a vari autori, lo scioglimento delle abbreviazioni e l'interpretazione dei segni interpuntivi pongono questioni di volta in volta diverse. Le difformità che di necessità scaturirebbero da una restituzione molto fedele, che sarebbe in linea generale raccomandabile in presenza di autografi, è incompatibile con le finalità dell'EN enunciate nella prima parte di questo saggio. Del resto, se non si vuole abdicare al ruolo di mediazione tra la tradizione e il lettore moderno, che è il più importante dovere del filologo, qualcosa si

È ovvio che, essendo la lettera uno scritto spesso autografo, si sarebbe tentati di rendere conto anche dei suoi aspetti grafici: da essi si possono desumere ad esempio gli umori o le disposizioni dell'autore, il cui tratto appare talvolta più secco e affrettato, talvolta più rotondo e riposato. Senza pretendere alla grafologia, è certo che il documento è sempre per se stesso materialmente interessante per lo studioso: nella carta, nell'inchiostro, nelle cancellature, nella grafia. Il possesso visivo del documento è prezioso, e diventa motivo di familiarità con l'autore, del quale meglio si capiscono le esitazioni, le incertezze, i momenti di entusiasmo, o di delusione, o di sdegno. Ma il filologo deve fare delle scelte e trovare il giusto equilibrio tra il desiderio di rendere la lettera interamente 'visibile' al lettore e la necessità di dare a quest'ultimo delle agevolazioni di lettura, con interventi più o meno forti, più o meno decisivi sul piano interpretativo (tenendo conto del fatto che già soltanto inserire la punteggiatura, uniformare l'uso delle maiuscole, introdurre i segni diacritici e sciogliere le abbreviazioni significa interpretare il testo)²⁰.

Davanti a una situazione varia e frammentata come quella del carteggio machiavelliano, del resto, pare difficile – almeno nell'ambito di un progetto con questa impostazione – chiedere «che il lettore, anche non specialista, esca di minorità, avvicinandosi ai testi del passato in una loro veste relativamente genuina»²¹, anche perché, analogamente a quanto constatato per le lettere di Machiavelli, i criteri modernizzanti adottati nell'EN preservano tutti gli elementi più significativi.

Prendiamo rapidamente in esame una delle lettere di uno dei più assidui corrispondenti di Machiavelli, Biagio Buonaccorsi, nella sua veste di trascrizione diplomatica e di edizione critica condotta secondo i criteri dell'EN. In quest'ultima, ho sottolineato le parole soggette a interventi di qualche rilievo.

Trascrizione diplomatica

Compare honorando io ui harei da scriuere uno mondo dicose: et p(er)ch(e) io non so don(de) | mi cominciare, tutto serbero ad bocca: bench(e) no(n) mi hauendo respolto anchora | allultima, credo fussi de .6. di, almeno della riceuta, potrei senza carico dare | una passata: nonlo uo fare p(er) non imparare dauoi, ch(e) mi hauete facto il mede | simo seruitio di una di luigi della stufa, ch(e) facesti di quelle di Jacopo Ciachj | l'altrauolta fusti à Roma: ch(e) andaua ad Giouanfranc(esc)o martellj: et seui dicessi | enonci è, ui respondo ch(e) ladouauate rimandare in qua: et non stimare sipoco le cose | come uoi fate: honne becco una canata: ma lafa lultima p

Voi desti unpoco di seuo alla galea nelle cose d(e) fanti p(er)q(ue)lla de .5. fu notata | et conosciuta: hauete ad intendere ch(e) non fu stato bernardo in officio sei di ch(e) | si fe una deliberatione infauore dellordinanza ch(e) ui satisfara: et cosi lacosa | ua con assai buo(n) fauore: ma leq(ue)rele ogni di sono infinite: pure siua ripara(n)do.

Elpepe credo uerra presto costi, sesi ui(n)cera lo stantia(men)to, ch(e) lidanno 3 ducati eldi | et dipiu li 200 ducati et 300 gheneprestono p(er) tre annj et uoi douerrete torna(r) | uene ch(e) lo desidero tanto ch(e) non uelo potrei dire: p(er) fuggire q(ue)sta briga et sta(r)mi | in uno cantone ad ghiribizare.

Voi no(n) mi hauete dicto cosa alcuna del p(er)iculo ch(e) porto el n(ost)ro R(eve- rendissi)mo di Volterra ch(e) | q(ua)n(do) ui penso, p(er)dio ne triemo anchora: sono fructi ch(e) sicauono del seguitare | gente darne: et q(ue)lla mula la farei impiccare a og(n)i m(od)o: scripsemelo elruffino | et fu ad prop(osi)to p(er)ch(e) cenera q(u)alch(e) notitia et nonsi sapeua lauerita del fine: | habbisi cura p(er)lamor(e) didio p(er)ch(e) saremo p(r)iu duna grandissima sp(er)anza

[*verso*] Questa mattina in santo Giouanni stetti due hore co(n)Antonio Giacomini: parla | mo dinfinite cose: et in ultimo diuoi: co(m)misseui ui salutassi et ueliracco | mandassi et cosi fo: et andate ad recere: la m a r i e t t a u (o s t) r a è i n u i l l a e t s t a | b e n e c o n t u t t a l a b r i g a t a. Florentie Die xi Octobris M DVJ.

V(este)r BL.

Niccolao Maclauello
Secretario florentino
apud Sumu(m) Po(n)tifice(m)
[....]me obser(uando)

Adfurlij o/dou(e)

[1] Compare onorando. [2] Io vi arei da scrivere uno mondo di cose, e perché io non so donde mi cominciare, tutto serberò a bocca; benché, non mi avendo risposto ancora all'ultima, credo fussi de' 6 di almeno della ricevuta, potrei senza carico dare una passata¹: non lo vo' fare per non imparare da voi, che mi avete fatto il medesimo servizio di una di Luigi della Stufa che facesti di quelle di Jacopo Ciachi l'altra volta fosti a Roma, che andava² a Giovanfrancesco Martelli. [3] E se voi dicessi: «E' non ci è»³, vi respondo che la dovavate rimandare in qua e non stimare sì poco le cose come voi fate. [4] Honne becco una canata⁴, ma la fia l'ultima, perché ma' più accetterò lettere che mi sieno date che io vi mandì, in modo mi trattate⁵. [5] Fate danno a voi e a me ancora, oltre al dispiacere che non è piccolo: di questo non se ne parli più, ché, se nessuno ha a esser ripreso, tocca a me che vi conosco, e pure mi vi rificco⁶.

[6] La Eccellenzia del Gonfaloniere⁷ mi disse che sabato passato chiedessi danari per voi a Francesco Davanzati: non lo feci perché non pote'. [7] Hollo fatto stamani; arò stasera venti ducati e li manderò a Pierfrancesco Tosinchi a Castracaro: e s'i' potrò accattare quello fiorino ho speso di vostro, vi manderò anche quelli; se non, indugerò a un'altra volta stimando non vi sia disagio⁸, mandandovi li venti ducati: e se li accadesse mai che io fussi mandato fuori⁹, per compagnia del manigoldo¹⁰ almeno, usate el simile officio per me se la natura vostra lo comporta.

[8] Voi desti un poco di sevo alla galea¹¹ nelle cose de' fanti per quella de' 5¹²: fu notata e conosciuta. Avete a intendere che non fu stato Bernardo¹³ in officio sei di che si fe' una deliberazione in favore dell'ordinanza che vi satisfarà: e così la cosa va con assai buon favore. Ma le querele ogni di sono infinite, pure si va riparando.

[9] El Pepe¹⁴ credo verrà presto costì, se si vincerà lo stanziamento¹⁵, ché li danno 3 ducati el dì

⁵ *in modo mi trattate*: 'visto il modo in cui mi trattate (trascurando di fare quanto vi raccomando)'.

⁶ *mi vi rifico*: 'insisto', 'ci ricasco'.

⁷ Pier Soderini.

⁸ *stimando non vi sia disagio*: 'stimando che per voi non costituisca un problema (la mancata restituzione del fiorino)'.

⁹ *fussi mandato fuora*: in missione.

¹⁰ *per... almeno*: 'fosse anche solo per accompagnare il boia'.

¹¹ *desti un poco di sevo alla galea*: 'avete dato un po' d'impulso', con metafora marinaresca (col sevo, il sego, sostanza ricavata dal grasso addominale dei bovini, si rendevano impermeabili gli scafi delle barche). Ci si riferisce all'istituzione dell'Ordinanza.

¹² «Il 5 ottobre M. aveva scritto ai Dieci da Cesena riferendo sulla rivista delle truppe al servizio di Giulio II e aveva commentato: "Non voglio omettere di dire a vostre Signorie, che se quelle vedessino questi fanti del duca d'Urbino, e quelli di Nanni [Morattini], vostre Signorie non si vergognerebbono di quelli delle ordinanze loro, né li stimerebbono poco" (*Legaz.*, p. 1012)» (Gaeta).

¹³ Bernardo Nasi, appena insediato tra i Dieci al posto di Piero Guicciardini.

¹⁴ *El Pepe*: Francesco Pepi, già ambasciatore a Roma nel 1502, era stato eletto oratore presso la corte pontificia di Giulio II.

¹⁵ *stanziamiento*: 'mandato di pagamento'.

¹⁶ *e starmi in uno cantone a ghiribizzare*: 'e starmene in un angolo a fantasticare', mentre quando Machiavelli è in missione il Buonaccorsi è operato dalle beghe d'ufficio (*questa briga*).

sta lettera, che, pur all'interno di una situazione testimoniale molto varia, si può ritenere rappresentativa della media delle epistole dei corrispondenti di Machiavelli. Anche altri dei fenomeni riscontrati richiedono alcune chiose.

- 1) Come nelle lettere autografe di Machiavelli, anche qui si registrano alcuni casi in cui l'applicazione delle norme introduce delle forme ibride: *dicto* viene restituito con *ditto* (la stessa situazione, com'è facile prevedere, si verifica anche in altre lettere: *satisfactione*>*satisfazione*; *respecto*>*respetto*; *constrecto*>*constretto*).
- 2) È necessario modernizzare la punteggiatura, visto che il sistema di Buonaccorsi, come quello di Machiavelli, è estremamente povero e poco coerente e si discosta in misura troppo netta da quello moderno per poter essere riprodotto.
- 3) Le frasi *Honne becco una canata* e *La Marietta vostra è in villa e sta bene con tutta la brigata* nell'autografo buonaccorsiano sono sottolineate con una linea tratteggiata, verosimilmente perché ritenute particolarmente importanti. In edizioni più conservative (ad esempio quella, già menzionata da Bausi, delle *Lettere* di Matteo Franco curata da Giovanna Frosini)²³ sono riprodotti in edizione gli elementi che forniscono una sottolineatura espressiva di alcune parole (il Franco ricorre alle lettere maiuscole)²⁴:

Francho suo cappellano et M° di casa l di madonna Clarice a Roma, et dite così, che non v'int(e)n(deria altrimenti; (e) non ve ne lridete, CAZO D'ASINO, che egli è pur così. Sono stato M° suo di casa, et adesso l sono cappellano di madonna Magdalena: et così sono scripto e nominato in sul ruotolo ll del papa, (e) sono di sua famigla, et godomi tutti e previ-legi palatini, spedendo gratis l ogni et qualunque cosa, et ancora arò un di meglio, che vengha CACASANGUE.

In questi casi, l'EN si limiterà a segnalare nell'apparato critico questa peculiarità dell'autografo.

Provando ad astrarre dal caso specifico, estrapolandone i risultati in funzione dell'edizione dell'intero *corpus* di lettere dei corrispondenti del Segretario, è necessario chiedersi: cosa si perde applicando a queste epistole i criteri dell'EN? Dalla lettera esaminata direi che niente di veramente essenziale va

dei tentativi di datazione dei testi basate esclusivamente su fatti grafici – che, in ogni caso, è bene svolgere sugli originali, non certo sulle edizioni – rivela che questa pratica, ‘inventata’ negli studi machiavelliani da Gerber e poi utilizzata con una certa frequenza dopo il meritorio lavoro di Paolo Ghiglieri, non consente di trarre conclusioni affidabili²⁶.

4. Semmai, data la natura composita del carteggio, che accoglie lettere appartenenti a mittenti di varia provenienza geografica ed estrazione sociale, in certi casi specifici l'adozione di una grafia più conservativa potrebbe servire per smentire o confermare la provenienza geografica o il profilo sociale e culturale di un corrispondente. L'unico elemento che potrebbe davvero aiutare in questo senso riguarda la regolarizzazione delle consonanti scempie e doppie: distaccarsi, per questi aspetti, dalla forma dell'originale in certi casi può occultare alcuni dati utili.

Per discutere questo punto, si può prendere in esame la lettera del 28 febbraio 1526 di Giovanni Manenti (n. 295 nell'edizione Martelli, da cui la riproduco), conservata autografa fra le Carte Machiavelli della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze²⁷.

Allo eruditissimo et excelente M. Nicolò Machiavello.

In Firenze.

†Al nome di Dio, a' di 28 Febraio 1525, in Venezia.

A questi proximi passati giorni, magnifico messer Nicolò padrone honorandissimo, ebi una vostra litera insieme con el desiderato *Decemnale*, il che hebi molto caro et restovi, apresso molti altri obblighi, obligatissimo. Circha questo basti per hora.

Per adempire el desiderio di V. S. de l'intendere del recitare de la sua *Comedia de Calimaco*, fo intendere a V. S. quella eser stata recitata con tanto hordine et buon modo, che un'altra compagnia di gentilhomeni che ad concorrentia de la vostra in quella sera medesima etiam con spesa grande ferno recitar li *Menecmi* di Plauto vulgari, la qual, per comedia antica, è bella e fu recitata da asai boni recitanti, niente di

Di poi ebi la vostra litera, non mi son trovato con la Serenità del Principo, ch'io li habi posuto dire quanto me imponete; ma penso ben quam primum io li parli, far quanto per V. S. comesso mi fia; et quello ne seguirà, vi si farà intender.

Per el presente coriere Mariano vi mando, rivolte in carte azzurre e canavaccio, para tre di bottarghe, le qual son de le migliori che qui si siano viste questo anno: se meglio fusino state, più volentieri ve learei mandate. Et questo a fine vi piaci goderle per amor mio, de le quali qui è stato satisfatto el corieri del porto, però non achade che paghiate nulla.

Se a V. S. venise alle mani qualche sonetto, stanza o capitulo in laude di dona, et che non vi sia molto di fatica, prego V. S. si degni farmene partecipe, come ancor d'altra materia, purché sia compositione di V. S., a la qual di nuovo mi raccomando.

Giovanni Manetti

Si è a lungo discusso se l'autore di questa importante epistola fosse un veneziano o un toscano; fra l'altro, l'erronea lettura, nell'autografo, del suo cognome in *Manetti* aveva condotto gli studiosi su una via del tutto sbagliata. Un recente studio di Luca Degl'Innocenti²⁸ fornisce numerosi indizi per comprovare la provenienza toscana, probabilmente senese, del Manenti. L'esame linguistico dell'autografo sembra confermare che l'autore è toscano e anche una restituzione modernizzante come quella prevista nell'EN non impedisce di riconoscere questo tratto (come si è già osservato, forse solo gli scempiamenti consonantici potrebbero nascondere qualche elemento utile all'analisi).

Un altro caso degno di attenzione è quello della lettera inviata a Machiavelli il 25 febbraio 1506 da Ercole Bentivoglio. Riproduco anche questa dall'edizione Martelli (lettera n. 103)²⁹:

Spectabili viro amico et tanquam fratri charissimo Nicholò de Machiavelis excelsae Reipublice

stre facto sì gran ruina. La quale benché a me summamente doglia, pur me afflige più el timor de peggio, parendome che a questa ultima ruina quel pocho che ci resta concorra como a cosa desiderata: e certamente per quanto porta l'humano iudicio, non si pò sperare altro che male, se quello che salvò il populo d'Israel de le man de Faraone non ce apre in mezo questo fluctuante mare inopinata via a salvarse, como fu quella. Nec plura.

A voi me racomando et offero. Cascine, die xxv Februarii 1506.

Hercules Bentivolus

Ex.^{sae} Reipublicae Florentinae armorum
capitaneus generalis

L'epistola è interessante, fra l'altro, perché il suo dettato rivela una prassi diffusa già nel Quattrocento, ossia l'evidente sforzo dell'autore settentrionale di evitare, nello scrivere a un corrispondente toscano, tratti municipali e regionali troppo marcati. Ciò non impedisce di trovare nella lettera delle forme non fiorentine (*agionto*, *Ringratiove*, *Confortove*, *de questi*, *ce inputino*, *timor de peggio*, *parendome*, *como*, *ce apre*, *salvarse*), o delle grafie che presentano una decisa approssimazione al latino (*summamente*, *longhissima*, *iudicato*, *iudicio*). Tutto questo, che costituisce il tratto linguisticamente più caratterizzante, rimane percepibile non solo nell'edizione Martelli, molto conservativa, ma anche applicando le norme dell'EN. Anche in questo caso, infatti, solo i frequenti scempiamenti (*chi lege*, *rinova*, *picholi*, *cativi*), se regolarizzati, potrebbero in qualche misura occultare la patina originaria, anche perché nella lettera si registrano anche degli ipercorrettismi, che vengono conservati (*ittalica*, *Ittalia*), ma che risulterebbero più eloquenti in presenza di una più fedele rappresentazione degli scempiamenti.

L'ultimo caso che prenderò in esame è ancora più singolare. Si tratta della lettera scritta a Machiavelli da Lorenzo di Giacomino il 21 ottobre 15

bio un semidotto; in una situazione del genere un'edizione conservativa gioverebbe a riconoscere e valorizzare questa peculiarità del testo. Le precedenti edizioni hanno mantenuto in modo abbastanza fedele la grafia originaria della lettera e così faremo noi perché i criteri dell'EN consentono di rappresentare la gran parte dei fenomeni che caratterizzano un testo del genere. Per fortuna anche qui i tratti che connotano diastraticamente la scrittura di questo personaggio sono molteplici, perché qualcosa in effetti si perde: ad esempio, la modernizzazione, in tutte le lettere del carteggio, dei nessi etimologici, appiattisce le distinzioni: qui, ovviamente, scritture etimologiche non ve ne sono, ma nelle lettere autografe di Machiavelli o in quelle di Biagio Buonaccorsi, o in quella sopra riportata del Bentivoglio, se ne presentano parecchie e contribuiscono a definire il profilo culturale dello scrivente³¹. Anche la riduzione alla forma moderna degli scempiamenti consonantici, che qui, benché l'autore sia verosimilmente fiorentino, assumono una misura e un carattere molto particolare, occulta un tratto significativo degli usi grafici dell'estensore.

Ecco alcuni dei fenomeni più rilevanti che si individuano in questa lettera, che si dimostra molto interessante, ma, giova ribadirlo, del tutto isolata nel *corpus* dell'epistolario. Poiché i fenomeni registrati non sono sempre sistematici, riporto sulla destra le forme concorrenti:

- raddoppiamenti consonantici ingiustificati:

autto (*auto* 'avuto')
avette ('avete')
venuto ('venuto')
vorette [*vorrte ms.*] ('vorrete')
piatto ('piato')
sapitte ('sapete')
v'arette (*v'arete* 'vi avrete')
datto ('dato')
Fatte ('Fate')

- scempiamenti consonantici:

ebi
vole ('volle')
arechare
aviso
Ànole mese ('messe')
vorei
faciesi ('facessi')
ispaciò
stafetta

domattina
lettere
tutto
vitturale
mettono
quello

Lo scempiamento consonantico è un fenomeno che, come si è sperimentato per gli *specimina* precedentemente citati, non è estraneo ai testi fiorentini coevi. Le nostre norme prevederebbero di regolarizzare, ma qui, vista la presenza del fenomeno opposto (prima lista), mantenere la forma tràdita potrebbe servire a documentare l'incertezza dello scrivente, causata da una cultura grammaticale approssimativa³².

Un altro fenomeno che le norme dell'EN non permettono di rappresentare concerne l'assimilazione consonantica:

vi mando e·vino (el vino)
e·vitturale (el vitturale) vòle fare mecho e·piatto (el piatto 'il piato').

A parte questo, i criteri dell'EN riproducono efficacemente le altre peculiarità di questo notevole documento, pur così particolare. Rimane, ad esempio, in tutta la sua evidenza il dittongamento irrazionale dopo *p*:

*piagiare*³³
piaglia
adopierare [adopirare *ms.*]
chompierare
piarole.

Anche in questo caso non si tratta di un fenomeno sistematico, visto che nella lettera s'incontra anche la forma *ispaciò*.

In conclusione, anche nei casi più estremi e particolari presenti nel carteggio, la modernizzazione apportata dai criteri dell'EN nasconde solo alcuni tratti linguistici e grafici rilevanti e consente comunque, anche in virtù dell'ausilio di altri corredi (cappello introduttivo, apparato critico, commento) di recuperare tutte le informazioni significative trasmesse dai documenti. Niente, insomma, si perderà davvero, anche se il testo risulterà modernizzato. Del resto, i principali acquisti che si prevedono per l'Edizione Nazionale delle lettere private di Machiavelli deriveranno proprio, verosimilmente, dal ritorno sistematico sui documenti, autografi

NOTE

¹ L'edizione (indicata d'ora in poi, per comodità, con la sigla EN) è ormai quasi giunta in porto: restano da pubblicare soltanto le commedie (a cura di Pasquale Stoppelli, e già in corso di stampa) e appunto le lettere private. Si parla non di 'epistolario', ma di 'lettere' o di 'carteggio', poiché Machiavelli non allestì mai una raccolta organica delle sue epistole; e si qualificano le lettere come 'private' (o 'familiari') per distinguerle dall'ingente numero di quelle ufficiali o di governo, che ammontano a varie migliaia, e una scelta delle quali è compresa nei voll. I-VII dell'EN (curati da Jean-Jacques Marchand, Emanuele Cutinelli-Rèndina, Denis Fachard, Andrea Guidi, Matteo Melera-Moretтини, e usciti tra il 2002 e il 2011). Ringrazio Stella Larosa per alcuni utili suggerimenti.

² N. Machiavelli, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, a cura di F. Bausi, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2001, vol. II, pp. 935-36.

³ Cfr. P. Beltrami, *A che serve un'edizione critica? Leggere i testi della letteratura romanza medievale*, Bologna, Il Mulino, 2010, p. 179: «il metodo editoriale sostenuto da Barbi [scil. la modernizzazione della grafia dei testi composti «in lingue viventi»: M. Barbi, *Introduzione* a Dante Alighieri, *Vita nuova*, a cura di M.B., Firenze, Bemporad, 1932, p. CCLXXVII; e anche Id., *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, cit., p. XXXII: «Lasciamo adunque, senza alcuna esitazione e senza alcuna paura agli autori la lingua loro. La lingua dico, non le antiche grafie. O meglio distinguiamo: se pubblichiamo documenti di lingua, o contributi, conserviamo più che si può, trattandosi di materiale di studio, ossia di pubblicazioni destinate ai soli specialisti; ma se facciamo edizioni di classici, cerchiamo di determinare esattamente i fatti fonetici e morfologici

¹⁰ N. Machiavelli, *Lettere a Francesco Vettori e a Francesco Guicciardini*, a cura di G. Inglese, Milano, Rizzoli, 1989.

¹¹ N. Machiavelli, *Opere*, a cura di C. Vivanti (3 voll.), vol. II, Torino, Einaudi-Gallimard, 1999, pp. 3-465.

¹² Parlo di 'trascrizione', e non di 'edizione', perché non intervengo sugli errori meccanici del copista (vd. qui le note 14-16 e 18). Non segnalo con le parentesi uncinate o quadre, come fa Ridolfi, le integrazioni (o desunte dalla copia dell'Apografo Ricci, o congetturali) rese necessarie dal cattivo stato della carta dell'autografo.

¹³ Le trascrizioni sono condotte secondo i medesimi criteri adottati per la lettera precedente. In quella ammodernata, segnalo tuttavia con il punto interrogativo alcuni luoghi che lasciano qualche margine di dubbio relativamente alla resa grafica.

¹⁴ Così nel ms.; tutti gli editori emendano in *acozzarli* (*accozzarli* Vivanti), ma forse, senza emendare, si potrebbe anche scrivere *accoza'li* o meglio ancora *accozzalli* (forma assimilata fiorentina di *accozzarli*).

¹⁵ Così nel ms. (ovviamente da emendare in *badaluco*).

¹⁶ Probabile omissione meccanica del verbo nel ms.; fra gli editori moderni, solo Inglese integra *sia* dopo *mia* (l'integrazione pare necessaria, anche sulla base del confronto col § 6: «qual sia la vita mia»).

¹⁷ L'apparato qui riportato in calce al testo è parziale, essendo appunto limitato a questi casi

nità, all'altro onorabilità» (G. Contini, *Filologia*, a cura di L. Leonardi, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 22).

²⁶ Se ne serve ancora, ad esempio, Pasquale Stoppelli, anche se per lo più in negativo, per contestare cioè i risultati di altri studiosi: cfr. P. Stoppelli, *La datazione dell'Andria*, in *Il teatro di Machiavelli*, Gargnano del Garda (30 settembre–2 ottobre 2004), a cura di G. Barbarisi e A. M. Cabrini, Milano, Cisalpino, 2005, pp. 147–99 (poi, senza il testo della prima versione della traduzione machiavelliana, in Id., *La Mandragola: storia e filologia. Con l'edizione critica del testo secondo il Laurenziano Redi 129*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 25–41). Il lavoro di Ghiglieri a cui si fa riferimento è *La grafia del Machiavelli studiata negli autografi*, Firenze, Olschki, 1969.

²⁷ BNCF, CM, V, 19. Cfr. Machiavelli, *Tutte le opere* cit., pp. 1227–28.

²⁸ L. Degl'Innocenti, *Machiavelli canterino?*, «Nuova rivista di letteratura italiana», XVIII/1 (2015), pp. 11–67, alle pp. 48–55.

²⁹ Machiavelli, *Tutte le opere* cit., pp. 1072–73.

³⁰ Machiavelli, *Tutte le opere* cit., p. 1038. L'autografo è conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ginori Conti, 23, 9. In questo caso l'edizione Martelli, che pure è molto

LINO LEONARDI

Scripta e convenzioni editoriali, tra fedeltà e interpretazione

*Ancient scriptae and editorial conventions, between fidelity
and interpretation*

Avevo risposto molto volentieri all'invito di Giuliano Tanturli, di partecipare al seminario sulla resa grafica dei testi volgari in edizione critica, e con un sentimento insieme di gratitudine e di rimpianto nei confronti di Giuliano riprendo ora quegli appunti, che credevo destinati solo a un confronto e a una discussione informale, nella biblioteca del Dipartimento fiorentino sede del seminario ora intitolato al suo nome (vi entravo già sempre con una qualche lontana emozione, dopo che, nella ristrutturazione degli anni Ottanta, quelle sale furono ricavate dalla suddivisione della grande aula a gradinate dove avevo frequentato le lezioni del mio maestro Avalle). Mantengo dunque a queste pagine il taglio che aveva quel mio intervento, ovvero una discussione informale a partire dalla proposta di Tanturli, a ricordo anche di quel giorno, ultima occasione pubblica di ragionare con lui.

Credo di dovere l'invito almeno in parte al fatto che, qualche mese prima del seminario, in occasione del convegno per il trentennale dell'Istituto CNR Opera del Vocabolario Italiano, avevo sottolineato l'urgenza di una iniziativa istituzionale sullo stesso tema, che mi pareva importante affrontare: tanto che ero arrivato a proporre la costituzione di una commissione che, su iniziativa dell'OVI, istruisse una proposta operativa da sottoporre all'attenzione della comunità scientifica e editoriale coinvolta nell'edizione dei testi italiani antichi¹. L'esigenza era già stata indicata lucidamente da Gianfranco Folena, nel 1961: «Non è facile formulare criteri precisi, e tanto meno unitari, di resa grafica: tuttavia un migliore coordinamento e un impegno di maggiore coerenza sarebbero certamente benéfici e farebbero risparmiare molto

sumere i toni della polemica, senza però giungere a una sintesi condivisibile³.

Più che illustrare un caso specifico (un testo, o un problema grafico-fonetico), vorrei dunque fare un passo indietro, e riflettere su alcuni presupposti, che credo sia opportuno integrare ai 'postulati' suggeriti da Tanturli, per favorire un terreno comune di discussione sul quale fondare poi le scelte operative. Distribuisco queste riflessioni su due questioni generali, che derivano entrambe in ultima analisi dal concetto di testo che applichiamo alla tradizione medievale, presupposto fondamentale per ogni deduzione applicativa in sede ecdotica:

1. *Scripta*: il concetto di *scripta* non ha avuto grande fortuna in ambito italiano⁴, ma mi pare funzionale se non altro per definire la natura per lo più graficamente ibrida e (per i testi letterari) linguisticamente stratificata di ogni testo volgare del Medioevo o del Rinascimento, di un'epoca cioè in cui la lingua scritta opera ancora in assenza di uno standard unitario riconosciuto. Tale natura, al di là dell'uso del concetto di *scripta*, credo possa darsi per acquisita, anche se non sempre da questa nozione discendono le dovute conseguenze in ambito ecdotico.
2. *Convenzione*: ogni trascrizione di

na – presentare quella lingua, quella di Dante e del “buon secolo”, come un modello valido per l’identità culturale nazionale. Non a caso la normalizzazione grafica viene sistematizzata da Barbi per il suo testo critico della *Vita Nova*, primo volume dedicato a un’opera in volgare dell’Edizione Nazionale di Dante: «La lingua dico, non le anticate grafie. O meglio distinguiamo: se pubblichiamo i documenti di lingua conserviamo più che si può, trattandosi di materiale di studio, ossia di pubblicazioni riservate ai soli specialisti; ma se facciamo edizioni di classici, cerchiamo di determinare esattamente i fatti fonetici e morfologici, e quelli rappresentiamo ai lettori coi segni a cui oggi ciascuno sa attribuire il giusto valore»⁶. È un’impostazione che – *mutatis mutandis* – non casualmente è stata adottata più recentemente per quelle tradizioni linguistiche in cui sia presente un’esigenza identitaria, come è il caso del galego-portoghese, o in cui sia percepibile un’analoga istanza di continuità, come è il caso del castigliano⁷.

Come è già ben evidente dalla posizione assunta da Barbi, questa impostazione privilegia la ‘leggibilità’ come obiettivo strategico di una filologia dei testi medievali, o almeno dei classici medievali, operando una scelta precisa nella polarizzazione tra storicità e leggibilità, tra distanza e presenza, posta da Contini nel suo saggio teorico: «

lica il documento stesso), o a edizioni fondate sì su testimone unico, ma per opere non certo marginali nel quadro letterario delle Origini, e destinate quindi a una fruizione non solo da parte di specialisti (potrei citare le edizioni del *Fiore* di Paola Allegretti, o del canzoniere di Petrarca di Leonardo Savoca)¹².

Tuttavia, nel condividere la linea 'interventista' con le limitazioni suggerite da Tanturli, ritengo necessari una serie di approfondimenti rispetto alla sua proposta, al fine di evitare che la parzialità e la rigidità di un modello possano rendere difficile ottenere il vasto consenso che sarebbe auspicabile. È su questo lavoro di approfondimento che spero possa dare un contributo significativo la Commissione dell'OVI, e in quest'ottica mi limito a proporre alcuni suggerimenti, prendendo come riferimento lo schema proposto da Tanturli.

In primo luogo, mi pare opportuno precisare un aspetto che non darei per scontato, e cioè che per le edizioni di testi a tradizione plurima ci si basi, per la veste grafica, su un solo manoscritto, quello che la filologia italiana ha di norma chiamato 'manoscritto-base' (formula ora resa equivoca

to una qualche diffusione: stratigrafia diatopica, anche senza uscire dalla Toscana (come gestire il tipo *coza* dei testi pisani – o dei testimoni pisani di opere non-pisane –, che rappresenta la variante sonora in opposizione a <s>?), e stratigrafia diacronica, particolarmente infida nel caso di testimoni recenziori (come gestire i latinismi della Giuntina di rime antiche, per es. il tipo *inhama*, *trahesse* in Dante da Maiano, lontani dalla prassi duecentesca; o si pensi al caso-limite della *Cronica* dell'Anonimo romano); e infine anche stratigrafia 'originaria', ad esempio per i testi derivati dal francese (come gestire i tipi *chastel* del *Fiore*, o *trinchante* del *Lancellotto*?, che rientrano nella categoria <ch> + vocale velare, e quindi andrebbero normalizzati, ma sono sospetti di veicolare un'eco anche fonetica della fonte).

Insomma, l'impostazione proposta da Tantarli è a mio avviso condivisibile, e del resto non si discosta per molti versi da quanto proposto a suo

è 'normalizzato'. Tanturli più volte evoca il ricorso all'apparato, ma la soluzione mi lascia perplesso: si rischia di produrre apparati di abnorme ampiezza, e per di più di offuscare in essi le varianti sostanziali, quando non distinte da quelle grafico-fonetiche (un esempio recente di apparato che direi eccessivo è quello dell'edizione dei Siciliani, dove sono registrate indifferentemente tutte le variazioni fonetiche: eppure i fatti puramente grafici ne sono esclusi, in quanto normalizzati secondo una tabella di equivalenze opportunamente preposta all'edizione)¹⁶. In casi particolari si potrà certo dedicare a tale registrazione un apparato speciale, magari da relegare in appendice (così Contini per il *Fiore*), ma in generale dovrebbe essere sufficiente – e del resto è prassi diffusa – registrare i principali fenomeni di adattamento nell'introduzione.

L'esigenza di una registrazione completa della *facies* grafica è in genere posta come imprescindibile dagli storici della lingua¹⁷: per non eludere il problema, vengo

rantiva tuttavia il rispetto dell'unitarietà della stringa – unitarietà che sola giustifica graficamente il raddoppio –, segnalando allo stesso tempo la distinzione lessicale. Non si capisce dunque, tornando al punto generale, perché privilegiare soltanto la necessità di mantenere la grafia dei testi antichi, e non anche, ad esempio, la separazione delle parole o la punteggiatura: l'edizione utile per la linguistica storica sarebbe piuttosto, da quest'ottica, un'edizione imitativa.

E vengo così al secondo aspetto problematic

ciascun testo la pubblicazione *on line* a) del facsimile del documento, b) di un'edizione paleografica, e c) di una «presentación crítica»¹⁹.

⁸ Contini, *Filologia* cit., p. 10.

CRONACHE

EDIZIONI E COMMENTI

