

per Leggere

I generi della lettura

XXV
2025

48

per Leggere

PER LEGGERE

I GENERI DELLA LETTURA

ANNO XXV, NUMERO 48, PRIMAVERA 2025



PER LEGGERE

I generi della lettura

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

www.rivistaperleggere.it

Direzione

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

Redazione

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

Editing e stampa

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

info@pensamultimedia.it
www.pensamultimedia.it

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

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

© Pensa MultiMedia 2025

Finito di stampare
nel mese di giugno 2025

Comitato scientifico

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

Lettura e valutazione degli articoli (Open Peer Review)

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

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

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

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

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

Classificazione ANVUR: fascia A

SOMMARIO

- 7 ERMES FAILLACE, SAMANTHA MOLINARO
 L'Epistre a la reine di Christine de Pizan
 Christine de Pizan's Epistre a la reine
- 43 SIMONETTA TEUCCI
 Due epistole di Laura Cereta
 Laura Cereta's two letters
- 67 LUCA BARBIERI
 Colpi di morte: lettura di Suor Virginia di Giovanni Pascoli
 Death's Knocks: A Reading of Giovanni Pascoli's Suor Virginia
- 89 FRANCESCA SANTUCCI
 Sui Trionfi di Raboni contro Berlusconi. Una lettura e un inedito
 On Raboni's Triumphs against Berlusconi. An Analysis and an Unpublished Text

DIALOGHI

- 111 NICOLÒ MALDINA
 Giuseppe Raimondi lettore di Rimbaud. La prima stesura autografa del XXIII capitolo del Giuseppe in Italia
 Giuseppe Raimondi, reader of Rimbaud. The first autograph draft of chapter XXIII of Giuseppe in Italia
- 133 STEFANO GIAZZON, MARCO REATO
 Note su Il gioco del rovescio di Antonio Tabucchi, Las Meninas di Velázquez e Foucault (e, naturalmente, su Pessoa)
 Observations on Antonio Tabucchi's Il gioco del rovescio, Las Meninas by Velázquez and Foucault (and, inevitably, on Pessoa)

INTORNO AL TESTO

155 MARZIA MINUTELLI

Su Stringiti a me, Rimani e altre "poesie" dannunziane

On Stringiti a me, Rimani and other "Poems" by D'Annunzio

ERMES FAILLACE, SAMANTHA MOLINARO

L'Epistre a la reine di Christine de Pizan

Christine de Pizan's Epistre a la reine

ABSTRACT

Christine de Pizan's *Epistre a la reine* is a fundamental work for understanding the author's political engagement within the court of Charles VI of France. Presented here is the text of the first Italian translation, accompanied by a historical and literary introduction and some commentary notes.

L'*Epistre a la reine* di Christine de Pizan è un'opera fondamentale per la comprensione dell'impegno politico dell'autrice all'interno della corte di Carlo VI di Francia. Si offre qui il testo della prima traduzione in lingua italiana accompagnato da un'introduzione storico letteraria e da alcune note di commento.

*L'Epistre a la reine di Christine de Pizan**

In difesa dell'onore delle donne: l'Epistre a la reine come punto d'arrivo

Lungi dall'essere una lettera privata alla regina di Francia, l'*Epistre a la reine*, redatta il 5 ottobre 1405, si inserisce nella più ampia riflessione di Christine de Pizan sui temi d'attualità del suo tempo, quali la guerra, il potere e il ruolo della figura femminile in relazione ad essi.

L'opera di Christine, che spazia dai versi delle ballate alla biografia di Carlo V, da lettere di vario argomento a trattati politici, morali e sulla cavalleria, si distingue, almeno a partire dall'*Epistre au Dieu d'Amour* (1399), per essere in gran parte consacrata alla difesa delle donne. È la stessa autrice a rendere nota la sua intenzione in una lettera del 1401 indirizzata alla regina Isabella di Baviera, in cui esprime la volontà di difendere "l'onneur et louange des femmes"¹. In questi anni Christine prende parte al dibattito sul *Roman de la Rose*, evidenziando gli aspetti misogini del poema di Jean de Meun e "la laidure qui la est recorder des femmes"². Sono le stesse risposte dei suoi avversari, tra i quali Jean de Montreuil, segretario del re, a mostrare perché Christine sentisse la necessità di mettere in luce alcune storture di pensiero ampiamente diffuse. La conoscenza era infatti considerata come una prerogativa "maschile" e le lettere destinate a Christine o che a lei si riferiscono, pur riconoscendo che non manchi di intelletto, non nascondono una certa ironia sull'ingegno femminile. Jean de Montreuil, sebbene non le scriva mai direttamente, biasima l'arroganza di Christine, che, «ut est caput femineus, intellectu non careat»³. Colpevole di aver diffuso i suoi scritti e di

* Il presente lavoro nasce dalle riflessioni maturate all'interno del gruppo di ricerca del progetto *Lettered de Femmes du Moyen Âge*, promosso e cofinanziato dalla Université Franco-Italienne. Ermes Faillace ha curato l'introduzione storica, mentre Samantha Molinaro ha curato l'introduzione alle opere e allo stile di Christine de Pizan. A cura di entrambi gli autori sono invece la nota filologica, i criteri di traduzione, la traduzione e il commento. La traduzione del testo è stata realizzata grazie al prezioso contributo di E. Bartoli, S. Ferrara, S. Lefèvre e A. Turbil, a cui desideriamo rivolgere un sincero ringraziamento.

1 C. de Pizan, *Le Livre des epistres du debat sus le Rommant de la Rose*, a cura di A. Valentini, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 150.

2 Ivi p. 159.

3 C. de Pizan, *Le débat sur le Roman de la Rose*, Edition critique, introduction, traductions, notes, par Eric Hicks, Genève, Slatkine Reprints, 1996, p. 42 [Paris, 1977].

aver condannato il *Roman* di Jean de Meun, viene paragonata alla meretrice greca Leonzio, che aveva osato attaccare il filosofo Teofrasto. Esempio ricordato da Boccaccio nel *De mulieribus claris*, che già circolava in traduzione francese e che sarà un'opera cardine per la realizzazione della *Cité des Dames* poiché rientra all'interno dell'operazione «di revisione delle false autorità (...) compiuta da Christine a diversi livelli: da una parte una critica feroce a Ovidio e a Jean de Meun, (...); dall'altra un intervento più sottile e complesso di riscrittura delle fonti, di cui la principale è il *De mulieribus claris* di Boccaccio»⁴.

Non sorprende dunque, nel percorso tracciato dall'opera dell'autrice, la centralità concessa alla figura di Isabella di Baviera, cui si rivolge Christine nell'*Epistre a la reine*. In queste righe, dove all'elogio e agli *exempla* delle grandi figure femminili del passato si mescolano i toni tragici dovuti alla difficile situazione in cui versava il regno, emerge l'impellenza di accordare alla regina consorte di Francia la piena facoltà di esercitare i poteri a lei concessi dal ruolo di moglie del re e madre dell'erede al trono. Isabella avrebbe quindi dovuto ergersi a mediatrice tra le fazioni in lotta e porre un freno alle ambizioni personali dei nobili, unica speranza per il popolo ma anche simbolo e compimento dell'intera opera di Christine de Pizan, che, nei suoi scritti sulle donne, 1en réclamant le respect qu'elles méritent et le soutien dont elles ont besoin (...), ne demande pas plus que ce qui est déjà permis par les coutumes, mais elle demande qu'il soit permis aux femmes d'exercer les fonctions qu'elles occupent»⁵.

Christine de Pizan alla corte di Carlo VI

La minaccia della guerra civile

Gli ultimi anni del XIV secolo inaugurarono un lungo periodo di crisi per la Francia, minacciata dall'insorgere della guerra civile. Il motivo principale fu il vuoto di potere che si venne a creare durante il regno di Carlo VI, formalmente rimasto in carica dal 1380 al 1422, anno della sua morte, ma che *de facto* non era in grado di adempiere pienamente ai suoi doveri di sovrano già dal 1392, anno in cui si ebbero le prime manifestazioni della sua follia. Eppure si aveva probabilmente l'impressione che tutto potesse risolversi per il meglio: la speranza di una pronta guarigione del re francese, il matrimonio del re d'Inghilterra Riccardo II con la giovanissima principessa Isabella di Valois, che sembrava poter

4 C. de Pizan, *La Città delle Dame*, a cura di P. Caraffi, edizione di E. J. Richards, Roma, Carocci, 2021, p. 20 [Milano, 1997].

5 T. Adams, *Isabeau de Bavière et la notion de régence chez Christine de Pizan*, in *Desireuse de plus avant enquerre... Actes du VI Colloque international sur Christine de Pizan (Paris, 20-24 juillet 2006)*, a cura di L. Dulac, A. Paupert, C. Reno, B. Ribémont, Paris, Honoré Champion, 2008, pp. 33-44, cit. p. 44.

rendere più distesi i rapporti tra le due grandi potenze, e la buona gestione del potere da parte del duca di Borgogna Filippo l'Ardito, zio di Carlo, non facevano presagire i rovesci che sarebbero giunti di lì a poco.

I rapporti con l'Inghilterra tornarono a raffreddarsi già nel 1399, quando Riccardo II fu detronizzato da Enrico di Bolingbroke, il futuro Enrico IV, pur se le ostilità furono riprese soltanto da suo figlio Enrico V nel 1415. Nella primavera del 1404 Filippo l'Ardito morì. Il suo successore fu Giovanni Senza Paura, che, avendo ereditato il ducato in una situazione economica tutt'altro che florida, inizialmente rimase in disparte senza pretendere la posizione di potere che era stata del padre all'interno del Consiglio reale. L'altro zio di Carlo VI, Giovanni di Berry, che pure avrebbe potuto avere delle ambizioni di reggenza, versava in gravi condizioni di salute a causa dell'influenza che aveva colpito Parigi e si era inoltre mantenuto sempre in posizione piuttosto defilata rispetto a Filippo nelle questioni riguardanti la corona. In tale situazione emerse la figura di Luigi d'Orléans, fratello del re, che prese la guida del regno per circa un anno. Durante questo periodo Luigi concentrò i suoi sforzi nell'acquisizione di territori e denaro grazie alle larghe concessioni di un re sempre più incapace di guardare agli interessi della corona. Inoltre collocò molti uomini di fiducia in cariche prestigiose e, a culmine dei suoi disegni, organizzò il matrimonio tra la principessa Isabella, rimasta vedova di Riccardo II, e suo figlio maggiore Carlo, che sarà celebrato nel 1406. Un anno dopo la morte di suo padre, rischiando di essere estromesso dalle alte sfere della vita politica della capitale, il nuovo duca di Borgogna non poteva attendere oltre. Convocato a Parigi dal Consiglio, in agosto Giovanni si presentò alle porte della capitale accompagnato dai fratelli Antonio e Filippo e da un esercito in armi, mentre Luigi lasciava in gran segreto la città insieme alla regina Isabella per rifugiarsi presso Melun e raggruppava le sue truppe a sud-est della capitale. Giovanni di Berry, nominato capitano generale, chiuse le porte di Parigi per evitare uno scontro al suo interno. Il 12 ottobre, esattamente una settimana dopo la redazione dell'*Epistre*, il re, momentaneamente ristabilitosi, incaricò la regina di fare da mediatrice tra i due principi, grazie a un potere concessole da una legge del 1403. Il 16 ottobre Isabella di Baviera fece il suo ritorno a corte e si giunse alla firma del trattato di pace di Vincennes: in presenza della regina, dei re di Sicilia e di Navarra, dei duchi di Berry e di Bourbon, Carlo VI ordinò ai duchi di Orléans e di Borgogna di porre fine alle loro dispute⁶. Il

6 La pace fu tuttavia effimera, come dimostrato dall'assassinio di Luigi d'Orléans il 23 novembre 1407, evento che segna la ripresa della guerra civile. Per ulteriori dettagli, si veda R. Gibbons, *Les conciliatrices au bas Moyen Âge: Isabeau de Bavière et la guerre civile (1401-1415)*, in *La guerre, la violence et les gens au Moyen Âge. 2. La violence et les gens*, a cura di P. Contamine, O. Guyotjeannin, Paris, Éditions du CTHS, 1996, pp. 23-33. Sul ruolo di Carlo di Navarra nella riconciliazione tra i principi e su un possibile ruolo del re spagnolo nella composizione della lettera, si veda C.C. Willard,

giorno successivo si cantò messa a Notre-Dame per celebrare la fine delle ostilità⁷.

Il dibattito sulla successione femminile al trono

La questione del ruolo della donna, che si è già detto essere centrale nell'opera di Christine de Pizan, divenne d'improvvisa attualità in Francia durante tutto il Trecento. Con il susseguirsi di una serie di re senza eredi maschi ci si trovò di fronte alla possibilità di concedere la reggenza alle figlie femmine, alle quali fu però di volta in volta negata. Questo portò alla rottura della continuità nella linea di discendenza diretta e, di conseguenza, all'emergere di sempre nuovi pretendenti al trono.

Morto Luigi X nel 1316, un'assemblea di nobili, prelati e dottori dell'università rifiutò la concessione della corona di Francia alla legittima erede Giovanna II di Navarra, che all'epoca aveva appena quattro anni, nominando al suo posto lo zio, che divenne re con il nome di Filippo V. Curiosamente però, nel 1321, anche Filippo morì senza lasciare alcun figlio maschio e lo stesso avvenne nel 1328 per il suo successore, il fratello Carlo IV. Fu incoronato dunque il conte di Valois Filippo VI, cugino del re. La mancanza di una linea di discendenza diretta provocò varie rivendicazioni sul trono, giustificate da legami di parentela più o meno stretti, come nel caso del re d'Inghilterra. In quanto nipote di Filippo IV, Edoardo III, pur avendo inizialmente riconosciuto la legittimità del nuovo monarca, dopo vari attriti cominciò ad avanzare pretese sulla corona, tanto che proprio in questi anni ebbe inizio il lunghissimo conflitto conosciuto come guerra dei Cent'anni. E poi ancora, morto Filippo VI e succedutogli il figlio Giovanni II il Buono, nel 1350 Carlo II di Navarra, figlio di Giovanna II, tentò invano di far valere la sua parentela con Luigi X, di cui era il nipote, per giustificare le sue mire al trono. Nel dibattito sulla legittimità di tali aspirazioni varie importanti personalità come il papa Benedetto XII e il giurista Ubaldo degli Ubaldi si schierarono dalla parte del re, affermando che le figlie femmine non succedevano al sovrano e che per questo la loro discendenza non aveva alcun diritto sul regno. Attorno al 1350 Richard Lescot, per delegittimare le pretese di Carlo II, fece appello alla legge salica, un'antica raccolta di norme giuridiche risalenti al periodo merovingio, che, secondo lui, avrebbero escluso qualsiasi diritto delle donne sull'eredità. In realtà in alcuni casi le leggi saliche favorivano una trasmissione matrilineare senza fare alcun riferimento all'esclusione delle figlie e dei

Christine de Pizan's allegorized psalms, in *Une femme de lettres au Moyen Âge. Études autour de Christine de Pizan*, a cura di L. Dulac, B. Ribémont, Orléans, Paradigme, 1995, pp. 317-324.

7 Per una ricostruzione dettagliata del contesto storico si veda: F. Autrand, *Charles VI. La folie du roi*, Paris, Fayard, 1986; B. Guenée, *La folie de Charles VI. Roi Bien-Aimé*, Paris, CNRS Éditions, 2016 [2004].

loro discendenti dall'esercizio della sovranità sul regno. La posizione di Lescot non ebbe comunque molta risonanza, ma la stessa legge fu invocata nuovamente dall'umanista Jean de Montreuil, il quale dichiarò di averne letta una versione che precludeva il trono alle donne e la pubblicò nel suo trattato *À toute la chevalerie* (1409-1413). Ma nella versione originale del frammento latino citato non era presente la specifica *in regno*, che ben presto si scoprì essere una sua interpolazione⁸.

Isabella di Baviera nell'opera di Christine de Pizan

Voce contraria a queste tendenze fu quella di Christine de Pizan, che, nella situazione precaria che viveva in quegli anni la corona di Francia, realizzò i suoi scritti sul potere e sul buon governo ponendo al centro della sua riflessione la figura della regina come mediatrice. Questo è il ruolo che viene effettivamente accordato a Isabella di Baviera da una serie di leggi emanate da Carlo VI a partire dal 1401 e che manterrà, pur con varie modifiche, fino al 1415, quando suo figlio prenderà le redini del regno⁹.

I primi passi in tale direzione vengono mossi dal *Livre des Trois Vertus*, opera del 1404 dedicata alla giovane principessa Margherita di Borgogna, novella sposa del Delfino di Francia Luigi dopo la morte di Carlo, precedente erede al trono e promesso sposo della giovane figlia del duca. Al suo interno ci si rivolge a tutte le donne, dalle principesse alle popolane, e vi si trova forse una prima formulazione delle successive meditazioni sul ruolo che debba assumere una regina, ovvero quello di intermediaria tra la corona e suoi nemici¹⁰. Christine fa apertamente menzione di Isabella di Baviera solo l'anno successivo, nella *Cité des Dames*, prima fra tutte le dame di Francia ad essere accolta nella Città, «en

8 Per la questione, si vedano S. Hanley, *La loi salique*, in *Encyclopédie politique et historique des femmes*, a cura di C. Fauré. Paris, Presses Universitaires de France, 1997, pp. 27-47; C. Taylor, *The Salic Law, French Queenship, and the Defense of Women in the Late Middle Ages*, «French Historical Studies», 29, 4, 2006, pp. 543-564, nonché T. Adams, *Isabeau de Bavière et la notion de régence chez Christine de Pizan*, in *Desireuse de plus avant enquerre... cit.*, pp. 36-39 ed Ead., *Recovering Queen Isabeau of France (c. 1370-1435): A Re-Reading of Christine de Pizan's Letters to the Queen*, «Fifteenth-century studies», 33, 2008, pp. 35-54.

9 Cfr. R. Gibbons, *Isabeau de Bavière: reine de France ou 'lieutenant-général' du royaume?*, in *Femmes de pouvoir, femmes politiques durant les derniers siècles du Moyen Âge et au cours de la première Renaissance. Actes du colloque de Lille-Bruxelles (15-18 février 2006)*, a cura di B. Schnerb, A. Marchandisse, E. Bousmar, Lille, Université de Lille, 2012, pp. 101-112; T. Adams, *Christine de Pizan, Isabeau of Bavaria, and Female Regency*, «French Historical Studies», 32, 1, 2009, pp. 1-32.

10 La lettura del ruolo di Isabella di Baviera a partire dal *Livre des Trois Vertus* si trova in T. Adams, *Isabeau de Bavière dans l'œuvre de Christine de Pizan: une réévaluation du personnage*, in *Christine de Pizan. Une femme de science, une femme de lettres*, a cura di J. Dor, M.-E. Henneau, B. Ribémont, Paris, H. Champion, 2008, pp. 133-146.

laquelle n'a raim de cruaulté, extorcion ne quelconques mal vice, mais tout bonne amour et benignité vers ses subgés»¹¹.

La regina dell'*Epistre* assume, in quanto moglie del re "assente", la posizione cruciale di pacificatrice tra i nobili in lotta tra di loro. Nella visione di Christine solo Isabella non rappresenta una minaccia al re ma ne cura gli interessi, non ha ambizioni al trono ma vuole preservare intatto l'onore del sovrano per consegnare a tempo debito il regno al figlio, e infine, per questi stessi motivi, è l'unica che ha effettivamente a cuore il destino del popolo.

Un'ultima invocazione alla sovrana è quella della *Lamentacion sur le maux de la France*, datata 1410, quando la situazione è già cambiata e Luigi d'Orléans è stato assassinato dai sicari del duca di Borgogna. Le lotte intestine al regno continuano tuttavia ad infuriare e la richiesta di Christine rimane la medesima:

He ! Royne couronnée de France, dors-tu adès? Et qui te tient que tantost celle part n'affinz tenir la bride et arrester ceste mortel emprise ? Ne vois-tu en balance l'eritage de tes nobles enfans ? Tu, mere des nobles hoirs de France, redoubtée princesse, qui y puet que toy, ne qui sera-ce qui à ta seigneurie et auctorité desobeira, se à droit te veulx de la paix entremettre ?¹²

L'Epistre a la reine, un appello accorato a Isabella di Baviera

In una situazione politica estremamente critica come quella che attraversa la monarchia francese agli inizi del XV secolo, Isabella di Baviera si afferma, sotto la "piuma" di Christine de Pizan, come l'unica interlocutrice in grado di intervenire concretamente in favore della pace. Come sottolinea Mühlethaler, «l'action politique, au XV^e siècle, est encore largement liée aux individus, à ceux dont dépend le salut ou le déclin du pays»¹³. Christine, pienamente consapevole del proprio ruolo di scrittrice *engagée*, si inserisce attivamente nello scenario politico dell'epoca, rivolgendo alla sovrana un appello appassionato a farsi arbitra della pace. In questo modo, ella segue l'esempio di numerosi autori contemporanei al servizio di principi e sovrani, come Alain Chartier, Eustache Deschamps e Philippe de Mézières, i quali assumono posture analoghe nelle loro opere¹⁴.

11 C. de Pizan, *La Città delle Dame*, p. 422.

12 C. de Pizan, *Lamentacion sur les Maux de la France*, a cura di A. J. Kennedy, in *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Monsieur Charles Foulon professeur de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Tome I, Rennes, Université de Haute Bretagne, 1980.

13 J.-C. Mühlethaler, *Une génération d'écrivains 'embarqués': le règne de Charles VI ou la naissance de l'engagement littéraire en France*, in *Formes de l'engagement littéraire, XV^e - XX^e siècle*, a cura di J. Kaempfer, S. Florey, J. Meizoz, Lausanne, Antipodes, 2006, p. 27.

14 Circa l'impegno politico degli autori del tempo e il loro rapporto con i regnanti, si

Al momento della composizione dell'epistola, Carlo VI, malgrado i lunghi periodi di assenza dettati dall'aggravarsi della sua malattia psichica, occupa ancora il trono e il giovane Luigi di Guyenna, figlio della coppia reale, è Delfino di Francia. Tuttavia, la scelta di rivolgersi direttamente alla sovrana non è affatto scontata: come si è già osservato, infatti, se da un lato Isabella godeva di un ruolo rilevante all'interno del consiglio reale, dall'altro non possedeva certo l'autorità del re. È significativo notare, tuttavia, che nei giorni immediatamente successivi alla stesura dell'epistola, con il precipitare della situazione del regno e il conseguente scoppio di tumulti in città, Isabella è incaricata di agire in qualità di arbitro tra i principi in conflitto, Luigi d'Orléans e Giovanni senza Paura (12 ottobre 1405)¹⁵.

Christine de Pizan, per parte sua, si schiera al fianco della regina, esortandola a intervenire attivamente e ad assumere quel ruolo di mediatrice che le verrà formalmente riconosciuto pochi giorni dopo. Come osserva Demartini, l'*Epistre a la reine* sembra proporsi come una nuova forma di consacrazione regale per la sovrana, volta a ridefinirne il potere: un potere che si desidera fondato «non par le sang mais par la connaissance et la promotion de vertus féminines»¹⁶. Difatti, come vedremo, l'enfasi posta sul tema della maternità e l'evocazione in forma esemplare di figure di donne virtuose delineano un modello di autorità interamente femminile, unica via possibile, agli occhi attenti di Christine, per salvare un paese sull'orlo della guerra civile.

Sin dalla *salutatio*, Isabella è definita la “medecine”, nonché il “souverain remede” (r. 12) di un regno ferito e sofferente, titoli che mettono in luce al contempo il ruolo salvifico e la responsabilità morale della sovrana nel sanare il dissidio tra i duchi¹⁷. Tale rappresentazione della «reine guérisseuse» rientra in uno schema di impronta agiografica ispirato alle sante protrettici del regno

rimanda soprattutto ai lavori di J. Blanchard, *L'entrée du poète dans le champ politique au XV^e siècle*, «*Annales ESC*», 41, 1986, pp. 43-59 ; E. Hicks, *Une femme dans le monde: Christine de Pizan et l'écriture de la politique*, in *L'hostellerie de pensée*, a cura di D. Poirion, 1995, pp. 233-243, e infine C. Gauvard, *Christine de Pizan et ses contemporains: l'engagement politique des écrivains dans le royaume de France aux XIV^e et XV^e siècles*, in *Une femme de lettres au Moyen Âge*, a cura di L. Dulac, B. Ribémont, Orléans, Paradigme, 1995, pp. 105-128.

15 Cf. F. Autrand, *Charles VI. La folie du roi*, Paris, Fayard, 1986, p. 407. Nella lettera, i due duchi avversari sono definiti «ii. haulz princes germains de sanc et naturellement amis» (r. 24).

16 D. Demartini, *L'Épître à la Reine de Christine de Pizan. Un nouveau sacre pour Isabelle de Bavière*, in *Genèses et filiations dans l'œuvre de Christine de Pizan*, a cura di D. Demartini, C. LeNinan, Paris, Classiques Garnier, 2021, pp. 245-259, a p. 246.

17 La metafora medica è presente in un contesto simile, ma applicata a una figura maschile, nell'*Epistre au roi Richart* di Philippe de Mézières, vedi J.-LPicherit., *La Méta-phore pathologique et thérapeutique à la fin du Moyen Âge*, Tübingen, M. Niemeyer, 1994, pp. 36-59 e *passim*.

franco, figure femminili che, a partire dalla regina Clotilde (ca. 475-545), hanno incarnato ideali supremi di virtù, pietà e protezione¹⁸. Difatti, come Clotilde ebbe un ruolo cruciale nell'unificazione dei popoli franchi attraverso la fede, Isabella appare l'unica figura capace di risanare con la sua virtù le ferite del «tres crestien et de Dieu establi» regno di Francia¹⁹.

Nell'*Epistre*, sia il passato recente che quello remoto forniscono *exempla* storici e biblici di sagge figure femminili che hanno saputo mediare in situazioni di conflitto, suggerendo modelli di comportamento ideali per la regina Isabella. Tra queste donne spiccano in modo positivo due figure di cui non è fatto il nome, le bibliche Ester e Betsabea e la regina Bianca di Castiglia. Questi esempi di virtù vengono messi in netto contrasto con personaggi come Gezabele, regina di Israele, e Olimpiade, madre di Alessandro Magno, che incarnano perversione e crudeltà, e che Isabella dovrà pertanto evitare di emulare. Nell'isotopia stabilita dagli *exempla*, viene inoltre evidenziata la maternità della regina: tra le donne virtuose, spiccano in particolare una figura femminile anonima e Bianca di Castiglia, delle quali è messo in primo piano il ruolo materno. Dietro la prima donna-madre esemplare si cela infatti Veturia, ricordata per aver placato l'ira vendicatrice del figlio, il generale romano Coriolano, determinato a marciare su Roma con il suo esercito dopo esser stato condannato a torto all'esilio. La «tres sage et bonne royne» (r. 79), Bianca di Castiglia, reggente per il figlio Luigi IX (il futuro San Luigi), è invece lodata per la sua saggezza, che le permise di tenere a bada i nobili bramosi di potere: in un gesto emblematico e denso di *pathos*, prese in braccio il giovane erede al trono e, tenendolo stretto fra i baroni, mostrò loro con biasimo colui che sarebbe un giorno diventato il loro futuro re²⁰. Nella rappresentazione di Christine, entrambe le figure appaiono caratterizzate da un alto grado di icasticità: tanto Veturia quanto Bianca incarnano un modello di

18 Per il tema della «reine guérisseuse» e i punti di contatto con il tema della maternità, si vedano N. Narbert, *La mère dans la littérature politique à la fin du Moyen Âge*, «Bien Dire et Bien Apprendre», 16, 1998, in particolare le pp. 200-201, e J.-L. Picherit., *Les références pathologiques et thérapeutiques dans l'oeuvre de Christine de Pizan*, in L. Dulac, B. Ribémont, *Une femme de lettres au Moyen Âge. Études autour de Christine de Pizan*, Orléans, Paradigme, 1995, pp. 235 e 237.

19 Clotilde appare nella *Cité des Dames* tra le donne che hanno contribuito sia ai beni temporali che a quelli spirituali (cfr. G.M. Cropp, *Les personnages féminins tirés de l'histoire de la France dans le Livre de la Cité des Dames*, in *Une femme de lettres au Moyen Âge. Études autour de Christine de Pizan*, a cura di Liliane Dulac e Bernard Ribémont, Orléans, Paradigme, 1995, p. 195-208, a p. 200. La regina franca è presente anche nel *Livre des Trois Vertus*, dove è annoverata tra le regine e le principesse divenute sante in Paradiso.

20 Sul valore di tale immagine, cfr. Hicks E., *Une femme dans le monde: Christine de Pizan et l'écriture de la politique*, p. 242. Si rimanda inoltre al nostro commento al testo, p. 40.

donne capaci, con avvedutezza e doti di mediazione, di placare le ambizioni e le ire degli uomini. L'identificazione principale che l'autrice intende stabilire è tuttavia quella fra Isabella e Bianca, entrambe regine di Francia e dunque unite da un vincolo di ideale discendenza²¹. Tale legame risulta ancora più evidente nel *Livre des Trois Vertus*, composto nello stesso 1405, in cui Bianca di Castiglia, nuovamente assunta a modello di «bonne royne» e «mere», è descritta come «moyenne de paix», mediatrice di pace, esattamente come Isabeau viene definita nell'*Epistre* («moyennerresse de traictié de paix», r. 66):

Par tel voye et par telz parolles ou semblables, la bonne princepce sera tousjours moyenne de paix a son pouoir, si comme estoit jadis la bonne royne Blanche, mere de Saint Louys, qui en ceste maniere se penoit tousjours de mettre accord entre le roy [50] et les seigneurs, | si comme elle fist du comte de Champagne et [15c] d'aultres, laquelle chose est le droit office de sage et bonne royne et princepce d'estre moyenne de paix et de concorde, et de travailler que guerre soit eschivee pour les inconveniens qui avenir en peuvent²² (ed. Willard C.C.-Hicks E., Paris, Champion, 1989, I, p. 35).

Questo percorso di implicita identificazione con donne-madri esemplari culmina nella similitudine manifesta tra la Vergine Maria, figura archetipica della madre, e la regina Isabella, la cui maternità diviene simbolo di protezione e speranza per il popolo afflitto: «tout ainsi comme la royne du ciel, mere de Dieu, est appelee mere de toute crestienté, doit estre dicte et appelee toute saige et bonne royne mere et confortarresse et advocate de ses subgiez et de son pueple» (r. 86-88)²³. Isabella, come ogni regina avveduta e compassionevole, deve essere chiamata madre, portatrice di conforto e difenditrice dei suoi sudditi e del suo popolo. Questa formulazione, retta dal presente *doit*, suggerisce un obbligo cui Isabella deve soggiacere, radicato nel suo stesso ruolo di sovrana. Difatti, stabilito il parallelo tra Isabella e Maria, l'immagine della regina-madre del regno assume definitivamente una dimensione sacra, trasformando l'accurata richiesta di Christine in un dovere per la regina, non più solo istituzionale ma anche, e soprattutto, morale. Con la menzione di Maria, madre di Cristo e madre di Dio, «on

21 Cfr. D. Demartini, «Appaiser l'yre du roi». *Fonction politique des reines bibliques dans l'Épître à la reine de Christine de Pizan*, in *Le pouvoir au féminin: modèles et anti-modèles bibliques du IV^e au XVII^e siècle*, a cura di M. Lamy, S. Shimahara, Paris, Beauchesne, 2022, pp. 194-214.

22 C. de Pizan, *Livre des Trois Vertus*, a cura di C.C. Willard e E. Hicks, Paris, Champion, 1989, I, p. 35.

23 Le opere allegoriche *Livre du chemin de longue estude* (1402) e l'*Advision Cristine* (1405) sfruttano, a loro volta, l'immagine della Francia come madre afflitta, lacerata dall'autodistruzione dei propri figli (i duchi in conflitto), cfr. A.J. Kennedy, *Christine de Pizan's Epistre a la reine: A Woman's Perspective on War and Peace?*, in *War and peace. Critical issues in European societies and literature 800-1800*, a cura di A. Classen, N. Margolis, Berlin, De Gruyter, 2011, pp. 395-424, alle pp. 397 e 411.

entre dans un nouveau paradigme où le fils est aussi le Père et roi suprême. Apporter la paix au roi et à son royaume, c'est donc aussi garantir la place de son héritier. À cette fin, l'*Épître* incite Isabelle à faire corps avec son fils»²⁴.

Sebbene nell'*Épître*, nel *Livre des Trois Vertus* e, in misura minore, nella *Mutation de fortune* la figura materna appaia come un'educatrice, garante della pace e dell'equilibrio sociale, altrove nell'opera di Christine, e in particolar modo negli scritti didattici, il ruolo della madre risulta notevolmente ridotto, quando non del tutto assente²⁵. Le madri esemplari, e in particolar modo quelle, numerose, messe in scena nella *Cité des Dames*, sono per prima cosa donne esemplari, figure eccezionali capaci di agire come gli uomini, se non addirittura meglio di loro²⁶. L'insistenza dell'*Épître* sullo statuto materno di Isabella è quindi particolarmente significativa e carica di valenza politica. In quanto sposa di un re malato, Isabella di Baviera è l'unica figura in grado di incarnare ed esprimere, attraverso il suo operato, la regalità. Come regina, ella difende gli interessi del consorte in maniera disinteressata, a differenza degli avidi duchi, resisi protagonisti dei disordini nel regno. In quanto madre, ella esercita la sua tutela sul delfino di Francia, destinato a occupare il trono alla morte del sovrano. Con la sua lettera, Christine prende apertamente posizione a favore della regina e contro i duchi, i quali ostacolavano l'esercizio dell'autorità che le spettava di diritto mentre imponevano la loro sul giovane Luigi di Guyenna. Difatti, al momento della stesura della lettera, quest'ultimo si trovava a Parigi, trattenuto assieme ai suoi fratelli dal duca di Borgogna, Giovanni senza Paura.

In quello che appare a tutti gli effetti come un appello appassionato alla propria sovrana, Christine «esquisse une théorie de la régence féminine, la corégence»: una forma di reggenza in cui la regina, figura autorevole per natura, governa a nome del figlio²⁷. Ciò emerge non solo nell'*Épître*, ma anche nelle opere composte nello stesso anno, come la *Cité des Dames* e il *Livre des Trois Vertus*. In queste, inoltre, sembra potersi ravvisare un carattere performativo, volto a definire e al contempo rafforzare l'autorità di Isabella: il popolo tutto è infatti chiamato a radunarsi attorno alla sovrana per affermare il suo potere e appoggiarla nel compito di mediazione che è invitata ad assumere²⁸. A sostegno della sua causa, Christine invoca un corteggio di donne e madri esemplari, che diventano termine di raffronto per il popolo e modello per Isabella stessa.

24 D. Demartini, *L'Épître à la Reine de Christine de Pizan*, cit., p. 57.

25 B. Ribémont, *Christine de Pizan et la figure de la mère*, in *Christine De Pizan 2000. Studies on Christine de Pizan in Honour of Angus J. Kennedy*, a cura di J. Campbell, N. Margolis, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000, pp. 149-161. Si vedano in particolare le pp. 149-150.

26 Ivi, p. 160.

27 T. Adams, *Isabeau de Bavière et la notion de régence chez Christine de Pizan*, cit., p. 40; cfr. ugualmente Ead., *Christine de Pizan, Isabeau of Bavaria, and Female Regency*, cit., p. 20.

28 Ead., *Isabeau de Bavière et la notion de régence chez Christine de Pizan*, cit., p. 24 e p. 30.

La ricezione dell'Epistre e la scrittura epistolare di Christine de Pizan

Christine de Pizan è una prolifica autrice di epistole, al punto che nessun autore contemporaneo ha prodotto un corpus epistolare comparabile. Dopo le prime esplorazioni del genere con l'*Epistre au Dieu d'Amours* (1399) e l'*Epistre a Eustache Morel* (1404), in versi, e con l'*Epistre d'Othea* (1400), in forma di prosimetro, è con le successive lettere in prosa del 1401-1403, inserite nel dibattito sul *Roman de la Rose*, che l'autrice esprime appieno la sua abilità retorica. Tali missive, redatte in stretta aderenza ai principi dell'*ars dictaminis*, fungeranno da base per quelle degli anni seguenti. Nell'*Epistre a la reine*, e ancor più manifestamente nella *Lamentacion* – un'opera in certa misura accostabile all'*Epistre*, con i suoi appelli alla pace indirizzati al duca di Berry – e nella più tarda *Epistre sur la prison de la vie humaine* (1417), Christine elabora una voce specificamente femminile per trattare temi di grande attualità e invocare con forza la pace sociale. Questa voce, al contempo lamentosa e dolente, appare quasi emarginata, “seulette a part”, come l'autrice stessa scriverà nella *Lamentacion*²⁹. Christine enfatizza consapevolmente questo senso di isolamento, utilizzando in modo strategico tale artificio retorico per conferire maggiore intensità e forza ai propri argomenti³⁰. L'*Epistre* stessa, in accordo con la tradizione della retorica epistolare, sfrutta ampiamente il motivo della “povre, ignorant e indigne personne” (r. 6-7) che osa indirizzarsi alla «tres excellent, redoubtée et puissant princesse, (...) dame Ysabel, royne de France».

La questione che occorre in primo luogo porre riguarda la ricezione dell'epistola, significativamente trasmessa in codici contenenti l'opera completa di Christine de Pizan³¹. In tre dei manoscritti che tramandano il testo (v. *infra*, il ms. Chantilly 492-3 e i suoi discendenti BnF fr. 604 e Bruxelles KBR IV 1176), un lungo cappello introduttivo precede la lettera:

Ensuit une epistre que Christine de Pizan, qui fist ce livre, envoia a la royne de France a Meleun ou avecques elle [estoit] monseigneur d'Orleans, qui là faisoit grant assemblee de gens d'armes a l'encontre des ducs de Bourgogne et de Lembourche et du conte de Nevers, freres, qui estoient a Paris, qui pareillement assembloient gens de toutes pars et

29 C. de Pizan, *Lamentacion sur les maux de la France*, cit., p. 180. Per un'analisi più approfondita sull'impiego dell'artificio retorico nell'*Epistre*, si veda *infra*.

30 Si rimanda alle interessanti riflessioni di E.J. Richards, «Seulette a part» – «The little Woman on the Sidelines» *Takes up her Pen: The Letters of Christine de Pizan*, in *Dear Sister: Medieval Women and the Epistolary Genre*, a cura di K. Cherewatuk, U. Wiethaus, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993, pp. 139-70, nonché di E. Hicks, *Une femme dans le monde: Christine de Pizan et l'écriture de la politique*, cit., p. 238. Si noti come già nelle prime prove poetiche il motivo della solitudine sia ben presente in Christine de Pizan, che, poco dopo la morte del marito, comporrà la lirica *Seulete sui*, interamente costruita sulla tragica accentuazione del proprio isolamento.

31 Si veda *infra*.

estoient que d'un costé que d'autre bien x^m combatans, pour laquelle cause la bonne ville de Paris et tout le royaume furent en grant aventure d'estre destruis a celle fois, se Dieu n'y eust remedié. Aussi fist il car a l'aide des roys de Secile et de Navarre et des ducs de Berry et de Bourbon avecques eulx le conseil du roy, bonne paix y fu trouvée et se departirent les gens d'armes d'un costé et d'autre sans nul mal faire a leur departement³².

Come ha puntualmente osservato Lefèvre, nell'introduzione non vi è alcun accenno alla funzione di mediatrice assunta dalla regina nelle trattative di pace, né all'epistola di Christine, in cui tale ruolo è più volte evidenziato³³. Viene invece messa in rilievo soltanto l'azione degli uomini e l'intervento divino finale, senza il quale «la bonne ville de Paris et tout le royaume furent en grant aventure d'estre destruis». Inoltre nella lettera la narrazione storica appare in modo marginale, mentre viene posto l'accento sull'intromissione di una *estrange Fortune* (r. 25-26) che avrebbe spinto i duchi al contrasto. Christine accenna persino, sebbene in modo velato, al fatto che la *dignité* della regina abbia subito un'onta da una delle parti (r. 48-51), probabile allusione all'accusa di lesa maestà che il duca di Orléans aveva mosso contro Giovanni senza Paura, duca di Borgogna, per aver trattenuto a Parigi gli eredi alla corona e in particolar modo il delfino, di cui Isabella aveva la tutela suprema³⁴.

Il testo è stato a lungo interpretato, forse troppo superficialmente, come una lettera privata volta a spronare una regina inerte, incapace di assumere le responsabilità richieste dalla crisi³⁵. Tuttavia, mentre Christine componeva la sua lettera, la regina si trovava a Corbeil, lontana dai figli e soprattutto dal delfino. Soltanto l'8 ottobre, tre giorni dopo la stesura dell'epistola, ella si recherà a Vincennes per raggiungere il duca di Orléans. Risulta dunque poco verosimile che la lettera

32 A.J Kennedy, *Christine de Pizan's Epistre a la reine 1405*, «Revue des langues romanes», 92, 1988, pp. 253-264, a p. 259: «Segue una lettera che Christine de Pizan, autrice di questo libro, inviò alla regina di Francia a Melun, dove con lei si trovava il signore d'Orléans. Egli aveva organizzato un grande raduno di uomini d'armi contro i duchi di Borgogna e di Limburgo e contro il conte di Nevers, che erano fratelli, i quali si trovavano a Parigi e radunavano anch'essi uomini da ogni parte. Da entrambi i lati erano presenti almeno diecimila combattenti, e a causa di ciò la buona città di Parigi e tutto il regno si trovarono in grave pericolo di essere distrutti in quell'occasione, se Dio non fosse intervenuto. Così accadde, infatti, che con l'aiuto dei re di Sicilia e di Navarra, dei duchi di Berry e di Borbone, e con il consiglio del re, si giunse a una buona pace, e gli uomini d'armi da entrambe le parti si ritirarono senza causare alcun danno al momento della loro partenza».

33 Ringraziamo Sylvie Lefèvre per aver condiviso con noi il suo contributo inedito dal titolo *Épître à la reine. Une lettre de circonstance*, che ha orientato le seguenti riflessioni.

34 Cfr. R. Gibbons, *Les conciliatrices au bas Moyen Âge*, cit., p. 29.

35 Ivi, p. 28.

sia pervenuta direttamente a Isabella, in giorni che dovettero essere di estrema concitazione. Secondo l'opinione di Autrand, per lo più favorevolmente accolta, «l'*Epître à la reine* n'est pas un message envoyé à Isabeau 'par lettre close', mais une lettre ouverte destinée à tous»³⁶. In effetti, se considerata come rivolta a un pubblico più ampio, la lettera di Christine mette in risalto non solo l'attitudine di Isabella alla mediazione (concetto che emerge ripetutamente nelle opere del periodo), ma anche le difficoltà che la reggente, in quanto donna chiamata a colmare gli intermittenti vuoti di potere, doveva affrontare per ottenere il sostegno pubblico necessario al governo.

La critica si è a lungo interrogata sul significato politico del testo e sul suo scopo effettivo. A giudizio di Adams, l'obiettivo dell'autrice, lungi dal sollecitare un intervento diretto da parte della regina, sembra piuttosto quello di promuovere «an image of Isabeau as untainted by the narrow political interest of the ducal faction»³⁷: poiché sovrana, ella incarnava una figura *super partes* e quindi in atto di mediare. Christine perciò non domandava nulla più di quanto già non prevedesse il ruolo di Isabelle, dal momento che «the mediator served a crucial emotional function, offering the people a powerless and yet righteous figure behind whom to position themselves as they awaited the return to power of their leader»³⁸. Tuttavia Isabella non assumeva una funzione meramente “emotiva” per il popolo: ella stessa si era ritrovata vittima, assieme al delfino, delle macchinazioni dei duchi, e la sua posizione risultava dunque di importanza cruciale.

Ad ogni modo, la tradizione del testo sembra suggerire essa stessa una pista circa la sua trasmissione e il suo indirizzo. Nel manoscritto BnF, fr. 580 si trova infatti un rondò finale che recita:

Prennez en gré, s'il vous plaist, cest escript
De ma main fait après mienuit une heure.

Noble seigneur, pour qui je l'ay escript
Prennez en gré.

Quant vous plaira, mieulz vous sera rescript
Mais n'avoie nul autre clerc a l'eure.
Prennez en gré, s'il v...³⁹

36 F. Autrand, *Christine de Pizan: Une femme en politique 1365-1430*, Paris, Fayard, 2009, p. 269.

37 T. Adams, *Moyennerresse de traictié de paix: Christine de Pizan's Mediators*, in *Healing the Body Politics: The Political Thought of Christine de Pizan*, a cura di K. Green, C.J. Mews, Turnhout, Brepols, 2005, p. 180.

38 Ivi, p. 190; si veda inoltre Ead., *Isabeau de Bavière dans l'œuvre de Christine de Pizan*, cit., p. 143.

39 A.J. Kennedy, *Christine de Pizan's Epistre a la reine 1405'*, cit., p. 258.

Nell'indagare il possibile intento di Christine nel rivolgersi a Isabella, è ragionevole ipotizzare che la lettera sia stata commissionata da terzi e che le motivazioni alla base siano state suggerite o addirittura imposte dal committente. Il candidato più plausibile in questo senso potrebbe allora identificarsi nel misterioso «noble seigneur» menzionato nel rondò⁴⁰. Non sono mancate le speculazioni sull'identità del destinatario: da Luigi d'Orléans⁴¹ a Giovanni senza Paura⁴², fino al «prince faiseur de paix» Giovanni di Berry⁴³ e al re Carlo di Navarra⁴⁴. Tuttavia, come non manca di precisare Autrand, il tono del rondò appare troppo informale per essere rivolto a un principe, e sarebbe opportuno non attribuire un ruolo eccessivo a Christine nei drammatici eventi dell'autunno del 1405⁴⁵. Si osservi, peraltro, come sottolinea Lefèvre, che non è raro che i testi di Christine siano accompagnati da ballate o rondò, come la ballata XXI, in cui Christine offre espressamente a Charles d'Albret il poema *Débat de deux amants* (1402), dedicato a Luigi d'Orléans⁴⁶. Un altro caso è il rondò posto tra i componimenti XXXVI e XXXVII delle *Autres balades*, nel quale l'autrice domanda il sostegno di Luigi d'Orléans nel dibattito sul *Roman de la Rose*; tale dibattito, in forma epistolare, si apre nondimeno con una lettera indirizzata a Isabella di Baviera e un'altra a Guglielmo di Tignonville, prevosto di Parigi⁴⁷. Secondo parte della critica, il manoscritto BnF, fr. 580 costituisce un autografo di Christine e, per questo stesso motivo, è da considerarsi separatamente rispetto agli altri che trasmettono il testo⁴⁸. Di conseguenza, lungi dal costituire un indizio dell'invio della lettera a un destinatario preciso, sembrerebbe piuttosto configurarsi come un *post-scriptum*⁴⁹, composto appositamente per questa copia dell'*Epistre*. Di tale

40 Cfr. *ivi*, p. 419.

41 A partire da R. Thomassy, *Ecrits politiques de Christine de Pizan; suivis d'une notice littéraire et de pièces inédites*, Paris, Debécourt, 1838, p. 140, n. 1.

42 Cfr. C.C. Willard, *An Autograph Manuscript of Christine de Pizan?*, «Studi Francesi», 27, 1965, pp. 452-457.

43 Cfr. C. Reno, I. Villela-Petit, *Du Jeu des échecs moralisés à Christine de Pizan: un recueil bien mystérieux* (BnF, fr. 580), in T. Van Hemelryck, S. Marzano, A. Dignef, M. Deproost, *Le recueil au Moyen Âge. La fin du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2010, pp. 263-276.

44 Cfr. C. C. Willard, *Christine de Pizan's allegorized psalms*, cit., p. 320.

45 Cfr. F. Autrand., *Christine de Pizan: Une femme en politique 1365-1430*, cit., p. 269.

46 Si veda il testo nell'edizione di B. Roy, *Œuvres poétiques de Christine de Pizan*, Paris, Firmin-Didot, 1886, pp. 231-232.

47 *Ivi*, p. 249.

48 Cfr. A.J. Kennedy, *Christine de Pizan's Epistre à la reine (1405)*, cit., p. 254, sulla scorta dell'ipotesi di C.C. Willard, *An Autograph Manuscript of Christine de Pizan?*, cit., pp. 455-456.

49 È la definizione che ne dà il primo editore del testo, cfr. R. Thomassy, *Ecrits politiques de Christine de Pizan*, cit., p. XXII.

testimone autografo, il «noble seigneur» sarebbe forse stato il primo possessore⁵⁰.

Tenendo conto dell'insieme di questi elementi, nulla autorizza a pensare che Isabella abbia personalmente letto la lettera, né tantomeno che l'ordinanza del 12 ottobre sia stata in qualche modo influenzata dall'intervento di Christine⁵¹. Il tono incalzante e persuasivo del testo, arricchito da *exempla* di forte impatto visivo e dal valore atemporale, indica l'urgenza dell'appello alla sovrana. D'altro canto, la posizione dell'autrice – intermediaria supplichevole («la voix plourable», r. 4) che agisce in nome di un popolo altrettanto sofferente («à humble voix plaine de plours», r. 22) –, insieme all'enfasi posta sulle prerogative della sovrana, sembrano suggerire l'intento di rivolgersi a un pubblico ben più ampio della sola regina.

In conclusione, Christine si avvale della sua autorità di scrittrice appartenente all'*entourage* reale per accompagnare un processo già in atto, ossia il riavvicinamento della regina alla corte e la riconciliazione tra i duchi in contrasto. Comunque sia avvenuta la ricezione della lettera, l'evoluzione degli eventi nei giorni immediatamente successivi alla sua stesura lascia supporre che essa abbia pienamente realizzato, volontariamente oppure no, il proprio scopo diplomatico.

Struttura e stile dell'Epistre

Come hanno evidenziato Richards e, in modo ancora più esteso, Kennedy, la struttura della lettera esemplifica una variazione sul modello retorico canonico a cinque sezioni (*salutatio*, *exordium* o *captatio benevolentiae*, *narratio*, *petitio* e *conclusio*). In particolare, le sezioni della *narratio* e della *petitio*, che costituiscono il nucleo centrale dell'argomentazione, si sviluppano in una serie articolata di narrazioni accompagnate da petizioni rivolte alla destinataria. Questa tipologia di variazione è identificata nelle *artes dictandi* come *commutatio partium*⁵².

50 Cfr. C. Reno, I. Villela-Petit, *Du Jeu des échecs moralisés à Christine de Pizan*, cit., p. 266.

51 Sebbene Kennedy sia cauto nell'identificare il cosiddetto committente, si mostra invece più speculativo riguardo alla consegna dell'epistola alla sovrana: «While the identity of the “noble seigneur” is likely to remain the subject of speculation, we can retain from the rondeau the fact that Christine was not acting entirely on her own initiative. In the circumstances, it seems not unreasonable to assume that the letter was delivered through the good offices of this nobleman some time between 5 October (the date of the letter) and 17 October (the date of the peace treaty)» (A. J. Kennedy, *Christine de Pizan's Epistre a la reine: A Woman's Perspective on War and Peace?*, cit., p. 420). Tuttavia, è importante sottolineare l'assenza di prove concrete a supporto di questa ipotesi.

52 Si rimanda alle dettagliate analisi di E.J. Richards., «*Seulette a part*» – «*The little Woman*

Nella *salutatio* (r. 1-2) Christine si rivolge alla regina Isabella impiegando tre appellativi che ne esaltano il ruolo e la dignità regale: «tres excellent, redoubtée et puissant princesse», «ma dame», «royne de France». Con l'*exordium*, che funge anche da *captatio benevolentiae* (r. 3-47), Christine si pone con estrema referenza nei confronti della sovrana, definendosi sua «umile serva», «indegna» e «ignorante», al punto che non dovrebbe occuparsi di questioni così serie come quelle che si accinge a trattare. Ella si rivolge alla regina come chi, sofferente per qualche male, cerca istintivamente un rimedio: Isabella, infatti, appare come la miglior cura possibile per la guarigione del regno. Il tono sottomesso adottato nei confronti della regina si riflette nell'impiego costante, da parte dell'autrice, del pronome allocutorio cortese *vos*. Al contrario, nelle lettere successive indirizzate a patroni, Christine adotta il pronome di seconda persona singolare, prediletto dagli umanisti⁵³. Il contrasto tra le posizioni delle due donne è ulteriormente enfaticizzato dai titoli onorifici e dalle formule di cortesia con cui l'autrice si rivolge alla destinataria. Quest'ultima è infatti menzionata per ben nove volte nel corso della lettera, principalmente attraverso espressioni come «tres haute dame» («nobilissima Regina»), o «tres redoubtée dame» («venerata Regina»), che mettono in rilievo la distanza gerarchica e il rispetto reverenziale che permeano l'intera missiva⁵⁴.

on the Sidelines» Takes up her Pen: The Letters of Christine de Pizan, cit., pp. 160-163 e di J. Kennedy, *Christine de Pizan's Epistre a la reine*, cit., pp. 395-406.

- 53 È ciò che farà, ad esempio, nell'*Epistre de la prison de la vie humaine* (ca. 1417), indirizzata a Maria di Berry, dove ella motiva la scelta di rivolgersi alla sovrana con il «tu» umanistico (il cosiddetto «style clergial»): «Et, tres noble et redoubtée dame, avant que plus oultre je procede en ceste matiere, suppli humblement ton humaine debonnaireté que n'ait à mal se en singulier je parle à toy, c'est assavoir par "tu", ainsi come meismement autrefois ay parlé, en mes petites escriptures et epistres, à ton tres noble pere, l'excellent duc de Berry (dont l'ame soit au ciel !）」(C. de Pizan, *Christine de Pizan's Epistre de la prison de vie humaine*, a cura di A.J. Kennedy, Glasgow, University of Glasgow Print, 1984). Per l'uso della seconda persona singolare nell'opera di Christine, si vedano J. D. Burnley, *Christine de Pizan and the so-called style clergial*, «Modern Language Review», 81, 1986, pp. 1-6 e T. Van Hemelrych, *Christine de Pizan et la paix: la rhétorique et les mots pour le dire*, in *Au champ des escriptures. III^e colloque international sur Christine de Pizan (Lausanne, 18-22 juillet 1998)*, a cura di E. Hicks, D. Gonzalez, P. Simon, Paris, H. Champion, 2000, pp. 663-689.

- 54 E. Hicks, *Une femme dans le monde: Christine de Pizan et l'écriture de la politique*, cit. p. 238, osserva che il procedimento retorico di Christine si basa su una situazione paradossale, poiché a prendere la parola per esortare la sovrana all'azione è una persona che, di fronte alla figura regale, non avrebbe diritto di parola. Christine riesce a valorizzare questo paradosso, poiché, come afferma Hicks, «seul le sujet humble peut entendre le propos des humbles». In questo modo, l'autrice non solo giustifica la sua posizione, ma utilizza la sua umiltà come punto di forza per stabilire una connessione più autentica e diretta con la regina.

Per rendere più persuasivo il suo appello, Christine alterna abilmente lusinghe e franchezza, costruendo una strategia retorica efficace, dove reverenza e urgenza si intrecciano in modo sapiente⁵⁵. L'autrice non esita a elogiare la sovrana, ad esempio con espressioni che ne mettono in risalto la saggezza e la pietà, come «toute adverti et advisié de ce qu'il appartient» (r. 17) o «vostre begnin cuer» (r. 23-24). Tuttavia, assieme alla lode, ella adotta un tono diretto e appassionato che le consente di schierarsi idealmente al fianco del popolo, raffigurandosi in lacrime al pari della comunità sofferente. Da questa posizione, Christine fa appello con deferenza alla compassione della regina, la quale dal suo trono regale «avironné de honneurs» (r. 18), non può conoscere direttamente i bisogni del popolo se non tramite un intermediario (ovvero Christine stessa). In un altro passaggio significativo (r. 117-121), l'autrice illustra, non senza una certa audacia, il destino che la Fortuna riserva ai potenti che si discostano dalla via della saggezza:

Mais qu'en advient-il quant Fortune a ainsi acqueilly aucun puissant ? Se si saigement n'a tant fait le temps passé par le moyen d'amors, de pitié et charité qu'il ait acquiz Dieu premierement et bien vueillans au monde, toute sa vie et ses faiz sont racontez en publique et tournez à repprouche.

L'avvertimento, seppur velato, implica che un simile destino potrebbe toccare anche a Isabella, invitandola a riflettere con attenzione sulle sue scelte.

L'argomentazione di Christine per convincere la regina a prendere posizione a favore della pace è lucida e segue un ragionamento logico ben strutturato⁵⁶. Se il conflitto tra i duchi, cugini di sangue, dovesse continuare, due gravi disgrazie colpirebbero il paese: l'inevitabile distruzione del regno, comprovata dall'autorità delle Scritture, e l'odio perpetuo tra i nobili eredi al trono di Francia, illustrato dalla metafora, cara a Christine, del corpo politico (r. 32-35)⁵⁷. Tuttavia, se la sovrana riuscisse a mediare una riconciliazione tra le fazioni in lotta, ben tre grandi benefici ne deriverebbero per lei: innanzitutto, l'acquisizione di un grande merito per l'anima, poi il conferimento del titolo «purchacerresse de paix» (r. 42), infine imperitura fama in terra (r. 36-47). Ancora una volta, la rigorosa logica di Christine si fonde con l'emozione: agire per la pace si presenta come la scelta più vantaggiosa per la regina.

All'evocazione della memoria cui Isabella sarebbe destinata segue l'esposizione delle donne che la storia ha reso celebri in virtù delle loro doti di mediazione (r. 48-123). Ogni *narratio* è seguita dalla rispettiva *petitio*, secondo il modello della *commutatio partium*. Le narrazioni offrono numerosi esempi di donne che hanno svolto il ruolo di mediatrici per placare rivalità politiche: Ester,

55 Cfr. A.J. Kennedy, *Christine de Pizan's Epistre a la reine*, cit., pp. 406-412.

56 Ivi, p. 407.

57 Si veda *infra*, il commento relativo.

Betsabea, Veturia, Livia Drusilla e Bianca di Castiglia⁵⁸. La scelta deliberata, di chiaro gusto umanistico, di affiancare dei personaggi virtuosi tratti dalla Scrittura, dall'antichità e dalla storia contemporanea francese riflette il tentativo di Christine di inscrivere Isabella «dans une filiation réginale destinée à lui transmettre ces vertus par l'exemple»⁵⁹. Attraverso un processo di identificazione e di analogia, che culmina nella figura esemplare per antonomasia della Vergine, Isabella potrà acquisire le virtù delle sovrane e delle donne straordinarie che l'hanno preceduta. Ciò le permetterà di non replicare l'esempio contrario di coloro che si sono fatte portatrici e istigatrici di discordia, come Gezabele e Olimpiade.

L'andamento espositivo e argomentativo della sezione, che attinge alla retorica classica, si combina con l'intento di ottenere la persuasione della regina. Le espressioni cariche di pathos, come le interiezioni «ha Dieu», «helas» e simili, trasmettono al destinatario non solo il peso della sua responsabilità, ma anche l'urgenza dell'azione. Questi elementi emotivi emergono principalmente nella *narratio* e nella parte conclusiva del discorso. Tale uso del linguaggio rappresenta una delle caratteristiche più distintive della scrittura *engagée* del XV secolo, che mira a coinvolgere profondamente il lettore e a stimolarne una reazione immediata⁶⁰.

Nella *conclusio*, l'autrice firma l'epistola apponendovi la data («escript le v^e jour d'octobre, l'an de grace mil iiii^e et cinq», r. 136) e il suo nome («vostres tres humble obeissant creature Christine de Pizan», r. 137-138), scusandosi per la sua scrittura frettolosa. Ella afferma, a guisa di giustificazione, di aver completato la lettera – o piuttosto la copia manoscritta di cui attesta il testimone BnF, fr. 580 – all'una del mattino e di non aver trovato uno scrivano per copiarla al suo posto, utilizzando un espediente retorico di stampo umanistico. Come osservato da Richards, l'epistola, oltre a essere inclusa in diversi manoscritti contenenti altre opere di Christine, si trova nel codice All Souls Ms. 182 (compilato dal giudice ecclesiastico John Stevens, morto nel 1460), formulario per lettere in prosa in latino e in francese. L'inclusione dell'*Epistre a la reine* nel codice inglese dimostra il rapido e diffuso riconoscimento del valore di Christine come autrice di epistole⁶¹.

58 Molte di queste figure sono menzionate nella *Cité des Dames* (1405), v. il commento *infra*.

59 D. Demartini, *L'Épître à la Reine de Christine de Pizan*, cit., p. 249.

60 J.-C. Mühlethaler, *Une génération d'écrivains 'embarqués'*, cit., p. 27.

61 E.J. Richards, «Seulette a part» – «The little Woman on the Sidelines» Takes up her Pen: *The Letters of Christine de Pizan*, cit., p. 162.

Edizioni

La prima edizione dell'epistola, priva di traduzione e note di commento, è quella curata da R. Thomassy, *Ecrits politiques de Christine de Pisan; suivis d'une notice littéraire et de pièces inédites*, Paris, Debécourt, 1838, pp. 133-140. Altre edizioni sono: L. Mirot, *L'enlèvement du dauphin et le premier conflit entre Jean sans Peur et Louis d'Orléans*, «Revue des Questions Historiques», 96, 1914, pp. 415-419; M.D. Legge., *Anglo-Norman Letters and Petitions from All Souls ms. 182*, Oxford, Blackwell, 1941, pp. 144-150 (ed. della versione dell'*Epistre* contenuta nel formulario epistolare di cui attesta il codice All Souls Ms. 182); A. Kennedy, 'Christine de Pizan's Epistre a la reine (1405)', «Revue des Langues Romanes», 92, 1988, pp. 253-264. Oltre alle edizioni sono state realizzate alcune traduzioni: T. Moreau, E. Hicks., *L'Epistre à la reine de Christine de Pizan (1405)*, «Clio», 5, 1997, pp. 177-184 (traduzione in francese moderno); C.C. Willard, *The Writings of Christine de Pizan*, New York, Persea Books, 1994, pp. 269-274 (traduzione in inglese); J. Bliss, *An Anglo-Norman Reader*, Cambridge, Open Book Publishers, 2018, pp. 210-221 (traduzione in inglese).

Nota filologica

L'*Epistre a la reine* è trasmessa da sette testimoni. Fra questi, quattro sono delle raccolte delle opere di Christine⁶²:

- Chantilly, Bibliothèque et Archives du Château, 492-3. Codice pergameneo formato da due volumi. Il primo, iniziato nel 1399 e terminato il 23 giugno 1402, rappresenta la più antica raccolta di scritti di Christine de Pizan e probabilmente l'autrice medesima ne supervisionò la realizzazione. In seguito vennero aggiunte progressivamente le opere che formano il secondo volume: il *Livre du chemin de long estude* all'inizio del 1403, la *Mutacion de Fortune* nel novembre dello stesso anno e infine l'*Epistre a la reine* (cc. 427va-429vb) nell'ottobre del 1405⁶³.
- Paris, BnF fr. 604 + Baltimore Walters Art Gallery W 316. Codice pergameneo *descriptus* di Chantilly 492-3 e composto dopo il 1407. Il testo dell'*Epistre*, che segue alla *Mutacion de Fortune*, si trova alle carte 314ra-vb⁶⁴.
- Paris, BnF fr. 605. Codice pergameneo parte di una collezione allestita direttamente da Christine tra il 1405 e il 1409 e comprendente cinque volumi

62 Dove non diversamente segnalato, si rimanda alle schede reperibili sul sito: <https://jonas.irht.cnrs.fr/>.

63 J.C. Laidlaw, *Christine de Pizan – A publisher's progress*, «The Modern Language Review», 82, n. 1, 1987, pp. 35-75, in particolare le pp. 42-52.

64 Ivi, pp. 42-52.

(BnF fr. 835, 606, 836, 605 e 607). Il testo apre il IV volume (cc. 1r-2va) ed è seguito dall'*Epistre a Eustace*, dai *Proverbes moraux* e dal *Livre de Prudence*. Il manoscritto era inizialmente destinato a Luigi d'Orléans, dedicatario del *Livre de Prudence* nelle altre due copie del testo (BnF fr. 5037 e Vat. Reg. lat. 1238). La mancanza di una dedica in questa copia dimostra quasi certamente che una parte del codice fu copiata in seguito all'assassinio del conte avvenuto il 23 novembre 1407. Infine, una volta terminato, fu acquistato dal duca di Berry nel 1408 o l'anno successivo⁶⁵.

- London, British Library, Harley MS. 4431. Codice in pergamena risalente al 1414 e contenente varie opere di Christine de Pizan. Commissionato dalla regina Isabella di Baviera, venne realizzato sotto la supervisione della stessa Christine. L'*Epistre a la reine* (cc. 255ra-255va) si trova tra le *Epistres sur le Roman de la Rose* e l'*Epistre a Eustace*. Durante la reggenza al trono di Francia da parte del duca di Bedford il manoscritto fu portato in Inghilterra e donato dal duca alla sua seconda moglie Jacqueline di Lussemburgo, che in seconde nozze sposò il conte di Rivers Sir Richard Wydeville. Morto in disgrazia il figlio Anthony Wydeville, che tradusse in inglese i *Proverbes Moraux* di Christine, il codice nel 1482 entrò a far parte della biblioteca di Luigi di Bruges per poi tornare in Inghilterra attorno al 1676, nella collezione del duca di Newcastle⁶⁶.

Due altri testimoni trasmettono il testo all'interno di compilazioni a carattere antologico, non limitate agli scritti di Christine de Pizan:

- Oxford, All Souls College MS. 182. Codice in pergamena del XV secolo contenente testi latini (cc. 1-190) e francesi (cc. 191-373), fra i quali una serie di lettere degli anni 1390-1412 (cc. 191-305). L'*Epistre* si trova alle carte 230c-232d, tra una lettera di Riccardo II a Carlo VI del 1398 e una denuncia anonima contro il divieto a un diritto di pesca.
- Paris, BnF, fr. 580. Codice pergameneo realizzato poco dopo il 1405, probabilmente su commissione del duca di Berry. L'*Epistre*, che forse non faceva parte del progetto iniziale, si trova alle carte 53-54, isolata su un bifolio dopo *Mélibée et Prudence* di Renaut de Louhans (cc. 41ra-52rb) e prima del *Livre du chevalier de la Tour Landry pour l'enseignement de ses filles* (cc. 57ra-122va). Si tratta dell'unica copia contenente una miniatura in apertura del testo e il rondeau finale⁶⁷.

⁶⁵ Ivi, pp. 52-59.

⁶⁶ Cfr. C.C Willard., *Louis de Bruges, lecteur de Christine de Pizan*, «Cahiers de recherches médiévales et humanistes», 4, 1997, p. 191-195.

⁶⁷ Come sottolineato da Kennedy, il testo del codice base, da lui ritenuto autografo, contiene alcune lezioni erronee, per cui lo studioso ipotizza che non sia stato realizzato nel momento di composizione dell'opera, bensì che si tratti di una copia di appunti preliminari o di una precedente bozza completa; cfr. A. J. Kennedy, *Christine de Pizan's Epistre à la reine (1405)*, cit., p. 254.

Un'ultima copia è rappresentata dagli otto fogli in pergamena che costituiscono il ms. Bruxelles, KBR, IV 1176, risalente al xv secolo. Il frammento contiene solamente l'*Epistre*, per di più incompleta (si arresta al rigo 134). Dal frammento di manoscritto sembrerebbe trattarsi di un *descriptus* del codice Chantilly 492-3.

Criteri di traduzione

Il testo scelto è quello stabilito da Angus J. Kennedy, che prende come base il codice BnF, fr. 580 con pochi aggiustamenti nella punteggiatura⁶⁸. Nello specifico, si sono apportate le seguenti modifiche:

- r. 9 (dopo *remede*): si è preferito sostituire il punto fermo con una virgola, non richiedendo il passaggio una pausa forte.
- r. 60 (dopo *Romains*): si è inserito un punto interrogativo in luogo del punto fermo.
- r. 82-84: si sono aggiunte le virgolette per segnalare il discorso diretto.

Nella traduzione si è scelto di discostarsi il meno possibile dal testo originale, quale si presenta nell'edizione Kennedy, e di intervenire solo dove necessario, cercando di salvaguardare le peculiarità stilistiche dell'autrice e le tonalità dell'opera. Tale scelta si motiva con la volontà di non allontanare eccessivamente il lettore dalla fonte medievale, cosicché, rispetto al testo "altro" antico francese, la traduzione sia concepita come «une passerelle, une voie d'accès à cet état de langue et à cette culture autre». In quanto tale, essa deve essere letta parallelamente al testo d'origine, ovvero all'edizione di riferimento⁶⁹.

La scrittura dell'*Epistre* si contraddistingue per la complessa sintassi, con l'utilizzo di lunghi periodi caratterizzati da un'abbondante subordinazione. Si è cercato di conservare tale tratto caratteristico, sebbene per necessità si sia talvolta dovuto adattare l'andamento frasale alla lingua di arrivo. Si veda, ad esempio, il caso dei verbi in forma passiva che, in talune circostanze, si è preferito rendere, per favorire una lettura più fluida e naturale, nella corrispondente forma attiva (r. 32: *soit née et nourrie* > «nasca e cresca»; r. 39: *que par vous seroit eschevée* > «poiché evitereste»), per mezzo di proposizioni implicite (r. 51: *que par [vous] ceste paix feus traictée* > «a farvi negoziare questa pace»; r. 71: *que il feist si come font les bons medecins* > «di agire come fanno i bravi medici»; r. 89: *qui peust souffrir* > «da poter sopportare»; r. 92: *qui (...) les persecutassent et saïssissent leurs heritaiges?* > «per perseguitarli e impadronirsi delle loro eredità»; r. 119: *ait acquiz* > «da pro-

68 I righe fanno riferimento alla numerazione del testo in antico francese.

69 D. Bragantini Maillard, *Traduire l'epinette amoureuse de Jean Froissart*, in C. Galderisi, J.J. Vincensini, *De l'ancien français au français moderne. Théories, pratiques et impasses de la traduction intralinguale*, Turnhout, Brepols, t. 2, 2015, p. 55-86, cit. p. 57.

curarsi») o tramite sostantivi/aggettivi (r. 58: *que souffisant estoit* > «sufficiente»; r. 97: *perdre et perir* > «la perdita e l'annientamento»). Altrove, si è adattata la sintassi a un uso più moderno, al fine di evitare una traduzione *ad litteram* che risulterebbe artificiale: è il caso, per esempio, della costruzione con un verbo al singolare reggente più soggetti, reso con il plurale (r. 61-62: *ne sera trouvée (...) ou sera-elle donques quise?* > «non saranno scorte (...) dove sarà possibile cercarle?»), o ancora del costruito con verbo reggente in fine di frase (r. 26: (...) *vueilliez procurer et empetrer*). Di contro, si sono mantenuti gli effetti di ripetizione generati da una paratassi ridondante (un esempio per tutti, il passaggio ai r. 7-10).

Allo stesso modo sono state conservate le marche di stile per quel che riguarda gli artifici retorici come la ripetizione (r. 10-12: *son remede (...) souverain remede* > «proprio rimedio (...) il miglior rimedio»; 61-62: *doncques (...) doncques* > «dunque (...) allora»; r. 66-67: *vaillans dames (...) vaillant saige royne* > «valorose dame (...) valorosa e saggia regina»), o l'utilizzo di dittologie e iterazioni sinonimiche (es. r. 4: *avoir en desdaing ne despris* > «disdegnare né disprezzare»; r. 21: *affliccion e tristesse* > «afflizione e tristezza»; r. 24: *desolacion et misere* > «desolazione e miseria»; r. 28: *maulz et dommages* > «mali e sventure», etc.). Si è tentato, inoltre, di conservare la sintassi enfatica dell'autrice anche laddove risulta, in italiano, parzialmente forzata (r. 4: *la voix plourable de moy* > «la voce addolorata di me»).

Christine de Pizan *Epistre a la reine*

A tres excellent, redoubtée et puissant princesse, ma dame Ysabel, royne de France.

- Tres haulte, puissant et tres redoubtée dame, vostre excellent dignité ne vueille
 4 avoir en desdaing ne despris la voix plourable de moy, sa povre serve, ainz dain-
 gne encliner a notter les parolles dictes par affection desireuse de toute bonne
 adresce, non obstant que sembler vous pourroit qu'à si povre, ignorant et indigne
 8 personne n'appartiengne se chargier de si grans choses, mais comme ce soit
 commun ordre que toute personne souffrant aucun mal naturellement affuie au
 remede, si comme nous veons les malades pourchacier garison, et les familleux
 courir à la viande, et ainsi toute chose a son remede, tres redoubtée dame, ne
 vous soit doncques merveille se à vous, qui au dit et oppinion de tous povez
 12 estre la medecine et souverain remede de la garison de ce royaume à present playé
 et navré piteusement et en peril de piz, ore se trait et tourne, non mie vous sup-
 plier pour terre estrange, mais pour vostre propre lieu et naturel heritaige à voz
 tres nobles enfans.
- 16 Tres haute dame et ma tres redoubtée, non obstant que vostre sens soit tout
 adverti et advisié de ce qu'il appartient, toutesfoiz est-il vray que vous, seant en
 vostre trosne royal avironné de honneurs, ne povez savoir fors par autrui rappors
 les communes besoignes tant en parolles comme en faiz, qui queurent entre les
 20 subgiez. Pour ce, haulte dame, ne vous soit grief oïr les ramentevances en piteux
 regrais des adoulez supplians françoys, à present reampliz d'affliccion et tristesse,
 qui à humble voix plaine de plours crient à vous, leur souveraine et redoubtée
 dame, prians pour Dieu mercy que humble pitié vueille monstrier à vostre begnin
 24 cuer leur desolacion et misere, par cy que prouchaine paix entre ces .ii. haultz
 princes germains de sanc et naturellement amis, mais à present par estrange For-
 tune meuz à aucune contencion ensemble, vueilliez procurer et empetrer. Et
 chose est assez humaine et commune mesmement souventefoiz vient entre pere
 28 et filz aucun descort, mais dyabolique est et seroit la perseverance en laquelle
 povez notter par especial deux grans et horribles maulz et dommages. L'un que
 il convendroit en brief temps que le royaume en feust destruit, si comme dist
 Nostre Seigneur en l'Evangile : Le royaume en soy divisié sera desolé. L'autre

32 que hayne perpetuelle soit née et nourrie dorez en avant entre les hoirs et enfans
du noble sang de France, lesquelz seulent estre come un propre corps et pillier
à la deffense de cestui dit royaume, pour laquelle cause d'ancien nom est appelé
fort et puissant.

36 Tres excellent et redoubtée dame, encores vous plaise notter et reduire à me-
moire trois tres grans biens et prouffiz qui par ceste paix procurer vous ensui-
vraient. Le premier appartient à l'ame, à laquelle tres souverain merite acquerriez
de ce que par vous seroit eschevée si grant et si honteuse effusion de sang ou
40 tres crestien et de Dieu establi royaume de France et la confusion qui en ensui-
vrait, se tel horreur avoit durée.

Item, le iie bien, que vous seriez pourchacerresse de paix et cause de la re-
stitution du bien de vostre noble porteure et de leurs loyaulx subgiez. Le tiers
44 bien, qui ne fait à despriser, c'est qu'en perpetuelle memoire de vous ramenteue,
recommandée et louée es croniques et nobles gestes de France doublement cou-
ronnée de honneur seriez avec l'amour, graces, presens et humbles grans merciz
de voz loyaulx subgiez.

48 Et ma redoubtée dame, à regarder aux raisons de vostre droit, posons qu'il
soit ou feust ainsi que la dignité de vostre haultesse se tenist de l'une des partiez
avoir [esté] aucunement blecée, par quoy vostre hault cuer feust mains enclin
que par [vous] ceste paix feust traictiée. O tres noble dame, quel grant scens c'est
52 aucunefoiz, mesmes entre les plus grans, laisser aler partie de son droit pour
eschiver plus grant inconvenient ou attaindre à tres grant bien et utilité. Et, tres
puissant dame, les histoires de voz devanciers, qui deuement se gouvernerent
vous doivent estre exemple de bien vivre, si comme il advint jadis à Romme
56 d'une tres puissant princesse, de laquelle le filz par les barons de la cité avoit esté
à grant tort et sans cause bannis et chaciez, dont apres pour celle injure vengier,
comme il eust assemblé si grant ost que souffisant estoit pour tout destruire, la
vaillant dame, non obstant la villeinie faite, ne vint-elle au devant de son filz et
60 tant fist qu'elle appaisa son yre et le pacefia aux Rommains? Helas, honnourée
dame, doncques quant il avendra que pitié, charité, clemence et benignité ne
sera trouvée en haute princesse, ou sera-elle doncques quise? Car, comme na-
turellement en femenines condicions soient les dictes vertus, plus par rayson doi-
64 vent habonder et estre en noble dame, de tant comme elle reçoit plus de dons
[de] Dieu. Et encores à ce propos qu'il appartient à haute princesse et dame
estre moyennerresse de traictié de paix, il appert par les vaillans dames louées es
Saintes Escriptions, si comme la vaillant saige royne Hester, qui par son sens et
68 benignité appaisa l'yre du roy Assuaire, tant que revocquer fist la sentence donnée
contre le pueple condampné à mort. Aussi Bersabée n'appaisa-elle mainteffoiz
l'yre David? Aussi une vaillant royne qui conseilla à son mari que, puis qu'il ne
povoit avoir par force ses ennemis, que il feist si come font les bons medecins,
72 lesquelx quant ilz voyent que medecines ameres ne prouffissent à leurs paciens,
ilz leur donnent des doulces. Et par celle voye le fist la saige royne reconcilier à
ses adversaires. Semblablement se pourroient dire infiniz exemples, que je laisse

pour briefté, des saiges roynes louées et par le contraire des perverses, crueuses
76 et ennemies de nature humaine, si comme la faulse royne Jezabel et autres sem-
blables qui pour leurs demerites sont encores et perpetuellement seront diffamées,
maudites et dampnées. Mais des bonnes encore à nostre propos sanz plus
loing querir, la tres saige et bonne royne de France, Blanche, mere de Saint
80 Louys, quant les barons estoient en descort pour cause de regenter le royaume,
ne prenoit-elle son filz mendre d'aage entre ses bras, et entre les barons le tenoit,
disant : «Ne voyez-vous vostre roy ? Ne faites chose dont quant Dieu l'ara conduit
en aage de discrecion il se doye d'aucun de vous tenir pour mal content».
84 Et ainsi par son sens les appaisoit.

Tres haute dame, mais que mon langaige ne vous tourne à ennuy, encores
vous dis-je que, tout ainsi comme la royne du ciel, mere de Dieu, est appelée
mere de toute crestienté, doit estre dicte et appelée toute saige et bonne royne
88 mere et conffortarresse et advocate de ses subgiez et de son pueple. Helas doncques
qui seroit si dure mere qui peust souffrir, se elle n'avoit le cuer de pierre,
veoir ses enfans entreoccire et espendre le sang l'un à l'autre et leurs povres
membres destruire et disperser, et puis, qu'il venist par de costé estrangers aucuns
92 qui du tout les persecutassent et saïssissent leurs heritaiges ?

Et ainsi, tres haute dame, povez estre certaine, couvendroit qu'avenist ainsi
de ceste persecucion, se la chose aloit plus avant, que Dieux ne vueille! Car n'est
mie doubte que les ennemis du royaume, resjouiz de ceste aventure, vendroient
96 par de costé a grant armée pour tout parhonnir. Ha Dieu, quel douleur à si noble
royaume perdre et perir tel chevalerie! Helas, et qu'il convenist que le povre
pueple comparast le pechié dont il est innocent! Et que les povres petiz alaittans
et enfans criassent apres leurs lasses de meres vesves et adoloues, mourans de
100 faim et elles, desnüées de leurs biens, n'eussent de quoy les appaisier, lesquelles
voix, comme racontent en pluseurs lieux les Escriptions, percent les cieulz par
pitié devant Dieu juste, et attrayent vengeance sur ceulz qui en sont cause ! Et
encores avec ce, quel honte à ce royaume qu'il convenist que les pouvres desers
104 de leurs biens alassent mendier par famine en estranges contrées, en racomptant
comment ceulz qui garder les devoient les eussent destruis ! Dieux, comment
seroit jamais si lait diffame non accoustumé en ce noble royaume repparé ne
remis ? Et certes, noble dame, nous veons à present les apprestes de ces mortelz
108 inconveniens qui ja sont si avanciez que tres maintenant en y a de destruis et
desers de leurs biens, et destruit-on touz les jours de piz en piz, tant que qui est
crestien en doit avoir pitié. Et oultre seroit-ce encores à notter à cellui prince
ou princesse qui le cuer aroit tant ostiné en pechié, qu'il n'acompteroit nulle
112 chose a Dieu ne à si faictes douleurs, s'il n'estoit du tout fol ou folle, les tres variables
tours de Fortune, qui en un tout seul moment se puet changier et muer.
Dieux, à quans coups eust pensé la royne Olimpias, mere du grant Alixandre, ou
temps qu'elle veoit tout le monde soubz ses piez à elle subgiet et obeissant, que
116 Fortune eust puissance de la conduire ou point ouquel piteusement fina ses jours
à grant honte ? Et semblablement d'assés d'autres pourroit-on dire. Mais qu'en

- advient-il quant Fortune a ainsi acqueilly aucun puissant ? Se si saigement n'a tant fait le temps passé par le moyen d'amors, de pitié et charité qu'il ait acquiz
- 120 Dieu premierement et bien vueillans au monde, toute sa vie et ses faiz sont racontez en publique et tournez à repprouche. Et tout ainsi comme à un chien qui est chacié tous lui queurent sus, et est celli de tous deffoulez, en criant sus lui qu'il est bien employez.
- 124 Tres excellent et ma tres redoubtée dame, infinies raisons vous pourroient estre reccordées des causes qui vous doivent mouvoir à pitié et à traictié de paix, lesquelles vostre bon scens n'ignore mie. Si fineray atant mon epistre, suppliant vostre digne majesté qu'elle l'ait agreable et soit favourable à la plourable requeste
- 128 par moy escripte de voz povres subgiez, loyaulz François. Et tout ainsi comme c'est plus grant charité de donner au povre une piece de pain en temps de chierté et de famine que ung tout entier en temps de fertilité et d'abondance, à vostre povre pueple vueilliez donner en temps de tribulacion une piecete de la
- 132 parolle et du labour de vostre hautesse et puissance; sera, s'il vous plaist, assés souffisamment pour les rassadier et garir du desir familleux qu'ilz ont de paix. Et ilz prieront Dieu pour vous. Pour lequel bien accomplir et mains autres, Dieu par sa grace vous vueille conceder et ottoier bonne vie et longue et à la fin
- 136 gloire perdurable. Escript le ve jour d'octobre, l'an de grace mil iiii^e et cinq.

Vostre tres humble obeissant
creature, Christine de Pizan.

- Prenez en gré, s'il vous plaist, cet escript
- 140 De ma main fait apres mienuit une heure.
Noble seigneur, pour qui je l'ay escript
Prenez en gré.
quand vous plaira, mieulz vous sera rescript,
- 144 Mais n'avoye nul autre clerc à l'eure.
Prenez en gré, s'il v...

Traduzione

Alla Maestosa Eccellenza, venerata e potente principessa, mia signora Isabella, Regina di Francia.

Nobilissima, potente e molto venerata Regina,
che la vostra alta Maestà non voglia disdegnare né disprezzare la voce addolorata di me, della vostra umile serva, ma voglia accondiscendere ad ascoltare queste parole dettate da un sentimento sincero che non ricerca altro che il bene, nonostante possa sembrarvi che una così umile, ignorante e indegna persona umile, ignorante e indegna non dovrebbe occuparsi di questioni così serie. Tuttavia è del tutto normale che chi soffre di qualche male vi cerchi istintivamente un rimedio: così come vediamo i malati ricercare una guarigione e gli affamati correre verso il cibo, così ogni cosa anela al proprio rimedio; molto venerata Si-

gnora, non vi stupisca dunque se, a voi che – come tutti dicono e pensano – potete essere la cura e il miglior rimedio per la guarigione di questo regno oggi così sofferente e così gravemente ferito e a rischio di peggiori sventure, ci si rivolge e si guarda, non per supplicarvi per un qualche Paese straniero ma per la vostra propria terra e la legittima eredità dei vostri nobili figli.

Nobile e molto venerata Signora, nonostante la vostra saggezza sia perfettamente informata e consigliata sulle cose che è opportuno fare, tuttavia è pur vero che voi, sedendo sul vostro trono reale colmo di onori, non potete sapere se non grazie ai resoconti altrui quali sono le preoccupazioni comuni, tanto nelle parole che nelle opere, che agitano i vostri sudditi.

Per questo, nobile Regina, non vi rincresca se mi sentite fare eco all'infelice lamento dei francesi addolorati, ora pieni di afflizione e tristezza, che con umile voce piena di pianto invocano voi, la loro nobile e venerata Signora, pregando per l'amore di Dio che l'umile compassione voglia mostrare al vostro buon cuore la loro desolazione e miseria, affinché vogliate procurare e ottenere una rapida pace tra questi due nobili principi, parenti per sangue e per natura amici, ma ora nemici per una Fortuna avversa.

È cosa molto umana e insieme comune che, tra padre e figlio, nasca spesso una qualche discordia, ma è e sarebbe diabolica la perseveranza, nella quale potete notare specialmente due grandi e terribili mali e sventure. Uno sarebbe l'inevitabile e rapida distruzione del regno, sì come disse Nostro Signore nel Vangelo: «Il regno diviso al suo interno andrà in rovina». L'altro è che un odio perpetuo nasca e cresca d'ora in avanti tra gli eredi e figli del nobile sangue di Francia, i quali solevano essere come un medesimo corpo e un pilastro a difesa del suddetto reame, ragion per cui da lungo tempo è detto forte e potente.

Eccellente e venerata Signora, vi piaccia inoltre notare e tenere a mente tre grandissimi benefici e vantaggi che vi verrebbero dal procurare questa pace. Il primo pertiene all'anima, cui assicurereste un eccelso merito, poiché evitereste una così grande e vergognosa effusione di sangue nel reame di Francia, cristianissimo e stabilito da Dio, e insieme la confusione che seguirebbe al perdurare di tale orrore.

Inoltre, il secondo vantaggio è che voi sareste procacciatrice di pace e origine della rinnovata salute della vostra nobile stirpe e dei suoi leali sudditi. Il terzo vantaggio, da non disprezzare, è che in eterno sareste ricordata, elogiata e lodata nelle cronache e nelle nobili gesta di Francia, doppiamente incoronata d'onore con l'amore, la gratitudine, i doni e la umile e grande riconoscenza dei vostri leali sudditi.

E mia venerata Signora, considerando le ragioni del vostro diritto, supponiamo che sia o fosse il caso che l'elevatezza della vostra nobiltà ritenesse di essere stata in qualche modo ferita da una delle parti, motivo per cui il vostro nobile cuore fosse meno incline a farvi negoziare questa pace. O nobilissima Signora, è prova di somma saggezza a volte, anche tra i più grandi, rinunciare a parte del proprio diritto per evitare un danno maggiore o per ottenere un gran-

dissimo beneficio e vantaggio. E, potentissima Signora, le storie dei vostri predecessori, che si condussero come si conviene, devono essere per voi modello di una vita esemplare, come in passato è avvenuto a Roma a una potentissima principessa, il cui figlio, a gran torto e senza motivo, fu bandito ed esiliato dalla città dai nobili; dopodiché, per vendicarsi di tale oltraggio, quando egli ebbe radunato una tale armata sufficiente a radere al suolo ogni cosa, la valorosa dama, nonostante l'ingiuria perpetrata, non si presentò forse davanti a suo figlio e fece in modo di placare la sua ira e di riconciliarlo con i Romani? Ahimé, onorata Signora, quando dunque avverrà che la pietà, la compassione, la clemenza e la benevolenza non saranno scorte in una nobile principessa, allora dove sarà possibile cercarle? Poiché le dette virtù sono per natura del genere femminile, tanto più a ragione devono abbondare ed essere presenti in una nobile dama, quanto più ella riceva doni da Dio. E ancora, a tal proposito, è proprio a una nobile principessa e signora essere mediatrice di pace, come mostrano le valorose dame lodate nelle Sacre Scritture, al pari della valorosa e saggia regina Ester, che grazie al suo senno e alla sua bontà placò l'ira del re Assuero, a tal punto che fece revocare la sentenza pronunciata contro il popolo condannato a morte. E anche Betsabea non placò forse più volte l'ira di Davide? Un'altra valorosa regina che consigliò a suo marito, non essendo egli in grado di vincere con la forza i propri nemici, di agire come fanno i bravi medici, i quali, quando vedono che le medicine amare non sortiscono alcun effetto sui loro pazienti, gliene somministrano di dolci. E in questo modo la saggia regina lo fece riconciliare con i suoi avversari. Parimenti si potrebbero citare infiniti esempi, cui rinuncio per brevità, di sagge regine lodate e, al contrario, di perverse, crudeli e nemiche della natura umana, come la falsa regina Gezabele e altre simili a lei, che per i loro demeriti sono ancora e saranno per sempre disprezzate, maledette e dannate. Ma ancora, tra le buone, a tal proposito e senza dover cercare più lontano, la molto saggia e buona regina di Francia, Bianca, madre di San Luigi, quando i nobili erano in conflitto per la reggenza del regno, non prese forse tra le braccia il suo figliolletto e, mostrandolo ai nobili, disse: «Non vedete il vostro re? Non fate qualcosa per cui, quando Dio lo avrà condotto all'età della ragione, egli si debba ritenere scontento di qualcuno di voi» E così li riconciliò grazie alla sua saggezza.

Nobilissima Signora, con la speranza che le mie parole non vi arrechino noia, vi dico ancora che, proprio come la regina del cielo, la madre di Dio, è chiamata madre di tutta la cristianità, qualsiasi saggia e buona regina deve essere detta e chiamata madre, portatrice di conforto e difenditrice dei suoi sudditi e del suo popolo. Ahimé, allora, quale madre sarebbe tanto dura da poter sopportare, senza avere un cuore di pietra, di vedere i suoi figli uccidersi tra loro, spargere il sangue l'uno dell'altro, distruggere e disperdere le loro povere membra, e poi ancora, che da ogni parte giungessero degli stranieri per perseguitarli e impadronirsi delle loro eredità?

E così, nobilissima Signora, potete esserne certa, sarebbe inevitabile che da questo conflitto ciò derivasse, se la situazione precipitasse, che Dio non voglia!

Poiché non vi è alcun dubbio che i nemici del regno, felici di questa circostanza, verrebbero da ognidove con un grande esercito per devastare ogni cosa. Ah, Dio, che dolore per un sì nobile regno la perdita e l'annientamento di tali cavalieri! Ahimé, e se il povero popolo dovesse pagare un crimine di cui è innocente! E che i poveri neonati e i bambini, morendo di fame, piangessero disperati accanto alle loro stanche madri, vedove e addolorate, e queste, spogliate dei loro beni, non avessero di che placare quelle grida che, come le Scritture narrano in svariati passi, squarciano i cieli per pietà davanti a un Dio giusto e attirano la Sua vendetta su coloro che ne sono la causa! E oltre a questo, quale onta per quel regno che permettesse che i poveri, privati dei loro averi, a causa della fame andassero mendicando in contrade straniere, raccontando come coloro che avrebbero dovuto proteggerli li avessero mandati in rovina! Dio, come si potrebbe mai riparare o rimediare a una così vile infamia sconosciuta in questo nobile regno? E certo, nobile signora, noi vediamo a presente i preparativi di questi mortali danni, così avanzati che già ora vi sono persone annientate e private dei loro beni, e di giorno in giorno si va sempre più verso la distruzione, al punto che chi è cristiano dovrebbe provarne pietà. Inoltre, quel principe o quella principessa che avesse il cuore tanto ostinato nel peccato da non tenere affatto in conto Dio né tali eventi dolorosi, se non fosse del tutto folle, dovrebbe considerare i molto incostanti rovesciamenti della Fortuna, che in un solo momento può cambiare e mutare.

Dio! Quante volte la regina Olimpiade, madre del grande Alessandro, al tempo in cui vedeva tutto il mondo sotto ai suoi piedi, a lei sottomesso e obbediente, pensò che la Fortuna potesse condurla al punto in cui miseramente concluse i suoi giorni, con grande onta? E lo stesso si potrebbe dire di molti altri. Ma cosa accade quando la Fortuna riserva un tale trattamento a un qualche potente? Se questi nel corso della sua vita non si è comportato tanto saggiamente seguendo amore, pietà e compassione, da procurarsi il favore di Dio e di amici benevoli in questo mondo, tutta la sua vita e le sue azioni sono raccontate in pubblico e volte in disonore. Come il cane che, scacciato, è perseguitato da tutti, così è colui che è disprezzato da tutti, i quali gli gridano che ha ben meritato il suo destino.

Nobilissima e molto venerata Signora, si potrebbero ricordare infinite ragioni, che il vostro buon senso certo non ignora, circa i motivi che vi devono muovere a pietà e a negoziare la pace. Così concluderò la mia lettera, supplicando la vostra degna Maestà che la trovi gradita e sia favorevole alla commossa richiesta da me scritta in nome dei vostri poveri sudditi, i leali Francesi. E proprio come la più grande carità è donare al povero un pezzo di pane in tempo di penuria e di fame, piuttosto che un pane intero in tempo di prosperità e d'abbondanza, vogliate donare al vostro povero popolo in tempo di tribolazione una briciola della parola e dell'impegno della vostra nobiltà e potenza; se a voi piace, ciò sarà sufficiente a saziarli e guarire il loro famelico desiderio di pace. Ed essi pregheranno Dio per voi. Per compiere questo e altro bene, Dio voglia, attraverso la sua grazia,

concedervi e accordarvi una lunga e virtuosa vita e infine la gloria eterna. Scritto il giorno 5 ottobre, nell'anno di grazia 1405.

La vostra umile e obbediente
 serva, Christine de Pizan.
 Abbiate in grazia, se a voi piace, questo scritto,
 realizzato di mio pugno un'ora dopo la mezzanotte.
 Nobile signore, per il quale l'ho scritto
 lo abbiate in grazia.
 quando vorrete, meglio vi sarà riscritto,
 ma non abbiate nessun altro scrivano sino ad allora.
 Abbiate in grazia, se a voi...

Commento

1. La stessa formula esordiale si ritrova, con piccolissime modifiche, nella prima lettera del dibattito sul *Roman de la Rose*, la cui destinataria è la medesima Isabella di Baviera: «A tres excellent, tres haulte et tres redoubtee princesse, ma dame Ysabel de Baviere, par la grace de Dieu royne de France / Tres haulte, tres puissant et tres redoubtee dame...» (C. de Pizan, *Le Livre des epistres du debat sus le Rommant de la Rose*, cit., p. 149).

12-13. Descrivendo il regno come «così sofferente e così gravemente ferito» si introduce qui una sorta di equivalenza tra quest'ultimo e il corpo di un essere vivente, in salute solo se tutte le sue parti cooperano al meglio, espediente non estraneo anche ad altre opere di Christine de Pizan. Bisogna dunque ricordare come la salute fosse già compromessa dalla “testa”, ovvero il re Carlo VI, gravemente malato, mentre le braccia, i «figli del nobile sangue di Francia, i quali sollevano essere un medesimo corpo e un pilastro a difesa del suddetto reame» (r. 36-37), ma ora divisi ed in lotta tra di loro. Isabella, una sorta di nuova “testa”, dovrà quindi essere la cura facendo in modo di riconciliare i duchi (cfr. A.J. Kennedy, *Christine de Pizan's Epistre a la reine: A Woman's Perspective on War and Peace?*, cit. p. 411; D. Demartini, *L'Épître à la Reine de Christine de Pizan*, cit., p. 255; si veda inoltre il saggio fondamentale di E. Kantorowicz, *I due corpi del Re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, trad. di G. Rizzoni, introd. di A. Boureau, Torino, Einaudi, 1989, 1957¹).

13-15. Come nota Willard «the loyalty of the German queen was somewhat open to question» (*The Writings of Christine de Pizan*, selected and edited by Charity Cannon Willard, New York, Persea Books, 1994, p. 273). Oltre al fatto che Luigi di Baviera si fosse trasferito alla corte di Francia, eloquente a questo proposito è un episodio narrato nel *Chroniconum Karoli Sexti*: «La reine ayant fait partir pour l'Allemagne six chevaux chargés d'or monnayé, ce convoi fut intercepté par les

habitants de Metz, qui apprirent des conducteurs qu'ils avaient déjà plusieurs fois transporté ainsi des sommes en Allemagne. L'étonnement fut grand, quand on apprit que la reine voulait appauvrir la France pour enrichir les Allemands» (*Chronique du Religieux de Saint-Denys, contenant le règne de Charles VI, de 1380 à 1422*, publiée en latin pour la première fois et traduite par M. Louis-François Bellaguet, précédée d'une introduction de M. de Barante, Collection des documents inédits sur l'histoire de France, Paris, chez Crapelet, 1839-1852, vol. III, p. 233).

31. Riferimento a *Matteo* XII, 25. La stessa citazione è utilizzata da Christine de Pizan nel *Livre de la Paix* I, 3. Compare anche nel *Chronicorum Karoli Sexti* attribuita a Guglielmo di Tignonville: «C'est ce que Dieu, qui est la vérité même, vous apprend par ces paroles de l'Évangile: *Tout royaume divisé en lui-même sera désolé*» (*Chronique du Religieux de Saint-Denys, contenant le règne de Charles VI, de 1380 à 1422*, vol. IV, p. 347).

43-47. Il terzo vantaggio che deriverebbe a Isabella dal procurare la pace, ovvero quello di una fama imperitura, non è argomento isolato negli scritti di Christine. Già nel *Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V*, la biografia che le aveva commissionato Filippo l'Ardito nel 1404, viene espressa l'intenzione di voler perpetuare in eterno la memoria del defunto sovrano. La stessa Christine si augura, nella parte finale del *Livre des Trois Vertus*, di restare celebre tra le donne per i servigi resi loro attraverso le sue opere.

56-60. Dietro la donna virtuosa senza nome («una potentissima principessa») si cela Veturia, matrona romana e anziana madre del generale Coriolano. Celebre per aver placato l'ira del figlio, deciso a vendicarsi dei Romani che lo avevano ingiustamente bandito e condannato all'esilio. Veturia, definita nell'*Epistre* «valorosa dama» incarna un modello di saggezza e fermezza femminile. Grazie alla sua determinazione e alla forza delle sue parole materne, riuscì da sola a fermare la marcia distruttrice di Coriolano su Roma. Nonostante fosse consapevole dell'ingiustizia subita dal figlio, Veturia antepose il bene collettivo al legame familiare, facendo prova di grande pietà e moderazione. Nella *Cité des Dames*, dove l'episodio è narrato con maggiori dettagli (II, 34), Christine evidenzia come Coriolano abbia dato ascolto a Veturia – e come, di conseguenza, la pace sia stata raggiunta – proprio grazie alla sua autorità materna, e non per semplice rispetto filiale (cfr. B. Ribémont, *Christine de Pizan et la figure de la mère*, cit., p. 159). Di lei è inoltre messa in rilievo la pietà, presentata come una virtù propriamente femminile (cfr. D. Demartini, «*Appaiser l'yre du roi*», cit., p. 197). La vicenda ci è tramandata attraverso le opere di Tito Livio (*Storia di Roma*, II, 39-40), Valerio Massimo (*Fatti e detti memorabili*, V, 4) e da Plutarco (*Vite degli uomini illustri*, Vita di Coriolano). La figura di Veturia godeva di una certa notorietà nel Medioevo, come dimostra la sua inclusione nel *De mulieribus claris* di Boccaccio (cap. XV), dove è presentata come la 55ª donna celebre. Tuttavia, il ritratto che ne offre

Boccaccio è ambivalente: se da un lato ne esalta il coraggio, dall'altro la critica per aver richiesto, come ricompensa per la sua azione, il diritto di indossare abiti e ornamenti di lusso. È significativo che tale giudizio critico sia del tutto assente nelle opere di Christine de Pizan, che invece celebra senza riserve il valore e la saggezza della matrona romana. L'autrice sembra, anzi, voler riabilitare l'immagine proposta da Boccaccio nel *De mulieribus claris*, un'opera centrale per la realizzazione della sua *Cité des Dames* (cfr. *supra*).

67-69. La «valorosa e saggia regina» Ester, regina biblica la cui vicenda è narrata nel *Libro di Ester*, è un esempio emblematico di mediazione e saggezza femminili. Grazie al «suo senno e alla sua bontà», riuscì a placare l'ira del marito, il re Assuero, persuadendolo a revocare il decreto che avrebbe condotto all'annientamento del popolo ebraico. Si osservi come la menzione di Ester nell'*Epistre* prefiguri e in certo modo anticipi quella della Vergine Maria. Così come Ester salva il popolo ebraico attraverso la sua preghiera e la sua intercessione, contribuendo indirettamente a rendere possibile l'avvento del cristianesimo, la Vergine Maria interviene per salvare l'intera umanità mediante il sacrificio redentore del Figlio (per la questione, cfr. C. Ricard, *Judith, Esther, Suzanne... des exemples comme les autres? Les femmes de la Bible dans la Cité des Dames*, in Christine de Pizan, *la scrittrice e la città*, a cura di P. Caraffi, Firenze, Alinea Editrice, p. 373-385). La vicenda di Ester è sviluppata con maggiore ampiezza nella *Cité des Dames* (II, 32, 1), dove compaiono ugualmente i personaggi dell'adulatore Naman e del giusto Mardocheo, figure assenti nella breve menzione contenuta nell'*Epistre*. Nella *Cité*, l'accento è posto sul contesto drammatico in cui Ester dimostrò grande umiltà e saggezza. In una scena di intenso pathos, la regina è raffigurata mentre si getta ai piedi del re, implorandolo per la salvezza del suo popolo (cfr. D. Demartini, «*Appaiser l'yre du roi*», cit. pp. 201-202). La «sage et bonne royne» Ester riappare nel *Livre des Trois Vertus* (I, 13), come modello esemplare del comportamento che una buona principessa dovrebbe tenere nei confronti del suo signore, sottolineando ancora una volta il suo ruolo paradigmatico di donna saggia e virtuosa. Inoltre, Ester è menzionata nell'epistola a Jean de Montreuil, nel contesto del dibattito sul *Roman de la Rose*. Qui, Christine la inserisce fra le donne oneste e valenti «qui ont esté cause du reconsiliement de leurs maris, et porté leurs affaires et leurs secrés et leurs passions doucement et secretement, non obstant leur fussent leurs maris rudes et mal amoureux» (C. de Pizan, *Le Livre des epistres du debat sus le Rommant de la Rose*, cit., p. 163).

69-70. Betsabea, la splendida sposa dell'ittita Uria e successivamente del re d'Israele Davide, è citata nell'*Epistre* attraverso una semplice allusione, formulata sotto forma di domanda retorica. Gli episodi biblici in cui compare la regina (*Re* 1, 1, 11.31; *Re* 1, 2, 11-25; *Sam* 2, 11) non sono esplicitamente menzionati. Il testo si concentra piuttosto sul ruolo pacificatore di Betsabea, sottolineando la sua capacità di placare l'ira del marito.

70-74. Nella quarta figura esemplare, generalmente identificata come una «regina anonima», sembra potersi riconoscere, su suggerimento di Sylvie Lefèvre, Livia Drusilla, sposa dell'imperatore Ottaviano Augusto. Nell'*Epistre* è evocata come una «valorosa regina», ma il suo nome non viene esplicitamente menzionato. L'autrice ne fa un esempio di saggezza femminile al servizio del buon governo. Attraverso la sua mediazione, Livia non solo contribuì alla stabilità politica del principato, ma incarnò anche il modello ideale di consorte e consigliera, capace di influire positivamente sulle decisioni di governo. Per l'intero passaggio, Christine trae ispirazione dal *De clementia* di Seneca (I, IX, 6), dove Livia è menzionata per aver consigliato al marito e imperatore di agire con i nemici con la stessa sensibilità di un medico esperto, che somministra la medicina più dolce quando quella più amara si rivela inefficace.

76. Gezabele, principessa fenicia e moglie del re d'Israele Achab, è una figura biblica la cui vicenda è narrata nei primi due Libri dei Re (1 Re 16:29-33; 1 Re 18-19; 2 Re 9:30-37). La «falsa regina Gezabele» si distinse per la sua malvagità, avendo persuaso il marito e il popolo d'Israele ad abbandonare il culto di Dio per abbracciare l'idolatria. Non solo orchestrò una violenta persecuzione contro i profeti e i fedeli di Dio, ma spinse Achab a esercitare una tirannia spietata, macchiata dall'ingiusta confisca della vigna di Nabot (1 Re 21). La vendetta divina le riservò un misero destino: suo figlio Acazia, successore al trono, morì tragicamente, ed ella stessa, detronizzata e disprezzata, fu gettata da una finestra; il suo corpo martoriato fu calpestato dai cavalli e dato in pasto ai cani. Christine de Pizan, pur dedicandole una menzione sommaria, sottolinea la *damnatio memoriae* che attende Gezabele e tutte le regine che, come lei, abusarono del potere, rinunciando alla giustizia e alla pietà.

79-84. Tra le figure storiche approfondite da Christine de Pizan, un'attenzione particolare è riservata alla «molto saggia e buona regina di Francia» Bianca di Castiglia. Bianca (1188-1252), figura di rilievo nella storia relativamente recente, era probabilmente nota all'autrice attraverso le *Grandes Chroniques de France*. Moglie di Luigi VIII e madre di Luigi IX (il futuro San Luigi), Bianca è evocata per la sua saggezza politica e il suo ruolo centrale come reggente, esercitato con straordinaria abilità durante la minore età del figlio, dopo essere rimasta vedova. Nell'*Epistre*, la menzione di Bianca è altamente funzionale al discorso politico e morale dell'autrice. L'evocazione dell'episodio dei nobili evidenza, infatti, la stretta connessione che Christine intende stabilire tra Bianca di Castiglia e Isabella di Baviera, destinataria della lettera. Entrambe sono, infatti, regine straniere, entrambe si trovano a fronteggiare la sete di potere e le rivalità della nobiltà a corte, ed entrambe sono chiamate a svolgere il delicato ruolo di reggenti per i rispettivi eredi al trono. Bianca incarna la figura della madre e della regina influente, una combinazione di virtù che Christine intende associare anche a Isabella. La figura di Bianca di Castiglia compare più volte nell'opera di

Christine de Pizan. Nella *Cité des Dames* (cap. I.13), Bianca è inclusa tra le regine e le grandi dame del regno di Francia, celebrate per la loro capacità di governare con saggezza pari a quella degli uomini. Un'altra menzione si trova nel capitolo II.44, dove Bianca è citata da *Droiture* tra le donne ammirate per la loro virtù (cfr. G.M. Cropp, *Les personnages féminins tirés de l'histoire de la France dans le Livre de la Cité des Dames*, cit., pp. 195–208; D. Demartini, «*Appaiser l'yre du roi*», cit., pp. 197–198). Bianca, figura evidentemente cara a Christine, appare inoltre nel *Livre des Trois Vertus* e tra le «*vaillants dames*» di Francia nell'epistola a Jean de Montreuil (C. de Pizan, *Le Livre des epistres du debat sus le Rommant de la Rose*, cit., p. 163).

86–88. Come osserva Demartini, la figura della Vergine «réunit et emblématise les deux figures de la reine et de la mère». La Vergine incarna la versione divina delle regine terrene che, nella loro funzione di governatrici e mediatrici, hanno saputo prendersi cura dei propri “*subjez*” con la stessa dedizione e lo stesso amore di una madre verso i propri figli (cfr. D. Demartini, «*Appaiser l'yre du roi*», cit., p. 200). Isabella, paragonata alla Regina dei Cieli, è chiamata a riflettere e a proiettare nel suo regno il modello virginale, esercitando il potere con saggezza, giustizia e compassione. La menzione della Vergine, strettamente legata al discorso morale e politico di Christine, assume un valore simbolico e didattico: essa rafforza il legame tra autorità e virtù femminili, offrendo un esempio ideale a cui le regine terrene, e in particolar modo Isabella, possono aspirare. Questa corrispondenza trova ulteriore sviluppo nella *Cité des Dames*, dove la Vergine, posta in apertura della terza parte (II, 1), emerge come il modello supremo di potere femminile, un paradigma divino che legittima e nobilita l'azione delle sovrane terrene.

91–92. Dopo aver manifestato la sua preoccupazione per la guerra civile, Christine mette in guardia la regina dal pericolo dei nemici stranieri. Si tratta senza dubbio degli inglesi, che avrebbero potuto approfittare del momento particolarmente difficile del regno per riprendere le ostilità. La paura è comprensibile, ma in realtà in quegli anni Enrico IV era occupato da affari interni e la guerra sarebbe ricominciata solo molti anni dopo, quando suo figlio Enrico V avrebbe deciso di invadere il territorio francese sbarcando in Normandia il 12 agosto del 1415 e avrebbe inflitto ai francesi un duro colpo nella famosa battaglia di Azincourt, il 25 ottobre 1415.

114–117. Christine rievoca il tragico rovescio di fortuna subito dalla regina Olimpiade, «madre del grande Alessandro», Olimpiade, vittima della vendetta dei suoi nemici, subì una morte crudele e disonorevole, di cui narrano Plutarco (*Vite parallele*, Vita di Alessandro), Giustino (Epitome delle Storie Filippiche di Pompeo Trogo, libro XIV) e Diodoro Siculo (*Biblioteca Storica*, libro XIX, 11–12). Christine descrive l'episodio con particolare intensità nella *Mutacion de Fortune* (vv.

23251-23272). In questo passo, l'autrice narra «la mort crueuse et deshonneste» della regina, le cui membra furono brutalmente tagliate e gettate in pasto ai cani (cfr. C. de Pizan, *Le Livre de la Mutacion de Fortune*, a cura di S. Solente, Paris, Picard, 1959-1966, t. IV, vv. 23264-23269). La scelta di Christine di includere la regina nella sua riflessione sulla mutevolezza della fortuna non è casuale. Olimpiade, regina e madre di un conquistatore leggendario, rappresenta sì una figura di grande potere e prestigio, ma anche una vittima della capricciosa volubilità del destino, che può in ogni momento scatenare la sua furia distruttrice. Evocando la sua tragica fine, Christine intende ammonire Isabella, sottolineando la precarietà della posizione delle donne potenti e l'importanza di agire ispirandosi ai principi cristiani di amore, pietà e compassione, essenziali per assicurarsi il favore divino e imperitura fama.

SIMONETTA TEUCCI

Due epistole di Laura Cereta

Laura Cereta's two letters

ABSTRACT

Laura Cereta di Brescia (XV sec.) ha lasciato un epistolario scritto in latino, dove affronta argomenti vari, dalla necessità di rendere più morali i costumi alla critica contro coloro, uomini e donne, che l'attaccavano, all'esibizione della sua ampia cultura umanistica e delle sue conoscenze del mondo antico. Tra le epistole se ne sono scelte due a dimostrazione della sua forza intellettuale, della sua capacità di scrittrice e della sua volontà di sostenere la necessità dell'educazione delle donne, perché queste possano sottrarsi alla condizione di inferiorità in cui sono tenute al suo tempo. Laura è considerata per questo una protofemminista.

Laura Cereta from Brescia (15th century) left a collection of letters written in Latin, where addresses various topics, from the need to make customs more moral to the criticism against those, men and women, who attacked her to the demonstration of her broad humanistic culture and her knowledge of the ancient world. Two of her letters have been chosen to demonstrate her intellectual strength, her ability as a writer and her desire to support the need for women's education, so that they can escape the condition of inferiority in which they were kept in her time. Laura is therefore considered a proto-feminist.

Due epistole di Laura Cereta

Che Firenze sia stata fin dal Medioevo un centro propulsore in ambito artistico e letterario grazie ai suoi intellettuali è innegabile e continua a ricoprire questo primato anche nel XV secolo, un secolo di grande rinascita, quando i suoi scrittori imprimono un nuovo slancio all'uso del volgare in tutti i campi, da quello strettamente letterario a quello del commercio, a quello amministrativo. Ciò non toglie che anche in altri centri fervesse un'intensa vita culturale, anche grazie alle Accademie che si formano nel corso del XV secolo e prosperano come luoghi di incontro degli intellettuali, che dialogano tra loro a livello locale, trans-territoriale e, grazie all'uso del latino, financo transnazionale. Non solo gli uomini partecipano alle Accademie, ma sono ammesse anche le donne, via via più numerose a testimonianza dei loro interessi e della partecipazione al dibattito culturale e sociale.

Certo, la presenza femminile sul piano della cultura non è improvvisa, se già in epoca medievale conosciamo donne che hanno lasciato testimonianza scritta della loro attività e dei loro studi. Le fanciulle venivano istruite nei monasteri nella lettura e talvolta anche nella scrittura, e non solamente quelle che sarebbero diventate monache, tanto è vero che furono formate diverse copiste, che peraltro sono rimaste anonime ma che hanno contribuito a redigere manoscritti e a tramandare opere importanti. Vale la pena di ricordare il nome di Paola bat Avraham¹, copista romana del XIII secolo, che ha lasciato notizie di sé e del suo lavoro nei colophon di quattro manoscritti da lei copiati.

Margarete Zimmermann² ricorda che è fondamentale indagare e capire il legame tra la scrittura e l'ambiente, cosa ancora più importante quando si tratta di scrittura femminile, nonché affrontare i problemi e i caratteri del territorio e della società del tempo preso in analisi. In alcune città del nord-est, in territorio bresciano e veneziano, troviamo nel corso del XV secolo, come del resto in altre città, accademie e cenacoli a cui partecipano anche le donne e che sono i poli

1 Cfr. *Scrittrici del Medioevo. Un'antologia*, a cura di E. Bartoli, D. Manzoli e N. Tonelli, Roma, Carocci, 2023, pp. 273-76.

2 M. Zimmermann, "L'eccezione veneziana": la Querelle italiana nel contesto europeo, in *Conflitti culturali a Venezia nella prima età moderna*, a cura di R. von Kulesa, D. Perocco, S. Meine, Firenze, Cesati, 2014, pp. 181-89.

di attrazione della cultura e dell'elaborazione del sapere. Queste donne appartengono alle classi medio-alte di tipo nobiliare o di ambito giuridico che amministrano il potere locale. Mi limito a citare solamente le più note: le veneziane Isotta Nogarola (1418-1466), Moderata Fonte (1555-1592), Lucrezia Marinella (1571-1653).

È proprio in questi territori che vivono e operano donne che rappresentano una punta avanzata per quanto riguarda la consapevolezza della condizione femminile, tanto è vero che Laura Cereta (1469-1499)³, che vive a Chiari e partecipa all'Accademia Mondella di Brescia, è considerata una vera e propria femminista *ante litteram*⁴, in funzione di ciò che scrive nelle sue lettere.

Anche Laura imparò i rudimenti della lingua in monastero, come racconta nell'epistola autobiografica indirizzata a Nazaria Olimpica (Ep. LIX)⁵, dove scrive che, nata nell'aprile del 1469:

(...) ut primum prima vix elementa in primas litterarum syllabas mittere subdidici, foeminae, consilio et religione electissimae, credor a qua erudienda, morum exercitiique disciplinam haurirem intentius. Haec me, in penetralibus monasterii reseratis perstrictisque vectibus centum admissam, delicate semper apud se habuit, licet pro acu ad picturam trahendo transfigere noctes insomnes me prima docuerit: (...)

(...) non appena ebbi imparato a usare le lettere dell'alfabeto per comporre le sillabe, sono affidata a una donna nobilissima per intelletto e religione, che mi doveva istruire, per attingere da lei con molta cura la disciplina dei costumi e dell'esercizio. Dopo che fui ammessa nei penetrali del monastero chiusi da cento chiavistelli, questa mi tenne sempre presso di sé con dolcezza, anche se per prima mi insegnò a trascorrere notti insomni ricamando: (...) ⁶.

3 Laura Cereta, nata nel 1469 dall'avvocato e magistrato bresciano Silvestro Cereto e sposa a 15 anni nel 1484 del mercante veneziano Pietro Serina, vive a Chiari in un ambiente culturalmente vivace. A Brescia era attiva l'Accademia Mondella che riuniva, come accadeva in altre città, gli intellettuali, tra cui anche le donne.

4 Cfr. almeno P. Allen, *The concept of Woman*, vol. III: *The Early Humanist Reformation, 1250-1500*, Grand Rapids, MI-Cambridge, William B. Eerdmans Publishing Company, 2002, pp. 935-1050: 993-1006; D. Robin, *Laura Cereta Collected Letters of a Renaissance Feminist*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1997; *A History of Women's Political Thought in Europe, 1400-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 40-55.

5 I numeri delle epistole sono quelli dell'*editio princeps* del Tomasini.

6 Per il testo delle lettere presenti in questo articolo ho utilizzato l'*editio princeps*: *Laurae Ceretae Brixienae Feminae Clarissimae Epistolae iam primum e MS in lucem productae*, a cura di Filippo Tomasini, Padova, Sebastiano Sardi, 1640. La traduzione dei passi dell'epistolario e delle due lettere integrali presenti in questo articolo è mia. I testi sono stati ammodernati secondo le normali regole di trascrizione, in particolare, come d'uso, è stata distinta la *u* da *v* e i segni abbreviati o tachigrafici sono stati trasformati nei segni alfabetici che sostituiscono.

Rimase nel monastero dai 7 ai 9 anni, quando

Intra plenum ab ingressu biennium domum, inde evocante patre cum uno maerore omnium remeavi. (...) Huic innixus vigor omnis ingenii, communes die noctuque vigilias ultro devovit. (...)

Dopo due anni dal mio ingresso in convento, ritornai a casa dato che il padre mi reclamava con la comune tristezza di tutte (...) Tutto il vigore dell'ingegno lo dedikai a questo [studio della letteratura] e in più le comuni attenzioni di giorno e le veglie di notte (...)

e a casa fu istruita dal padre anche nella matematica e nell'astronomia. Molte delle donne che si occuparono di letteratura e di cultura ebbero in genere lo stesso percorso di Laura Cereta, perché il padre si preoccupò della loro educazione, fornendo gli strumenti culturali che il convento non poteva dare. Si deve quindi a padri illuminati se possiamo conoscere e leggere le opere di queste donne, che cominciavano a farsi strada nella società e nella cultura del loro tempo.

L'opera di Laura consiste nel suo epistolario, formato da 82 lettere, e nell'*Orazione sopra la morte di un asino*, scritti in latino, un latino ben posseduto, nel quale si possono vedere le influenze soprattutto di Cicerone. Questi scritti e le pubbliche letture tenute da Cereta non incontrarono il favore né di quegli uomini che l'accusavano di non esserne lei l'autrice e la denigravano, e nemmeno di quelle donne che al contrario erano prese solamente dall'esteriorità e dal lusso, come si legge nell'epistola a Lucilia Vernacula (Ep. LIV). Ma nel prologo dell'epistolario dedicato al cardinale Ascanio Maria Sforza Cereta scrive che nonostante che questi detrattori, «pleni ludibrio, sputis non sunt veriti dedecorare me, adactam iniuriis.» [«pieni di derisione non si sono vergognati di disonorarmi con sputi attaccandomi con offese»], non si è fatta abbattere, «Sed omnia diu atque patienter ideo tuli» [«ma io ho sopportato tutto a lungo e con pazienza»] perché «Didicit enim acrior animi praestantia obiurgatores habere contemptui» [«la superiorità di un animo piuttosto energico ha imparato a disprezzare chi mi biasimava»].

L'epistolario da lei assemblato è stato composto da una *libraria impressio*⁷ ma è andato perduto, però ci restano due manoscritti che sono conservati, uno nella Biblioteca Marciana di Venezia, lat. XI, 28, 4186 (Ve) e uno nella Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3176 (Vt), che contiene tutte le 82 lettere⁸. L'*editio princeps*

7 Vedi *infra* Ep. II a Sigismondo de Bucci.

8 Il manoscritto della Biblioteca Vaticana è digitalizzato e si può consultare al link [Vat.lat.3176 | DigiVatLib](https://www.vatican.va/roman_curia/library/epistolae/epistolae.htm). Come si legge in Albert Rabil Jr, *Laura Cereta, Quattrocento humanist*, Center for Medieval & Early Renaissance Studies, Binghamton, New York, 1981, Vt contiene 83 testi di Cereta (le 82 epistole e l'*Oratio*); il Marciano presenta vari problemi, in quanto inizia con il foglio 11 e non riporta parte del prologo de-

uscì nel 1640 a Padova a cura di Jacopo Filippo Tomasini e si può leggere online⁹. Al momento non esiste un'edizione critica dell'epistolario di Cereta né la trascrizione completa dell'opera¹⁰ e tanto meno una traduzione completa in italiano delle lettere; il punto di riferimento per la traduzione resta per ora il volume di Diana Robin del 1997¹¹, dove si trovano le lettere tradotte in inglese, però senza il testo a fronte, raggruppate per temi e non con la scansione presente nei manoscritti e nella *princeps*. Va ricordato che l'interesse per Laura Cereta come per altre donne scrittrici di età rinascimentale è piuttosto recente in Italia, mentre gli studi di genere e quelli su Laura sono iniziati negli Stati Uniti già negli anni '90 del secolo scorso. Mi limito al riguardo al lavoro di due studiosi italiani: Federico Sanguineti¹² ritiene, insieme all'antesignana Diana Robin, che Laura sia una vera e propria femminista, o se vogliamo una profemminista, sia per i contenuti delle sue epistole sia per i toni usati nel difenderli; da parte sua Clara Stella¹³ nei suoi studi approfondisce diversi aspetti del pensiero di Laura, del quale mette in evidenza l'originalità nonché la determinazione con cui difende la sua posizione.

Gli interlocutori di Cereta sono alcuni intellettuali del tempo, alcuni familiari e alcune donne sue amiche nonché il frate domenicano Tommaso da Milano, che diventò la sua guida spirituale soprattutto dopo la morte del marito e quella del padre nel 1488.

dicato al cardinale Ascanio Maria Sforza e parte dell'*Oratio*; il foglio 49v inizia con una lettera al padre Silvestro (Vt 17, T 18) ma il foglio 50r inizia con una lettera a Felice Tadino (Vt 32, T 23) per cui contiene 81 lettere complete e passi di altre tre. Il Vaticano e il Marciano presentano sette lettere che non compaiono nell'edizione del Tomasini (T), mentre Vt e T contengono cinque lettere non presenti in Ve (pp. 36-37). Nella *princeps* ci sono sia il prologo sia l'epilogo.

- 9 L'edizione Tomasini si può leggere online al link *Laurae Ceretae Epistolae* - Laura Cereta - Google Libri. Alla fine delle lettere Filippo Tomasini inserisce una lunga serie di note per aiutare il lettore a conoscere gli interlocutori epistolari di Laura e a capire il significato di alcuni riferimenti mitologici o storici. Segue un Indice dei nomi e dei luoghi e un elenco delle correzioni da apportare al testo stampato. Le lettere sono assemblate dall'editore in ordine cronologico, pur se è indicato il giorno ma non l'anno di composizione; nella cronologia aiutano le date riportate da Diana Robin in calce ad ogni lettera.
- 10 In Laura Cereta, *Lettere scelte*, a cura di S. Princiotta, Argolibri, 2025, sono presenti 14 lettere con il testo e la traduzione a fronte.
- 11 D. Robin, *Laura Cereta. Collected Letters of a Renaissance Femist*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1997.
- 12 F. Sanguineti, *Per una nuova storia letteraria*, Salerno, Argolibri, 2022.
- 13 C. Stella, *Umanesimo e profezia: per una lettura delle Epistolae Familiares di Laura Cereta (1469-1499)*, «Scienza & Politica, per una storia delle dottrine», vol. XXXIV, 66 (2022), pp. 45-60.

Se nel Novecento Virginia Woolf rivendica “una stanza tutta per sé”¹⁴, l’antesignana Laura Cereta ci fa sapere dalle sue lettere che si dedicava a studiare e a scrivere di notte, quando era libera dagli impegni pratici della famiglia e dall’accudimento dei cinque fratelli più piccoli, creandosi così un tempo e uno spazio “tutto per sé”.

Nella lettera a Sigismondo de Bucci (Ep. II) del 1 gennaio 1486 leggiamo:

Quas autem ante primam quietem recensuerim Musas, testis est Epistolarum grande volumen, quod libraria nunc elementatim format impressio. Ego sane omnem gloriam meam in litterarum delectatione reposui, ne dum alii pro caduciis divitiis maria pertranseunt, ego domi sub parentis studiosi documento, pro immortalis possessione tabescam ignava. Possessio nenque virtutis grandes animos ad eos famae fructus accendit, qui sunt cum transeunti labore perpetui.

Ma quali studi io sia riuscita a portare avanti nel cuore della notte è testimoniato da questo grande volume di epistole che ora la stamperia sta componendo una per una. Io in verità ho riposto tutta la mia gloria nel piacere della letteratura, perché mentre altri attraversano i mari in cerca delle ricchezze caduche, io in casa sotto l’insegnamento di un padre appassionato studioso, mi consumerò pigra per un possesso immortale. Il possesso della virtù accende i grandi animi verso quei frutti della fama, che sono eterni. per quanto la fatica passi velocemente.

Le sue lettere, in linea con la cultura del tempo a Brescia, presentano numerosi temi e forme di ascendenza classica, come ad esempio due *consolationes*, quella a Giuliano Trosulo (Ep. XLIII) per la morte della figlia appena nata e quella a Marta Marcella (Ep. LVIII) per la morte del marito, e l’ammonizione rivolta a Lupo Cinico (Ep. LXVII) sull’avarizia, dove parla dell’«anxia cupiditas» che assilla coloro che cercano di accumulare beni materiali e invita il suo interlocutore a scegliere la frugalità invece delle ingiuste ricchezze e a guardare agli esempi degli antichi. Spesso parla della morte del marito morto prematuramente dopo appena 18 mesi dalle nozze – Laura aveva sposato a 15 anni nel 1484 il mercante veneziano Pietro Serina –, e si occupa con grande impegno a favore dell’educazione femminile mentre polemizza con le donne che denigrano lei e quelle che si occupano di letteratura e di cultura. Famosa la lettera a Lucilia Vernacula (Ep. LIV)¹⁵ contro le donne che biasimano il sapere, dove Cereta usa parole feroci per esprimere il disprezzo per queste ‘donnette’, «mulierculae», che si preoccupano solo dei piaceri, ma anche l’orgoglio della conoscenza, pur se ottenuta con fatica e con le veglie.

14 V. Woolf, *A Room of One's Own*, Harcourt, Brace & Co., 1929.

15 La traduzione integrale di questa lettera si può leggere in S. Lorenzini, *Laura Cereta Serino*, in *Le stanze segrete: le donne bresciane si rivelano*, a cura di E. Selmi, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 2008, pp. 57-61.

Qui vorrei mettere in evidenza a titolo esemplificativo due aspetti dell'opera e del pensiero di Laura: da una parte l'ambito più strettamente emotivo e personale, dall'altra la sua posizione militante a favore dell'emancipazione femminile sia in riferimento al rapporto matrimoniale sia a quello della scelta, la *electio*, delle donne di dedicarsi allo studio e alla cultura. In entrambi i casi Cereta mostra la sua larga competenza culturale e la sua abilità nell'uso della lingua latina, che le permettono di stare alla pari con gli intellettuali del tempo.

La lettera XLIII a Giuliano Trosulo, a cui era morta la figlia appena nata, ha tutti i caratteri della *consolatio*¹⁶

AD IULIANUM TROSULUM, LAURA CERETA CONSOLATORIA DE MORTE FILIOLAM

Hecubam nixus laboriosi puerperam, et conjugem semper tibi charissimam, post partitionis triduum visimus. Ibi tenerior puella tua in cunabulis vagiens, te, tuumque nomen implorare visa est. Recens protinus advenit obstetrix, quae nudatum e facis corpusculum in balnei tepidi concha perfudit. Stetit circum omnes, studii jocunditate perfusae. Stetit et uno in conspectu omnium una tranquillitas, ubi ante nos vidimus infantiae illum venustissimum florem, quem domestico splendori natum mens praedivina crediderat. Nam quis in tanto lucro humanitatis interius gaudium faventis animi vultu non prodat? Scrutabam summo studio generosam indolem, caeterosque singulos artus. Rigeat crispior crinosiorque coma flavescens, splendebat et illi decora mansuetaque facies, gratulabantur nobis festientes oculi, roseus inerat ori nitor immixtus, et saepius infantilis illa puritas genarum flosculos e rubenti bucca monstrabat. Sic innocenter ostendebat se nobis probitatis illa spes maxima, et surgebat ipsa singulis membris tota pulchella. At vero ut balneum aëris alsit injuria, mox candido amicumine et picto est superinduta paliolo. Huic igitur nutrix de juvenili pectore sugenti lac praebeuit. Hanc alternae sustulimus ulnis. Huic dulcia pacis oscula ore inviolato praefigimus. Haec semisomnis obtentu stratorio subtegitur. Nos reticentias tenuimus, quo mitius illa quiesceret. Demum, resalutatione accepta, redditaque matri, omnes faventes animis loco migravimus. Sed heu tetrae orbitatis vulnus infandum! ut infoelix hoc lilium intercepti improvisa mortalitas, et quantum crescentis vitae gaudia repens aegritudo momordit! Vide nunc quo rapti imparatique traducimur. Vix perannuit quod pientissima nimium infantula, tot deliciis, tantoque desiderio possessa, insontem animulam in manibus matris ante diem efflavit. Iacuit pallens pulvinari prostrata; elata est praecedente funeris pompa, et loculo marmoreo immissum cadaver obtegitur. Sic invident saepe vel nondum natis fata crudelia. Tanta est in rebus humanis obscuritas, tanti genitis morbi, tanta brevis incertaeque vitae confusio. Agant nunc causas lacrymarum illi parentes, quorum optatissimis filiis calamitatis illa dies obvenit. Ignara ego natorum quamquam deferar misella cruciatibus, medullitus tamen has miseriae infoelicioris erumnas certe non sentio. Heu pietas! versate haec ista nunc animo, et miseremini vos superstites, quibus dulcia sanguinis vestri pignora inevitabile fatum abripuit. Ciet, ne dubita, mihi lacrymas nimium animi dolor: sed, qui nocent oculis, non medentur mortuis luctus. Affligimur inanibus desideriis, et cruciatu mortis inopinatae percutimus; nec est cui certa fides sit ad proximam se horarum usque victurum. Certi nanque nihil habet haec improvisa mortalitas. Hodie mitior nobis Sors nostra blanditur, cras obstrepit minax: alia deinceps ictu perculit, ingruit alia caedibus, alia saevit iratius. Mors omnia secum trahit in praeceps. Hoc si coelitus recogitaveris ita dispositum.

16 L'intento della trascrizione delle due lettere riportate integralmente è quello di una lettura immediata e diretta, senza pretese filologiche.

Temperabis parumper fletus immites, quibus iam ad sudorem usque desperationis anhelas. Ego tecum molestia et sollicitudine plena eligerem pro redimenda filiola voluntaria morte decedere. Sum enim in hac crescentis adhuc aetatis peregrinatione levis umbra praeteriens, et adversis ad virtutem nihil mihi sanctius esse considero. Foelices soli, quibus mortis quies ultimas vitae metas obivit. Vale, Pridie Cal. Decembres.

Noi abbiamo fatto visita dopo tre giorni dal parto a Ecuba puerpera dopo un travaglio faticoso, e moglie a te sempre carissima. Qui la tua piccolina molto tenera che vagiva nella culla ci sembrò che invocasse te e il tuo nome. Subito dopo venne la levatrice solerte, che dopo aver liberato dalle fasce il corpicino lo immerse nella conca di un tiepido bagno.

Tutte noi rimanemmo in piedi lì intorno, inondate da quella piacevole visione. Rimase nello sguardo di tutte una tranquillità, nel momento in cui vedemmo davanti a noi quel bellissimo fiore dell'infanzia, che una mente divina aveva assegnato al tuo domestico splendore. Infatti chi davanti a tanto splendore di umanità non potrebbe manifestare la gioia più intima con l'espressione di un animo che osserva in silenzio e approva?

Scrutavo con grandissima attenzione l'indole generosa, e le membra ad una ad una. La sua folta chioma bionda e riccia stava rigida, e le splendeva il volto grazioso e mansueto, ci rallegravano gli occhi festosi, c'era nella bocca un diffuso colorito roseo e più spesso quella purezza infantile mostrava le guance fiorite con piccoli fiori di colore rosa. Così innocentemente si mostrava a noi quella grandissima speranza di bontà e ogni singola caratteristica contribuiva alla totale impressione di bellezza della piccolina. Ma come l'offesa di una corrente d'aria raffreddò il bagno, subito fu avvolta in una veste candida e in una copertina ricamata. Poi la nutrice le offrì il latte da succhiare dal giovane petto. La prendemmo in braccio una per volta. Le stampiamo i dolci baci della quiete con la bocca pura. Questa, mezzo addormentata, viene stesa coperta nella culla. Noi ci tenemmo in disparte in silenzio, perché quella riposasse più dolcemente. Infine, scambiatoci il saluto con la madre, ce ne andammo tutte porgendo i nostri auguri.

Ma ahimè, che terribile ferita di una tetra morte! Come una morte improvvisa colse questo infelice giglio e quanto un'improvvisa tristezza azzannò le gioie di una vita che stava crescendo! Vedi ora dove siamo portati velocemente e presi alla sprovvista; poiché appena passò la notte questa tenerissima piccolina, ricca di tante delizie e di tanto desiderio, spirò l'animuccia innocente in braccio alla madre prima del giorno. Giacque pallida prostrata sul cuscino; è stata portata via con la pompa funebre che la precedeva, e il cadavere è stato sepolto calato in un loculo di marmo. Così spesso i fati crudeli guardano di malocchio anche coloro che sono appena nati: tanta è l'oscurità nelle cose umane, generate da tale male, tanta è la confusione nella vita breve e incerta.

Ora diano pure sfogo alle lacrime quei genitori, per i desideratissimi figli dei quali arrivò quel giorno di disgrazia.

Io senza figli sebbene sia sottoposta infelice alle sofferenze, tuttavia nel profondo del cuore non sento queste fatiche della tua sofferenza molto infelice. Ahimè, pietà! Considerate queste cose ora nel vostro animo e abbiate pietà di voi superstiti, ai quali un destino inevitabile strappò i dolci pegni del vostro sangue. Ecco, non avere dubbi, il dolore eccessivo dell'animo mi fa sgorgare le lacrime: ma queste che nuocciono agli occhi, non guariscono il lutto per i morti. Ci affliggiamo per vani desideri e siamo colpiti dalla sofferenza di una morte inaspettata; non c'è chi abbia una sicura fiducia che vivrà fino alla prossima ora.

Infatti questa impreveduta mortalità non ha niente di sicuro. Oggi la nostra Sorte ci blandisce più mite, domani ci rumoreggia davanti minacciosa: una ci annienta con un colpo dietro l'altro, un'altra ci assale con le stragi, un'altra incrudelisce con maggiore ira. La morte trascina tutto con sé nel precipizio. Se penserai che questo è stato così disposto dal cielo, tempererai un poco i pianti disumani, ai quali aneli già fino a trasudare dalla disperazione. Io piena insieme a te di dolore e di ansia sceglierei di morire di morte volontaria al posto della tua figliolina. Infatti sono, in questa fase di un'età che ancora sta crescendo, una lieve ombra tremolante, e non considero niente di più sacro delle cose avverse alla virtù. Felici solo coloro ai quali la quiete della morte è andata incontro alla fine della corsa della vita. Addio. 30 novembre [1486].

Diana Robin¹⁷ ritiene non si tratti di una *consolatio* privata, perché la lettera sembra composta come un'elegia funebre sul modello delle caratteristiche rinascimentali del genere, come si può vedere ad esempio nel volume assemblato da Jacobo Antonio Marcello, nobile veneziano, in occasione della morte del figlio Valerio, morto nel 1461.

Dal punto di vista formale, è evidente la bipartizione strutturale dell'epistola, che presenta nella prima parte la descrizione serena e gioiosa della neonata che viene amorevolmente lavata, avvolta nella copertina e accudita dalla nutrice, mentre le donne in visita alla puerpera le stanno intorno affascinate dai suoi piccoli gesti e si rallegrano per la nuova nata. Nella famiglia di Trosulo regna la serenità e la gioia e il lettore si trova davanti una serena scena di vita familiare quotidiana, piena di emozioni per la nuova nata.

La seconda parte risponde invece, a mio parere, ai canoni della *consolatio* antica¹⁸ attraverso l'esecrazione del destino crudele che rapisce agli uomini i brevi istanti di felicità e di speranza, e le riflessioni sulla inevitabilità della sorte per tutti, bambini, giovani, anziani. La parte conclusiva torna alla contemporaneità con la partecipazione emotiva di Cereta, che dichiara che sarebbe persino disposta a morire al posto della piccola pur di sollevare la famiglia da tanto dolore. Invoca la pietà divina e al contempo esprime esclamazioni sconsolate, anch'esse di ascendenza classica, che ne punteggiano le parole, mentre percepisce il dolore dei genitori privati della figlia, anche se lei vive questa infelicità indirettamente e per di più senza l'esperienza diretta della maternità.

L'andamento espositivo procede con sicurezza nella struttura sintattica attraverso l'alternarsi dei verbi al presente e al perfetto, a distinguere le affermazioni gnomiche da quelle narrative; inoltre alcune domande retoriche sottolineano, anche dal punto di vista emotivo, l'eccezionalità dell'avvenimento e della drammatica esperienza vissuta. Quanto al lessico, a parte pochi lemmi di uso quattrocentesco e di diminutivi affettivi, come ad esempio *infantula* o *pulchella*, si serve di quello del latino classico.

17 Robin, *Collected letters* cit, p. 158.

18 Basta ricordare la *Consolatio ad Marciam*, *Ad Helviam matrem*, *Ad Polybium* di Seneca, gli esempi più conosciuti di questo genere nella letteratura latina.

Per quanto riguarda l'ambito per così dire militante riveste particolare importanza la lettera LXIV indirizzata a Pietro Zeno¹⁹, nella quale le considerazioni sul matrimonio assumono un'ottica piuttosto moderna e si situano nella dimensione chiamiamola pure femminista che caratterizza Cereta. Se all'inizio Laura mostra le sue ampie conoscenze del mondo antico, conoscenze che erano evidentemente condivise dal suo interlocutore e da quanti la leggessero, nella seconda parte lo sguardo è volto alla realtà del suo tempo, in quanto sottolinea le difficoltà e le fatiche incontrate dalle donne nel matrimonio. In analogia con questa lettera, la n. LXV, che la segue nell'edizione Tomasini e nel manoscritto della Biblioteca Marciana (Ve), affronta il problema dell'educazione culturale femminile e al contempo ne riproduce la triplice struttura, al centro della quale c'è un repertorio di donne colte antiche a iniziare dalle Sibille fino a quelle romane e a quelle a lei contemporanee come *Nicolosa Bononiensis*²⁰, *Isotaque Veronea*²¹ et *Cassandra Veneta*²².

19 Non abbiamo notizie su Pietro Zeno o Pietro Zecchi da Padova e questa è l'unica lettera a lui indirizzata da Laura. Ciò che interessa in questa epistola sono le considerazioni di Cereta sul matrimonio, da lei chiaramente indicato subito, dopo l'indicazione del destinatario, con «*de subeundo maritali iugo*», dove il verbo 'subeundo' e il sostantivo 'iugo' alludono fin da subito alla fatica femminile nel sottostare al vincolo matrimoniale.

20 Nicolosa Sanuti nel 1453 scrisse, o meglio commissionò, una lettera in latino al cardinale Bessarione che aveva promulgato una legge antisuntuaria. Nicolosa riteneva che le donne di alto grado sociale potessero esibire abiti di lusso e gioielli proprio per mettere in evidenza il loro status. Interessante al riguardo l'articolo di Catherine Kovesi Killerby, *Heralds of a well-instructed mind; Nicolosa Sanuti's defence of women and their clothes*, «*Renaissance Studies*», 13, 3 (1999), pp. 255-82.

21 Isotta Nogarola (1418-1466) di Verona seguì l'insegnamento di Guarino Veronese insieme alla sorella Ginevra. Anche di lei resta un epistolario, nella prima parte del quale difende le donne e, come fa Laura Cereta, porta ad esempio molte donne dell'antichità. Per quanto riguarda la Nogarola, vedi almeno: M.L. King, *Isotta Nogarola, umanista e devota (1418-1466)*, in *Rinascimento al femminile*, a cura di O. Niccoli, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 4-31; M.L. King, *Humanism, Venice and Women. Essay on the Italian Renaissance (Variorum collected studies series 802)*, Burlington, Ashgate, 2005; S. Lorenzini, *Ginevra Nogarola Gambara*, in *Le stanze segrete. Storia e antologia della scrittura femminile a Brescia dal sec. XV al sec. XX*, a cura di E. Selmi, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, (Collana Fondamenta 10), 2008; Isotta Nogarola, *Complete Writings. Letterbook, Dialogue on Adam and Eve, Orations*, ed. and transl. by M.L. King - D. Robin, Chicago-London, University of Chicago Press, 2004; V. Cox, *Vittoria Colonna e l'esemplarità*, in *Al crocevia della storia. Poesia, religione e politica in Vittoria Colonna*, a cura di M.S. Sapegno, Roma, Viella, 2016, pp. 17-53; I. Nogarola, *Defense of Eve: De pari aut impari Evae atque Adae Peccato*, ed. by F.P. Boyle, S.A. Chapman, D. Goud, T.G. Hendrickson et alii, Cambridge, Pixelia Publishing, 2022; J. Papiernik, *Philosophies of the Afterlife in the Early Italian Renaissance. Fifteenth-Century Sources on the Immortality of the Soul*, London, Bloomsbury Academic, 2024.

22 Cassandra Fedele (1465-1558) di Venezia è anch'essa una umanista, indirizzata agli

Per una maggiore facilità di lettura e per non smarrirsi nella lunga epistola, scelgo di dividerla, tradurla e commentarla nelle sue tre parti; da notare che nel codice Marciano e nel codice Vaticano compaiono in incipit alcune righe che sono assenti nell'*editio princeps* del Tomasini, che riporta *Illigat se natali tuo* seguito da puntini di sospensione per riprendere da *Quis non deflectat*. Per tale motivo scrivo in tondo le righe non presenti nella *princeps*²³. Nella lettera precedente c'è invece coincidenza dei tre testimoni per la restituzione del testo. L'incipit è una specie di *captatio benevolentiae* verso il suo interlocutore a cui rivolge i buoni auspici per il suo futuro matrimoniale e al contempo serve per introdurre il tema del matrimonio, che sarà declinato lungo tutta l'epistola. Nell'incipit balzano subito in evidenza le conoscenze astrologiche di Cereta, un chiaro retaggio degli insegnamenti del padre, visto che parla di astri e costellazioni e delle loro positive influenze sugli uomini.

LAURA CERETA, AD PETRUM ZENUM PATAVINUM DE SUBEUNDO MARITALI JUGO JUDICIUM

Illigat se natali tuo exaltatum in Piscium facie secunda Veneris²⁴ astrum. Cuius ascendentis imperium uxoriis tuis nexibus eblanditur in domo bonae fortunae. Nam Venus et Pisces generationi disponunt. At nuptum alba tibi ex aspectu Jovis dabitur uxor et ab ea videbis ex foelici filio nepotem. Horum influentiis discors accedit maior Arcturus²⁵ cuius octogemini radii tecum tunc coeperant sub caligine primae noctis oriri. Et quamquam in priore iugali promissu falli tibi stet casus, consolator tamen postmodum adversus Fortunam hostem evades. Et sub pudica lege coniugii fruiscentur se diu indissolubili nodo charitatis duo corda coniuncta.

*Quis non deflectat in tam fausta auspicia sententiam; Quis patriciae pudicitiae numini turturis hostia non licet? Quis ex Cypro ad sacrificandum Isidi Phasidas, et farra non donet? Parabis Hymenaeo nuces garrulas, qui iustis thoris insideat*²⁶; *Iterabis Telamoni prosperum nomen: Superaccipient sponsae manibus Pilumnus, et Picumnus dona dotalia, et tuo somno Deo pia pacis vota jactabis. Quod si amicitiae favorabilis fati non credis; si relabentium signorum stationes obliquas, et errantium Planaetarum diversa inter se semper loca minimi pendis; aut si Te stellarum assidue mergentium decursus forte non movet; velut qui suspectam mentem habes in pendulo dubiae deliberationis ambiguam; monstrabo, quantum nostrae poterunt litterulae, viam exemplis; quibus castimonja quondam majestasque mulierum generoso pectore; et pudicis amoris flammis, inarsit.*

studi letterari dal padre, la quale ha lasciato un epistolario. Scrive sia in latino sia in volgare e soprattutto si dedica alla difesa delle donne.

23 Queste righe presenti in Ve e in Vt non sono riportate nel testo riprodotto e tradotto da Sandro Princiotta in Cereta, *Lettere scelte* cit.

24 La costellazione dei Pesci in congiunzione con il pianeta Venere appare come un buon segno propiziatore per un matrimonio ricco di gioie e di eredi.

25 Arturo è la Stella principale della costellazione del Boote, di colore giallo rossastro.

26 Un insieme di domande retoriche sottolineano l'importanza dei voti per un matrimonio felice.

LAURA CERETA, AL PADOVANO PIETRO ZENO GIUDIZIO
SUL SOTTOMETTERSI AL GIOGO MATRIMONIALE

L'ascesa del pianeta Venere nel tuo giorno di nascita [compleanno] è in connessione con la seconda comparsa dei Pesci. E il potere di questo ascendente nella casa della buona fortuna è un vantaggio per i tuoi vincoli matrimoniali. Infatti Venere e i Pesci dispongono alla procreazione. E ti sarà data in sposa all'apparire di Giove una moglie propizia e da lei riceverai un nipote nato da un figlio felice. Il maggiore Arturo si avvicina discordante agli influssi di questi corpi celesti, le cui otto coppie di raggi avevano iniziato a sorgere alla prima oscurità della notte. E sebbene il caso in una prima promessa matrimoniale ti potrebbe ingannare, tuttavia ben presto supererai più confortato la Fortuna avversa. E sotto la legge pudica del matrimonio i due cuori godranno a lungo dell'indissolubile legame della carità.

Chi non rivolgerebbe l'attenzione verso così fausti auspici? Chi non offrirebbe al nume della pudicizia patrizia la vittima sacrificale di una tortora²⁷?²⁸ Chi non donerebbe anche focacce di farro²⁹ da Cipro per sacrificare a Iside Fasida³⁰? Preparerai noci garrule per Imeneo, che presiederà alle giuste nozze³¹; rinnoverai il fortunato nome di Telamone³². Pilummo e Picummo³³ riceveranno nelle loro mani i doni dotali della sposa e rivolgerai i pii voti della pace al tuo sommo Dio. Che se non credi all'amicizia di un fato favorevole; se non ti curi minimamente delle oblique posizioni delle costellazioni che sono retrograde e i luoghi sempre diversi tra sé dei Pianeti erranti; o se non ti muove per caso lo scorrere delle stelle che scendono di continuo sotto l'orizzonte; tu che per così dire hai la mente sospettosa sempre incerta su una decisione dubbia, ti mostrerò, per quanto potranno le nostre letterucole,³⁴ la via con gli esempi; con i quali divampò un tempo la

27 Le tortore erano gli uccelli sacrificali presso gli Ebrei. Anche Maria e Giuseppe portarono come offerta al tempio una coppia di tortore (o di giovani colombi), come si legge in *Lc* 2, 22-24.

28 Di nuovo queste domande retoriche sottolineano l'importanza dei preparativi e delle offerte simboliche per un matrimonio fausto e felice.

29 Nell'antica Roma gli sposi eseguivano il rito della *confarreatio*, cioè l'offerta di focacce di farro a Giove Capitolino.

30 Fasida: si riferisce al culto di Iside nel territorio del fiume Fasi in Colchide.

31 Imeneo è il dio greco dei matrimoni. Si tratta di un'altra usanza della Roma antica, che riguarda il lancio delle noci (invece del nostro riso), il cui rumore avrebbe dovuto coprire le grida della sposa che veniva simbolicamente rapita. Cereta definisce le noci *garrulas*, che potremmo tradurre con 'chiacchierine', 'garrule' in relazione al rumore prodotto cadendo a terra. Il lancio delle noci era di buon auspicio per il matrimonio.

32 Telamone, padre di Aiace e di Teucro, era uno degli Argonauti che avevano seguito Giasone in Colchide.

33 Pilummo e Picummo erano antichi dèi romani, che svolgevano una duplice funzione: quella di proteggere la donna durante il parto e in un secondo momento il bambino appena nato.

34 Il diminutivo 'letterucole' '*litterulae*' vuole mettere in evidenza con apparente modestia la poca importanza della sua lettera, mentre la considera ben infarcita di conoscenze.

purezza e la maestà delle donne dall'animo coraggioso e dalle pudiche fiamme dell'amore³⁵.

Dopo questo incipit augurale che presenta indicazioni astronomiche e astrologiche passa a un lungo elenco di esempi di fedeltà coniugale da parte delle donne dell'antichità, sia quelle mitologiche sia quelle effettivamente vissute, le cui vicissitudini sono state tramandate dagli storici e dagli scrittori romani, e si serve anche degli esempi presenti nel *De mulieribus claris* di Boccaccio³⁶. È significativo della posizione di Cereta il fatto che tutti questi esempi sul matrimonio e sulla fedeltà coniugale femminile sottolineano che nel rapporto matrimoniale e familiare sono le donne il perno intorno al quale si fonda e si mantiene questo legame. Se nella prima parte dell'epistola Laura sembra proporsi di convincere il suo interlocutore della bontà del matrimonio³⁷, nella parte finale tende a sottolineare che l'altruismo, la dedizione, il sacrificio, la capacità di risolvere situazioni pericolose sono appannaggio femminile mentre gli uomini non brillano certo per coraggio e intraprendenza.

Fideli memoriae tradiderunt historici Didonem Elisam, constantiae illud immobile saxum, pro casto servandae viduitatis impulsu disposuisse eligere mortem animo forti: et ob id infestius instantibus Aphris objecit illa suo se cultro super funebrem rogum, iteratum optatissimi viri Sichaei nomen implorans. Quis meritas Penelopes ire posset in laudes, quae pudico inflexibilique proposito contra mille nubendi taedia expectatum ex Phaeacibus in Ithacam bis denis annis Ulyssem percharum anxia desideratumque suscepit? Nonne Hipsicratea, inseparatae fidei mulier Mithridati tam victori, quam victo per maria, perque terras, et omne bellum, miro laborum toleratu, semper adhaesit? Sic proscripti, et laborantis inopia Lentuli Sulpitia in laboribus fida comes, relicta matre Julia, et spreto ultro tot splendoris aviti de litijs, Mariti longum in sinu Siculo non expavit exilium. Curia quoque memoratu inter caeteras digna. Q. Lucretium, tabularum trium – viralium exilio damnatum, intra sinum secretioresque latebras ficto vultu non minus quam industria sagaci servavit incolumem; extulit se solius filiulae Claudiaae fervidus amor in Patrem, quem in Capitolium triumphantem e violentis tribuni manibus liberum salvumque servavit. Fulsit in severae pudicitiae apice summo Hippo Graeca, Oceani Tetyosque filia iuvenula, quae servatura castitatem, quum se cognosceret

35 Dopo il susseguirsi di ipotesi che si potrebbero allontanare dalla positiva influenza del Fato, Cereta approda agli esempi di fedeltà coniugale che le interessano, anche a dimostrazione della sua cultura.

36 G. Boccaccio, *De mulieribus claris*, ed. critica a cura di V. Zaccaria, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1970. Interessante al riguardo l'articolo di Elsa Filosa, *Tre studi sul De mulieribus claris*, Milano, LED, 2012.

37 L'umanista Francesco Barbaro (1390-1454) con il *De re uxoria*, Parigi, Baldus Ascensius, 1513, scrive un trattato in latino sul matrimonio nonché sui doveri di una moglie, inserendosi nel dibattito, già di ascendenza classica, soprattutto con una prospettiva misogina, attuale nel XV secolo e oltre. La prima parte affronta la scelta della moglie e la seconda riguarda il comportamento e i doveri della donna, e vi si trovano esempi con i quali Laura Cereta sembra dialogare. Vedi anche F. Barbaro, *De re uxoria*, a cura di Claudio Greggio e Chiara Kravina, Firenze, Olschki, 2021.

violandam a nautis, in tantum doloris intus amaruit, ut sese in amaras maris undas ultro deturbans, amariorem amaritudine³⁸ mortem obiberit. Argiam autem, Adrasto Argivo natam ad maritalis observantiae robur meliorum spes ulla non impulit: Impulit excitata potius ex integro corde vera pietas: qua inter coecorum corpora exesum iam insepultumque viri Polynicis cadaver contra Creontis imperium ausa est colligere, mandareque flammis, et urnae tumulo tectum, custoditumque servare. Ingentes maternae auctoritatis vires sunt, quae eas iras obdurati et Romam obsidentis Coriolani orante matre Veturia mollierunt: quas per legatos supplices Romana plebs, aut per velatos Pontifices ullis precibus placare non potuit. Reddat Nero Agrippinae matri pariles gratias de imperio suscepto; quod illa Claudium illitis veneno boletis infecit. Ita Zenobia bellipotens Hermoniano et Timolao filijs, ex Odenato susceptis, usurpatum regnum armis industriaque restituit. Ibat vel in alienas gentes imperium, ni Atheniensis Irene uterum postmodum ferens Constantinum tanti regiminis filium ex Leone viro tulisset. Quisnam sub aula Theutonica in throni solio sedisset, si nata non fuisset Guilielmo Siculo Regi Constantia, quae Henrico Imperatori annosa peperit filium, eximiae claritatis illum heredem? Accedant nunc Marpissa, et Lampedo, belligeræ illae viduae; immo Amazonum duae Leaeenae, quae Cappadocum sanguinem, pro caede virum ulciscenda, sitientes invicta pectora tam obstinata duritie animositatis armarunt, ut in illo formidabili ardore vindictae sub ferro barbarico, maluerint perire, quam vivere. Traditur a multis, apud Terracinam urgentibus Vespasiani militibus, actum fore de Luvio Vitellio, ni Victoriam praestitisset redimita diademare regio Vitellia. Et superba crudelitate, atque armis nocturnis accinta inclytum de se testimonium reddidit Portia, Catonis patris imitata constantiam, quando ob amorem, immo dolorem Decij Bruti, apud Philippos occisi, ignitos avido gutture carbonem inhausit. Pium est reminisci, quam apte invenerit peccatrix sors infoelicem Piramo Thysbisque gladium; quo se amata virguncula super trajectum puerum, et aegram anxitrahentem animam cum gemitu nominis invocati transfixit. Ornavit se hoc fulgore nominis Paulina Pompeja, quod odio vitae cum Seneca tepentem balneum impavida et apertis venis intravit. Ast ulli majorum exemplo festina mors Juliae non cedit, quae Julio Caesare nata Pompejum tam ardentem amavit, ut ob illius vestes ab hostia in sacrificio cruentatas, velut suspicata virum occisum, conciderit expiraveritque repente. Superextat non mediocris documenti minor Antonia, quae subducto e vita Druso anxit misella corde foemineo, et in aeternos plactus iens, residuum neglectae vitae dedit in lacrymas. Expectabant percussores animo Memiae cantatissimi illi Jasonis Argonautae Lacedaemonia coniuratione notati; quando velatae, et chlamydes sordidatae coniuges ergastulo virum admissae, ac perituros illos ultimo vale visurae mutatis vestibibus pullis emisere damnatos; ipsae intus manserunt, sub deposito montis intrepidae. Praelata est Romanis caeteris inaudita filiae puerperae pietas, quae et vagientem domi filiolum, et inediae supplicio perituram carceri matrem eisdem uberibus suis sub incauto janitore nutrit. Erexist Artemisia Lygdami filia ex divite marmore extincto Mausolo sepulcrum, et collectos busti cineres inflammati coniugalis pectoris urna sepeliit. Ah quantum gloriae quantumve fidei Cimbricis mulieribus attulit obstinata desperatoris pudicitiae constantia, qua trucidatis a C. Mario consortibus: omnes una nocte laqueis sese dedere pendentes. Docuit animosa ulciscendae castitatis austeritas quantum debet matronalis splendor sub ultore gladio firmus vigilantiusque servari: quando apud Asiam Gallograeca illa mulier animo plena: et corruscans honoribus. Judith apud Haebreos constantissima ac casti propositi raritate fulserunt, qua temulentas haec cervices Olophernis; illa Manlij Torquati Centurionis caput ictu gladij defectum e sinu hostium illaesa reportavit ad suos. Arsit autem flamma virtutis inviolatum illud pudicitiae propositum: quo

38 È da notare l'artificio retorico della consonanza e della figura etimologica – *Amaruit, amaras undas, amariore amaritudine* –, che sottolineano l'amarezza provata da Ippone nel rendersi conto della situazione pericolosa per la sua castità.

Lucretia cruentum ense sustinuit pectus aperire, cuius insons stillansque cruor perfidum Sexti Superbi flagitium perpetua expulsiōne delevit. Vicit animum suum iniuriae victrix Aemilia: quae fuit in sua illa patientiae animadvertentia primo forsam Aphricano non minor. Hec, ne illibatos viri vel defuncti rumores ulla violaret infamiae labecula, portavit secum moriens sub arcano pectore longas tediae jugalis offensas. Haec tolerantiae docta magistra dociles discipulas habuit, a quibus in posteros aliae transmissae, subnascentesque aliae descendentium totam lineam orbe toto replerunt. Haec si tecum mente volutes, si oculatiore animo viriliter prospicineturque consideres intrabit securius de ineundis nuptiis cordi consilium et parabis, quas accendas altari pro sacro thalamo, faces. Magna quippe nimium, et inexpugnabilis coniugum fides in viros, quae in utriusque fortunae mutatione constantes repercussis desiderijs suis pericula nostra subintrant. Didicere aures pro pariendis ovis parare pullulis nidos. Inclinat in propagationem speciei suae natura: et docet illa nos optare nomini, et rebus nostris haeredes. Instituit autem Sacramentum Ecclesia, quo valeamus hilares ad prolis tam dulce pignus accedere. Invitat ad hoc nos infracta coniugalis amoris integritas, quae in vigilijs vagitibusque contempto labore et pietate filios educat. Hae sunt quae proposita iurisjurandi contestatione devovent vobis, quae in praelongum spatium vitae deductae, gazas honoresque vestros sollicito amore custodiunt. Hae, dum caram semper semperque virentem unitatem servant sancti coniugij, pro oboediendis maioribus imperant sibi, et prudentia sua omnes domestici schismatis indignationes emolliunt. Excitans e contra inevitabiles exitus, inaudita consilia, et astu atque armis non minus quam iure sanguinis arcent a confinibus bella strepentia: tuentur Reges: Regna conciliant. Hae si quando maritalibus appetuntur iniurijs lavant raptim e violato corde odia facta lacrymulis, et clementia bilis accensae convitia, linitis in laetitiam blandimentis, extinguunt. Passerculis nihil opus est vobis, qui ad manum venire assuescant. Adveniunt viris ad emendatos nutus uxores, tamquam puellae arbitrio nutricis attractae. Quid clamosos catellos viri tenentes in manibus, circumvolutat se blandienti similis mulier, et gestiens gratiam de verberibus refert. At vero dum anus misellae efficiuntur, eunt pro tuitione domus in casus intrepide: Nurus vigilantius, atque nepotes documentis instituunt. Indulgent languentibus aegris: Ultimae cubitum segni lecto se recipiunt. Verum uni pijssimae vitae socij fato rapiuntur: sepeliunt illae cum cadaveribus in anxio illo stupore corda viventia, Disturbant omnia plangoribus: Nec subterfugit hora ulla a memoria praeteriti: Sed in orba luminibus senecta, et dum taedio vitae laborant, miserentur adeo suorum, ut sub deroso moerore animi rupti, gemitoria funebris obsequij lamenta concelebrent. Vale. III. Nonas Februarias.

Gli storici affidarono alla fedele memoria che Didone³⁹ Elissa, quella famosa roccia in-crollabile di costanza, decise di scegliere la morte con animo forte in funzione del casto impulso di osservare la vedovanza e per ciò quella, dato che gli Afri la incalzavano con molta aggressività, si gettò sopra il rogo funebre con il suo pugnale, invocando ripetutamente il nome dell'amatissimo marito Sicheo. Chi potrebbe opporsi alle meritate lodi di Penelope⁴⁰, che con un pudico e inflessibile proposito contro le mille molestie di matrimonio da parte dei Feaci accolse ansiosamente l'amatissimo Ulisse aspettato ad Itaca per 20 anni e desiderato con ansia? Forse che Ipsicratea⁴¹, moglie di inseparabile fedeltà,

39 Didone era chiamata anche Elissa dal fenicio All z h, che significa "la gioconda".

40 Boccaccio, *De mulieribus*, 40: «Penelopes Ycari regis filia fuit et Ulixi strenuissimi viri coniux: illibati decoris atque intemerate pudicitie matronis exemplum sanctissimum et eternum».

41 Ipsicratea (I sec. a.C. - I sec. d.C.) fu l'ultima moglie di Mitridate VI, re del Ponto;

non si staccò da Mitridate tanto vincitore quanto vinto, per mare e per terra e in ogni guerra, sopportando straordinarie fatiche? Così Sulpicia⁴² fedele compagna delle fatiche di Lentulo proscritto e che era in difficoltà per la povertà, lasciata la madre Giulia, e disdegnati gli onori di un così antico splendore, non temette il lungo esilio del marito nel cuore della Sicilia. Anche Curia⁴³ degna di ricordo tra le altre mantenne incolume Q. Lucrezio, condannato all'esilio dagli editti dei triumviri, tra l'interno della casa e i rifugi più segreti con l'espressione di un volto menzognero non meno che con sagace zelo; si distinse il fervido amore della sola figliolina Claudia⁴⁴ per il padre, che, mentre trionfava nel Campidoglio salvò dalle mani del violento Tribuno e lo rese sano e salvo. Splendette nel sommo apice di una severa pudicizia la greca Ippone⁴⁵, figlia giovanetta dell'Oceano e di Teti, che per conservare la castità, rendendosi conto che sarebbe stata violentata dai marinai, si scoraggiò e amareggiò per tanto dolore che gettandosi nelle amare onde del mare, si offrì a una morte molto amara con amarezza. E non spinse nessuna speranza di cose migliori Argia⁴⁶, figlia di Adrasto Argivo nata per la fermezza dell'osservanza coniugale. La spinse la vera *pietas* suscitata piuttosto da un cuore privo di pregiudizi, con la quale tra i corpi dei morti osò raccogliere contro l'ordine di Creonte⁴⁷ il cadavere del

per amore del marito, imparò l'arte militare e lo seguì sempre in battaglia, combattendo insieme a lui e vestendosi come un uomo. Quando il marito fu sconfitto da Pompeo, gli rimase fedele e lo seguì in esilio.

42 Sulpicia, moglie di Lentulo Cruscellione, era sorvegliata dalla madre perché non raggiungesse il marito esiliato in Sicilia dai triumviri. Tuttavia la donna, vestita da serva, riuscì a raggiungere il marito e fu proscritta insieme a lui. Cfr. Valerio Massimo, *Factorum et Dictorum memorabilium libri*, VI 7, 3 – il cui testo con traduzione a fronte si può leggere in Valerio Massimo, *Detti e fatti memorabili*, a cura di R. Faranda, Milano, TEA, 1971¹; Boccaccio, *De mulieribus*, 85.

43 Curia nasce per molti anni nella camera da letto il marito Quinto Lucrezio Vespillone, che era stato proscritto dai triumviri. È ricordata da Boccaccio come Turia, *De mulieribus*, 83, e da Valerio Massimo VI 7, 2.

44 La vestale Claudia, figlia di Appio Claudio, salvò il padre, che stava celebrando la vittoria in Campidoglio dall'attacco di un tribuno della plebe. Cfr. Valerio Massimo V 4, 6: «...Quae, cum patrem suum triumphantem e curru violenta tribuni plebis manu detrahi animadvertisset, mira celeritate utrisque se interponendo amplissimam potestatem inimicitiae accensam depulit».

45 Ippone (III-II sec. a.C.) era la nipote del principe di Tessaglia, Erodisco. Il re Filippo il Macedone attaccò con la flotta la Tessaglia e sterminò la famiglia del re; Ippone fu fatta prigioniera e portata su una nave. Quando capì che i marinai volevano violentarla, si gettò in mare e morì. La leggenda racconta che il suo corpo, trasportato dal mare, fu trovato sulle coste dell'Eritrea, dove le fu data sepoltura. Cfr. Valerio Massimo VI 1, ext. 1.

46 Argia era la figlia del re di Argo, Adrasto, e fu data in sposa a Polinice. Insieme alla cognata Antigone andò sul campo di battaglia sotto Tebe, dove si erano combattuti i fratelli Eteocle e Polinice, per recuperare il corpo del marito morto. Ne parla Stazio, *Thebaide* IV, 187-213.

47 Secondo la mitologia, Creonte fu il re di Tebe dopo che Eteocle e Polinice erano morti in battaglia per contendersi il potere sulla città. Fu un violento tiranno e rifiutò

marito Polinice già corrotto dalle carogne e insepolto e darlo alle fiamme e conservarlo sepolto in un'urna chiusa.

Sono grandissime le forze dell'autorità materna che con le preghiere della madre Veturia⁴⁸ addolcirono le ire dell'indurito Coriolano che assediava Roma: ire che la plebe romana non poté placare con nessuna preghiera attraverso i legati che lo supplicavano o attraverso i pontefici con la testa coperta. Restituisca Nerone alla madre Agrippina⁴⁹ pari grazie per l'impero ottenuto; poiché quella uccise Claudio con funghi pieni di veleno. Così Zenobia⁵⁰ potente in guerra⁵¹ restituì con le armi e l'ingegno ai figli Erenniano e Timolao, avuti da Odenato, il regno usurpato.

L'impero sarebbe caduto addirittura in mano di genti straniere, se l'Ateniese Irene⁵², che era incinta, non avesse dato alla luce Costantino, erede di una così grande stirpe reale, avuto dal marito Leone.

Chi mai sarebbe stato seduto sotto la corte Teutonica nel soglio del trono, se non fosse nata al re siciliano Guglielmo Costanza⁵³, la quale partorì avanti con l'età all'imperatore Enrico il figlio, quel famoso erede di eccezionale fama? Si aggiungano ora Marpessa⁵⁴ e Lampedo, le famose vedove combattenti, anzi le due Amazzoni Leonesse, che per vendicare la morte dei mariti, sangue dei Cappadoci, armarono sitibonde i petti invitti con una così ostinata durezza di animosità, che in quel formidabile ardore di vendetta pre-

la sepoltura di Polinice; nonostante questo Argia andò a cercare il cadavere del marito sotto Tebe e gli diede sepoltura.

48 Tito Livio (*ab ur. con.* II 33) racconta che, quando Coriolano voleva marciare contro Roma a capo dei Volsci che in precedenza aveva sconfitto, la madre Veturia riuscì con le sue parole a fare recedere il figlio da questo proposito. Coriolano aveva pronunciato, secondo Livio, un discorso contro la plebe in rivolta per la carestia e aveva proposto addirittura lo scioglimento dei tribuni della plebe. Per questo fu accusato di tradimento e andò volontariamente in esilio presso i Volsci, che finirono per fare la guerra contro Roma, guidati proprio da Coriolano. Ma la madre gli andò incontro insieme alla moglie e lo persuase a rinunciare alla guerra contro la sua patria. Cfr. anche Valerio Massimo V 2, 1.

49 Di Agrippina, detta Agrippina minore, madre di Nerone e moglie dell'imperatore Claudio, parlano Tacito, *Annales*, XXI-IV e Svetonio, *De vita Caesarum*, Tib. III 52-53 e *Calig.* IV 23.

50 Zenobia (III sec. d.C.), regina di Palmira e moglie di Odenato, fece uccidere Erodiano, figlio di primo letto del marito ed erede al trono, e divise il potere con i suoi figli. Boccaccio, *De mulieribus*, 100.

51 Con *'bellipotens'* siamo davanti a un epiteto di tipo omerico.

52 Irene di Atene nel 768 sposò Leone IV, re di Bisanzio. Dopo la morte del marito nel 780, assunse la reggenza del regno in nome del figlio minore Costantino VI. Le fu conferito il titolo di *imperator* al maschile. Irene morì nell'803. Fu chiamata Ateniese perché era nata in quella città. Cfr. Boccaccio, *De mulieribus*, 103.

53 Costanza d'Altavilla (1154-1198), madre di Federico II di Sicilia e moglie dell'imperatore Enrico VI di Svevia, fu regina di Sicilia, erede del nipote Guglielmo II di Sicilia. Cfr. Giovanni Villani, *Cronica* V 20, VI 16, VII 1 e Boccaccio, *De mulieribus*, 104.

54 Marpessa e Lampedo nella mitologia greca e romana sono figlie di Marte e regine delle Amazzoni.

ferirono morire sotto le armi barbare piuttosto che vivere. È tramandato da molti che, mentre i soldati di Vespasiano assediavano Terracina, cosa sarebbe accaduto a Lucio Vitellio, se Vitellia⁵⁵ [Triaria moglie di Vitellio] non avesse garantito la vittoria con superba crudeltà e provvista di armi notturne, cintasi di una corona regale. Restituì l'inclita testimonianza di sé Porzia⁵⁶, dopo aver imitato la costanza del padre Catone, quando per amore, anzi per il dolore di Decio Bruto, ucciso presso Filippi, inghiottì con avida gola i carboni ardenti. È cosa pia ricordare quanto opportunamente la sorte colpevole fece trovare a Piramo e Tisbe⁵⁷ l'infelice gladio, con il quale l'amata verginella si trafisse sopra il fanciullo trafitto e l'anima afflitta che si tormentava mentre ne invocava con gemiti il nome. Si adornò con questo splendore del nome Paolina Pompea⁵⁸, poiché per odio della vita entrò con Seneca nel bagno caldo impavida e con le vene tagliate. Inoltre non fu inferiore a nessun esempio degli antichi la veloce morte di Giulia⁵⁹, che nata da Giulio Cesare amò con tanta passione Pompeo che, a causa delle vesti di quello bagnate dal sangue di una vittima sacrificale, come sospettando che il marito era stato ucciso, cadde e spirò immediatamente. Rimane di non mediocre esempio Antonia minore⁶⁰, che, sot-

55 Triaria, la moglie del console Lucio Vitellio e madre del futuro imperatore Aulo Vitellio, fu catturata a Terracina, dopo che era entrata di notte nell'accampamento di Vespasiano per aiutare il marito, e aveva ucciso molti soldati dell'esercito nemico. Cfr. Boccaccio, *De mulieribus*, 96: «... Triaria, que per noctem secuta virum civitatem intraverat, in coniugis vistoriam avida, accinta gladio et vitellianis immixta militibus, nunc huc nunc illuc, per medias nostis tenebras, inter clamores dissonos et discurrentia tela sanguinem morientiumque singultus extremos, nil militaris severitas omittendo, irruebat in miseris adeo ut, recuperato oppido, crudeliter nimum atque superbe in hostes egisse relatum sit» e Tacito, *Hist.* II 53 e III 77.

56 Porzia (70-42 a.C.), figlia di Catone Uticense e moglie di Giunio Bruto, si suicidò inghiottendo dei carboni accesi, poco prima della sconfitta e della morte di Bruto a Filippi. Cfr. Valerio Massimo IV 6, 5: «... cum apud Philippos victum et interemptum virum tuum Brutum cognosces, quia ferrum non dabatur, ardentes ore carbonem haurire non dubitasti... ».

57 Per il mito di Piramo e Tisbe vedi Ovidio, *Met.* IV 55-166.

58 Paolina Pompea. Tacito racconta della morte di Paolina, moglie di Seneca in *Annales* XV 60-61 e 63-64 e Seneca nella lettera 104 ne parla affrontando il tema dell'amore coniugale. Seneca, disteso in un bagno caldo, si era tagliato le vene dei polsi e delle caviglie per non dover sottostare alla violenza di Nerone. La moglie sceglie di morire insieme al marito, entrando nello stesso bagno e tagliandosi le vene in nome della fedeltà coniugale.

59 Giulia (76-54 a.C.), figlia di Giulio Cesare e moglie di Pompeo. Quando Pompeo fu ferito durante alcuni tafferugli elettorali per l'elezione degli edili nel 54 a.C., dette ordine a uno schiavo di portare a casa la sua toga macchiata di sangue e di portargliene una pulita. Alla vista della toga insanguinata, Giulia, che era incinta, pensò che il marito fosse stato ucciso e per il colpo abortì. Rimasta nuovamente incinta, morì poco dopo il parto a causa della sua grande debolezza. Cfr. Valerio Massimo IV 6, 4.

60 Antonia minore (36 a.C.-37 d.C.) sposò Druso maggiore († 9 a.C.), fratello dell'imperatore Tiberio. Secondo Svetonio (*Vite dei dodici Cesari* IV 29), Antonia morì in seguito al trattamento violento riservatole da Caligola o, aggiunge, forse fu fatta avvelenare dal nipote. Dione Cassio racconta che Caligola le ordinò di suicidarsi.

tratto alla vita Druso, si angosciò poveretta con cuore femminile e iniziando pianti infiniti lasciò nelle lacrime il resto di una vita negletta. I Minii i famosissimi Argonauti di Giasone aspettavano con coraggio i loro esecutori (boia), condannati per la congiura contro Sparta, quando le loro mogli, velate e vestite con le clamidi⁶¹ a lutto, furono ammesse al carcere per salutare con un ultimo addio i mariti che sarebbero morti presto, e scambiate le vesti nere, portarono fuori i condannati, mentre loro stesse rimasero dentro, impavide nel disprezzo della morte. È stata messa in luce per gli altri Romani l'inaudita pietas di una figlia⁶² puerpera, che sia nutrì a casa il figlio che vagava sia in carcere la madre che sarebbe morta per il supplizio della fame con le sue stesse mammelle sotto gli occhi dell'imprudente custode. Artemisia⁶³ figlia di Ligdamo innalzò a Mausolo morto un sepolcro di prezioso marmo e seppellì in un'urna le ceneri raccolte dal rogo del cuore bruciato del marito. Oh quanta gloria e quanta fedeltà portò alle donne Cimbriche l'ostinata costanza di una pudicizia del tutto priva di speranza, con la quale, essendo stati trucidati i mariti da C. Mario, si impiccarono tutte quante in una notte. La coraggiosa austerità della castità da vendicare insegnò quanto deve essere mantenuto lo splendore matronale saldo e molto vigile nel pugnale vendicatore: quando in Asia quella donna Gallogreca piena di coraggio e che arrossiva per gli onori, presso gli Ebrei Giuditta⁶⁴ saldissima e dalla rarità di un casto proposito risplendettero, questa riportò illesa ai suoi dal seno dei nemici le cervici ubriache di Oloferne, quella la testa del centurione Manlio Torquato tagliata con un colpo di gladio. Bruciò poi con la fiamma della virtù quell'inviolato proposito di pudicizia, con il quale Lucrezia⁶⁵ ebbe la forza di aprirsi con la spada il petto pieno di sangue, il cui sangue innocente e stillante annientò il vergognoso crimine di Sesto Superbo con la perpetua cacciata. Conquistò il suo animo Emilia⁶⁶ vin-

61 La clamide era il mantello di lana che i Greci portavano sopra la tunica, soprattutto quando andavano a cavallo o in viaggio. Gli Ateniesi la consegnavano ai ragazzi al compimento dei 18 anni.

62 Non si sa a quale fatto si riferisca Cereta. Boccaccio, *De mulieribus*, 65, intitolando *De romana iuvenula*, riporta il fatto ma senza indicare il nome della giovane donna. Cfr. anche Valerio Massimo V 4, 7, *De pietate erga parentes et fratres et patriam*, e Plinio il Vecchio, *Naturalis historia* VII 36, 121. Ricorda il fatto anche Christine de Pizan in *La città delle dame*, 2. 11. 1.

63 Artemisia (VI-V sec. a.C.), figlia di Ligdami, fu la moglie del satrapo Mausolo e, dopo la morte del marito, divenne regina di Alicarnasso; ne parlano Erodoto e Plutarco che nella *Vita di Temistocle* 14, 4 la descrive quando combatté al fianco di Serse contro la Grecia. Cfr. anche Vitruvio, *De architectura* II 8, 10-11 e 14-15 e Valerio Massimo IV 6, ext. 1.

64 Cfr. Livio, *ab ur. con.* XXXVIII, 12-14 e 24 e Valerio Massimo VI 1, ext. 2.

65 Livio racconta l'episodio di Lucrezia in *ab ur. con.* I, 58.

66 Terzia Emilia era la moglie di Scipione l'Africano. Robin informa che Cereta deriva questa notizia da Boccaccio del *De mulieribus claris*, 74, ma non spiega come Emilia ricompensò la concubina di Scipione dopo la sua morte (*Collected letters* cit., p. 71, nota 31). Robin (ivi, nota 32) scrive anche che, mentre Boccaccio esalta la docilità di Emilia, Cereta guarda con sgomento il comportamento di Emilia come un cattivo esempio che le donne moderne hanno considerato troppo spesso come un modello di virtù femminile. Cfr. anche Valerio Massimo VI 7, 1: «... Tertia Aemilia, Africani

citrice dell'offesa, che in quella sua osservazione della pazienza non fu certo inferiore all'Africano maggiore. Questa, perché nessuna piccola macchia di infamia violasse l'illibata reputazione del marito anche se defunto, morendo portò con sé nella profondità del suo cuore i lunghi dissapori delle nozze. Questa dotta maestra di tolleranza ebbe docili discepoli, tra le quali alcune sono state trasmesse ai posteri, e altre nate dopo hanno riempito in tutto il mondo tutta una linea di discendenti. Se rifletti bene dentro di te su queste cose, se considererai con animo più attento virilmente e con ampiezza di vedute ti faranno concepire con maggior sicurezza le nozze che stanno per avere inizio e preparerai le fiaccole nuziali, che accenderai sull'altare del sacro matrimonio.

La conclusione dell'epistola fa molto riflettere sulla posizione 'femminista' di Cereta e sulla condizione femminile del tempo, in quanto sottolinea come la Chiesa abbia contribuito con il sacramento del matrimonio all'importanza del legame nuziale e alla sua salvaguardia a qualsiasi costo. Ma il costo è tutto dalla parte delle donne, che subiscono, volenti o nolenti, tutti gli oneri di tale legame e annullano sé stesse al fine di mantenere i legami familiari, di accudire i figli e di sopportare qualsiasi torto o violenza provenga dai mariti.

Questa la conclusione dell'epistola:

Magna quippe nimium, et inexpugnabilis coniugum fides in viros, quae in utriusque fortunae mutatione constantes percussis desiderijs suis pericula nostra subintrant. Didicere aves pro parientis ovis parare pullulis nidos. Inclinat in propagationem speciei suae natura: et docet illa nos optare nomini, et rebus nostris haeredes. Instituit autem Sacramentum Ecclesia, quo valeamus hilares ad prolis tam dulce pignus accedere. Invitat ad hoc nos infracta coniugalis amoris integritas, quae in vigilijs vagitibusque contempto labore et pietate filios educat. Hae sunt quae proposita iurisjurandi contestatione devovent vobis, quae in praelongum spatium vitae deductae, gazas honoresque vestros sollicito amore custodiunt. Hae, dum caram semper semperque virentem unitatem servant sancti coniugij, pro oboediendis maioribus imperant sibi, et prudentia sua omnes domestici schismatis indignationes emolliunt. Excitant hae contra inevitabiles exitus, inaudita consilia, et astu atque armis non minus quam iure sanguinis arcent a confinibus bella strepentia: tuentur reges: regna conciliant⁶⁷. Hae si quando maritalibus appetuntur iniurijs lavant raptim e violato corde odia facta lacrymulis, et clementia bilis accensae convitia, linitis in laetitiam blandimentis, extinguunt. Passerculis nihil opus est vobis, qui ad manum venire assuescant. Adveniunt viris ad emendatos nutus uxores, tamquam puellae arbitrio nutricis attractae. Quid clamorosos catellos viri tenentes in manibus, circumvolutat se blandienti similis mulier, et gestiens gratiam de verberibus refert. At vero dum anus misellae efficiuntur, eunt pro tuitione domus in casus intrepide: nurus vigilantius, atque nepotes documentis instituunt. Indulgent languentibus aegris: ultimae cubitum segni lecto se recipiunt.

prioris uxor, mater Corneliae Gracchorum, tantae fuit comitatis et patientiae, ut, cum sciret viro suo ancillulam ex suis gratam esse, dissimulaverit, ne domitorem orbis Africanum femina magnum virum impatientia reum ageret, tantumque a vindicta mens eius afuit, ut post mortem Africani manu missam ancillam in matrimonium liberto suo daret».

67 Da notare l'artificio retorico del chiasmo, che sottolinea come le mogli difendono la famiglia e il marito come fossero un regno e un re.

Verum uni pijssimae vitae socij fato rapiuntur: sepeliunt illae cum cadaveribus in anxio illo stupore corda viventia, disturbant omnia plangoribus: nec subterfugit hora ulla a memoria praeteriti: sed in orba luminibus senecta, et dum taedio vitae laborant, miserentur adeo suorum, ut sub deroso moerore animi rupti, gemitoria funebris obsequij lamenta concelebrent. Vale. III. Nonas Februarias.

In effetti davvero grande e inespugnabile è la fedeltà verso i mariti delle mogli, le quali nel variare dell'una e dell'altra sorte respinti con costanza i loro desideri corrono i nostri pericoli. Gli uccelli hanno imparato a preparare nidi per i pulcini prima di produrre le uova. La natura spinge verso la propagazione della propria specie, e quella ci insegna a desiderare eredi per il nostro nome e le nostre cose. Poi la Chiesa ha istituito un Sacramento del quale ci valiamo contenti di accedere a un così dolce pegno della prole. Ci invita a questo l'integrità ininterrotta dell'amore coniugale, che nelle veglie e nei vagiti educa i figli, dando poco valore alla fatica e alla pietà. Queste sono quelle che sacrificano a voi gli impegni con la testimonianza del giuramento, o che per tutta la lunghissima durata della vita, custodiscono i vostri tesori e i vostri onori con sollecito amore. Queste, mentre mantengono la sempre cara e sempre fiorente unità del santo matrimonio, si governano in funzione dell'obbedienza agli antenati e con la loro prudenza attenuano tutti i dolori delle discordie domestiche. Organizzano piani inauditi contro gli inevitabili eventi, e con astuzia e con armi non meno che con il diritto del sangue tengono lontane guerre rumorose dai loro confini: proteggono i re, tengono insieme i regni. Queste, se qualche volta sono colpite dalle offese dei mariti, rapidamente lavano via dal cuore con le loro lacrimucce le offese ricevute e spengono gli insulti spinte dalla clemenza verso la collera. Non c'è bisogno per voi di passerotti, che siano abituati a venire in mano. Le mogli vengono ai mariti per ricevere i cenni di approvazione, come le fanciulle controllate dal giudizio della nutrice. Perché tenendo in mano i cagnolini schiamazzanti del marito, la moglie svolazza intorno simile a uno che lusinga e con gioia ringrazia delle botte. Ma quando diventano vecchie poverette, vanno verso la morte intrepidamente in difesa della casa. Istruiscono le nuore e le nipoti con gli esempi. Si dedicano ai malati che languiscono: per ultime si ritirano nella quiete di un letto tranquillo. Ma sono portati via dal fato i compagni di una vita piissima: quelle seppelliscono i loro cuori vivi insieme ai cadaveri in quello stupore ansioso. Disturbano tutto con i lamenti. E nessuna ora sfugge alla memoria del passato. Ma nella vecchiaia priva di vista e mentre sono affaticate dal tedio della vita hanno compassione dei loro morti a tal punto che sotto la mestizia di un animo spezzato che le consuma celebrano i dolorosi lamenti di un ossequio funebre. Addio 7 febbraio [1486].

Da queste due epistole si ricava la grande erudizione di Cereta, che si muove con sicurezza nel riferire esempi del mondo antico, che servono a corroborare la sua posizione. Se nella lettera a Trosulo riesce ad adattare l'antico al moderno e al contemporaneo, inserendo uno spaccato della vita quotidiana con la visita alla puerpera e alla neonata e manifestando la sua sincera tristezza per l'accaduto, in quella a Pietro Zeno dimostra come le donne dell'antichità non solo non avessero segreti per lei ma anche che sono dei modelli ai quali riferirsi anche nel mondo contemporaneo a Cereta, se non in tutti i tempi. In particolare Valerio Massimo con la sua opera di *exempla* fornisce un ampio e circostanziato bacino da cui pescare gli esempi che per Laura sono i più significativi. Pregnante risulta

peraltro l'opera di Boccaccio, *De mulieribus claris*, redatta dal certaldese dopo il *De casibus virorum illustrium*; da notare che in merito al *De mulieribus claris* Armando Bisanti ritiene che quest'opera sia «un'opera ormai 'umanistica', volta alla lode della donna»⁶⁸.

È pur vero che anche Petrarca nelle sue lettere, la *Familiare* II, 5 e la XXI, 8, riporta una specie di catalogo delle donne famose e nella prima associa a ciascuna donna una virtù; ad esempio parla della pudicizia per Lucrezia, dell'amore coniugale per Porzia, della fedeltà per Penelope, dello spirito di sopportazione per Ipsicratea e così via, come farà Cereta e come troviamo già in Valerio Massimo. Cereta sembra seguire la strada aperta da Boccaccio nell'«inaugurare l'arte del ritratto individualizzante al femminile»⁶⁹ e, a mio parere, nel suo susseguirsi di esempi di virtù femminile sembra suggerire un cambiamento nel modo di considerare la donna. Al di fuori di questo ambito infatti, sembra che alle donne non spetti nessun tipo di riconoscimento, né privato né tanto meno pubblico, che invece Laura rivendica in prima battuta per sé ma anche per tutte le donne, che si devono dedicare allo studio e alla conoscenza del passato, dove appunto possono trovare vari e interessanti esempi di comportamento femminile. Al riguardo risulta significativa proprio la parte conclusiva della lettera a Pietro Zeno, perché mette il dito nella piaga di una condizione femminile schiacciata dal predominio maschile, una condizione che in pratica impedisce alle donne di ribellarsi al tipo di vita a cui sono da tempo destinate. Cosa possono dunque fare per uscirne? Per Cereta la risposta è ovvia, come si deduce anche da altre sue lettere. Devono studiare, sfruttare quell'ingegno che Dio fornisce a tutti e che fino a quel momento le donne non hanno potuto coltivare e sfruttare. Sono le lacrime furtive, che vengono velocemente asciugate, a fornire la cifra della sottomissione muliebre al matrimonio che dura fino alla morte perché, come dirà secoli dopo Leopardi⁷⁰, l'uomo si affanna per raggiungere quell'«Abisso orrido, immenso, / Ov'ei precipitando, il tutto obblia».

A corollario e per concludere proprio con le parole di Laura ritengo necessario e interessante riportare almeno l'incipit e la conclusione dell'epistola per così dire 'gemella', la LXV, nella quale rinfaccia a Bibulo Semproni⁷¹ che:

68 A. Bisanti, recensione a Elsa Filosa, *Tre studi sul «De mulieribus claris»*, Milano, LED, 2012, pubblicata online in «Medieval Sophia», 15-16 (2014), pp. 233-37.

69 Filosa, *Tre studi* cit., p. 155.

70 G. Leopardi, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, 35-36.

71 Come per quanto riguarda altri destinatari, Lorenzini sostiene che il nome Bibulo Semproni «vuole motteggiare il destinatario per la sua inclinazione al bere (da cui, Bibulo)», ma è difficile da stabilire chi sia davvero il personaggio (Cfr. Lorenzini, *Laura Cereta. Carteggi e corrispondenti*, in Selmi, *La scrittura femminile* cit., pp. 344-45); per Crowson il nome suggerisce che esso stia a indicare «il prototipo degli uomini che disprezzano le donne erudite».

Obverberant fatigatas aures tuae quaelaelae, quibus per compita et palam non mirari solum, sed dolere te afferis, quod inauditum illud prae me ferre dicar ingenium, quod literatissimo viro insufflisse natura crediderat. (...) Tacuissem, ne dubita, si uni didicisset occurrere mihi truxi illa tua antiquataque simultas, quod non possit Phoebi radius vel medio luto turpari. Sed stomachor nimia redundatione fastidij: quid depravetur ijs offendiculis tui infirmioris sexus nostri condicio.

Mi fanno male alle orecchie spossate le tue lamentele, con le quali tu sostieni pubblicamente e apertamente che non solo ti meravagli, ma che sei addolorato perché si dice che io esibisco quell'ingegno straordinario che la natura aveva infuso in un uomo molto colto. (...) Avrei taciuto, non dubitare, se quella tua feroce e antica gelosia avesse imparato ad attaccare solo me, perché un raggio di Febo non può essere macchiato neanche in mezzo al fango. Ma sono stomacata dall'eccessiva sovrabbondanza del fastidio: perché la condizione del nostro più fragile sesso dovrebbe essere umiliata dai tuoi piccoli attacchi?

Quando poi nella conclusione esprime la parte propositiva di come le donne si possono affrancare dalla condizione di subordinazione in cui sono tenute da sempre, mentre polemizza con quelle che si dedicano solo all'esteriorità – pettinatura, trucco, feste –, ed esalta il comportamento opposto perché

...illae, quibus ad virtutem integritas major aspirat, fraenant principio iuvenilem animum, meditantur meliora consilia, durant sobrietate e laboribus corpus, cohibent deinde linguam, observant aures, componunt in vigilias ingenium, et mentem excitant in contemplationem ad literas probitati semper obnoxias. Neque enim datur dono scientia, sed studio. Nam liber animus labori non cedens acrior semper surgit ad bonum: et excrescunt longius illi atque latius desideria discendi. Esto igitur, ex nulla nostri sanctitate non simus a datore Deo ullo munere electioris ingenij donatae. Donavit satis omnes Natura dotibus suis

...quelle, per le quali una maggiore integrità spinge alla virtù, all'inizio frenano l'animo giovanile, meditano migliori decisioni, rafforzano l'animo con la sobrietà e le fatiche, poi tengono a freno la lingua, controllano chiuse le orecchie, durante le veglie predispongono l'ingegno e stimolano la mente verso la contemplazione sempre condizionate dall'onestà verso le lettere. Infatti la scienza non è data da un dono, ma dallo studio. Dunque l'animo libero che non cede alla fatica risorge sempre verso il bene e crescono più a lungo e più ampiamente per quello i desideri di imparare. Sia così dunque: per nessuna nostra santità Dio dispensatore ci ha dato in dono la scelta dell'ingegno. La Natura ha donato sufficientemente a tutte le proprie doti.

Per quel che la riguarda sostiene che

(...) Scholastica discipula sum sub favilla humilioris ingenij sopita. Inuror certe nimium, et nimium animi collegit indignata mens, quae se de tuendo sexu diserutians conscia obligatione suspirat. Nam omnia penitus, tam quae in nobis, quam quae extra nos sunt, sexui obnoxia redduntur; Ego propterea, apud quam virtus semper fuit in pretio, posthabita omni rerum privatarum cura, limabo fatigaboque calamum contra linguaces, mendaci gloria turgentes: obstabo nec non pertinaciter ad vias insidiarum instructa; et moliar ultricibus armis expugnare obstrepentium maledicentias infames,

quibus infamatissimi quidam introntesque furiosis in muliebrem, et dignam veneratione Rempubl. infestius mordaciusque delatrant. Idibus Ianuarijs.

(...) Sono una discepola scolastica sopita sotto la favilla di un ingegno piuttosto umile. Di sicuro brucio troppo e troppo ardore ha concentrato la mente indignata, la quale, trascurando sé stessa riguardo alla difesa del sesso, sospira conscia di questo obbligo. Infatti tutte quante le cose, tanto quelle che sono dentro di noi, quanto quelle fuori, sono completamente soggette al sesso. Io perciò, che ho sempre dato valore alla virtù, trascurata ogni cura delle cose private, perfezionerò e spronerò la penna contro i maldicenti, gonfi di una gloria mendace: e mi opporrò con pronta ostinazione contro le vie delle insidie: e mi accingerò ad espugnare con armi vendicatrici le infami maldicenze di coloro che strepitano, maldicenze con le quali alcuni molto infamanti e che si schierano violentemente contro il sesso femminile, latrano con molta aggressività e asprezza anche contro lo Stato degno di venerazione. 13 gennaio [1488].

LUCA BARBIERI

*Colpi di morte:
lettura di Suor Virginia di Giovanni Pascoli*

*Death's Knocks:
A Reading of Giovanni Pascoli's Suor Virginia*

ABSTRACT

L'articolo offre una lettura stilistica di una lirica non troppo nota della produzione pascoliana, il poemetto *Suor Virginia*. Il componimento è però degno di essere accostato alle più celebri poesie dell'autore romagnolo, su tutte *Digitale purpurea*, con cui il testo forma un dittico per collocazione e temi a partire dai *Primi poemetti* del 1904. L'intreccio inestricabile di *eros* e *thanatos*, sacralità e sensualità, purezza e perversione, così come il richiamo ammaliatore del sacro e di una natura ambigua e sensuale ne fanno un'espressione particolarmente riuscita del Pascoli simbolista e decadente, e insieme un ottimo esempio di poesia concepita come strumento di indagine del Mistero.

The article offers a stylistic reading of a little-known poem from Pascoli's production, i. e. *Suor Virginia*. Nevertheless, it is worthy of being juxtaposed with the author's most famous poems, above all *Digitale purpurea*, with which the text forms a diptych in terms of location and themes from the *Primi Poemetti* of 1904. The inextricable interweaving of *eros* and *thanatos*, sacredness and sensuality, purity and perversion, as well as the bewitching call of the world of the sacred and of a seductive nature make it a successful expression of the symbolist and decadent Pascoli, and at the same time an outstandingly example of poetry conceived as a tool for the investigation of Mystery.

*Colpi di morte:
lettura di Suor Virginia di Giovanni Pascoli*

Suor Virginia è una lirica di Giovanni Pascoli pressoché sconosciuta al grande pubblico. Ne è causa e riprova al contempo il fatto che non compaia mai nelle antologie di letteratura italiana per il triennio delle scuole superiori¹. Questa sua posizione in ombra è ancora più anomala se si considera che essa forma, per collocazione, forma metrica e temi, un dittico con *Digitale purpurea*, che è invece è un testo imprescindibile del canone poetico pascoliano.

Stampata nel secondo numero (46) dell'annata 1903 de «La Riviera Ligure», la poesia è dedicata «alle monache di Sogliano» ed è datata «Barga, 7 novembre 1902», indicazioni che verranno espunte nella redazione definitiva accolta nei *Primi poemetti* del 1904, dove il testo troverà posto proprio dopo *Digitale purpurea*. Non è indifferente sapere, però, che il componimento è già presente allo stato di sommaria traccia in prosa in un quaderno che il poeta comincia a redigere almeno dieci anni prima «in una pagina ascrivibile al 1891-92»², segno dunque di un progetto e di una gestazione di lungo corso.

Anche per questa lirica è Maria Pascoli a fornirci le principali coordinate genetico-interpretative attraverso la rievocazione di un episodio che ha avuto per protagoniste lei e la sorella Ida durante la loro permanenza presso l'educando delle monache agostiniane di Sogliano al Rubicone:

La finestra che era nel nostro dormitorio diventava un vero e proprio incubo per me nelle sere d'estate, perché la Madre Maestra, nell'accompagnarci a letto, la lasciava aperta per far entrare il fresco; l'avrebbe poi chiusa la suora conversa, quando avesse sbrigato le sue faccende in cucina e venisse a dormire anch'essa. Ma a volte tardava più del solito e appunto una di quelle sere in cui essa era in ritardo, fui presa in modo invincibile dalla paura. (...) Non potendo più resistere (...) allungai un braccio alla parete che avevo dietro il letto, e picchiai con le dita due o tre colpetti, sperando che qualcuna delle suore

1 L'ho trovata solo in G. Baldi, S. Giusso, M. Razetti, G. Zaccaria, *Il piacere dei testi*, vol. 5, Torino, Paravia, 2012, pp. 584-88. Segnalo però che, nelle successive edizioni di questa collaudata antologia, il testo è finito nelle risorse digitali del libro. Per un approfondimento della ricezione scolastica pascoliana rimando al capitolo *Pascoli a scuola* in F. Sensini, *Pascoli maledetto*, Genova, il melangolo, 2016, pp. 91-100.

2 G. Pascoli, *Primi poemetti*, edizione critica a cura di F. Nassi, Bologna, Pàtron, 2011, p. 500.

che avevano la stanza lungo il nostro corridoio potesse sentire e venisse. Infatti una venne; ma era suor Virginia, che si diceva fosse piuttosto severa, e io, temendo una sgridata, non mi azzardai di dirle nulla, e feci finta di dormire come le altre. Essa con il lume in mano ci passò tutte in rivista, nessuna si mosse. Dovette certamente pensare che i picchi non venissero di lì e se ne ritornò via. Dopo qualche minuto la mia paura si fece anche più insopportabile e di nuovo ripetei i colpetti e di nuovo venne suor Virginia e trovò tutte le ragazze ancora tranquille immerse nel sonno. Nemmeno quella volta io ebbi il coraggio di dirle che chiudesse la finestra e rimasi con la mia paura che aumentò sempre più, sì che dopo un breve tempo ribussai di nuovo e più forte, ma Suor Virginia non venne più. (...) Il mattino seguente, dopo la Messa, mentre le suore e le educande erano in refettorio a prendere il caffè, suor Virginia raccontò ciò che le era accaduto la sera avanti: d'aver sentito a breve distanza di tempo picchiare al muro tre volte e d'esser andata, le prime due volte, alzandosi dal letto, a vedere se fossero state le educande, ma evidentemente non erano state loro a bussare perché dormivano tutte; e perciò alla terza picchiata non andò più pensando che fosse stato San Pasquale che le annunziasse la sua prossima morte, perché, il santo, i suoi devoti li avverte tre giorni prima affinché si preparino. «Che dice?» disse la nostra sorvegliante «Non dormivano davvero tutte le ragazze! Una, la Mariuccia, quando arrivai io era sveglia e mi disse quasi piangendo che chiudessi la finestra perché aveva paura e non poteva dormire. «Ah sì?» fece suor Virginia; «brava! Lo faccia un'altra volta e io verrò là con un bastone³».

Dunque solo un singolare, simpatico episodio di vita conventuale. Ma com'è noto, è procedimento tipico di Pascoli prendere spunto dai dati di realtà per imbastire delle liriche ad alto tasso di significazione simbolica. Ciò si verifica in particolar modo quando il contesto a cui il poeta attinge è quello della religione cattolica con i suoi luoghi, i suoi simboli e i suoi riti, al cui fascino il poeta è oltremodo permeabile. Tra i luoghi, i monasteri e i conventi occupano un posto speciale fin dai tempi di *Myricae*, come testimoniano liriche quali *Le monache di Sogliano* e *Il santuario*, entrambe introdotte nella seconda edizione della silloge (1892) ma composte anteriormente. Lo stesso dicasi per *Il passero solitario*, raffinato omaggio a Leopardi inserito nella quarta edizione di *Myricae* (1897).

Non è credente, Pascoli⁴, ma se c'è un autore in cui la fisica e la metafisica non sono separate da barriere rigide, questi è proprio il poeta di San Mauro. E se c'è un luogo peculiare in cui l'aldilà sembra protendersi nell'aldiquà, esso è

3 M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli, Memorie curate e integrate da A. Vicinelli*, Mondadori, Milano 1962, pp. 132-133.

4 Sul rapporto problematico tra Pascoli e il cristianesimo si leggano le brevi ma illuminanti pagine di S. Pasquini, *Il pensiero poetico di Giovanni Pascoli*, Bologna, Pàtron, 2022, pp. 16-19. Concependo la morte come mero momento di passaggio, il cristianesimo ha impedito per sempre all'uomo di confrontarsi seriamente con ciò che essa è, vale a dire la porta sul Nulla, e soprattutto di reagire dandosi all'amore e alla carità fraterna, che pure Pascoli riconosce essere i lasciti più importanti della religione cristiana.

certamente il monastero, i cui oggetti e spazi si caricano quasi sempre di valenze perturbanti: sono le stanze chiuse delle celle, i giochi di luci e di ombre creati dalle candele nei corridoi, le pale d'altare i cui soggetti austeri sembrano sorvegliare i fedeli, il suono dell'organo che si propaga in navate antiche di secoli dove aleggia il fumo dell'incenso e così via. Tutti elementi gotici nella loro essenza e che sembrano pronti a dischiudere la porta del Mistero. Non a caso, come vedremo, alcuni di essi trovano posto anche in *Suor Virginia*.

Leggiamo dunque la prima sezione⁵:

Tum tum... tum tum... – Ell'era stata in chiesa
a pregar sola, a dir la sua corona
sotto la sola lampadina accesa.

4 Avea chiesto perdono a chi perdona
tutto, di nulla; simile ad ancella
ch'ha gli occhi in mano della sua padrona;

7 a una che su l'uscio di sorella
ricca, socchiuso, prega piano, a volo;
ch'altri non oda. Era tornata in cella.

10 E ora avanti il Cristo morto solo,
avanti l'agonia di Santa Rita,
si toglieva il suo velo, il suo soggòlo.

13 Il cingolo a tre nodi dalla vita
poi si scioglieva; un giallo teschio d'osso
girò tre volte nelle ceree dita.

16 *Tum tum...* – Chi picchia? Si rimise in dosso
lo scapolare. Forse alla parete
dell'altra stanza. L'uscio non s'è mosso.

19 Forse qualche educanda. Una ch'ha sete,
ch'ha male... Aprì soavemente l'uscio.
Entrò. Niente. I capelli nella rete,

22 le braccia in croce, gli occhi nel lor guscio...

Un'onomatopea primaria – *tum tum*, già annotata a suo tempo da Pascoli nel sopracitato quaderno di appunti⁶ – rende l'attacco della lirica particolarmente

5 Cito da G. Pascoli, *Poesie*, a cura di F. Latini, Torino, UTET, 2002, vol. II, pp. 166-76.

6 *Ibidem*.

incisivo e memorabile⁷: tale figura retorica è usata dal poeta per riprodurre dei colpetti dati alla parete della stanza di suor Virginia, il cui ritratto di monaca solerte nella preghiera, obbediente ed umile viene subito fissato nelle prime tre terzine⁸.

Si tratta di una scelta lessicale riuscita per almeno due motivi: non solo perché *tum tum* è in effetti il suono più rispondente a quello del bussare su un muro (impreciso sarebbe stato *toc toc*, che presuppone la capacità d'eco del legno) ma anche perché è proprio quella l'onomatopea che si utilizza in italiano per rendere il battito del cuore. Ne consegue che quel duplice *tum tum* non è volto solo ad aprire la lirica nel segno del mistero, bensì anche a generare inquietudine prima ancora nel lettore che nella stessa monaca.

Ma c'è forse un terzo livello di interpretazione ancora più raffinato, e che la perfetta conoscenza pascoliana del latino viene ad avvalorare: l'avverbio *tum* esprime infatti due significati curiosamente antitetici (la precisione del momento puntuale, «in quel momento», ma anche l'indeterminatezza cronologica, «allora, in quel tempo») e che però appaiono del tutto funzionali alla deissi temporale del poemetto. Con l'uso di *tum* verrebbe dunque evocata tanto la chiamata precisa e puntuale di Virginia da parte di san Pasquale (che vale come: «è l'ora»), quanto il tempo remoto del ricordo di Maria che diventa per Pascoli il tempo della rievocazione poetica.

Per enfatizzare ulteriormente l'angoscia e la suspense, nei versi successivi l'autore dissemina alcuni dettagli perturbanti riconducibili al campo semantico della morte: si tratta del «giallo teschio d'osso» che orna il rosario di suor Virginia al v. 14, e delle «dita ceree» della donna al verso successivo, smagrite come quelle dei cadaveri trattati per garantirne la conservazione: la monaca è viva, eppure su di lei sembra già stendersi l'ombra minacciosa della morte.

Una lettura attenta rivela inoltre un'altra strategia tipica dell'autore, e cioè l'accostamento di immagini, atmosfere o dettagli di segno opposto che hanno

7 È vero che, da lunga tradizione scolastica, Pascoli è il poeta delle onomatopee, ma quasi mai esse vengono impiegate in inizio di componimento (mentre molto diffuso è il loro utilizzo alla fine di una strofa o di una sezione); per quel che sono riuscito a verificare, ciò accade solo in *Dialogo* (in *Myricae*) e nel celebre inizio de *Il fringuello cieco* (*Finch... finché nel cielo volai*). Frequente è pure l'impiego dell'onomatopea a inizio di strofa, come avviene ad esempio ne *La mia sera* (*Don... don... E mi dicono, Dormi!*) oppure nella quarta partizione de *La morte del papa* (*Dan dan... dan dan... Passava un carbonaio*), che peraltro ricorda proprio il *tum tum* del componimento in oggetto.

8 Calzante risulta dunque l'allusione-ripresa del Salmo 122 (123): «Ecco, come gli occhi dei servi / alla mano dei loro padroni, / come gli occhi di una schiava / alla mano della sua padrona, / così i nostri occhi al Signore nostro Dio, / finché abbia pietà di noi». Ma l'obbedienza è evocata anche nel ricordo dei voti monacali simboleggiati dai tre nodi del cingolo al v. 13.

la funzione di generare una sorta di shock estetico-interpretativo⁹. Qui, all'austerità religiosa dell'ambientazione (Virginia si trova nella sua stanza *coram Christo ac sancta Rita*) fa infatti da contrappunto la marcata sensualità che si genera dal rituale di (s)vestizione della monaca repentinamente interrotto dai colpetti sul muro¹⁰. Inoltre non sono solo il Crocifisso e la santa di Cascia i muti spettatori di un gesto così intimo (tanto più che riguarda una suora): vi è una terza presenza indiscreta, quella del lettore. Ci troviamo insomma in una situazione non troppo dissimile da quella de *Il gelsomino notturno*, dove assistiamo a un analogo atto di voyeurismo, con la differenza che in quella poesia è l'io lirico a parlare in prima persona.

Al v. 16 il discorso indiretto libero ci fa entrare nella mente di Virginia: chi bussa? La domanda della donna è anche quella del lettore, che può non essere a conoscenza dell'aneddoto di Mariù (d'altronde va ricordato che esso, che non fa parte di un paratesto bensì di un libro di memorie). La monaca tenterà di rispondervi penetrando con delicatezza («soavemente», v. 20) nel dormitorio delle educande: la sintassi nominale e paratattica dei vv. 21 e 22 rende in modo efficace la sequenza incalzante delle azioni e delle deduzioni della donna, queste ultime compendiate nell'avverbio «niente» in rima interna col v. 20.

La descrizione delle bimbe merita a questo proposito una breve annotazione: esse hanno «i capelli nella rete, / le braccia in croce, gli occhi nel lor guscio» (vv. 21-22). Nota con ragione Nadia Ebani che «la triplicazione (...) indica la quiete e la compostezza assolute»¹¹; qui mi limito ad aggiungere che la postura inconsapevole delle due sorelline dormienti sembra funzionale a proteggere il corpo da una minaccia esterna che potrebbe violarlo nel momento di massima vulnerabilità: la poesia, come vedremo, parlerà anche di questo¹².

9 Viene in mente, per rimanere nel campo letterario pascoliano, l'accostamento delle «fragole rosse» alle «fosse» ne *Il gelsomino notturno*, posto che 'fosse' stia effettivamente per 'tombe' e non per 'fossato', come si dà nel dialetto romagnolo.

10 Come notava già Francesca Latini «la minuziosa descrizione degli orpelli sacri della suora ricorda il ritratto manzoniano di Gertrude, in cui si rammentano in particolare il velo e il soggolo (la benda bianca che copre la gola)», cfr. G. Pascoli, *Poesie*, a cura di F. Latini, *op. cit.*, pp. 167-68. Giuseppe Leonelli, nella sua edizione commentata dei *Primi poemetti*, accosta suor Virginia alla «Suor Angelica [pucciniana] proiettata su scenografie di un gusto figurativo alla Previati», cfr. G. Pascoli, *Primi poemetti*, a cura di G. Leonelli, Milano, Mondadori, 1982, p. 16. Ottima suggestione, tanto più che la trama dell'opera pucciniana sembra risentire di reminiscenze pascoliane (in essa la monaca eponima si reca di notte, non vista, nell'orto del convento per raccogliere un'erba velenosa con cui vuole preparare un distillato per suicidarsi). Segnalo comunque che *Suor Angelica* fu composta nel 1917 su libretto di Giovacchino Forzano.

11 G. Pascoli, *Primi poemetti*, a cura di Nadia Ebani, Parma, Guanda, 1997, p. 174.

12 L'immagine delle braccia in croce sul petto è ricorrente in Pascoli: in *Mistero*, lirica di *Myrica* che non è senza parentele con questa (v. nota 32); e poi anche nei *Canti di Castelvechio*, dove la poesia *Un ricordo* offre al lettore un'altra variazione su una

I puntini di sospensione permettono una breve pausa sintattica e insieme fungono da *trait d'union* con la partizione successiva, di cui si dà ora il testo:

II

- 23 dormivano, composte, accomodate,
le due bambine. Aperta la finestra
era a una gran serenità d'estate.
- 26 L'avea lasciata aperta la maestra
per via del caldo. Un alito di vento
recava odor d'acacia e di ginestra.
- 29 Ma che frufù nell'orto del convento!
Passava, ora d'un gufo, ora d'un gatto,
un sordo sgnaulio subito spento.
- 32 Un grillo ora trillava, ora d'un tratto
taceva: come? Come se lì presso
fosse venuto chi sa chi, d'appiatto.
- 35 Un fischiettare, un camminar represso,
un raspere, un frugare, uno sfrascare
improvviso su su per il cipresso...
- 38 Brillavan qua e là lucciole rare,
come spiando. Un ululo ogni tanto
veniva da un lontano casolare.
- 41 L'urlo d'un cane alla catena, e il canto
più lontano d'un rauco vagabondo,
nell'alta notte, era la gioia e il pianto
- 44 che al monastero pervenia, dal mondo.

Nella prima sezione lo sguardo del poeta era tutto concentrato sulla protagonista eponima, còlta in una scena d'interni e descritta con una focalizzazione che, da esterna, si faceva interna a partire dal v. 16. Ora lo sguardo di Pascoli, che in questo componimento è del tutto simile a quello di un regista, travalica

delle «ossessioni» pascoliane, per dirla con Pasolini, e cioè la morte violenta del padre: tuttavia, lì le braccia in croce di Maria non vengono a sigillare un corpo morto, bensì quasi a raccogliere e trattenere con le mani una preghiera intima scaturita dal vicino cuore che, attraverso lo sguardo («tieni ancora gli occhi fissi in alto», v. 96) si fa insieme viva ricerca di senso e accorato tentativo di comunicazione con l'aldilà.

la parete della stanza di Virginia per approdare nel contiguo dormitorio delle educande; da lì si allarga poi al mondo esterno tramite la finestra, apertura che viene linguisticamente messa in rilievo dalla sua posizione in controripetto, inserita a sua volta nell'anastrofe a cavallo tra i vv. 24 e 25 («aperta la finestra / era»).

Si tratta di un punto di osservazione tutt'altro che originale, anzi, lo sguardo dato sul mondo da una finestra è una situazione topica della lirica almeno da Petrarca (si pensi a *Standomi un giorno solo alla finestra*, Rvf CCCXXIII). Qui è opportuno semmai rimarcare la sua funzione di varco che mette in comunicazione uno spazio chiuso e uno aperto, l'interno e l'esterno, il privato e il pubblico, dicotomie che in Pascoli non si controbilanciano affatto: ciò che sta fuori è infatti sempre latore di una minaccia per chi sta dentro, come sembrano annunciare i rumori che giungono alle orecchie di Virginia (l'ululato di un cane che in climax si fa «urlo» al v. 41, e il canto rauco di un vagabondo a quello successivo). Ed è significativo che quei suoni sinistri compendino tanto «la gioia e il pianto / che al monastero pervenia dal mondo» (vv. 43-44), vale a dire gli aspetti belli e brutti della realtà secolare: ciò che è situato oltre il perimetro di un ambiente protetto, sembra suggerire Pascoli, non è mai portatore di positività e ciò vale tanto per l'ordine umano delle cose quanto per quello naturale. Né è sufficiente a cambiare di segno questo convincimento l'annotazione olfattiva che riguarda l'«odor di acacia e di ginestra» (v. 28) che pure giunge alle narici della monaca, perché non è volta a introdurre un elemento rassicurante, piuttosto d'insidiosa sensualità, proprio come, nella lirica gemella *Digitale purpurea*, l'«odor di rose e di viole a / ciocche» (vv. 62-63) accompagna i passi furtivi di Rachele mentre avanza nel giardino verso il fiore proibito. «La natura in se stessa presenta del resto una tragicità di fondo, che la pace agreste non riesce ad eliminare¹³», ha scritto a ragione Francesca Nassi mettendo in guardia da un'interpretazione sbrigativamente bucolica della poesia pascoliana.

Osservando con più attenzione il «mondo» che sta al di là della finestra si nota innanzitutto un movimento frenetico che contrasta con la calma del dormitorio dove dormono «composte» e «accomodate» (v. 23) le due bambine co-protagoniste della lirica. Questo andirivieni è innanzitutto quello degli animali notturni: un gufo e un gatto per la precisione, i cui spostamenti vengono compendati nell'onomatopea propria «frufu» e in quella impropria «sgnaulio». Ma è anche quello di una presenza umana che si sta avvicinando furtiva, un «chi sa chi» (v. 34) venuto di nascosto che, con i suoi passi felpati, fa tacere il frinire dei grilli e riduce la natura a un silenzio gravido di minaccia. Se la natura tace, è tuttavia questa presenza a fare rumore, adesso, come ci viene detto nei vv. 35-

13 F. Nassi, «Io vivo altrove». *Lettura dei Primi Poemetti di Giovanni Pascoli*, Pisa, Edizioni ETS, 2005, p. 9.

36, «terzina tutta impostata sul registro fonosimbolico»¹⁴, dove l'accumulazione dei verbi sostantivati all'infinito (tra cui spicca 'camminare', voce propria dell'uomo) potenziata dall'allitterazione della *r* e della *s*, diventa il linguaggio potente dell'inquietudine.

In questa atmosfera tenebrosa c'è però un animale che ha il compito di portare un po' di luce, non fosse che in virtù del suo nome: sono le lucciole, «pura luminosità (...) che interrompe il buio, (...) piccola speranza nella notte, [nonché] effimera vittoria della luce»¹⁵. In questo testo la speranza è piccola soprattutto in senso quantitativo: l'autore parla di «rare» lucciole, dunque poche e insufficienti a disvelare l'insidia e a trasmettere un barlume di rassicurazione. Inoltre ci viene detto che esse sembrano spiare le presenze di quella notte d'estate (v. 39): si tratta di una riuscita ipallage che trasla su quegli insetti l'azione che è propria dell'intruso che si sta avvicinando (oltre che del lettore) e che ora l'autore coglie nell'atto di arrampicarsi su per un cipresso.

Il finale della sezione ha il compito di caratterizzare ulteriormente lo spazio naturale e lo fa andando a sviluppare quella descrizione inquietante della natura che si può leggere in un altro poemetto della silloge, *Nella nebbia*, dove si parla proprio di un cane che uggiola e di «péste» umane, nonché di ombre erranti forse intraviste da un punto interno indefinito. Ne risulta un'analoga ambientazione gotica che viene a negare una volta per tutte quella «serenità d'estate» annunciata al lettore al v. 25 e che, nella menzione del canto rauco emesso in lontananza da un vagabondo, è forse debitrice di quel «canto» che Leopardi udiva «morire poco a poco» alla fine de *La sera del dì di festa*¹⁶.

Si allontana il canto disperdendosi nell'etere, si avvicina qualcuno in un ambiente ben perimetrato dove delle bambine, preclaro simbolo di innocenza, dormono serene: si potrebbe riassumere così il contenuto della seconda sezione del poemetto. Ora, nella terza, la cinepresa ritorna dall'esterno all'interno:

III

- 45 Dormivano. Sì: anche la sorella
 piccina. Era composta, era coperta.
 Suor Virginia tornò nella sua cella.

14 G. Pascoli, *Primi poemetti*, a cura di G. Leonelli, *op. cit.* p. 140.

15 Così Gianni Oliva alla voce *Animali* in *Lessico critico pascoliano*, a cura di M. Biondi e G. Capecechi, Roma, Carocci, 2023, p. 34.

16 Sul leopardismo pascoliano si veda la voce *Leopardi* a cura di Massimo Castoldi in *Lessico critico pascoliano*, *op. cit.*, pp. 271-281, come pure G. Nava, *Scritti pascoliani*, Bologna, Pàtron, 2022, pp. 69-80 e Id., *Ancora su Pascoli e Leopardi in Pascoli e le vie della tradizione. Atti del convegno internazionale di studi, Messina 3-5 dicembre 2002*, Messina, Centro Internazionale di Studi Umanistici, 2017, pp. 635-40.

- 48 Tornò lasciando la finestra aperta
 a quel lontano canto, a quel lontano
 bau bau di cane ch'era sempre all'erta;
- 51 aperta a quello scalpicciar pian piano
 d'uomini o foglie, a quel trillar d'un grillo,
 che poi taceva sotto un piede umano...
- 54 Dormivano. Il lor cuore era tranquillo.
 La suora si svestì, così leggiera,
 ch'udì per terra il picchio d'uno spillo.
- 57 S'addormentava. *Tum tum tum...* Che era?
 E suor Virginia si levò seduta
 sul letto, mormorando una preghiera.
- 60 Ella ascoltò: la piccola battuta
 venìa di là. Si mise anche una volta
 lo scapolare. Entrò. Riguardò muta.
- 63 No. L'una e l'altra si tenea raccolta
 al dolce sonno. Non avean bisogno
 di lei. La bimba s'era, sì, rivolta

sul cuore; all'altra; a ragionarci in sogno.

L'ispezione di suor Virginia, fatta con «affettuosa sollecitudine¹⁷», non ha dato luogo a nessun esito: le bambine – ora apprendiamo con maggiore precisione che sono due, e sorelle – dormono in tutta tranquillità, non possono dunque essere state loro ad avere bussato alla parete. La monaca torna in stanza ma, come rimarca l'autore al v. 48, non si premura di chiudere la finestra, mostrando così di non accorgersi della minaccia che si sta preparando nel giardino del convento e che l'autore suggerisce tramite l'imperfetta ripresa capfinidas *all'erta - aperta* (vv. 50-51).

Dopodiché, nella seconda e nella terza strofa, Pascoli menziona a ritroso le presenze e le voci notturne, blindandole tra le due anafore del verbo «dormivano» (vv. 45 e 54)¹⁸. Potrebbe sembrare un'inutile ripetizione, ma in realtà, a una lettura

17 G. Pascoli, *Primi poemetti*, a cura di G. Leonelli, *op. cit.*, Milano, Mondadori, p. 140.

18 Si noti la tendenza a tenere psichicamente lontano il pericolo isolandolo anche dal punto di vista linguistico. Non c'è solo la blindatura degli elementi perturbanti tra le due occorrenze dell'imperfetto «dormivano», ma anche un impiego ripetuto della parola «lontano» che, usata come aggettivo o avverbio, marca una distanza da ciò che è potenzialmente apportatore di minaccia: è «lontano» il casolare del v. 40, così come il *bau bau* del cane ai vv. 49-50, mentre è addirittura «più lontano» il canto rauco del

attenta non sfuggono due dettagli aggiunti per mantenere, se non accrescere, la suspense: il cane è «sempre all'erta» (v. 50), e lo «scalpicciare» (v. 51) sul terreno si dice dovuto a «uomini o foglie» (v. 52). Quest'ultima non è certo un'alternativa indifferente, e infatti già al verso successivo l'opzione non si dà più: alla fine del v. 53 è infatti un «piede umano» a far tacere il frinire dei grilli.

Suor Virginia torna perciò a svestirsi con la stessa serenità delle bambine dormienti («leggiera», v. 55), ma di nuovo ode il sinistro *tum tum*, che contrasta peraltro con il tintinnio dello spillo evocato per rendere tanto la grazia dei gesti della monaca quanto il silenzio assoluto che regna dentro il monastero.

Di nuovo la vestizione, di nuovo una perlustrazione del dormitorio che ancora una volta non porta a nulla se non alla contemplazione delle due sorelline che dormono abbracciate in un sonno che è definito «dolce» (v. 64): solo nella dimensione onirica pare permessa quella serenità che la contingenza nega e che rende possibile «il colloquio notturno delle anime addormentate»¹⁹.

C'è però un dettaglio non trascurabile nelle azioni di Virginia: prima di riprendere l'ispezione del dormitorio, la monaca mormora una preghiera (v. 59), spia di un'intuizione che sta prendendo forma nella sua mente e che infatti si concretizzerà alcuni versi dopo, in quel «comprese» che apre la quarta sezione della lirica. Leggiamola:

IV

- 67 Tornò, comprese. Avea bussato il Santo.
Era venuto il tempo di lasciare
il suo cantuccio in questa Val di pianto.
- 70 A quel Santo ogni sera essa all'altare
dicea tre *pater*. Egli non ignora
nell'ampia terra il nostro limitare.
- 73 Poi ch'egli va, pascendo il gregge ancora,
come allora; e dev'è dalla sua strada
per dire a questo o quello ospite: «È l'ora».
- 76 Egli è notturno come la rugiada.
E viene, e bussa fin che il sonnolento
pellegrino non s'alza e non gli bada.

vagabondo al v. 42. Quanto all'azione del dormire, mi preme osservare che anch'essa, in fondo, è una forma di tutela dal pericolo dato che il sonno non è altro che questo a livello fisiologico: una sospensione delle percezioni sensoriali che, in quanto tale, inibisce anche la percezione di una qualsivoglia minaccia.

19 G. Pascoli, *Poesie*, a cura di F. Latini, *op. cit.*, p. 171.

- 79 Egli era, dunque, entrato nel convento
per rivelarle l'ora del trapasso.
Picchiò. Poi stava ad aspettare attento.
- 82 Ella sentito non ne aveva il passo,
perché va scalzo. Su la soglia trita
certo aspettava col cappuccio basso.
- 85 Suor Virginia il fardello della vita
doveva fare: il cielo era già rosso:
il suo fardello. Tra le ceree dita
- 88 prese il rosario col suo teschio d'osso.

In perfetta rispondenza al racconto di Mariù, viene esposta in questa sezione a carattere quasi interamente agiografico la leggenda popolare del santo spagnolo Pasquale Baylón²⁰, secondo cui il francescano verrebbe di notte a battere «due o tre colpetti» sul muro per avvisare i suoi devoti della loro morte imminente, cosicché questi possano pentirsi e morire in grazia di Dio. Tra essi c'è suor Virginia, che nell'arco di un solo verso torna in stanza e, grazie a quella capacità d'intuizione che è propria dei mistici o dei cristiani ferventi, comprende il suo destino di morte, come sottolinea anche la sintassi paratattica del v. 67: tutto è chiaro nella sua mente, tanto che nemmeno serve citare il nome del santo, ne è sufficiente la menzione per antonomasia²¹.

All'avvertimento del santo, Virginia reagisce con la docile obbedienza che le è propria; la donna infatti prende l'unico «fardello» (v. 85) di cui un'autentica monaca ha bisogno per l'aldilà: il rosario, mentre ancora una volta l'evocazione delle ceree dita e del teschietto diventano per il lettore, ma ora anche per la mo-

20 Vissuto in Spagna nella seconda metà del Cinquecento, Pasquale Baylón venne ammesso ventenne nell'ordine francescano. Devotissimo dell'eucarestia, prima della professione religiosa fu contadino e pastore nel senso stretto del termine, come mostra di sapere anche Pascoli (v. 73). Maria Chiara Celletti, nella voce dedicata al santo in *Storia dei santi e della santità cristiana*, annota: «A proposito di questo santo non bisogna, inoltre, trascurare l'iconografia popolare legata alla qualifica di "protettore delle donne" (detto, reso popolare in Italia da una facile rima con "Baylonne") conferito a P. dalla tradizione», cfr. *Storia dei santi e della santità cristiana*, a cura di Jean Delumeau, vol. VIII, Milano, Eraclea, p. 363.

21 A tal proposito Francesca Latini fa notare che «innominato rimane anche il santo della triade di *Abbandonato*, My, che viene, appunto, a prelevare dal mondo terreno il piccolo protagonista», *op. cit.*, p. 172. Anche in tale componimento, aggiungo, un bambino osserva l'«uscio» della porta di una soffitta, da cui però aspetta invano la salvezza da una morte di stenti.

naca stessa, un chiaro *memento mori*, se non proprio, come pretende Nadia Ebani, «il simbolo di una morte ormai raggiunta»²².

Sarà invece la penultima sezione a celebrare l'assunzione al cielo di Virginia, evocata con una sequenza di immagini plastiche che attingono tanto al dettato evangelico quanto ad un'altra leggenda agiografica popolare. Siamo dunque alle soglie della penultima partizione del componimento:

V

- 89 E vennero le morte undicimila
vergini, con le lampade fornite
d'olio odoroso; camminando in fila;
- 92 di bianco lino, come lei, vestite;
nelle pallide conche d'alabastro
portando accese le lor dolci vite;
- 95 passando, sì che in breve erano un nastro
bianco, ondeggiante, a un alito, pian piano,
nel cielo azzurro tra la terra e un astro;
- 98 passando, come gli Ave a grano a grano
d'una corona. E le dicean parole
di sotto il giglio che teneano in mano.
- 101 Aveva ognuna, su le bianche stole,
l'orma di sangue della sua tortura.
Anch'ella, al cuore. Le dicean: «Non duole».
- 104 Era, la prima d'esse, Ursula pura,
lassù, che tuttavia lampade accese
splendeano in fila per la terra oscura.
- 107 Le vergini non tutte erano ascese.
Quella picchiò tre volte con lo stelo
del giglio. E in terra Suor Virginia intese
- 110 quei colpettini al grande uscio del cielo.

Mi paiono pertinenti tre osservazioni di carattere generale: (1) se la sezione precedente era nella sua interezza incentrata su un personaggio maschile, quella che abbiamo appena letto è a caratterizzazione tutta femminile, quasi a mo' di contrappeso (che però, va detto, scade in uno sbilanciamento, vista la quantità numerica di personaggi femminili evocati); (2) ci si potrebbe chiedere se, in que-

22 G. Pascoli, *Primi poemetti*, a cura di Nadia Ebani, *op. cit.*, p. 179.

ste terzine, Pascoli stia descrivendo una scena che avviene «realmente» (nella finzione della poesia, s'intende) oppure se non sia tutta una fantasticheria della mente di Virginia. Non è un particolare ozioso, soprattutto alla luce del finale della lirica, che analizzerò tra poco; (3) in questa sezione davvero la poesia si fa pittura: il corteo di «Ursula pura» (v. 104) e delle consorelle viene infatti descritto nei termini di un'apparizione mistica che richiama alla mente le tante estasi del periodo barocco, come pure una certa pittura preraffaellita²³.

La fonte di ispirazione è un'altra leggenda agiografica, quella di sant'Orsola, figlia di un nobile britannico che la tradizione vuole martirizzata assieme alle sue compagne nella regione del Basso Reno²⁴. Pascoli intreccia questo racconto

23 Sulla scorta di Becherini, Francesca Latini aggiunge che «è opportuno ricordare anche i mosaici bizantini ravennati, soprattutto di Sant'Apollinare in Classe», cfr. G. Pascoli, *Poesie*, a cura di F. Latini, *op. cit.*, p. 174. Annota invece Leonelli: «Vasta coreografia dantesca filtrata da un gusto decorativo già *modern style*, nella più morbida ed eclettica accezione italiana. Negli arazzi e pannelli del periodo s'incontrano di frequente teorie di fanciulle biancovestite con gigli o lampade in mano», cfr. G. Pascoli, *Primi poemetti*, a cura di G. Leonelli, *op. cit.*, p. 141. Nel solco della riflessione di Leonelli si situa quella di Garboli, che sottolinea l'ascendenza tardo preraffaellita delle immagini pascoliane, cfr. G. Pascoli, *Poesie e prose scelte. Progetto editoriale, introduzione e commento di C. Garboli*, Milano, Mondadori, 2002, t. II, p. 1237. Giorgio Bàrberi Squarotti mette invece in evidenza il debito della lirica con un modello contemporaneo di decorazione, quello floreale del *liberty*, cfr. G. Bàrberi Squarotti, *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, Messina-Firenze, D'Anna, pp. 205-279, *passim*.

24 La leggenda nasce dal testo di un'epigrafe della seconda metà del IV o del V sec., giudicata autentica. In essa si legge che «un certo Clemazio dichiara d'essere stato divinamente ammonito a riedificare una basilica sul luogo dove *sanctae Virgines pro nomine Christi sanguinem suum fuderunt*» (cfr. la voce *ORSOLA*, Santa dell'Enciclopedia online Treccani). Come si evince, non si menziona né il nome del numero delle vergini. È dunque probabile che il contesto di generazione di siffatta leggenda sia quello delle *passio* e degli *acta martyrum* dei primi secoli dell'era cristiana: «Nel sec. IX già si parla nelle fonti dell'uccisione di migliaia di vergini, avvenuta sotto Diocleziano e Massimiano» (voce Treccani). In merito si esprime così Luigi Russo: «[le undicimila vergini sono] quelle che lasciarono la patria sotto la guida di Ursula, figlia di un nobile britanno, allorché i Sassoni, ancor pagani, la invasero, nel V secolo. Rifugiatesi nella regione del Basso Reno, furono messe a morte dagli Unni perché rifiutarono di abiurare la religione cristiana. Sembra in realtà che di undici vergini si trattasse. L'epigrafe parlava di "XIMV", cioè di "XI Martires Virgines"; quell'"M" fu interpretato come "Milia", quindi undicimila», cfr. L. Russo, *La religione del Pascoli*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, Commissione per i Testi di Lingua, Bologna, 1962, vol. III, p. 7. L'episodio storico all'origine è dunque retrodatabile alle persecuzioni di Diocleziano. In ogni caso «nel sec. XI la leggenda completa è già formata: la ritroviamo in una *Relatio de historia*, ecc., che comincia con le parole: "Fuit tempore", da cui dipende la *Passio* del sec. XII. Nel sec. XII la storia è inclusa nelle cronache di Sigberto di Gembloux e di Ottone di Frisinga, e, più tardi, i leggendisti medievali l'accolgono ampiamente, fra

alla ben più nota parabola evangelica delle vergini stolte e sagge (*Mt* 25, 1-13). A una lettura più attenta, però, si possono individuare due analogie che legano i due santi evocati nella lirica: la prima è che anche Ursula è scesa in terra per chiamare Virginia, proprio come Pasquale Baylón e, come l'uomo, anche lei picchia tre volte; la seconda è che anche la santa britanna dà dei colpetti su una superficie, ma non più sul muro della stanza della monaca, bensì al «grande uscio del cielo» (v. 110). Dalla concretezza di una parete domestica all'impalpabilità dell'uscio celeste percosso con lo stelo di un giglio: in un crescendo di delicatezza si apre dunque, come spesso nelle liriche pascoliane, un improvviso tunnel tra l'aldiquà e l'aldilà.

D'altronde, nell'universo del poeta romagnolo non c'è soluzione di continuità tra le due dimensioni, un concetto che viene suggerito attraverso un'altra metafora icastica, quella del «nastro / bianco, ondeggiante» che si srotola tra gli astri celesti e che serve a rendere visivamente il corteo delle compagne di Orsola. Si tratta di un oggetto semplice ma ad alto valore simbolico: esso viene ad annodare cielo e terra, fisica e metafisica nel segno di una ricomposizione dell'ordine cosmico che è anche un tentativo di sutura, un «ricollegamento dei lembi della frattura [in una] avvolgenza circolare», come ha annotato con raffinata intelligenza Giorgio Bàrberi Squarotti²⁵. La frattura è naturalmente quella tra l'ordine umano, razionale delle cose e quello irrazionale dell'universo che non si cura dell'uomo e su cui quest'ultimo, nonostante le promesse della scienza, non ha alla fine alcuna presa; in Pascoli le due dimensioni collidono in un rapporto ciclico di «distruzione e ricostruzione, di angoscia e conforto»²⁶, ed ecco allora che il nastro diventa l'oggetto riparatore per eccellenza, in grado di stringere ogni cosa in un legame di senso.

A ben guardare, però, anche il paragone tra il passaggio svelto delle vergini e lo sgranare delle ave maria tra le dita di Virginia ha un'analoga funzione di collegamento tra la sfera spirituale e quella materiale. In fondo anche le compagne di Ursula stanno dicendo la «corona», ma la litania che esce dalle loro labbra non è «ave maria», e non è rivolta alla Madonna: esse sussurrano a suor Virginia «non duole» (v. 103), a ricordarle non solo (e non tanto) che la ferita del martirio non fa male in paradiso, piuttosto che il passaggio tra la dimensione della vita e quella della morte è indolore, essendo l'una il *verso* dell'altra.

Ma questa morte avviene o no? Tutti i commentatori pascoliani la danno per scontata. A me pare invece sia lecito dubitarne, dato che il referente del pronome

cui Iacopo da Varazze nella *Leggenda aurea*; l'arte se ne impadronisce per tempo. In essa leggenda non si allude più alla persecuzione diocleziana, ma a un episodio dell'invasione degli Unni, e perciò la scena è trasportata al sec. V» (cfr. voce Treccani *supra*).

25 G. Bàrberi Squarotti, *op. cit.*, p. 229-30.

26 *Idem*, p. 243.

«ella» del v. 103 rende la risposta non scontata, riferibile com'è tanto a Orsola quanto a Virginia (mentre è sicuramente rivolta alla monaca la rassicurazione: «non duole» del medesimo endecasillabo). Del resto l'ultima immagine della monaca che Pascoli ci consegna è quella ai vv. 109-110, dove la suora viene còlta mentre ode i colpetti al muro. Se Pascoli fosse un regista, l'ultimo *frame* di questa sequenza sarebbe probabilmente un primo piano della donna con il viso che in uno scatto si volge rapido al cielo.

A questo punto, terminato l'«affresco verbale» che occupa quasi interamente la quinta sezione della lirica, la telecamera torna nel dormitorio, perché ora la poesia riannoda con l'altro filo della storia, quello della piccola Maria spaventata dalla finestra aperta, portandolo al suo epilogo:

VI

111 *Tum tum...* Di là, con tutto quel gran cielo
alla finestra, oh! trema come foglia
secca che prilla intorno a un ragnatelo,

114 la bimba, e bussa, e par ch'ora, sì, voglia
dirglielo: «Madre, c'è uno laggiù:
chiuda!» E volge gli aperti occhi alla soglia

117 dell'uscio: aspetta. Ella non venne più.

È dunque alla fine, in questa sezione di congedo un po' rapida se confrontata con i ritmi distesi delle cinque precedenti, che la poesia raggiunge il suo apice in quanto a intensità drammatica e insieme si ricollega al suo inizio tramite l'onomatopea *tum tum*.

Un dettaglio fondamentale, però, va evidenziato: solo a questo punto, e cioè a quattro versi dalla fine, ci viene detto apertamente che è la bimba che «bussa». A essere rigorosi ciò significa che fino ad ora il lettore che non conosce l'aneddoto raccontato da Maria Pascoli nulla sospetta dell'origine umana di quei colpi, anzi, alla luce della leggenda di san Pasquale e della visione mistica raccontate nella quarta e nella quinta sezione, è portato a pensare che la genesi dei colpetti sia di natura soprannaturale.

Si noti pure come questo epilogo sia innanzitutto giocato su un'opposizione spaziale che contrappone il «gran cielo» stellato del v. 111 – luogo familiare a Pascoli e al suo lettore fin da *X agosto* – alla stanza del dormitorio dove si sta consumando la tragedia emotiva della piccola Maria. Essa è resa dal poeta attraverso un paragone efficace: la bimba è còlta nel suo tremore che la rende simile a una foglia che, imprigionata in una ragnatela, gira rapidamente su se stessa²⁷.

27 Questo è il significato del verbo 'prillare', che non è certo un tecnicismo scelto a

Ma quell'intreccio di fili diventa anche la reificazione dello scacco matto in cui viene a trovarsi ora la bambina: dall'esterno il pericolo è ormai entrato nel dormitorio e nessuno sembra poter più accorrere in aiuto di Mariù, che adesso può scorgere con chiarezza una presenza umana a poca distanza. Ci sembra di vedere, come in uno stacco di sequenza cinematografica, il gioco di sguardi tra la bimba e quella presenza umana che di soppiatto si è fatta strada attraverso l'orto del convento e che al v. 115 un dettaglio viene a confermare nel suo genere maschile: «c'è *uno* laggiù»²⁸ (v. 115, corsivo mio).

Così facendo, il lettore trova innanzitutto conferma della buona fede di Maria: la sua non era una vana paura di bambina. Dall'altra parte, però, viene messa un'ipoteca sulla morte stessa di suor Virginia e sui colpetti di san Pasquale, che potrebbero essere riconducibili a una fantasticherie della monaca, o a un «elemento onirico-delirico»²⁹.

Tuttavia c'è anche la possibilità che i due eventi possano coesistere: Virginia si appresta a morire da santa avvertita da san Pasquale, mentre Maria è in preda alla paura di una violenza fisica. A legare le due storie rimane l'onomatopea, sinistro leitmotiv che nella sua indeterminatezza può appunto designare tanto i colpetti della bambina quanto quelli del santo³⁰.

La bravura di Pascoli – e insieme anche tutto il fascino della lirica – sta dunque proprio in questa duplicità di interpretazione che non viene del tutto disambiguata³¹. Il poeta congeda infatti il lettore instillando in lui il dubbio circa

caso, vista la sola consonante di scarto con il verbo proprio delle stelle, 'brillare'. Se dunque negli spazi siderali gli astri *brillano*, contribuendo in tal modo ad aumentare la magnificenza del cielo ma anche il suo mistero (che è anche, e forse prima di tutto, mistero di indifferenza), sulla terra, nel mondo inquieto degli uomini, basta una sola consonante (e peraltro della medesima famiglia delle labiali) per rendere un'azione del tutto diversa: un girare senza sosta e senso, metafora della condizione esistenziale dell'uomo di fine Ottocento, a cui né la religione cattolica, né la scienza sono più in grado di offrire un'interpretazione solida (e quindi rassicurante) del mondo.

28 È interessante ripercorrere la progressione con cui Pascoli rende esplicito il genere sessuale della presenza ignota che si sta facendo strada nel giardino del monastero e che alla fine raggiunge il dormitorio. Li segnalo qui mettendo in corsivo tutto ciò che Spitzer chiamerebbe 'effetto di sordina': chi picchia? > *forse* qualche educanda. Una > *chi sa* chi > uomini o foglie > piede umano > uno).

29 G. Bàrberi Squarotti, *op. cit.*, pp. 73-177.

30 Solo con l'aiuto del racconto di Maria, e in una lettura retrospettiva, si può infatti ricostruire la giusta interpretazione dell'onomatopea: Pascoli ripete due volte *tum* per i colpi dati da Mariù (vv. 1, 16 e 111), tre per indicare quelli di san Pasquale e di sant'Ursula (accade rispettivamente ai vv. 57 e 108).

31 A essere dirimente, semmai, facendo propendere per la morte della consorella, può essere il confronto degli ultimi due versi di *Suor Virginia* con la nona strofa di *Un ricordo*, dove la morte del padre Ruggero (e la straziante attesa della piccola Mariù) è annunciata con le stesse parole, la stessa paratassi e perfino un analogo *enjambement*: «Ed aspettò. Aspetta ancora / il babbo. Non tornò più» (vv. 81-82).

l'effettiva sorte della monaca: suor Virginia «non venne più» (v. 117) perché è morta, come sembra suggerire (ma non dichiarare apertamente) la penultima sezione, oppure perché si è semplicemente stufata di verificare la natura di quei rumori notturni ripetuti³²?

Su questa incertezza termina dunque una lirica che ha non pochi legami di immagini e di senso con quella che, a partire dalla silloge del 1904, la precede, vale a dire la ben più nota *Digitale purpurea*. Anch'essa, infatti, si chiude con un'ambiguità analoga: la sensuale Rachele, compagna della timorosa Maria, è prossima alla morte per il tocco del «fiore di morte»³³ oppure per gli acciacchi di una normale vecchiaia? Questione che si può riformulare da un'altra prospettiva: nella finzione della lirica, la digitale purpurea causa effettivamente la morte o invece è solo una diceria messa in giro dalle monache per disciplinare le educande?

Non è questo l'unico punto di contatto con il poemetto precedente. Si pensi innanzitutto al clima di erotismo che permea entrambe le liriche: la svestizione di suor Virginia, l'eccitazione delle educande, la verginità inviolata delle undicimila vergini e delle alunne, contrapponibile a quella (violata?) di Rachele. Ma consideriamo pure l'ambientazione: un monastero di suore, che resta indefinito in *Suor Virginia* e appena un po' meglio messo a fuoco in *Digitale purpurea* (è il «convento in mezzo alla montagna / cerulea» dei vv. 22-23). Anche la collocazione temporale della vicenda è simile, seppure con una significativa differenza: «per entrambe, la notte è latrice di un invito irrinunciabile: di *eros*, tra i profumi primaverili di rose e viole a ciocche, per Rachele, di *thanatos*, per Virginia»³⁴.

Anche i personaggi sono pressoché gli stessi: delle monache e delle educande (e, nello specifico, una coppia di bambine: difficile non vedere, nelle due bimbe innominate che dormono abbracciate, Maria e Rachele del più noto poemetto), una presenza maschile perturbante: in *Digitale purpurea* è un misterioso «ospite caro» che le ragazze hanno visto il mattino da dietro le grate e che ha suscitato in loro un tale trasporto emotivo da spingerle alle lacrime; in *Suor Virginia* un uomo che, con fare furtivo, penetra di notte nel giardino del convento animato con tutta probabilità da torbide intenzioni concupiscenti.

In entrambe le liriche ricompaiono insomma due costanti dell'opera pascoliana, e cioè il proibito e l'infrazione di un divieto. In *Digitale purpurea* essi sono

32 Sorte analogamente incerta, in *Myrica*, per la «Vergine bianca... sopra il bianco letto» della poesia *Mistero*, la quale, vinta da «quel sonno» durante la preghiera, tiene le mani «in croce sopra il petto» con un rosario tra le mani e due ceri nella stanza: è morta, come pare probabile, o si è addormentata?

33 E dunque, come ha notato Francesca Nassi, si instaurerebbe una netta antitesi «tra la morte 'peccaminosa' di Rachele e quella 'santa' di Virginia, l'una attirata dal mondo misterioso e fatale dell'orto del convento che l'altra invece teme», cfr. G. Pascoli, *Primi poemetti*, edizione critica a cura di F. Nassi, *op. cit.*, p. 46.

34 G. Pascoli, *Poesie*, a cura di F. Latini, *op. cit.*, pp. 166.

entrambi legati al «fiore di morte», il cui tocco – facile allusione all'esplorazione giovanile della sessualità – è presentato dalle monache alle educande come letale, e dunque subito inibito con una secca proibizione. Anche in *Suor Virginia* è la sfera sessuale a costituire un tabù, ma in questa poesia il pericolo non è più reificato, bensì personificato nell'intruso alla finestra; quanto al divieto, esso potrebbe essere più banalmente ricondotto a un'infrazione di domicilio, per dirla in termini giuridici.

Ma, a pensarci bene, il divieto è incarnato nella stessa suor Virginia, emblema della severità secondo il racconto di Mariù, che infatti non riesce a chiederle aiuto. Severità che è innanzitutto a tutela del suo *nomen-omen*: vergine in pensieri, parole e opere, alla monaca può essere imputato semmai il solo peccato di omissione, e cioè il non avere chiuso la finestra (v. 48), e che però è funzionale allo svolgimento della lirica.

Quanti agli elementi antitetici, essi sono esaustivamente riassunti da Ebani nel cappello introduttivo alla lirica³⁵ nella sua edizione commentata dei *Primi poemetti*. Qui riporto i due più significativi, a cui ne aggiungerò uno di mia rilevazione. Secondo Ebani, in *Suor Virginia* è presente un movimento chiaro e univoco dall'esterno all'interno, quello dell'uomo che penetra nel convento; in *Digitale purpurea* assistiamo invece a un movimento opposto, quello di Rachele che si inoltra nel giardino verso il fiore proibito. Allo stesso modo, Virginia si prepara a lasciare l'esistenza carica del «fardello» della vita, mentre Rachele si inoltra «con leggerezza» verso la pianta che la porterà alla morte. Per parte mia ritengo significativo il fatto che il momento del trapasso venga preannunciato alla monaca da delle figure di santi, siano esse Pasquale che batte i tre colpi o le undicimila vergini che sussurrano a Virginia «non duole». In *Digitale purpurea*, invece, Rachele viene (forse) condotta alla morte dal fiore stesso che le sussurra con malizia «vieni, vieni». È, questo, un dettaglio che ci permette di collocare a pieno la lirica in quella corrente romantico-decadente che ha nella vegetazione corrotta uno dei suoi emblemi fondamentali e che caratterizza la letteratura europea almeno da *La sensitiva* di Shelley per poi giungere, passando per Baudelaire e Huysmans, fino a D'Annunzio e, appunto, a Pascoli.

A questo punto spero di avere mostrato a sufficienza la profondità della rielaborazione pascoliana di un episodio in sé semplice, ma che ha trovato nella fertile immaginazione del poeta di San Mauro uno sviluppo insolito quanto elegante.

Una lunga tradizione scolastica ha relegato Pascoli nel ruolo di poeta del dolore o in quello di poeta delle onomatopее e dei bozzetti paesaggistici privilegiando, nelle scelte antologiche delle sue liriche, nel primo caso dei componimenti come *X agosto*, *La cavalla storna* o *Il giorno dei morti*, nel secondo poesie tratte perlopiù da *Myricae*: si pensi a *Temporale*, *Novembre*, *Il lampo*, *Arano* o

35 G. Pascoli, *Primi poemetti*, a cura di Nadia Ebani, *op. cit.*, pp. 169-70.

Lavandare, tutti testi che, nella loro brevità, ci consegnano dei quadretti georgici ben riusciti di quel mondo agricolo-pastorale a cui l'autore guardava con sincero compiacimento.

Senza voler sminuire questo Pascoli «impressionista», mi sembra però che siano le liriche distese dei *Primi poemetti* – che l'autore stesso chiamava «poemetti filosofici» e che infatti gli permettono di svolgere un discorso più articolato – a esprimere al meglio la visione del mondo del poeta. *Suor Virginia* in particolare mi sembra notevole anche per l'uso sapiente di tutti i cinque sensi: immagini, suoni, odori, colori e sapori sono infatti tutti chiamati in causa per dare una multidimensionalità all'immaginario della poesia, e l'obiettivo è raggiunto.

Personalmente trovo forzata l'etichetta di poeta maledetto proposta qualche anno fa da Francesca Sensini³⁶: se è vero che è indubbia la presenza di elementi decadenti nella lirica pascoliana, mi pare però che l'universo in cui si muove l'*homo pascolianus*³⁷ sia troppo piccolo borghese e provinciale, nonché privo di quell'afflato di provocazione, rivolta e autodistruzione che è proprio dei decadenti³⁸. Tuttavia bisogna ammettere che i componimenti pascoliani più degni di nota non sono tanto quelli del Pascoli agreste: per limitarci ai *Poemetti*, non sono insomma quelli che compongono il «romanzo georgico» di Rosa e Rigo, bensì quelli che da esso in una certa misura si discostano, rimanendone per così dire a margine³⁹: si pensi a *Digitale purpurea*, a *L'aquilone*, *Il vischio* e *La vertigine*, i cui versi vibrano di una tensione metafisica che non è però ricerca cristiana di un aldilà consolatorio bensì tentativo – tanto più bello perché umanissimo – di comprensione del Mistero, o meglio, dei grandi misteri insolubili dell'esistenza umana: la presenza del male nel mondo e il suo abbraccio inestricabile col

36 F. Sensini, *op.cit.* Rimane comunque un libro affascinante nel suo tenace tentativo di decostruire l'immagine stereotipata e scolastica dell'autore avvicinandolo alla sensibilità dei decadenti francesi e di Poe. Più calibrato mi pare l'inquadramento di S. Pasquini, *op. cit.*, pp. 23-25.

37 L'espressione è di Sanguineti. Si legga a proposito la sua introduzione all'edizione del 1900 dei *Poemetti* per un'interpretazione della lirica pascoliana quale poesia pensata per rassicurare, da Virgilio e Orazio dei tempi moderni, una classe piccolo borghese smarrita di fronte all'avanzare della modernità e dei conflitti politico-sociali, cfr. G. Pascoli, *Poemetti*, a cura di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1971, pp. VII-XXI.

38 Altra cosa è la *formazione* pascoliana, molto meno provinciale di quello che ci si aspetterebbe, come annotava già Pasolini nel celebre articolo su «L'Officina», v. P. P. Pasolini, *Pascoli*, in G. C. Ferretti, «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni Cinquanta*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 135-140.

39 Ma ovviamente, essendo una silloge, nulla è lasciato al caso: per avere un'idea degli equilibri che le nuove poesie inserite o ricollocate nei *Primi poemetti* vengono a modificare si possono consultare le introduzioni alle edizioni commentate citate in questo articolo, in particolar modo quella di Francesca Nassi alle pp. 45 e ss. e quella di Nadia Ebani alle pp. xxvi-xxxI. Si veda pure G. Barberi Squarotti, *op. cit.*, pp. 73-177.

bene⁴⁰, l'irreversibilità della morte e la «sensazione del nulla»⁴¹, il predominio dell'irrazionale e dell'ingiustizia nelle vite degli umili, l'irruzione insieme temuta e cercata dell'ultraterreno nel terreno⁴². Tutte istanze che la ragione non può certo spiegare, ma che la poesia può, col suo potere, (in)cantare.

40 Espresso in maniera molto efficace, ad esempio, nella lirica *Benedizione* in *Myricae*: «Tutti e tutto il buon piovano / benedice santamente: / anche il loglio, là, nel grano; / qua, ne' fiori, anche il serpente».

41 G. Pascoli, *L'era nuova*, in *Prose*, Vol. I, Mondadori, Milano, 1946, p. 121. Sulla concezione del nulla in Pascoli si veda S. Pasquini, *op. cit.*, pp. 61-74.

42 A volte tratteggiata con commovente delicatezza, come ne *La vendemmia*, dove gli angioletti vengono a tenere compagnia a un neonato che presto morirà, stuzzicandogli il collo con un fiore e giocando attorno a lui (strofa IV).

FRANCESCA SANTUCCI

*Sui Trionfi di Raboni contro Berlusconi.
Una lettura e un inedito*

*On Raboni's Triumphs against Berlusconi.
An Analysis and an Unpublished Text*

ABSTRACT

Nei primi anni Zero la poesia civile di Giovanni Raboni oscilla tra la satira più corruiva e la nostalgia, la melanconia di chi, al termine del secolo, si sente soprattutto al termine della vita. Questo sentimento di «ultimità» è espresso attraverso una lingua e dei codici formali sempre più vicini, ironicamente, ai modi della propaganda e della pubblicità. A partire da un dattiloscritto ritrovato dei *Trionfi* (pubblicati nel postumo *Ultimi versi*, 2006), questo studio fornisce una lettura e un'analisi delle strategie espressive dell'intera serie dedicata al «cavalier Menzogna», nonché di un inedito rinvenuto sul testimone dattiloscritto: il *Trionfo della Menzogna*.

In the early 2000s, Giovanni Raboni's civil poetry moves between the most corrosating satire and the melancholy of those who feel as if they are at the end of their lives. This mood is expressed through a language and formal codes increasingly close to the modes of propaganda and advertising. Starting from a rediscovered typewritten of the *Trionfi* (published in the posthumous *Ultimi versi*, 2006), this study provides a reading and analysis of the expressive strategies of the entire series dedicated to the "cavalier Menzogna," as well as of an unpublished text found on the manuscript: the *Trionfo della Menzogna*.

*Sui Trionfi di Raboni contro Berlusconi.
Una lettura e un inedito¹*

«Moriremo tutti, come temevi, berlusconiani». Una premessa

Negli anni Novanta alcuni libri di poesia instaurano discorsi sulla “Storia” mettendo a fuoco un certo sentimento di irrealtà e aberrazione causato dallo spettacolo della storia stessa. L’obiettivo di invettive amare o disilluse sono, in prospettiva nazionale, la classe politica regnante, la disgregazione del senso di *polis* e di quello di *res publica*, la corruzione all’interno dei partiti e delle istituzioni, e, più generalmente, la distorsione dell’informazione mediatica. Si pensi almeno al Caproni di *Res amissa* (Garzanti, 1991), al Giudici di *Quanto spera di campare Giovanni* (Garzanti, 1993), al Fortini di *Composita solvantur* (Einaudi, 1994), allo Zanzotto di *Meteo* (Donzelli, 1996), al Raboni di *Barlumi di storia* (Mondadori, 2002).

Negli autori nati tra gli anni Dieci e Trenta del Novecento si osservano alcune delle reazioni più interessanti alla creazione e diffusione di racconti attraverso i media alla fine del secolo. Gli anni Novanta, infatti, sembrano un momento cruciale per questi poeti: la fine del Novecento e la fine (reale o percepita) della vita si trovano a collidere, e questo lascia un segno nella loro produzione.

Giovanni Raboni arriva agli anni Novanta con il recupero di un palinsesto, quello della giovinezza sullo sfondo della Seconda Guerra mondiale e di altre antiche colpe e responsabilità personali e storiche (*Ogni terzo pensiero*, 1993, e *Quare tristis*, 1998, entrambi per Mondadori), e con la sola possibilità di restituire nei versi un documento il più possibile esatto da sottoporre al vaglio delle generazioni future. È così che si giunge a *Barlumi di storia* (vicinissimo, per tono

1 Questo studio è stato scritto grazie alla partecipazione e alla disponibilità di Luca Baranelli, Patrizia Valduga, Emilio Giannelli: si ringrazia sentitamente ognuno di loro. Si ringraziano, inoltre, Marco Berisso e Francesca Latini. Per i *Trionfi* e tutti gli altri testi citati si fa riferimento all’edizione G. Raboni, *L’opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Zucco, con uno scritto di A. Zanzotto, Milano, Mondadori, 2006, nella quale è pubblicato il postumo G. Raboni, *Ultimi versi*, a cura di P. Valduga, Milano, Garzanti 2006, prima sede editoriale dei *Trionfi*. Poiché i testi non presentano titoli, questi si ricaveranno dagli incipit: il testo 1 viene qui chiamato *Trionfo dell’Impudenza*; il 2 *Trionfo della Volgarità*; il 3 *Trionfo dell’Arroganza*; il 4 *Trionfo dell’Ignoranza*; il 5 *Trionfo del Malaffare*; il 6 *Ultimo Trionfo immaginabile*.

civile, a *Cadenza d'inganno*, del 1975, Mondadori)², il più amaro dei libri di Raboni; eppure, nemmeno a quest'altezza il soggetto empirico può dirsi indifferente alla malia della vita, nonostante tutto:

Per nessuna ragione,
sapendo quello che succede,
mi vorrei risvegliare in questo mondo.
Ma già pensandolo (pensando di pensarlo) so anche
che non è vero, che per quanto 5
ignominioso sia il presente io mai
rinuncerei, potendo scegliere,
a starci, magari di sghebo
e rattappito d'amarezza, dentro³.
(vv. 1-10)

Stare nel presente «magari di sghebo», «rattappito d'amarezza»: un disagio che penetra già nella forma di molti testi degli anni Novanta, del resto, con il recupero del sonetto-prigione svuotato dall'interno e straniato specialmente a livello rimico e lessicale⁴.

I primi tre versi della strofa trascritta, rovesciati, vengono ripresi verso la fine del libro, nella quintultima poesia: non solo il soggetto non vorrebbe «risvegliarsi in questo mondo», non riesce nemmeno a pacificarsi con l'idea di «doverci morire». «Ricordo troppe cose dell'Italia» è una delle poesie che meglio funziona per compiere un ingresso nell'ultimo, postumo, libro di Raboni, *Ultimi versi*, poiché ne anticipa la *verve* insieme incendiaria e rassegnata:

Ricordo troppe cose dell'Italia.
Ricordo Pasolini
quando parlava di quant'era bella
ai tempi del fascismo.
Cercavo di capirlo, e qualche volta 5
(impazzava, ricordo,
il devastante ballo del miracolo)
mi è sembrato persino di riuscirci.

2 Si rimanda alla recente edizione critica commentata e curata da Concetta Di Franza, con prefazione di G. Alfano, Roma, Salerno Editrice, 2023. Cfr. anche M. Raffaeli, *L'arcangelo Calabresi: a proposito di una poesia*, in *Per Giovanni Raboni*, a cura di A. Dei, P. Maccari, Atti del convegno di Studi (Firenze, 20 ottobre 2005), Roma, Bulzoni 2006, pp. 125-27.

3 Raboni, *L'opera poetica* cit., p. 1213.

4 Cfr. R. Zucco, *Introduzione*, in Raboni, *L'opera poetica* cit., pp. xxxix-xl; e F. Magro, *Poesia in forma di prigione. Sul sonetto di Giovanni Raboni*, «Studi Novecenteschi», XXXIX, 73 (gennaio-giugno 2007), pp. 209-42.

In fondo, io che ero più giovane d'una decina d'anni,	10
avrei provato qualcosa di simile tornando dopo anni sui devastati luoghi del delitto per la Spagna del '51, forse per la Russia di Brežnev...	15
Ma ricordo anche lo sgomento, l'amarezza, il disgusto nella voce di Paolo Volponi appena si seppero i risultati delle elezioni del '94.	20
Era molto malato, sapeva di averne ancora per poco e di lì a poco, infatti, se n'è andato. Di Paolo sono stato molto amico, di Pasolini molto meno,	25
ma il punto non è questo. Il punto è che è tanto più facile immaginare d'essere felici all'ombra di un potere ripugnante che pensare di doverci morire ⁵ .	30

Quando scrive questo testo, Raboni sta per compiere settant'anni; ma è almeno da *Ogni terzo pensiero* che nella propria autorappresentazione incarna il personaggio del sopravvissuto, o del malato terminale: e così in *Barlumi di storia*, per esempio in un testo di tutt'altro tono, in cui chi dice io è un «malato che da vent'anni s'ingegna / di non morire» (vv. 11-12)⁶. Si nota, allora, una certa rispondenza tra la decadenza del soggetto e quella del mondo in cui vive⁷.

Gli studi condotti sino a ora sullo stile tardo osservano come il sentimento di fine dell'esperienza umana catalizzi alcune personalità ed esacerbi il temperamento delle opere d'arte in senso trasgressivo e discontinuo, apocalittico e catastrofico, ma altrettanto mistico e rivelatorio, messianico, meta-artistico⁸. Se a

5 Ivi, pp. 1250-1.

6 Ivi, p. 1211.

7 «Io ho affrontato temi civili semplicemente perché ne sentivo l'urgenza, ne sentivo l'urgenza intima; o per un moto di indignazione, o di preoccupazione, o di sgomento. Quindi le ritengo, appunto, poesie altrettanto private, se non più private delle più intime. Anche ultimamente ho scritto testi di questa natura, intorno a questi temi. È tutta una sezione del mio ultimo libro, che si intitola *Barlumi di storia*»: cfr. *Pantheon. Le ragioni della vita*, intervista a G. Raboni, RAI Nettuno SAT 1, 18 settembre 2004; poi in Raboni, *L'opera poetica*, p. 1623; citato anche da F. Magro, *Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni*, Pasion di Prato, Campanotto, 2008, p. 249.

8 Cfr. almeno: Th. W. Adorno, *Spätstil Beethovens* (1937), in Id., *Beethoven. Philosophie*

mancare, in un ipotetico Raboni “tardo”, è la componente più astratta ed egoriferita, l’elemento di distanziamento dalla vita che porta soprattutto l’artista a una riflessione sul proprio percorso e sulla propria opera, si può invece rilevare una certa intemperanza, un certo disfattismo polemico sia in *Barlumi di storia* che nei versi più ironici di *Ultimi versi*. È una soglia che, nell’attività pubblicistica del «re censore»⁹, si registra in anticipo: Luca Daino, nel saggio che introduce *Meglio star zitti?*, ricorda la rivendicazione strenua della «fondamentale responsabilità dei critici militanti», quella di discernere tra il falso – il mito – e il vero, e l’importante snodo degli anni Ottanta, dopo il quale la scrittura di Raboni verge vieppiù con sarcasmo sulle «conseguenze della deriva avviatasi col boom»¹⁰.

Ultimi versi, per una coincidenza, dedica davvero uno spazio all’espressione dello stesso sdegno che avvelena Volponi, sconvolto, in «*Ricordo troppe cose dell’Italia*», di fronte agli esiti delle elezioni del 1994: i *Trionfi* dedicati al «Cavalier Menzogna», alias Silvio Berlusconi, seguono, però, piuttosto l’evoluzione del governo sulla soglia del secondo mandato di Presidenza del Consiglio (2001–2006). Ma il leader di Forza Italia è pure il referente malcelato dei testi che anticipano e seguono i *Trionfi*: in uno di questi, *Canzone dei rischi che si corrono*, i versi finali (i soli endecasillabi) di «*Ricordo troppe cose dell’Italia*» tornano, di poco mutati, nella chiusura endecasillabica: «qui in gioco c’è la storia che ci resta, / il poco che manca da qui alla morte» (vv. 20–21). Una morte, quella di Raboni, che egli stesso prevede compiersi durante un mandato di Berlusconi, apostrofando Volponi: «Paolo (...) è finita, / nessuna battaglia da vincere / e neanche da combattere / (...) in questo infrequentabile millennio, / moriremo tutti, come temevi, / berlusconiani...» («*Mi sembra di vivere sottovuoto*», vv. 22–28)¹¹.

der Musik, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1993, 175–93; trad. it. *Beethoven. Filosofia della musica*, a cura di R. Tiedemann, Torino, Einaudi, 2001; e E.W. Said, *On Late Style. Music and Literature Against the Grain*, New York, Pantheon, 2006; trad. it. *Sullo stile tardo*, Milano, Il Saggiatore, 2009; e L. Lenzini, *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, Macerata, Quodlibet, 2008.

9 Il riferimento è all’intervista *Il re censore*, a cura di M. Fortunato, «L’Espresso», XXXIII, 4 (1° febbraio 1987), pp. 94–97.

10 L. Daino, *Introduzione*, in G. Raboni, *Meglio star zitti? Scritti militanti su letteratura cinema e teatro*, a cura di L. Daino, Milano, Mondadori, 2019, pp. v–xxvii: xxiii–xxvi.

11 «Moriremo tutti, come temevi, / berlusconiani»: ovvero, all’ombra del mandato Berlusconi, o circondati da «un profluvio di destre / d’ogni tipo, formato e sfumatura» (*Canzone dell’unico vantaggio*, vv. 2–3). Ma la provocazione di una possibile “conversione” (o assuefazione) riporta alla mente uno degli articoli più clamorosi pubblicato in quegli anni, *I grandi scrittori? Tutti di destra* («Corriere della Sera», 27 marzo 2002, p. 33), in cui Raboni cerca di sfatare il mito nocivo dell’intellettuale *engagé* di sinistra, perché si dissolvano malanimo e diffidenza dell’«opinione pubblica piccolo borghese» nei confronti di intellettuali e scrittori. L’articolo venne criticato e commentato a lungo, tanto da rendere necessaria una replica dell’autore, Id., *I grandi scrittori di destra fanno ancora scandalo*, 23 aprile 2002, p. 37.

Nei prossimi paragrafi si darà lettura dei *Trionfi* calandoli all'interno dell'ultimo tratto della poesia di Raboni, discutendone la lingua e la sua compromissione con il discorso propagandistico. Si partirà da un dattiloscritto dei *Trionfi*, dal quale verrà trascritto e analizzato un inedito originariamente appartenente alla serie dei sei andati a stampa, e per sbaglio mai pubblicato in *Ultimi versi*.

I. L'inedito *Trionfo della Menzogna*

I.1. *La serie dei Trionfi*

Dopo un rifiuto di Einaudi, *Ultimi versi* esce per Garzanti nel 2006, a cura di Patrizia Valduga¹². I pochi testi del libro si presentano di misure diverse, tutti composti per lo più di endecasillabi, novenari, settenari, pochissimi quinari: *Un brindisi elettorale*, quartina datata 2001, introduce a un presente politico di corruzione e violenza; *Canzone della nuova era*, *Canzone dell'unico vantaggio*, *Canzone del danno e della beffa*, versi satirici all'indirizzo dell'allora Presidente del Consiglio, pure mai nominato («l'imprenditore del nulla, / il venditore d'aria fritta», *Canzone del danno e della beffa*, vv. 6-7); la serie di sei *Trionfi* (*Trionfo dell'Impudenza*, *Trionfo della Volgarità*, *Trionfo dell'Arroganza*, *Trionfo dell'Ignoranza*, *Trionfo del Malaffare*, *Ultimo Trionfo immaginabile*) più esplicitamente contro Berlusconi; *Canzone dei rischi che si corrono*, monostrofa che separa questo primo da un "secondo tempo" del libro¹³; la prosa *Tempus tacendi* che, appunto, sembra spostare il discorso dalla Storia alla vita privata che in questa si annida, in modo naturale, ma con passaggio di tono dal satirico al tragico per ciò che segue: «Mi sembra di vivere sottovuoto» e «Allo stadio andavamo presto», *La piazza*, «Li rivedrò, mi rivedranno, loro». Dal livore civile a nostalgia familiare, senza che le due cose smettano di

12 La scelta di Einaudi, casa editrice del gruppo Mondadori, venne largamente criticata: si riteneva che il rifiuto avesse soprattutto moventi politici. Il direttore editoriale Ernesto Franco giustificò così la decisione di Einaudi: «non tanto i singoli versi o le singole poesie, ma la costruzione di questo libro non ci ha convinti. Ritengo che la libertà Einaudi sia garantita anche da scelte come quella in questione che, giuste o sbagliate che siano dal punto di vista editoriale, non sono neppure soggette a quel tipo di autoricatto implicito che funziona più o meno così: poiché questo libro attacca questo o quest'altro, allora, anche se non mi convince, non posso non pubblicarlo. Anche da questo ci meritiamo di essere liberi. Anche se costa»; cfr. L. Mascheroni, «Sono queste le scelte che mostrano la libertà dello struzzo», «Il Giornale», 24 febbraio 2006, ora consultabile su: <https://www.ilgiornale.it/news/sono-queste-scelte-che-dimostrano-libert-dello-struzzo.html> (visitato il giorno 16 luglio 2025).

13 Non si cerca qui di attribuire a Raboni il montaggio di un libro postumo; la divisione tra primo e secondo tempo del libro serve a organizzare un discorso critico sopra dei testi che, di fatto, per caratteristiche interne, si prestano a essere smistati in due gruppi, più o meno elastici.

riguardare il lettore in prima persona, per quella sovrapposizione di pubblico e privato cui Raboni lo ha abituato da tempo.

I sei *Trionfi*, incastonati più o meno al centro del libro, presentano i tratti del discorso civile privo della debolezza creaturale della seconda parte. La serie si concentra sul personaggio Berlusconi, nominato, con insistenza, «cavalier Menzogna» o solo «il Menzogna», non tralasciando di considerare «la coscienza del paese / (...) modellatasi / sui palinsesti di canale cinque» (*Canzone della nuova era*, vv. 19-21), impastando cioè il verso di riferimenti a discorsi pubblici di Berlusconi, stilemi da slogan propagandistici snocciolati con ironia¹⁴. Di seguito una trascrizione della serie che verrà analizzata nei prossimi paragrafi:

1
 Nel Trionfo dell'Impudenza
 il cavalier Menzogna
 disdice quel che ha detto il giorno prima
 ma lo fa confermare
 da uno dei suoi scherani o manutengoli 5
 per ottenere simultaneamente
 l'effetto della prudenza e dell'audacia,
 del moderatismo e dell'estremismo,
 del perbenismo e della beceraggine:
 tanto, lo si vede pensare 10
 dietro la facciata di gomma o plastica
 che gli serve da faccia,
 mille volte più della verità vale la garanzia del suo sorriso.

2
 Nel Trionfo della Volgarità
 in primissimo piano si contempla
 una montagna di orologi
 e bracciali firmati 5
 delle più famose gioiellerie
 da regalare a sudditi e compari
 nelle feste più o meno comandate
 con regale accompagnamento
 di pacche sulle spalle
 mentre soltanto col binocolo 10
 s'intravede la villa inaccessibile
 dove il Menzogna gongola
 in compagnia dei grandi della terra.

14 Sull'argomento, si veda l'articolo dedicato a *Ultimi versi*, di D. Podavini, *Ricezione ed elaborazione della retorica politica contemporanea: il caso della poesia dell'ultimo Raboni*, «Between», vol. IV, n. 7 (Maggio/May 2014), pp. 1-22. Disponibile qui: <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/download/1102/888/>.

3

Nel Trionfo dell'Arroganza
 il Menzogna impartisce reprimende
 perché remano contro e gli impediscono
 di rifare l'Italia
 non soltanto ai sodali più riottosi 5
 ma anche e soprattutto agli avversari
 dimostrando di credere
 che ricevuta la prescritta unzione
 uno (uno, s'intende, come lui)
 diventa ipso facto padrone 10
 come se si trattasse d'una villa
 con annessi fabbricati rurali
 sia della cosiddetta maggioranza
 che della cosiddetta opposizione.

4

Nel Trionfo dell'Ignoranza
 c'è poco da vedere
 e addirittura niente da scoprire
 l'unica cosa decisiva
 essendo l'invisibile bravura 5
 con la quale il Menzogna
 e i suoi spacciatori mediatici
 immettono da vent'anni ogni giorno
 nelle vene dei sudditi
 micidiali microdosi d'oblio. 10

5

Nel Trionfo del Malaffare
 da quando un fiume di denaro sporco
 scaturito da un'isola vicina
 e riciclato in isole lontane
 ha fatto spuntare quartieri 5
 grandi come città
 e messo in moto la gran ruota
 delle centrali della persuasione
 chiunque può vedere
 pregiudicati e delinquenti 10
 d'ogni risma e colore
 mettere sull'attenti
 compunti picchetti d'onore.

6

Nell'ultimo Trionfo immaginabile
 si vedono e si sentono
 i più informati dare per sicuro

che subito dopo il ripristino dell'istituto dell'immunità	5
verrà introdotto a maggioranza semplice (ma non si esclude il voto favorevole o almeno l'astensione di buona parte dell'opposizione)	
quello non meno giusto e indispensabile dell'immortalità parlamentare.	10

I.2. Il dattiloscritto di Emilio Giannelli

Questo studio prende avvio da un dattiloscritto inedito consistente di 7 carte (29,5x21 cm), raccolte all'angolo alto destro con un punto metallico¹⁵; sul *recto* di ognuna di queste si trova la stesura di un testo. Il primo foglio, porta in alto il titolo «TRIONFI», assieme al primo testo della serie, numerato con cifra araba; così il secondo foglio porta la redazione del testo numero 2, il terzo del 3, e così via. Ma i fogli, si è detto, sono sette: è presente, dunque, un testo inedito, appartenente alla serie.

Il dattiloscritto è stato donato a chi scrive da Luca Baranelli, a Siena, nel 2019; Baranelli lo aveva ricevuto in dono a sua volta, tempo prima, da Emilio Giannelli. Giannelli, avvocato, illustratore e vignettista del «Corriere della Sera», ricevette il dattiloscritto dei *Trionfi* di Raboni dall'editore Luigi Majno: la proposta era quella di illustrare i testi del dattiloscritto per un'edizione d'arte che ponesse i versi di Raboni in dialogo con i disegni di Giannelli, per le edizioni M'arte. Tuttavia, il progetto editoriale di Majno fallì: Giannelli, l'illustratore designato, si tirò indietro per evitare eventuali querele e conseguenze legali¹⁶.

I problemi di datazione inerenti al dattiloscritto conducono a una problematizzazione della stessa data di inizio del progetto dei *Trionfi*. Per ricostruire la vicenda sono stati intervistati Patrizia Valduga, Emilio Giannelli, e Luca Baranelli. Valduga sostiene che Raboni e Majno si incontrino due volte nel 2001 e una volta nel 2002¹⁷. Giannelli, dal canto suo, sostiene di non ricordare l'anno esatto

15 È possibile che il dattiloscritto sia stato redatto attraverso macchina da scrivere o anche computer: è difficile dirlo con esattezza, poiché i fogli risultano essere delle fotocopie. Si può dire ciò poiché è appena evidente, nell'angolo alto sinistro, il segno di una spilletta da pinzatrice, probabilmente presente nell'originale, e non nel documento di cui si dispone (pinzato invece nell'angolo alto destro).

16 Emilio Giannelli è stato intervistato telefonicamente il 12 settembre 2022 e il 24 gennaio 2025. Stando alle sue parole, Majno gli propose la sola illustrazione dei *Trionfi*, e di nessun altro dei testi poi usciti in *Ultimi versi*. In entrambe le interviste, Giannelli ha dichiarato di essersi tirato indietro dopo avere considerato gli aspetti del progetto.

17 In una e-mail del 12 settembre 2022, a proposito dell'inizio del progetto editoriale

in cui ricevette il dattiloscritto dei *Trionfi*, e che potrebbe essere accaduto nel 2001, nel 2002, ma anche a fine anni Novanta. Baranelli non ricorda in che anno ricevette in dono il dattiloscritto da Giannelli.

Davide Podavini dedica uno studio alla *Ricezione ed elaborazione della retorica politica contemporanea* e al caso particolare di *Ultimi versi* di Raboni: consultato un quaderno manoscritto autografo (appartenente all'archivio personale di Valduga a Milano) contenente materiale avantestuale e stesure che interessano *Ultimi versi*, e un file di testi dal computer di Raboni, Podavini sostiene che il progetto editoriale con Majno abbia inizio nel 2003 e riguardi tutto *Ultimi versi*, non limitando l'oggetto alla sola serie dei *Trionfi*¹⁸. Va ricordato, però, che, nelle due interviste tenute per questo studio, Giannelli ha sostenuto di essere stato coinvolto in un progetto d'illustrazione della sola serie di *Trionfi* – d'altra parte, né il quaderno né il file consultati da Podavini sembrano contraddire questa dichiarazione.

In questo studio ci si atterrà alla sola analisi del dattiloscritto che Majno e Raboni fornirono a Emilio Giannelli: perché questo rappresenta, dopo tutto, la sola ferma volontà autoriale di cui si dispone. Si parlerà, dunque, esclusivamente del progetto relativo all'illustrazione di quei *Trionfi*, in cui venne coinvolto Giannelli.

È abbastanza evidente, comunque, che il 2001 si possa dare quale termine *post-quem*: proprio in quell'anno Berlusconi inizia il suo secondo mandato come Presidente del Consiglio. Un altro dato lampante è il seguente: qualunque fosse l'anno di concepimento della serie, al momento di chiusura del dattiloscritto sono sette i *Trionfi* che vengono sottoposti alla lettura di Giannelli, e non sei, come quelli effettivamente andati a stampa. Il dattiloscritto contiene un inedito *Trionfo della Menzogna*; l'ordine stesso con cui si presentano i testi subisce, inevitabilmente, qualche variazione, poiché l'inedito non chiude la serie, ma si trova al sesto posto nel dattiloscritto. Valduga, curatrice di *Ultimi versi*, sostiene di avere sfilato il *Trionfo* inedito dalla serie perché persuasa che questa fosse la volontà di Raboni; pure, è bene segnalare una lettera di Majno, fornita proprio da Valduga,

con Majno, Valduga scrive: «Ho sfogliato le agende che ho di Raboni. | Ha visto Majno nel settembre e ottobre del 2001, poi nel luglio del 2002. | Majno non faceva libri d'arte da 30 anni: non era che un suo sogno, e Raboni lo ha assecondato».

18 Scrive Podavini: «La genesi, poco nota, dell'opera [*Ultimi versi*, ndr] risale al 2003, quando l'editore milanese Luigi Majno, dopo aver letto *Barlumi di storia*, raccolta uscita quello stesso anno, si persuase della necessità di dare spazio al Raboni politico, attraverso una pubblicazione tipica della sua casa editrice»; cfr. Podavini, *Ricezione ed elaborazione della retorica politica contemporanea: il caso della poesia dell'ultimo Raboni* cit., pp. 1-2. Si segnala che il giorno 12 settembre 2022 Patrizia Valduga ha fornito a chi scrive il file preso a testimone e esaminato nello stesso scritto di Podavini. Si sceglie, in questo saggio, di non offrire una nuova analisi del file, che pure è stato consultato.

in cui questi elenca i *Trionfi* datigli da Raboni: sono sette, *Menzogna* compreso¹⁹.

Di seguito, un regesto dei rispettivi montaggi: a sinistra quello rinvenuto sul dattiloscritto di Giannelli, per il quale si useranno i numeri romani²⁰; a destra quello andato a stampa, per il quale si useranno i numeri arabi.

I. <i>Trionfo dell'Impudenza</i>	1. <i>Trionfo dell'Impudenza</i>
II. <i>Trionfo della Volgarità</i>	2. <i>Trionfo della Volgarità</i>
III. <i>Trionfo dell'Arroganza</i>	3. <i>Trionfo dell'Arroganza</i>
IV. <i>Trionfo dell'Ignoranza</i>	4. <i>Trionfo dell'Ignoranza</i>
V. <i>Trionfo del Malaffare</i>	5. <i>Trionfo del Malaffare</i>
VI. <i>Trionfo della Menzogna</i>	6. <i>Ultimo Trionfo immaginabile</i>
VII. <i>Ultimo Trionfo immaginabile</i>	

I.3. *Sei Trionfi più uno*

Rimandando all'Apparato in calce a questo scritto per un regesto completo delle varianti (che, pur minime, verranno chiamate in causa nel corso dell'analisi), si trascrive di seguito l'inedito *Trionfo della Menzogna*, da cui si partirà per individuare le cifre stilistiche proprie della sequenza. Così il testo nel dattiloscritto, alla sesta pagina:

[VI]

Nel Trionfo della Menzogna
si può osservare il Cavaliere omonimo
che giura sulla testa dei suoi figli
di non aver corrotto magistrati

4

19 Si riportano di seguito stralci dello scambio di posta elettronica avuto, a tal proposito, con Valduga. Il 12 settembre, alla domanda se esistessero eventuali testimoni per ricostruire la genesi della serie dei *Trionfi*, Valduga risponde: «ho solo una lettera di Luigi Majno, che voleva fare un libro appunto con Giannelli, il file dal computer di Raboni che ti mando e le versioni definitive»; all'e-mail è allegato il file preso in esame da Podavini nel suo articolo. Nel pomeriggio dello stesso 12 settembre Valduga scrive una seconda e-mail, dopo avere reperito altre informazioni, e specifica che la lettera di Majno menzionata è indirizzata a lei, «l'ho cercato per chiedergli i testi che Raboni gli aveva mandato»: i *Trionfi*, per Majno, risultano essere sette, e tra questi è presente quello della *Menzogna*.

20 Si consideri che il dattiloscritto presenta numerazione araba. L'uso dei romani ha esclusivamente fini di distinzione in sede di analisi.

alterato bilanci	
evaso l'imposta sul reddito	
costituito fondi all'estero	
finanziato partiti in modo illecito	8
riciclato denaro	
di provenienza delittuosa	
senza rendersi conto	
che assieme all'evidenza	12
negando queste cose sta negando	
la sua stessa esistenza.	

Il testo presenta una struttura simile agli altri della serie: le misure versali di endecasillabo, novenario, settenario sono di nuovo garanzia del modello della canzone antica (come per i testi che, in *Ultimi versi*, ne portano traccia nel titolo). Gli endecasillabi sono in generale scarsamente accentati, e così avviene nel resto della serie, in cui è possibile trovare un endecasillabo veloce e irregolare, da un punto di vista prosodico, e in un'occasione, nel testo d'apertura, influenzato dal novenario con la quinta posizione accentata (si veda testo 1, vv. 10-11, «tanto, lo si vede pensare / dietro la facciata di gomma o plastica», con isoritmia di 1^a 5^a 8^a)²¹; anche in VI, del resto, si trova uno dei numerosi novenari di 2^a 5^a 8^a (v. 6, «evaso l'imposta sul reddito»; ma si veda anche 3, v. 10 «diventa ipso facto padrone»; 4, v. 7 «e i suoi spacciatori mediatici»; 5, vv. 5 e 13, «ha fatto spuntare quartieri» e «compunti picchetti d'onore»; 6, v. 4 «che subito dopo il ripristino»). Ogni testo, in effetti, è aperto anaforicamente da un novenario (1 «Nel Trionfo dell'Impudenza», 3 «Nel Trionfo dell'Arroganza», 4 «Nel Trionfo dell'Ignoranza», 5 «Nel Trionfo del Malaffare», VI «Nel Trionfo della Menzogna») a eccezione del secondo e dell'ultimo testo, con incipit endecasillabici (2 «Nel Trionfo della Volgarità», 6 «Nell'ultimo Trionfo immaginabile»). Che ci sia un lavoro attento sulle misure versali sia nelle redazioni del dattiloscritto, sia nelle redazioni andate a stampa è evidente tanto più per la risultante di un metro riconoscibile e internamente mosso. Anche considerando il parziale processo variantistico risultante dalla sola analisi del dattiloscritto, l'intervento su un verso dà per risultato un verso dal profilo riconoscibile nel testo d'arrivo (in III i vv. 3-4 vengono mutati da «perché, dice, remano contro / impedendogli di rifare l'Italia» in 3, vv. 3-4 «perché remano contro e gli impediscono / di rifare l'Italia», così che il primo novenario diventa un endecasillabo, e così facendo è rimodellato completamente il verso sotto, che da un endecasillabo ipermetro diventa un settenario; ancora, nel testo V, v. 9, l'ot-

21 Sull'accentazione dell'endecasillabo nella poesia di Raboni, e più nello specifico sull'influenza del novenario, cfr. R. Zucco, *Introduzione*, in Raboni, *L'opera poetica* cit., pp. XXXIX-XL. Cfr. anche F. Magro, *La metrica del primo Raboni*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», V, 2 (2002), pp. 347-407: 351-65.

tonario «chiunque può contemplare» diventa in 5, v. 9, «chiunque può vedere», guadagnando la misura più tradizionale di settenario).

Al v. 2 di VI s'incontra una formula, «si può osservare», che ricorrerà più o meno regolarmente nella serie: i *verba videndi* sono la spia della componente ecfrastica che anima, e da cui si originano, i *Trionfi*. Specialmente negli incipit, allora, si rilevano: «Nel Trionfo della Volgarità / in primissimo piano si contempla / una montagna di orologi / e bracciali firmati» (1, vv. 1-4), «Nel Trionfo dell'Ignoranza / c'è poco da vedere / e addirittura niente da scoprire» (4, vv. 1-3), «Nel Trionfo del Malaffare / (...) chiunque può vedere» (5, vv. 1-9), «Nell'ultimo Trionfo immaginabile | si vedono e si sentono | i più informati» (6, vv. 1-3). Il modello, pure straniato, sembra essere la formula incipitaria dei Misteri del Rosario, con il gesto deittico-ecfrastico e l'insistenza sul verbo "contemplare".

Più che cercare nella serie una memoria dei due autori che precedettero Raboni con dei *Trionfi*, Francesco Petrarca (sei testi, anche in quel caso) o Giovanni Testori, si dovrebbe, prima di tutto, considerare il progetto originario dell'edizione d'arte, la quale prevedeva le illustrazioni di Giannelli quali controparte visiva del verso²², se non proprio risalire alle origini storico-iconografiche della forma "trionfo". Ma considerato come il bersaglio dei *Trionfi* sia il fondatore di Mediaset, colui che con «i suoi spacciatori mediatici / immette da vent'anni ogni giorno / nelle vene dei sudditi / micidiali microdosi d'oblio» (4, vv. 7-10), il riferimento visuale è rivolto, si ipotizza, oltre alle superfici figurative, agli schermi del televisore. Anche oltre la soglia d'ingresso è possibile considerare un'attenzione privilegiata alla vista: in 1 si legge, vv. 10-12, «lo si vede pensare / dietro la facciata di gomma o plastica / che gli serve da faccia», con chiusura che indugia sul viso («mille volte più della verità / vale la garanzia del suo sorriso», vv. 13-14), come considerando la posa statuaria da cartellonistica, il linguaggio del corpo muto e solo percorribile con gli occhi; in 2 c'è il dettaglio di una villa vista dal binocolo («mentre soltanto col binocolo / s'intravede la villa inaccessibile», vv. 10-11); in 4, infine, è grazie alla sua «invisibile bravura» (v. 5) che il Menzogna riesce a ipnotizzare gli italiani attraverso il suo palinsesto televisivo.

Si misuri quanto detto sui versi inediti del *Trionfo della Menzogna*. Nell'incipit il lettore/spettatore «può osservare il Cavaliere omonimo | che giura sulla testa dei suoi figli» (vv. 2-3): e può osservarlo davvero, poiché è difficile che al lettore non venga in mente la voce e la figura stessa del «Cavalier Menzogna» pronun-

22 Interrogato su questo, Giannelli ha dichiarato di avere effettivamente provato a realizzare le illustrazioni: proprio la resa dei versi in immagine lo ha portato a considerare da vicino le eventuali conseguenze legali che ne sarebbero venute. Dunque, ha preferito tirarsi indietro dal progetto, declinando l'offerta di Majno e Raboni. Giannelli non ha saputo dire che fine potrebbero avere fatto i bozzetti realizzati. (Conversazione telefonica del 24 gennaio 2025.)

ciare, in almeno un'occasione, quella frase²³. C'è dunque un ulteriore livello di visualità, evocato in contumacia, eppure attivo alla lettura dei *Trionfi* di Raboni, e innescato dalla scelta della lingua. La serie si regge su un impasto retorico che apre, si vedrà meglio, ai modi della propaganda, della pubblicità, ma soprattutto mette in circolo, come in questo caso, frammenti dell'inconscio collettivo degli italiani di fronte al televisore, motti e ritornelli inseparabili dalla mimica e dall'espressività dell'oratore. Quello che si può allora «osservare», nel *Trionfo della Menzogna*, è l'immagine, la gestualità, la figura di Berlusconi che pronuncia il giuramento. Colui che giura sulla testa dei propri figli, spostando l'attenzione sul dettaglio patetico, sul padre che non mentirebbe a danno della prole, è il personaggio di vittima (e martire) che si affaccia almeno in un altro testo: in 3 «il Menzogna impartisce reprimende / perché remano contro e gli impediscono / di rifare l'Italia» (vv. 2-4). I suoi disegni sembrano impediti da una sorta di congiura ordita contro di lui, ed è questo che farebbe di Berlusconi un vero e proprio martire. Chi sono le terze persone plurali che impediscono di rifare l'Italia? Il discorso indiretto libero tira una linea tra loro, l'opposizione, e lui, una maggioranza oscura contro una minoranza inerme: è qui che Raboni attiva la macchina mitologica del populismo mimando l'*usus* del «Menzogna», sospendendo quasi, in incipit, il rovescio sferzante (che pure non tarderà ad arrivare) e restituendo in pochi versi, come in falsetto, il movimento innaturale della vittima che si autodichiara tale, manipolando gli astanti²⁴. L'*Ultimo Trionfo*, d'altra parte, ricorrendo all'antifrasi, contempla il momento in cui, dopo il ripristino dell'immunità parlamentare, il personaggio introdurrà l'istituto «non meno giusto e indispensabile / dell'immortalità parlamentare» (vv. 10-11).

23 Cfr. M. Prospero, *Lo stato in appalto. Berlusconi e la privatizzazione del politico*, San Cesario di Lecce, Manni, p. 212: «In Berlusconi si incontra una manipolazione degli affetti con giuramenti sulla testa dei figli come criteri dell'accertamento del vero ("giuro sulla testa dei miei figli: non so niente di quanto mi viene contestato")». Si veda anche, per esempio, l'articolo di M. Latella, *Berlusconi promette: vendo le mie aziende*, «Corriere della Sera», 24 novembre 1994, p. 5, in cui si riportano le parole: «Giuro sulla testa dei miei figli: non so niente di quanto mi viene contestato. Conosco i fatti e so di essere oggetto di una grande ingiustizia. L'avviso di garanzia è la risposta a quello che il governo sta facendo».

24 Scrive Daniele Giglioli: «chi parla da vittima, o per la vittima, è sempre nella situazione di chi parla al posto di qualcun altro. Ciò è ovvio quando qualcuno prende la parola in nome di vittime silenti. Ma paradossalmente vero è anche nel caso della vittima che parla per sé, in quanto la vittima è tale in primo luogo perché costretta a tacere, inascoltata, privata del potere del linguaggio. Parlare è la prima forma di agency»; cfr. D. Giglioli, *Critica della vittima*, Milano, Nottetempo, 2014, pp. 17-18.

II. Antifrase, antitesi, iperbole, litote. Strategie di comunicazione

Il doppio movimento che Raboni edifica nei versi, l'ironia e lo straniamento di "trionfi" che hanno come fine il contrario della celebrazione, è rintracciabile nella maglia di figure retoriche della serie. L'anafora, l'antitesi, la litote, l'iperbole, e il diffuso dispositivo antifrastico sono solo alcune delle forze che animano la lingua in direzione dell'efficacia propagandistica²⁵, lasciando un'eco e facendo il verso o, perché no, il ritratto, al personaggio protagonista²⁶. Si è già detto dell'ingresso anaforico di ogni testo; ma il nervo che sostiene l'intera sequenza è, senza dubbio, l'antitesi, con il sottotesto ironico-antifrastico di cui si è detto – e con plausibile memoria dei *Trionfi* petrarcheschi. Il testo 1 è esemplare in questo senso: dal v. 3 al 9 si susseguono una dietro l'altra coppie di opposti inconciliabili: il Menzogna «disdice quel che ha detto il giorno prima / ma lo fa confermare» dai suoi «per ottenere simultaneamente / l'effetto della prudenza e dell'audacia / del moderatismo e dell'estremismo, / del perbenismo e della beceraggine». Nel testo 2 la volgarità delle «pacche sulle spalle» è descritta per antifrase come «regale accompagnamento» (vv. 8-9) nelle feste della «villa inaccessibile» (v. 11). Ancora il testo 3 contempla un veloce, ma anche anaforico dittico antitetico «sia della cosiddetta maggioranza / che della cosiddetta opposizione» (vv. 13-14); infine, il testo 5 chiude sull'immagine scioccante di «pregiudicati e delinquenti / d'ogni risma e colore / mettere sull'attenti / compunti picchetti d'onore» (vv. 10-13).

Larghissimo uso è fatto dell'iperbole, dell'esagerazione, dall'inizio alla fine della sequenza: si veda in 1 la chiusa: «mille volte più della verità / vale la garanzia del suo sorriso» (vv. 13-14); in 2 la «montagna di orologi / e bracciali firmati» (vv. 3-4) e la «villa inaccessibile» avvistabile a stento e «soltanto col binocolo» (vv. 10-11); in 5 il «fiume di denaro sporco» (v. 2) e, infine, in 6, al compimento dell'agiografia, la contemplazione dell'«immortalità parlamentare» (v. 11)²⁷.

25 A proposito della cornice antifrastica del discorso di Raboni, Daino ne individua la presenza preponderante nell'ultimo tratto della pubblicistica e non solo: «Come succede di frequente, nell'ultimo Raboni, il discorso è dolorosamente giocato sull'antifrase»; cfr. Daino, *Introduzione* cit., p. XXVI.

26 Per concludere una ricognizione sul ruolo dell'immagine all'interno dei *Trionfi* si dovrebbe considerare il ruolo stesso che le immagini ebbero nella propaganda berlusconiana, e a partire dalla campagna del 1992, quando iniziò a pubblicizzare il suo nuovo partito politico diffondendo per mesi alcune immagini di bambini abbinate allo stesso semplice slogan, «Forza Italia» infantilizzato in «Fozza Italia», suscitando curiosità in tutto il Paese.

27 Ricchezza e potenza sono, per Raboni, attributi che varrebbero da soli a spiegare il successo e l'autorevolezza di Berlusconi agli occhi del pubblico. Lo dice bene in un articolo indirizzato altrove, che pure chiama in causa l'allora Presidente del Consiglio, primo mandato: «A giudizio di Alberto Sordi, come si è potuto apprendere mercoledì

Nella stessa direzione straniante si muove la litote in VI: il testo del dattiloscritto è interamente costruito su un elenco di misfatti (vv. 4-10) retti in principio dalla negazione «non» (v. 4), che nella profondità di lettura viene quasi dimenticata, lasciata indietro dalla fila di versi che inanella illeciti e che, negandoli attraverso l'indiretto libero attribuibile al Menzogna, li afferma con procedimento, di nuovo, antifrastico.

Per sfidare Berlusconi, Raboni ricorre al testo e alla cornice, al margine d'ambiguità consentito dalla funzione poetica del linguaggio. Non lancia accuse dirette, né restituisce nomi, dettagli che non siano celati dietro l'ineffabilità del verso. Imita invece il linguaggio populista dello «Stato spettacolo»²⁸. Attinge al ritmo dello slogan, costruito da strategie retoriche come quelle osservate; ma gli esempi potrebbero estendersi ad altri luoghi di quest'ultima fase della sua poesia. Torna particolarmente bene, per questo discorso, la lettura della prima quartina di un sonetto di *Quare tristis* (1998): il soggetto del testo osserva con ironia il decadimento progressivo e lo scadere della vita dichiarando, allo stesso tempo, di esserne soggiogato, di subirne ancora il fascino. Eppure, la precisa strategia delle rime inclusive rivela l'amarezza del soggetto nel meccanismo che diventa scopertamente ironico. Così la prima quartina:

Stanco della vita, io? Non scherziamo.
Ma se me le mangio con gli occhi, ancora,
tutte le sue insegne, se non c'è amo
al quale non abbocchi! Semmai è ora²⁹

La quartina è costruita con un'interrogativa retorica, cui segue il ricorso a modi di dire sinestetici ("mangiare con gli occhi") e metaforici ("abboccare all'amo"); ma soprattutto, l'attenzione è concentrata sulle rime inclusive: *scherziamo* : *amo*, *ancora* : *ora*, e anche, al mezzo, *occhi* : *abbocchi* (ma ci sarebbe anche quella, solo per l'occhio, appunto, *io* : *mangio*). Le rime hanno il ruolo di rafforzare e replicare il fascino dell'edonistica *Western Way of Life*: Raboni utilizza la rima in-

scorso leggendo questo giornale, Silvio Berlusconi "si è fatto da solo, ha creato un impero e un potere, e per questo merita rispetto e stima". (...) In termini elementari tale meccanismo si può esprimere così: ha ragione chi ha successo. Ma quale successo? Per l'immagine di massa, l'unica vera epifania del successo è la quantità di denaro che uno riesce, non importa come, a mettere insieme. (...) poco importa che sull'origine del "potere" e dell'"impero" di Berlusconi aleggino misteri a dir poco inquietanti, né che i suoi giorni di governo siano stati i più catastrofici degli ultimi decenni»; cfr. G. Raboni, *Se chi vende è il più bravo*, «Corriere della Sera», 12 marzo 1995, p. 22, ora in Id., *Meglio star zitti?* cit., pp. 314-15: 314.

28 A. Tonelli, *Stato spettacolo. Pubblico e privato dagli anni '80 a oggi*, Milano, Mondadori, 2010.

29 Raboni, *L'opera poetica* cit., p. 984.

clusiva poiché questa è basata sulla ripetizione di una stessa parola all'interno di un'altra. Così, mima stilisticamente una nota pratica di copywriting: lo slogan, con massima economia di parole, veicola e ripete un messaggio all'interno di una proposizione facilmente memorizzabile³⁰.

III. *Zapping e «ultimità». Una conclusione*

Il montaggio dei *Trionfi* apre a considerazioni di carattere temporale ed estetico. Si parta da un dato già assunto: l'ordine con cui i testi sono montati nella redazione del dattiloscritto diverge rispetto a quello andato in stampa; ma l'assenza di VI non crea una lacuna nel discorso. Si potrebbe dire che la forma del Trionfo è pressoché autonoma e autoconclusiva, notando però come il testo finale cominci, in effetti, «Nell'ultimo Trionfo immaginabile», e chiuda sull'entelechia dell'«immortalità parlamentare». Ma i testi dall'1 al 5 sembrerebbero intercambiabili: il fine ultimo non essendo quello di portare avanti una storia o una narrazione.

A proposito di *Barlumi di storia*, Raboni usava alcune parole che varranno anche per *Ultimi versi*:

qui la storia torna ad essere un po' più obiettiva. *Barlumi di storia* è l'idea che non ci sia mai una rappresentazione frontale della storia, ma dettagli, una luce intermittente, di taglio. La rappresentazione totale è difficile per me³¹.

Certo, nel caso dei *Trionfi*, uno dei tratti di maggiore interesse risiede nell'equilibrio tra ciò che è lecito dire e ciò che può comportare conseguenze legali: allora il «dettaglio» è forzato alla sfumatura, all'ironia che per quanto frontale opera da velo, all'assenza di onomastica particolare. Anche così, resta salda l'idea che l'intero non possa essere restituito che per quadri, immagini più o meno irrelate rispetto alla grande narrazione unificante.

Fabio Magro ha osservato come lo stile nominale dei primi versi di alcune poesie e il montaggio o il lessico di poesie come quelle di *Cadenza d'inganno* avessero per modello il cinema, e procedessero per scene e immagini³². La poesia dell'ultima fase della vita di Raboni sembra aggiornare il modello formale ci-

30 È celebre l'esempio portato da Roman Jakobson, lo slogan politico «I like Ike», usato per la campagna presidenziale statunitense di Eisenhower (soprannominato, appunto, Ike) nel 1952.

31 Cfr. *Ogni sera che viene sulla terra. Gabriela Fantato e Luigi Cannillo dialogano con Giovanni Raboni*, «La mosca di Milano», VII, 2 (novembre 2004), pp. 7-14: 11-12; poi in Raboni, *L'opera poetica* cit., p. 1756; e in Magro, *Un luogo della verità umana* cit., p. 244.

32 Magro, *Un luogo della verità umana* cit., p. 102. Si veda anche A. Maletto, *Tra montaggio e racconto. Il linguaggio cinematografico in Cadenza d'inganno di Giovanni Raboni*, «Lingue e Culture dei Media», 4, 1 (2020), pp. 116-41.

nematografico a quello televisivo, con piena coscienza caricaturale. La mimesi dello slogan in senso parodico e polemico, nonché una tecnica di montaggio provocatoriamente vicina allo zapping televisivo, o alla cartellonistica, sono due degli aggiornamenti che trovano terreno fertile su una poesia già incline, e dagli esordi, alla drammatizzazione (cinematografica e teatrale).

L'idea del frammento rappresentativo del tutto e la funzione dell'antitesi sono due delle cifre individuate dagli studi sullo stile tardo d'artista. Se a quest'altezza mentale (più che realmente anagrafica) trova spazio nella poesia di Raboni un'invektiva mai così caustica contro ciò che rende insostenibile il declino personale (offrendone, di fatto, un parallelo storico), non si vuole sorvolare su quanto di più intensamente lirico rilevino questa rabbia, e l'uso ironico della lingua, e lo straniamento. Esaurito, con i *Trionfi*, il momento più livido e disperato di *Ultimi versi*, il lettore accede alle liriche più malinconiche e però, di nuovo, vagamente millenaristiche, della seconda parte, come se un velo di oblio abbia attenuato una verità insopportabile. Tornano gli amici, i cari morti, il tempo. La soglia per accedere al momento più soffertamente pacato del libro è la prosa *Tempus tacendi*, una lunga riflessione in forma di monologo o diario, appunto, sulla fine della vita, dopo tanta terminalità civile:

7.9.91. Nei giornali di oggi, servizi sulla scoperta del gene della longevità da parte di un gruppo di scienziati americani. Sembra che uomini e donne potranno un giorno disporre di una vita lunghissima, ultrasecolare. Mi sembra legittimo chiedersi (ma negli articoli che ho letto nessuno se lo chiede): per farne che cosa?

Ho sempre pensato che l'ultimità (so che questa parola non esiste, ma per il momento non sono disposto a rinunciarvi o a sostituirla) sia la più preziosa, la più inebriante delle dolcezze. Ma come calcolarla senza spavento³³?

Apparato di varianti

Si riportano prima le lezioni dei *Trionfi* secondo la redazione a stampa (cfr. *L'opera poetica* cit.); a seguire le lezioni presenti nel dattiloscritto di Emilio Gianelli (chiamato G). In due testi, G riporta un verso in eccesso rispetto alla redazione a stampa: per segnalare il computo dei versi di G verranno aggiunte delle parentesi quadre al termine della lezione, sulla destra (qualora il numero dei versi non corrispondesse a quello dei versi a stampa).

33 Raboni, *L'opera poetica* cit., pp. 1337-38.

2 *Trionfo della Volgarità*

6. da regalare ... compari] da regalare a sudditi e compari / e alle loro signore G [vv. 6-7]

3 *Trionfo dell'Arroganza*

3-4. perché remano contro ... rifare l'Italia] perché, dice, remano contro / impedendogli di rifare l'Italia G

4 *Trionfo dell'Ignoranza*

2. c'è poco da vedere] c'è poco da capire G

3. niente da scoprire] niente da vedere G

5. l'invisibile bravura] l'invisibile destrezza G

6-7. con la quale il Menzogna ... mediatici] con la quale il Menzogna e la sua banda / di prestigiatori mediatici G

8. immettono] iniettano G

5 *Trionfo del Malaffare*

4. riciclato] ripulito G

9. vedere] contemplare / a reti vieppiù unificate G [vv. 9-10]

6 *Ultimo Trionfo immaginabile*

6. a maggioranza semplice] a maggioranza G

DIALOGHI

NICOLÒ MALDINA

*Giuseppe Raimondi lettore di Rimbaud
La prima stesura autografa del XXIII capitolo
del Giuseppe in Italia*

*Giuseppe Raimondi, reader of Rimbaud.
The first autograph draft of chapter XXIII
of Giuseppe in Italia*

ABSTRACT

Il saggio indaga il ruolo di Arthur Rimbaud nella formazione di Giuseppe Raimondi attraverso la prima stesura autografa del capitolo XXIII di *Giuseppe in Italia*. L'analisi mostra come la lettura di Rimbaud, avviata già negli anni giovanili e riattivata durante lo sfollamento, rappresenti per Raimondi un momento decisivo di rigenerazione intellettuale e un modello di autobiografismo fondato sulla memoria figurativa. La stesura del 1944 appare così come nucleo generativo del capitolo e testimonianza della centralità della poesia rimbaldiana nell'elaborazione del romanzo.

This essay investigates the role of Arthur Rimbaud in the formation of Giuseppe Raimondi through the first autograph draft of chapter XXIII of *Giuseppe in Italia*. The analysis shows how reading Rimbaud, which began in his youth and was revived during his displacement, represented a decisive moment of intellectual regeneration for Raimondi and a model of autobiography based on figurative memory. The 1944 draft thus appears as the generative core of the chapter and testimony to the centrality of Rimbaud's poetry in the development of the novel.

*Giuseppe Raimondi lettore di Rimbaud.
La prima stesura autografa del XXIII capitolo
del Giuseppe in Italia*

Je n'en finirais pas de me revoir dans ce passé
(Arthur Rimbaud, *Saison en enfer, Mauvais sang*)

Les calculs de côté, l'inévitable descente du ciel,
et la visite des souvenirs et la séance des rythmes
occupent la demeure, la tête et le monde de l'esprit
(Arthur Rimbaud, *Illuminations, Jeunesse, I, Dimanche*)

Tra gli autori centrali per la formazione intellettuale di Giuseppe Raimondi un posto tutt'altro che secondario deve essere riservato ad Arthur Rimbaud, le opere del quale, pur conosciute e meditate sin dalla metà degli anni '10 in seno al dialogo intellettuale con Bino Binazzi¹, costituiscono un intertesto decisivo specie per quel che attiene la fase della produzione letteraria raimondiana successiva alla conclusione della Seconda Guerra Mondiale². È, del resto, proprio il testo che inaugura tale fase, il *Giuseppe in Italia*, ad ospitare esplicite dichiarazioni in questo senso (centrali i capitoli V e XXIII); e, anche tra i testi pubblicati successivamente, sono quelli la cui genesi rimonta agli anni di gestazione del *Giuseppe* a recare più esplicite tracce dell'attenzione raimondiana per l'opera di Rimbaud (si pensi, ad esempio, al racconto *Ritorno in città*, incluso nella raccolta *Notizie dell'Emilia*)³.

- 1 Cfr. Giuseppe Raimondi, *Giuseppe in Italia*, p. 83: «Mi parlò [Bino Binazzi] di Rimbaud, di Mallarmé, e mi passava in lettura i fogli di *Lacerba*, dalla testata di grossi caratteri neri». D'ora innanzi tutte le citazioni dal *Giuseppe in Italia* saranno prese dall'edizione Bologna, Pendragon, 2020, che riproduce la *princeps* del 1949 (= GIUTA). Sul rapporto di Raimondi con Binazzi cfr. L. Lepri, *Giuseppe Raimondi (1898-1985)*, «Studi Novecenteschi», vol. 13, no. 32, 1986, pp. 171-203, p. 172.
- 2 Cfr., in tal senso, N. Maldina, *Un'epica dell'umanità. Giuseppe Raimondi, Giacomo De-benedetti e ragioni del «Giuseppe in Italia»*, in *Giuseppe Raimondi. La centralità di un «outsider» bolognese*, a cura di F. Milani, Milano, Ledizioni, 2023, pp. 38-54.
- 3 Cfr. C. Martinoni, *Introduzione*, in G. Raimondi, *Notizie dall'Emilia*, a cura di C. Martinoni, Milano, Mondadori, 1978, pp. 5-23, pp. 15 e 22. Il racconto venne pubblicato, col titolo *Lettera da Bologna*, già ne «La Fiera Letteraria», n. 3, del 25 aprile 1946 (manca però proprio il paragrafo rimbaldiano che stiamo citando: cfr. p. 6: «Incominciarono i tentativi di rintracciare un libro desiderato, nelle casse dei viveri, tra i pacchi di biancherie e le sacche di lana: dove sarà il Rimbaud di Claudel; ecc. Ma

Proprio a quest'ultimo racconto Raimondi affida un ricordo di lettore che denuncia apertamente il decisivo ruolo che la lettura di Rimbaud giocò in quei giorni di sfollamento a Portomaggiore ai quali dev'essere ricondotta la genesi ideologica e letteraria del *Giuseppe in Italia*⁴:

Incominciarono i tentativi di ritrovare un libro desiderato, nelle casse dei viveri, tra i pacchi di biancheria e le sacche di lana: dove sarà il Rimbaud di Claudel? (Bisogna ricordare che Rimbaud m'aveva infuso coraggio e una furibonda speranza, nei giorni che una compagnia di guastatori tedeschi aveva invaso la casetta presso la canonica di P.; e io vegliavo le fredde sere di febbraio sulla soglia dell'unica stanza dove eravamo ridotti. Leggevo *Paris se répeuple* e sentivo un'eco sorda di battaglia giungere dal grigio cielo ferrarese. Quando calava la notte si attendeva il colpo e il contraccolpo serrato del cannone di Comacchio, e quello di Mezzano. Guardandoci negli occhi, con mia moglie, mentalmente si calcolava la distanza, sera per sera, sempre minore). Ma Bologna, in quei primi giorni, non tornava a essere ancora la mia città⁵.

L'immagine della celebre edizione degli *Œuvres* di Rimbaud curata da Paternè Berrichon con prefazione di Paul Claudel⁶ stivata tra le casse di viveri e biancheria dello sfollato Raimondi letta sotto i bombardamenti s'impone quale icaistica conferma della centralità del poeta francese tra i referenti culturali di un libro, come il *Giuseppe in Italia*, il cui primissimo nucleo è costituito dal progetto di «uno scritto di carattere autobiografico e rimemorativo» sul proprio «soggiorno forzato nella campagna ferrarese per scampare la guerra»⁷.

È, del resto, proprio nel contesto della genesi, della gestazione e della scrittura della 'trilogia emiliana' e negli anni in cui si vanno definendo le ragioni profonde che ne definiscono le istanze ideologiche che l'interesse di Raimondi per la figura e l'opera di Rimbaud si traduce, oltre che in aperta dichiarazione di disce-

Bologna, in quei primi giorni, non mi tornava ancora la mia città»), ossia l'anno prima che cominciasse, ne «L'immagine» di Cesare Brandi, la pubblicazione dei capitoli del *Giuseppe in Italia* (cfr. ora il prospetto procurato in *Bibliografia degli scritti di Giuseppe Raimondi*, a cura di M.C. Tortora, in *Giuseppe Raimondi. La centralità di un "outsider" bolognese*, cit., pp. 129-237, nr. 234, 236, 238, 239, 253, 255).

4 Cfr. N. Maldina, *Introduzione*, in GIULTA, pp. 5-22, pp. 18-19.

5 Raimondi, *Notizie dall'Emilia*, a cura di C. Martignoni cit. p. 156. Cfr. anche l'*Introduzione* di quest'edizione (pp. 5-23) per ulteriori informazioni sulla genesi del racconto alla luce delle carte autografe di Raimondi.

6 Cfr. *Oeuvres de Arthur Rimbaud. Vers et proses. Revues sur les manuscrits originaux et les premières éditions mises en ordre et annotées par Paternè Berrichon. Poèmes retrouvés*, Paris, Mercure de France, 1912.

7 Traggo le citazioni dagli appunti autografi conservati in FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni, 2.23, c. 1r, sui quali cfr. Maldina, *Introduzione*, in GIULTA, p. 18 e, più distesamente, Id., *Giuseppe Raimondi e il "Rinascimento" del '45*, «Studi e Problemi di Critica Testuale», 97 (2018), pp. 211-36, pp. 229-31.

polato, in esplicita riflessione sulla sua poesia. È in tale contesto che la lettura dell'opera rimbaldiana, specie la *Saison en enfer* e le *Illuminations*, diviene il catalizzatore per un passaggio decisivo nella carriera letteraria raimondiana, ossia il processo mediante il quale «il personaggio che dice “io” si riconosce come poeta, e la curva della vicenda consiste nell'evolvere dell'osservazione in rappresentazione»⁸. È, perciò, particolarmente importante indagare a fondo non solo il carattere della lettura raimondiana dell'opera di Rimbaud, ma anche interrogarsi sui tramiti e le mediazioni che la consegnarono alla sua biblioteca ideale definendone i contorni e le sfumature.

Tra le diverse riflessioni di Giuseppe Raimondi su Rimbaud spicca, per ampiezza e profondità, il XXIII capitolo del *Giuseppe in Italia*⁹. Qui, Raimondi

8 G. Contini, *Dante come personaggio-poeta della «Commedia»* (1957), in Id., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 2001³, pp. 33-62, p. 34. Il senso di questa citazione continiana, nella quale il critico fa riferimento alla *Recherche* di Proust, si comprende appieno considerando che essa è il punto culminante di un breve ma incisivo discorso sulle nozioni di «autobiografia diretta» e «autobiografia trasposta», ossia sulle due categorie grazie alle quali lo stesso Contini poteva, recensendo il *Giuseppe in Italia*, collocarlo nella parabola letteraria raimondiana: cfr. G. Contini, *Giuseppe in Italia*, in Id., *Altri esercizi*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 185-88, p. 187. A margine di questa citazione continiana, è interessante rilevare come, in altra occasione, lo stesso Raimondi evidenzia l'importanza del dialogo intellettuale con Contini proprio in occasione di quel periodo di sfollamento a Portomaggiore della cui importanza per il *Giuseppe in Italia* s'è detto, in una pagina che ricorda molto da vicino quella (appena citata) sulla lettura di Rimbaud a Portomaggiore: cfr. G. Raimondi, *Due mitologie antiche*, «L'approdo letterario», 12, (1967), pp. 71-76, p. 71: «Io dovevo un ringraziamento all'amico Gianfranco Contini, diramato, come dirò, in diversi sotto-ringraziamenti. Incomincia dal tempo dell'ultima guerra, in cui trovandomi in quella condizione di eufemistico sfollamento, ma piuttosto di reale volontario confino, mi ero portato, in ogni spostamento di domicilio, il suo volume delle Rime di Dante. E ricordo con esattezza, l'inverno, al principio dell'anno '45, trascorso in una casa della Bassa ferrarese: le notti, punteggiate dai colpi del cannone americano, e tormentose per il freddo e il gelo della pianura coperta solo di neve, in cui mi scaldavo al caldo della stufa di cucina, e leggevo, annotavo le Rime dantesche, con una matita biro rossa: una delle prime mie biro. Quel colore rosso, non si è stinto, anzi si è acceso, forse annerito, come si vede in certe cicatrici. Il libro tornò in città con me».

9 Che Rimbaud sia il baricentro del capitolo lo riconferma anche il fatto che tutte le citazioni e allusioni letterarie in esso contenute sono a scrittori (Laforgue e Apollinaire) posti in diretto rapporto con Rimbaud dallo stesso Raimondi in uno scritto di taglio critico sul poeta francese: *Rimbaud*, in G. Raimondi, *La valigia delle Indie*, Firenze, Vallecchi, 1955, pp. 307-13 (cfr., in particolare, p. 312). Il legame diretto istituito da Raimondi tra Rimbaud e questi autori consente di connettere l'interesse raimondiano per Rimbaud con l'influsso su di lui esercitato dalle avanguardie francesi primonovecentesche, sull'importanza del quale si è tornato di recente a insistere: cfr., in particolare, F. Milani, *Un "outsider" mediatore tra due culture*, in *Monsieur Giuseppe*

torna al primo incontro con l'opera rimbaldiana, approfondendo quanto già detto nel capitolo XII a margine del rapporto intellettuale col Binazzi, ritornando a quando egli, «verso i diciotto anni» (attorno al 1916, dunque)¹⁰, s'affaticava nel tentativo di «prolungare il tempo delle *sue* sensazioni fuggitive» attraverso il proprio esercizio letterario e per la prima volta lesse l'opera di Rimbaud, il quale (dichiara) «è passato sulla nostra gioventù come un forte vento di marzo. Provocando un *long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens*, ci imponeva un rapido, spietato riesame delle ragioni prime della conoscenza. Dell'arte, quindi»¹¹. È significativo osservare che questo ricordo viene formulato in un capitolo dedicato al primo dopoguerra, qui definito nei termini di una «tiepida, incosciente convalescenza» e, dunque, di una «malattia (...) di ordine morale e spirituale», giacché la lettura di Rimbaud viene indicata quale momento decisivo della guarigione da tale malessere («ci voleva Rimbaud»)¹².

Esattamente come nel caso della conclusione del secondo conflitto mondiale, anche negli anni successivi alla fine della Grande Guerra Raimondi riconduce, dunque, alla lettura di Rimbaud il recupero di una condizione di positiva operosità, umana oltre che letteraria, a riconferma dell'importanza, diremmo strutturale, della poesia rimbaldiana per il percorso intellettuale raimondiano. Rimbaud è, del resto, il massimo rappresentante di quell'«arte francese di dopo-Sedan» nella quale, confessa Raimondi, «le *sue* radici si perdono»¹³. Non è, dunque, un caso che, allorquando, nel 1944¹⁴, Raimondi decise di scrivere un libro, destinato a diventare il *Giuseppe in Italia*, il cui fine ultimo è quello di celebrare «un processo alla *sua* vita più vera»¹⁵ egli stese, tra i primissimi ap-

Raimondi tra Bologna e la Francia, a cura di M.A. Bazzocchi e F. Milani, Bologna, Pendragon, 2022, pp. 11-36; D. Baroncini, *Giuseppe Raimondi e gli scrittori francesi*, in *Giuseppe Raimondi. La centralità di un "outsider" bolognese* cit., pp. 57-73 e F. Bruera, *Raimondi, Apollinaire, Cendrars e «quei fascicoli color cioccolato»*, ivi, pp. 75-84.

10 Giova, in tal senso, ricordare che il 1916 è anche un anno decisivo nel rapporto tra Raimondi e l'avanguardia parigina: cfr. G. Raimondi, *Ricordo di Dada*, in Id., *La valigia delle Indie*, cit., pp. 121-23.

11 GIUITA, pp. 134-35.

12 GIUITA, pp. 133-34.

13 GIUITA p. 134. Sul valore della sconfitta francese alla battaglia di Sedan del 1870 quale spartiacque cronologico della letteratura francese cfr. anche Raimondi, *Rimbaud* cit., p. 308, dove risulta evidente la natura intimamente rimbaldiana di tale delimitazione cronologica: «Meravigliosa la fioritura delle poesie di Rimbaud dell'anno 1870: l'anno della disfatta francese di Sedan. Incominciano le scorribande del poeta di sedici anni, tra Charleville e Parigi: le sue periodiche fughe (quasi in una furiosa allegria dell'infanzia) dai paesi dell'invasione tedesca: Sedan, Mézières, alla capitale della poesia e dell'arte».

14 Sulla cronologia compositiva del *Giuseppe* cfr. Maldina, *Introduzione*, in GIUITA, pp. 14-21.

15 La citazione è tratta dalla prima stesura dell'introduzione al *Giuseppe in Italia*, risalente al 1944 e conservata in FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni, 2.23, c. 8r.

punti¹⁶, anche una riflessione sul proprio rapporto con l'opera di Rimbaud, la quale costituisce la prima stesura della sezione rimbaldiana del capitolo XXIII del *Giuseppe in Italia*. Essa è conservata in un quaderno autografo (Biblioteca Ezio Raimondi, Università di Bologna [d'ora innanzi, FICLIT], Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni, 2.23) che, come annota lo stesso Raimondi sulla sua copertina, è il primo tra quelli dedicati al lavoro sul romanzo («“Giuseppe in Italia” 1° quaderno», si legge infatti sulla copertina) ed è notevole rilevare che, tra gli appunti che conserva, questo rimbaldiano è il primo che sarà mantenuto, pur con qualche differenza e integrazione, sino nella stesura definitiva del testo, sicché non pare esagerato riconoscere a questa meditazione sul decisivo ruolo giocato da Rimbaud nella propria formazione intellettuale un ruolo capitale per il *Giuseppe*, imponendosi la prima stesura del capitolo XXIII quasi quale nucleo originario attorno al quale si sviluppano le successive stesure e abbozzi degli altri capitoli¹⁷. Non per caso, quando Raimondi copia il testo sul quale ci concentreremo (*Rimbaud 1916*) in bella su alcuni fogli sciolti inclusi alla fine del quaderno 2.23 egli annoterà anche la data di composizione, scrivendo a conclusione del pezzo «Portomaggiore, ottobre '44»¹⁸; il che è particolarmente significativo alla luce del fatto che, come già s'è accennato, «il “*Giuseppe in Italia*” fu concepito, come tale, in un giorno del settembre '44» durante lo sfollamento a Portomaggiore¹⁹.

Rispetto al capitolo XXIII del *Giuseppe*, la prima stesura della sua sezione su Rimbaud presenta alcune notevoli differenze. Anzitutto, occorre chiarire che questa prima stesura si compone di due elementi interdipendenti: da un lato, un testo definito e compatto (titolato *Rimbaud 1916*) e, dall'altro, una nutrita serie di annotazioni marginali. Queste ultime, poi, si dividono in due tipologie: alcune sono integrazioni al testo principale ad esso connesse da evidenti segni grafici, altre sono appunti marginali suscitati dal discorso svolto nello scritto principale ma da esso indipendenti. Da quest'insieme di materiali emergono con chiarezza, oltre che l'orizzonte interpretativo di Raimondi lettore di Rimbaud, anche i filtri e le mediazioni storico-critiche che tale orizzonte hanno orientato. Proprio quest'ultimo aspetto risulta meglio illuminato da una considerazione di questi materiali,

16 Il testo autografo sul quale ci concentreremo non è, nel quaderno 2.23, datato, ma fu composto tra il 2 febbraio e il 14 agosto del 1945, dal momento che queste date sono appuntate in riferimento, rispettivamente, a un appunto a questo precedente (c. 22v) e a uno ad esso successivo (c. 32r).

17 Precedente allo scritto su Rimbaud, nel quaderno 2.23, è solamente la prima stesura dell'introduzione al *Giuseppe*, la quale è però del tutto diversa da quella che sarà quella definitiva: cfr. Maldina, *Giuseppe Raimondi e il “Rinascimento” del '45* cit., pp. 233-35. Sull'importanza di questo quaderno cfr. anche Id., *Introduzione*, in GIUITA, pp. 18-19.

18 Raimondi, Quaderni, 2.23, fogli sciolti.

19 G. Raimondi, *Ritratto di uno scrittore*, «Comunità», VI, 16 (1952), pp. 54-59, p. 57.

dal momento che (a differenza della versione di queste riflessioni ospitata nel capitolo XXIII del *Giuseppe*) sono particolarmente ricchi di citazioni e precisi riferimenti a testi e documenti inerenti la fortuna di Rimbaud in Francia e in Italia.

Infatti, se dal racconto *Ritorno in città* abbiamo appreso la predilezione raimondiana per l'edizione Berrichon delle opere di Rimbaud, da questi appunti si ricavano ulteriori informazioni circa le letture rimbaldiane di Raimondi. Così, ad esempio, allorquando nei materiali preparatori del XXIII capitolo del *Giuseppe* si cita la celeberrima lettera del maggio 1873 con cui Rimbaud annuncia a Ernest Delahaye la scrittura della *Saison* («je travaille pourtant assez régulièrement; je fais de petites histoires en prose, titre général: Livre païen, ou Livre nègre. C'est bête et innocent. O innocence! Innocence, innocence, innoc...fléau!»)²⁰, Raimondi annota anche che il passo lo trova citato «in Coulon, pag. 249 e J.M Carré pag. 109»²¹. Il primo riferimento è al volume *Le problème de Rimbaud poète maudit* pubblicato da Marcel Coulon nel 1923 (dove a pagina 249, nota 1 si trova effettivamente citato il brano della lettera di Rimbaud), mentre la seconda citazione si riferisce a *La vie aventureuse de Jean-Arthur Rimbaud* di Jean-Marie Carré del 1926 (dove pure si cita, alla pagina appuntata da Raimondi, la lettera a Delahaye). Tuttavia, la citazione presente nel libro di Coulon è sensibilmente differente da quella che ne fa Raimondi nei suoi appunti, sebbene entrambe scorcano alla medesima maniera l'originale rimbaldiano; per meglio comprendere questo punto mettiamo in tabella le tre citazioni appena menzionate:

Marcel Coulon, <i>Le problème de Rimbaud poète maudit</i> , Nîmes, A. Gomès Éditeur, 1923, p. 249, n. 1	Jean-Marie Carré, <i>La vie aventureuse de Jean-Arthur Rimbaud</i> , Paris, Librairie Plon, s.d. (ma 1926), p. 109	FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni, 2.23, c. 25v
Je travaille pourtant assez régulièrement; je fais des petites histoires en prose, titre général: Livre païen ou livre nègre... Mon sort dépend de ce livre...	(...) Je travaille pourtant assez régulièrement, je fais des petites histoires en prose, titre général: livre païen ou livre nègre. C'est bête et innocent. O innocence! Innocence, innocence, innoc... fléau!...Je suis abominablement gêné. Pas un livre. Pas un cabaret à portée de moi, pas un incident dans la rue. Quelle horreur que cette campagne française. Mon sort dépend de ce livre, pur lequel une demi-douzaine d'histoires atroces sont encore à inventer (...)	Je travaille pourtant assez régulièrement; je fais de petites histoires en prose, titre général. Livre païen, ou Livre nègre... mon sort dépend de ce livre pour lequel un demi-douzaine d'histoires atroces sont encore à inventer"

20 Cito dall'edizione Gilbert-Lecomte, Paris, aux Éditions des Chaiers Libres, 1929, pp. 83-85, p. 82.

21 Qui e altrove le citazioni dalla prima stesura del capitolo XXIII del *Giuseppe in Italia* le traggio dall'edizione procurata in appendice a questo saggio.

La citazione di Carré è la più lunga e completa, accostando il brano della lettera già più sopra citato a un passaggio del suo poscritto («Je suis abominablement gêné (...)»), in maniera analoga a ciò che farà Raimondi, il quale tuttavia omette una parte della citazione di Carré (manca, infatti, la parte che recita «C'est bête et innocent. O innocence! Innocence, innocence, innoc...fléau!...Je suis abominablement gêné. Pas un livre. Pas un cabaret à portée de moi, pas un incident dans la rue. Quelle horreur que cette campagne française»), sicché pare lecito concludere che la lettura raimondiana di questo capitale documento epistolare rimbaldiano, pur condotta sulla falsariga di quella procurata da Coulon, sia però più articolata di questa grazie alla lettura congiunta del volume di Carré. Questa, insomma, pare essere la radice di una citazione che, nella stesura definitiva del capitolo su Rimbaud del *Giuseppe*, risulterà ancora più essenziale e scoriata: «Il gesto grandioso di impazienza con cui, nella *Saison (Je fais des petites histoires en prose, titre général: Livre païen, ou livre nègre)* egli spezza i propri perfettissimi mezzi di espressione (...)»²².

Del resto, le riflessioni su Rimbaud consegnate da Raimondi alla prima stesura del XXIII capitolo del *Giuseppe* devono molto proprio al volume di Coulon. Così, ad esempio, Raimondi a un certo punto cita una rara poesia di Verlaine, *London Bridge* (il cui verso 12 recita: «Et quelques reflets d'or pour les fleuves de boue!»): «Verzani, il pittore anarchico, mi nominava costui⁴, che si ricordava del “biondissimo ardennese”, e lungo i “docks” di “a grand fluve de boue” a London Bridge di Verlaine» (c. 28v). Ebbene, si tratta di una poesia “riscoperta” o, comunque, valorizzata proprio da Coulon, dapprima in un articolo del 1919 su Verlaine a Londra²³ e poi proprio nel volume *Le problème de Rimbaud* del '23, dove egli la pubblica in nota²⁴. In questi appunti autografi Raimondi fa anche un'altra, relativamente rara, citazione da Verlaine, allorquando definisce Londra con le parole impiegate da Verlaine in una lettera del 24 settembre 1872 a Edmond Lepelletier («C'est très bien cette incroyable ville, noire comme les corbeaux et bruyante comme les canards») ²⁵, pure citata nel volume di Carré:

Carré, <i>La vie aventureuse de Jean-Arthur Rimbaud</i> cit., p. 100.	FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni, 2.23, c. 28v
La ville «noire comme les corbeaux et bruyant comme les canards, prude comme tous les vices et saoule sempiternellement».	Nella Londra di Rimbaud [con Verlaine], “noire comme les corbeaux”.

22 GIUITA, p. 135.

23 Cfr. M. Coulon, *Verlaine, anglais*, «Les Marges», a. 15, nr. 59, to. 16 (1919).

24 Cfr. Id., *Le problème de Rimbaud* cit., p. 245, n. 1.

25 P. Verlaine, *Correspondance générale*, ed. par M. Pakenham, Paris, Fayard, 2005, to. I (1857-1885) cit., pp. 251-52. La descrizione londinese di questa lettera è inclusa dallo stesso Lepelletier nel suo *Paul Verlaine. Sa vie – son oeuvre, avec un portrait reproduit en héliogravure et un autographe*, Paris, Société du Mercure de France, 1907, p. 299.

Né questa è l'unica citazione che Raimondi fa e che sembra suscitata o, comunque, mediata dalla lettura del libro di Carré. Questi, discorrendo della Londra in cui soggiornò Rimbaud, osserva che una descrizione del paesaggio londinese offerta da Verlaine in un'altra lettera (dell'ottobre 1872) a Lepelletier («Poussé l'autre jour en bateau jusqu'à Wolwich, – les docks son inouïs (...)») ²⁶ richiama da vicino un brano delle *Illuminations* di Rimbaud: «N'est-ce pas une vision des Villes, dans les *Illuminations*?». ²⁷ Non stupisce dunque che, in coda alla rievocazione dell'ambiente londinese frequentato da Rimbaud, Raimondi citi proprio alcuni versi del poemetto *Villes*: «Ricordiamo “villes”: “la Morte senza pianti, nostra attiva ragazza e serva, un Amore disperato e un grazioso Delitto mugolante nel fango della strada”» (c. 26v). Raimondi sviluppa, qui, una suggestione offertagli dalla lettura del libro di Carré, aggiungendo alla semplice allusione alle *Illuminations* una diretta citazione.

Questa citazione spicca nel contesto delle altre presenti in questi appunti autografi perché essa non è direttamente dall'originale francese («la Mort sans pleurs, notre active fille et servante, un Amour désespéré, et un joli Crime piaulant dans la boue de la rue») ²⁸, ma in traduzione italiana. Ora, occorre rilevare che questa traduzione non è di Raimondi, il quale la trae da un altro libro su Rimbaud, mai esplicitamente menzionato negli appunti autografi ma di capitale importanza per la fortuna di questo poeta nel primo Novecento italiano: *Arthur Rimbaud*, pubblicato da Ardengo Soffici nel 1911 per i «Quaderni della Voce». Qui Soffici s'impegna a tradurre alcuni brani rimbaldiani tra cui anche le *Villes* delle *Illuminations* ed è opportuno rilevare che la traduzione presente negli appunti autografi di Raimondi («la Morte senza pianti, nostra attiva ragazza e serva, un Amore disperato e un grazioso Delitto mugolante nel fango della strada») riproduce, con una minima variante, quella procurata da Soffici («la Morte senza pianti, nostra attiva ragazza e serva, un Amore disperato e un grazioso Delitto mugolante nella mota della strada») ²⁹. L'impiego del raro «mugolare» per tradurre l'originale «piaulant» assicura della parentela tra le due traduzioni e la variante, *facilior*, «fango» al posto di «mota» potrebbe spiegarsi pensando che Raimondi abbia mandato a memoria questa traduzione e così la citi in questi appunti, semplificandone in quest'ultimo caso il lessico.

26 Verlaine, *Correspondance générale*, to. I (1857-1885), p. 267. Anche in questo caso il brano citato si trova anche in Lepelletier, *Paul Verlaine* cit., p. 298.

27 Carré, *La vie aventureuse de Jean-Arthur Rimbaud* cit., p. 100.

28 A. Rimbaud, *Illuminations*, *Ville* (qui e altrove traggio le citazioni rimbaldiane dalla seguente edizione: *Oeuvres complètes*, ed. par. A. Adam, Paris, Gallimard, 1972).

29 A. Soffici, *Arthur Rimbaud*, a cura di L. Pietromarchi, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2001, p. 62. Cfr. l'introduzione a quest'edizione (pp. VI-XXV) per l'importanza di quest'opera nel contesto della ricezione italiana di Rimbaud.

Né questa è l'unica traduzione da Rimbaud presente negli appunti autografi di Raimondi a derivare dalla monografia di Soffici:

Rimbaud, <i>Illuminations, Après le déluge</i>	Soffici, <i>Arthur Rimbaud</i> cit., p. 65	FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni, 2.23, c. 27r
et l'on tira les barques vers la mer étagée là-haut comme sur les gravures.	le barche tirate verso il male scalettato lassù come nelle incisioni.	le barche tirate verso il mare scalettato lassù come nelle incisioni.
Rimbaud, <i>Illuminations, Enfance</i>	Soffici, <i>Arthur Rimbaud</i> cit., p. 65	FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni, 2.23, c. 27r
la fille à lèvres d'orange, les genoux croisés dans le clair déluge qui sourd des prés.	la ragazza dal labbro d'arancia, i ginocchi nel chiaro diluvio che sgorga dai prati.	la ragazza dal labbro d'arancia, i ginocchi incrociati nel chiaro diluvio che sgorga dai prati.

È, dunque, assai probabile che Raimondi conoscesse la monografia rimbaldiana di Soffici, considerando che (come s'è detto) egli stesso dichiara di essersi avvicinato a Rimbaud grazie alla mediazione di Bino Binazzi, il quale fu in stretti rapporti con Soffici (che, tra l'altro, è il curatore dell'edizione complessiva delle poesie di Binazzi edita da Vallecchi nel 1934)³⁰. Ed è importante sottolineare che la possibilità di documentare una conoscenza della monografia di Soffici da parte di Raimondi è significativo, anzitutto, perché consentirebbe forse di meglio comprendere la totale assenza dalle riflessioni raimondiane su Rimbaud di riferimenti a una delle principali biografie del poeta francese di primo Novecento: la *Vie de Jean-Arthur Rimbaud* di Paterne Berrichon del 1897. Raimondi, che come s'è detto in margine al racconto *Ritorno in città*, conosce e adopera l'edizione a cura di Berrichon delle opere di Rimbaud, non si rifa mai alla monografia che questi dedicò al poeta ardennese e ciò si potrebbe spiegare pensando che buona parte del senso profondo del libro di Soffici su Rimbaud consiste precisamente nel critico superamento dell'immagine dimidiata e rassereneante che di Rimbaud restituisce la *Vie* del Berrichon³¹; superamento che Soffici condivise con il gruppo di intellettuali in dialogo col quale progettò e realizzò la sua monografia rimbaldiana (su tutti, Prezzolini e i vociani) e, dunque, anche con quel Bino Binazzi che introdusse Raimondi alla lettura di Rimbaud. Pronta conferma dell'importanza del libro di Soffici si ha, del resto, in un altro quaderno autografo di Giuseppe Raimondi, risalente agli anni immediatamente successivi la pubblicazione del *Giuseppe in Italia* e delle *Notizie dall'Emilia* (il 1955)³² ed intera-

30 Sulle riflessioni di Giuseppe Raimondi su Binazzi e Rimbaud cfr. M.A. Bazzocchi, *Campana, Nietzsche e la puttana sacra*, Lecce, Manni, 2003, pp. 115-16.

31 Cfr. L. Pietromarchi, *Introduzione*, in Soffici, *Arthur Rimbaud* cit., pp. VI-XXV, p. XVII.

32 Anno in cui, con la pubblicazione di *Mignon* si conclude la "trilogia emiliana" inaugurata dal *Giuseppe in Italia*: cfr. Maldina, *Introduzione*, in GIUTA, p. 11.

mente dedicato a Rimbaud; in questo quaderno, infatti, Raimondi ricorda che «quelli della mia generazione conobbero il nome di Rimbaud col libro di Soffici, che è del 1911» e solo dopo, stimolati da questa lettura, «cercammo le edizioni del *Mercure de France* [ossia: l'edizione del 1912 citata nel racconto *Ritorno in città*, citato più sopra]; leggemmo la vita scritta da Paterne Berrichon»³³.

Ma torniamo, ciò detto, al libro del Carré, per rilevare come questo (e non, dunque, la biografia del Berrichon) sia la fonte principale dei passaggi degli appunti autografi nei quali Raimondi rievoca brevemente alcune delle persone e alcuni dei luoghi del soggiorno londinese di Rimbaud:

Carré, <i>La vie aventureuse de Jean-Arthur Rimbaud</i> cit., p. 101.	FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni, 2.23, c. 28v
De là ils vont s'attabler dans ce «public house» accueillant, 6, Old Compton Street, où Vermersch fit, en novembre, une conférence sur Blanqui et lut un poème de Verlaine à la gloire de l'émeute.	Nel “public house”, a Old Compton Street, mentre si discute Blauqui, settembre '72, lo scalagnato giovane in “haute deforme” si segna un suo fantasma poetico-plastico
Carré, <i>La vie aventureuse de Jean-Arthur Rimbaud</i> cit., p. 100.	FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni, 2.23, c. 26v
Dans ces réunions ardentes et combatives, au café de la Sablonière [sic.] et de Provence, à Leicester Square, Rimbaud retrouve avec plaisir une atmosphère de révolte et de chimère, une odeur de bataille. Il y a là le Lillois Eugène Vermersch, condamné à mort après la Commune pour la publication du <i>Père Duchesne</i> , des journalistes comme Lissagaray et Jules Andrieu, l'ami du jeune Madox Brown, et surtout le peintre Félix Règeamey, l'ancien convive du dîner des «Vilains Bonshommes» qui vivait dans un atelier de Langham Street.	Nell'autunno '72, a Londra, R. frequenta i rifugiati comunardi, tra cui l'Andrieu, e conosce un pittore e poeta “visionario” inglese, <u>Oliver Madox Brown</u> , “genio precoce”, morto a 19 anni.
	FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni, 2.23, c. 28v
	Vita miserabile nei “bars” a Leichester Square, con i rifugiati comunardi: Jules Andrieu ed Eugène Vermersch di Lilla

Come si vede bene è la lettura della biografia di Rimbaud di Carré ad aver suscitato queste riflessioni raimondiane, la cui importanza si misura considerando che, tra gli appunti vergati nel Quaderno 2.23 a margine della prima stesura del capitolo XXIII del *Giuseppe* sono tra quelli che, rifusi insieme, verranno inclusi nella stesura definitiva:

Vita miserabile; lucidissima ira nei bar a Leicester Square, con i rifugiati comunardi. Jules Andrieu, e Eugène [sic.] Vermersch di Lilla. (Vezzani, il pittore anarchico, mi nominava costui, che si ricordava del “biondino ardennese”. “Io l'invitavo” a bere un colpo di

33 FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderno RDq 21, c. 1r.

grappa, “e lui mi raccontava Rimbaud”). Nel *Public-house*, 6, *Old Compton Street*, si discute di Blanqui; settembre '72³⁴.

Tuttavia, i libri di Coulon e Carré non sono gli unici ad essere direttamente citati negli appunti di Raimondi su Rimbaud sui quali ci stiamo concentrando. Così, ad esempio, a c. 26v si legge quanto segue: «Come l'ermetismo della poesia, e della prosa, di Rimbaud possa avere qualche chiarimento dalla pubblicazione di alcuni riferimenti pratici; e biografici, ricavabili dal libro di Delahaye (1923), e dall'artic. Di H. Héraut sul sonetto delle *Voyelles*, in N.R. 7 ottobre 1934». Ad essere qui chiamato in causa è, direttamente, il libro che a Rimbaud dedicò proprio l'amico cui era indirizzata la lettera del 1873 sulla quale ci siamo soffermati più sopra, ossia *Rimbaud. L'artiste et l'être moral* di Ernest Delahaye (Paris, Albert Messein éditeur, 1923). A questa citazione se ne affianca un'altra: l'articolo *Du nouveau sur Rimbaud: la solution de l'enigme des "Voyelles"*, pubblicato da Henri Héraut sul numero della «Nouvelle Revue Française» dell'ottobre 1934. Di questi due testi è il volume del Delahaye a rivelarsi di capitale importanza, anzitutto in qualità di fonte privilegiata di informazioni biografiche, «riferimenti pratici» per dirla con Raimondi, sul Rimbaud londinese:

Delahaye, <i>Rimbaud. L'artiste et l'être moral</i> cit., p. 48	FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni, 2.23, c. 26v.
En somme il exagère: on comprend, l'on voit que ce sont des sensations ou des souvenirs très simples, qui ont passé en lui plus ou moins rapides, qu'il décrit dans leur ordre ou non, que parfois il fractionne et transpose.	D. avverte trattarsi di “sensations ou de souvenirs” che egli descrive “dans leur ordre ou non, que parfois il fractionne et transforme”. Egli precisa che anche alla formazione della maniera nuova di R., che saranno le “Illuminations” provvede l'annotazione scrupolosa di questi ricordi, queste impressioni, queste emozioni, queste allucinazioni, questa vita psicofisiologica osservata”. E ci offre questa “chiave”: il sotto-titolo doveva essere: <i>Coloured plates</i> , cioè “gravures colorisée”. Illustrazioni, incisioni, in un significato ottocentesco; figurine, Rinforza il D. che la riuscita era subordinata a queste condizioni d'arte: “couleur, variété, surprise”.
Delahaye, <i>Rimbaud. L'artiste et l'être moral</i> cit., p. 49, n. 1	
Mot anglais [scil. <i>Illuminations</i>] qui veut dire <i>gravures coloriées</i> . L'auteur avait écrit en sous-titre ceux-ci: <i>coloured plates</i> , qui suffisaient et qui sont plus clairs si l'on entend seulement <i>gravures en couleur</i> (aquatines), mais il tenait au double sens et désirait impliquer, en plus, la signification française d' <i>Illuminations</i> , c'est-à-dire: intuitions ou <i>visions</i> racontées; il y en a quelques unes en effet; d'autre part, le <i>souvenirs</i> ne sont. ils pas eux-mêmes des venues subites de lumière?	
Delahaye, <i>Rimbaud. L'artiste et l'être moral</i> cit., p. 50	
et dand ces conditions d'art: couleur, variété, surprise...	

Delahaye, <i>Rimbaud. L'artiste et l'être moral</i> cit., pp. 53-54, n. 1	FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni, 2.23, c. 27r.
Je me souviens qu'en 1872 Rimbaud amait à chançonner un couplet de vieux genre, trouvé je ne sais plus où: Sur les rives de l'Adour Il y avait un pastour (...)	Racconta il D. che, in quell'interminabile anno '72, amava R. canticchiare un un <u>complet</u> di vecchio gusto: Sur les rives de l'Adour Il y avait un pastour... (pag. 54.) ("Maintenant je fais de chansons: c'est enfantin, c'est rustique, naïf, gentil", cita D.)
Delahaye, <i>Rimbaud. L'artiste et l'être moral</i> cit., pp. 56-57.	FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni, 2.23, c. 26v.
C'est vers la fin de 1873; à Paris, vu pour la dernière fois, il lie connaissance avec Germain Nouveau, le séduit par la description des moeurs anglaises, à tel point que ce jeune poète veut l'accompagner à Londres.	Un anno dopo vi attirerà, col suo infausto potere di attrazione, il vagabondo-mendicante Germain Nouveau
Delahaye, <i>Rimbaud. L'artiste et l'être moral</i> cit., pp. 47-48.	FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni, 2.23, c. 30r
De quelques mois, de quelques semaines, peut-être, en sont séparés <i>Age d'or, Faims, Soifs</i> , et ces essais qu'il appelle «une de mes folies» [il riferimento è alla <i>Saison en enfer</i>], è propos desquels il nous prévient qu'ils seront incompréhensibles - «je réservais la traduction» - tels que <i>Loin des oiseaux</i> ...	Prevedendo "incomprendibles", queste sue "histoires atroces", aggiungeva con malizia: "Je réservais la traduction". FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni, 2.23, c. 26v. A proposito della <u>Saison</u> , già ai primi del '72 prevedeva che sarebbe stata "incomprendibile", aggiungendo con malinconia: "je réservais la traduction".

Di là dai riferimenti biografici, tuttavia, è piuttosto un orizzonte interpretativo quello che Raimondi ricava dalla lettura del volume di Delahaye. Si tratta di un orizzonte duplice: da un lato, l'idea che alla radice della scrittura di Rimbaud vi sia il ricordo e, dall'altro, l'intuizione che questi ricordi, assumendo forma letteraria, divengano qualcosa di simile a delle incisioni³⁵. Si tratta, in entrambi i

35 Su questo Raimondi tornerà ad insistere anche nell'articolo su Rimbaud incluso ne *La valigia delle Indie*: «Il titolo: *Illuminations*, fu certificato da Verlaine, corrisponde a: *enluminures*. Qualcosa tra la miniatura e l'illustrazione. Potremmo anche dire: piccoli quadri, o scene. Figure dipinte. Noi siamo disposti a dar credito a codesta interpretazione di un titolo, destituita di ogni portata mistica ed estetizzante. Così che il libro si presenta con l'aspetto di un album di vedute, di un taccuino di viaggio, caricato di impressioni di strada e di vita» (p. 309). Non sarà, dunque, casuale il ricorso proprio alle *Illuminations* di Rimbaud negli scritti raimondiani sull'arte di Morandi: cfr. F. Milani, *Il pittore come personaggio. Itinerari nella narrativa italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2020, pp. 32-33.

casi, di prospettive che inevitabilmente avvicinano la produzione rimbaldiana al *Giuseppe in Italia*, alla radice più intima del quale sta (come s'è detto) la natura di «scritto di carattere autobiografico e rimemorativo», realizzato in una scrittura nella quale la componente visuale e artistica è predominante.³⁶ È, questo, un aspetto della scrittura rimbaldiana che Raimondi estende anche oltre le *Illuminations* grazie all'articolo su *Voyelles* di Henri Héreaux che in questi appunti autografi egli cita congiuntamente al *Rimbaud* di Delahaye, traendone la seguente suggestione: «Del resto ci hanno svelato il segreto di *Voyelles*: un innocente “Alfabeto per Ragazzi”, di quelli che usavano, con le” incisioni” ad ogni vocale, e le lettere “maiuscole” colorate: A, l'Abeille; E, l'Eau; I, Indiens, eccetera. La sua fantasia esercitata nel ricordo delle letture d'infanzia, i Giornali Illustrati, la Biblioteca dei Viaggi...» (c. 27).

È, del resto, proprio in questo nesso tra dimensione memoriale e artistica della scrittura che si gioca una parte essenziale dell'influsso esercitato da Rimbaud sul Raimondi del *Giuseppe*, come testimonia, tra l'altro, il fatto che, delle diverse suggestioni tratte negli appunti autografi dalla lettura del libro di Delahaye, nella versione finale del *Giuseppe in Italia* rimangano solo le considerazioni sul rapporto tra la scrittura rimbaldiana e le incisioni:

Lo scalcagnato giovane in *haut-de-forme* insegue un suo fantasma poetico-plastico: ai rosa, ai verdi di Watteau, accordare l'infinita serie di grigi, l'estenuato sorriso dei violetti di Hogarth; così la Sarah Malcom in carcere, il Ritratto di Peg Woffington. Materia di «Illuminations»; ovvero *Coloured-plats*. Avrebbe detto Vezzani: gravure colorate. Sono le figurine dell'infanzia. Il primo alfabeto; o sillabario, con le incisioni al bulino. Fascino dei Giornali illustrati dei viaggi. La memoria di riaccende nei contorni dei tratti di un'incisione. Tutto denuncia il procedimento, la tecnica. Il metodo evocatorio, tra il magico e l'infantile: ...et l'on tira les barques vers la mer étagée là-haut comme sur les gravures³⁷.

Riletto (com'è possibile sulla scorta degli appunti autografi sui quali ci siamo concentrati) alla luce dell'articolato percorso di letture che ne ha determinato l'inedere, questo brano, nel segno del quale culmina e si conclude il capitolo XXIII del *Giuseppe in Italia*, rivela tutta la sua importanza quale chiave di lettura

36 Su quest'aspetto del *Giuseppe in Italia* cfr. ora C. Martignoni, *Nuove letture genetiche per il «Giuseppe in Italia»: progetti verbosivi e altro*, in *Giuseppe Raimondi. La centralità di un «outsider» bolognese* cit., pp. 17-37. Per quanto concerne il nostro discorso è interessante sottolineare l'importanza dell'associazione in questo senso tra Rimbaud e Cézanne (cfr., dagli appunti editi in appendice a questo saggio, «Preciso, e costruito, come in Cézanne» e «Preciso di tono e costruito come un Cézanne»), la quale rimanda a un'associazione già formulata nel contesto intellettuale della ricordata monografia rimbaldiana di Soffici (cfr. Pietromarchi, *Introduzione*, in Soffici, *Arthur Rimbaud* cit., pp. XIV-XV).

37 GIUITA, p. 136.

del ruolo della scrittura di Rimbaud quale modello dell'autobiografismo raimondiano. Non per caso, allorquando alla vigilia della pubblicazione del *Giuseppe in Italia*, Raimondi progettò di produrre un apparato documentario e iconografico nell'ambito del mai realizzato progetto di comporre un *Archivio del Giuseppe* inteso quale «necessario completamento del “Giuseppe in Italia”»³⁸, definirà il «materiale figurativo e illustrativo» che egli intende affiancare al *Giuseppe* ricorrendo a un termine (*gravures*) che negli appunti autografi su Rimbaud del Quaderno 2.23 è più volte riferito, sulla scorta dell'articolo di Henri Héreaut su *Voyelles* e del volume su Rimbaud di Ernest Delahaye, alla scrittura di Rimbaud:

Immagini, nel senso materiale dell'oggetto; *gravures*; io mi sono visto, per molti anni, e ancora forse adesso, vivere dentro il bordo, il quadro di un'immagine; di una “figura”. *Gravures*, nel senso di illustrazione, più che di incisione. Mio istinto, o necessità, di fermare all'improvviso, e senza prolungare troppo la riflessione che ne deriva, un'impressione, il primo muoversi di un sentimento, la vista di un oggetto, quasi con lo scatto “cieco” di uno strumento fotografico; o come il batter di ciglia³⁹.

E non sarà un caso che, nel capitolo XXIII del *Giuseppe*, il decisivo incontro con Rimbaud avviene (confessa Raimondi) allorquando «verso i diciotto anni, m'applicavo allo scrivere (...) nel tentativo ineguagliabile di prolungare nel tempo delle mie sensazioni fuggitive»⁴⁰. Né sarà un caso che l'appunto preparatorio dell'*Archivio* che abbiamo appena ricordato si chiuda proprio nel segno di Rimbaud e della sua importanza per la formazione letteraria di Raimondi: «la letteratura ha perso, da un pezzo, il suo incanto; non mi diverte; e ho finito per non rispettare che quelli che hanno pagato con la vita il peccato di continuarla. Così Baudelaire, Stendhal, Rimbaud, Campana. Rimbaud e Campana. Non dirò mai abbastanza quanto essi furono i miei primi, i nostri antenati»⁴¹.

38 Ho segnalato l'esistenza di questo progetto in diverse occasioni, per i rimandi alle quali e per una sintesi della questione cfr. Maldina, *Introduzione*, in GIUITA, pp. 19-20.

39 FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni 2.33, cc. 3r-v. Clelia Martinoni, la quale pure ha letto e commentato questo brano, propone di leggere l'impiego qui del termine *gravures* dalla specola di un motto stendhaliano copiato dallo stesso Raimondi in apertura di questo quaderno (ossia: «et mon souvenir n'est plus que la gravure»); cfr. *Nuove letture per il Giuseppe in Italia*, cit., p. 31, n. 38.

40 GIUITA, p. 134.

41 FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni 2.33, c. 5r.

APPENDICE

FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni 2.23, cc. 26r-30r

Rimbaud 1916

Non scriverò la storia dei miei rapporti con la poesia di Rimbaud. Una¹ semplice dichiarazione deve tuttavia² essere “messa a verbale”. Verso i diciotto anni, mi applicavo allo scrivere nel tentativo ineguagliabile³ di prolungare il “tempo” delle mie sensazioni fuggitive rapite⁴ in un abbandono giovanile. In letterarie invocazioni, rare del resto⁵, cercavo di trattenere un poco dell’⁶ acqua dorata dei loro capelli, lunghi quel tanto che la moda comportava. Frequentavo la natura, come a codesta età⁷ è dato di farlo, nascostamente, e col cuore in gola, in solitarie passeggiate sui colli della mia città. Scoprivo la realtà; e la parola per esprimerla⁸. La vita, improvvisa⁹, mi restava sulle labbra. Così come il sapore di un frutto dell’infanzia non sarà dimenticato. Età delle amicizie eroiche di vagabondaggi¹⁰ notturni e dei primi caffè¹¹. Desiderio di mordere¹² a lungo questo frutto, che è la vita, da cui mi tratteneva una naturale discrezione; mai vinta¹³. Da allora un mio “sogno estetico”, cioè un continuo confronto tra la realtà e l’idea¹⁴ mi ha spinto a¹⁵ sacrificare qualcosa della felicità dell’esistenza a questo principio¹⁶ divenuto istinto. Ricominciavo, per conto mio, colle mie forze, la conquista quotidiana del mondo dello spirito. La freschezza del mio carattere si perdeva. Rimbaud è passato sulla nostra gioventù, come un vento¹⁷ di marzo^a. Provocando un “long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens”, egli c’impondeva un rapido, spietato¹⁸ riesame delle ragioni prime della conoscenza¹⁹. Dell’arte quindi. “Il s’agit de faire l’âme monstreuse”, ci consigliava. In buona fede, ci applicavamo a questa ricerca. Oh, innocente²⁰ zelo! Quando appena incominciavamo a riconoscere la natura, quasi dall’²¹ odore che restato sulla pelle come fa il sole d’estate²², il terribile ragazzo di “Charleston”²³ capitava²⁴ a toglierci ogni illusione. La sua furia, la sua ferocia, come ci si imponevano! È proprio dell’età. In seguito ho saputo mettere in ordine ai miei disgusti. Lo stesso cinismo deciso che il “messaggio” di Rimbaud apprendeva²⁵ ha servito a farmi accettare le inconfessabili condizioni dell’esistenza^b. La mia parte di gioventù, cioè l’incoscienza, era consumata. La vita incomincia veramente a queste crisi²⁶. Dopo, mi sono sforzato in ogni tempo di trovare un equilibrio, tra l’estrema ingiustizia riservata alla “fine”^c e la violenza del²⁷ disprezzo da cui suole²⁸ essere accolto il²⁹ giudizio^d. Gli anni riserbati a Rimbaud, dopo il tramonto della sua “vocazione” poetica, cioè l’inferno in terra³⁰, “quello vero”, che egli volle affrontare, mi disponevano a incerte³¹ riflessioni. Il gesto grandioso d’impazienza con cui^e, nella “Saison [“Je fais des petites histoires en prose, titre general: Livre païen, ou livre nègre”, così voleva chiamarlo], spezza i propri, perfettissimi strumenti di espressione, e “qualcosa” di più, ha pure della furia infantile. La gioventù è attirata dall’odore dell’Inferno. I suoi slanci di ferocia ascetica, le diaboliche ironie, sentono dell’inconscia epilessia dei vent’anni. Un’epica crisi di pubertà, piena di conseguenze per la poesia e lo spirito moderni! Egli è impastato della rossa³² carne inquieta e collerica di Pascal la sua logica, l’infausto potere della guerra con cui potrebbe riferire: “tous les hommes se haïssent naturellement l’un l’autre. Etc.”^f Odio e ragionevole disprezzo³³. Prevedendo “incompréhensibles”, queste sue “histoires atoces”, aggiungeva con malizia: “Je reservais la traduction”.

Prima di questa nausea logicizzata, di questo sdegno raziocinante³⁴, aveva avuto la sua stagione, vera ed <parola illeggibile> stagione, di luminosa, illuminata poesia in prosa. “Comme on se gâte l’esprit, on se gâte aussi le sentiment”. Nascono le “Illuminations” dai lunghi, fanatici, affannosi vagabondaggi di Rimbaud, dalle corse tra Charleville e Parigi, tra Parigi e Londra: questo è accertato. Ma nella Londra di Rimbaud [con Verlaine] è la formula della vita della visione nuova, come nell’ostrica la perla.

1. Una] *sps.* a Ma qualche chiara e 2. Tuttavia] *sps.* a pure 3. Ineguagliabile] *sps.* a inconfessabile
 4. Rapite] *sps.* a raccolte 5. Rare del resto] *ins. interl. sup.* 6. Dell’] *sps.* a l’ 7. Codesta età] *sps.* a ad una tale età 8. Per esprimerla] *ins. interl. sup.* 9. Improvvisa] *ins. interl. sup.*
 10. Vagabondaggi] *sps.* a passeggiate 11. E dei primi caffè] *ins. interl. sup.* 12. Mordere] *sps.* a parola illeggibile 13. Vinta] *sps.* a potuta vincere 14. cioè un continuo confronto tra la realtà e l’idea] *sps.* a una regola, un istinto 15. Spinto a] *sps.* a fatto 16. Principio] *sps.* a regola
 17. Vento] *sps.* a parola illeggibile 18. Un rapido, spietato] *sps.* a uno spietato, rapido 19. Della conoscenza] *sps.* a della vita 20. Innocente] *sps.* a nostro 21. Dall’] *sps.* a all’ 22. Come fa il sole d’estate] *ins. interl. sup.* 23. Charleston] *sps.* a Charleville 24. Capitava] *sps.* a veniva 25. Apprendeva] *sps.* a mi ha appreso 26. Queste crisi] *sps.* a quel punto 27. La violenza del] *ins. interl. sup.* 28. Suole] *sps.* a potrebbe 29. Il] *sps.* a un simile 30. In terra] *ins. interl. sup.* 31. A incerte] *sps.* a più tristi 32. Rossa] *ins. interl. sup.* 33. Odio e ragionevole disprezzo] *ins. interl. inf.* 34. Raziocinante] *sps.* a parola illeggibile.

a. che dissecca e fa <parola illeggibile> i molti germogli verdi-bianchicci o di rami umidi di vita] *cassato* b. La morte davanti al “piatto”, si compose a poco a poco in una sorta di dignitosa indifferenza] *cassato* c. di ogni uomo] *cassato* d. predestinato] *cassato* e. Rimbaud] *cassato*
 f. (citare compl. La “pensée 134” Chevalier)] annotazione nel margine inferiore.

Appunti marginali

[1] c. 25v

[Rimbaud, un capitolo di confessioni]

Il grandioso gesto d’impazienza con cui Rimbaud, nella “Saison” (1) sprezza i propri, perfettissimi, miracolosi strumenti di espressione, la sua “poesia”, ha pure qualcosa della furia infantile. La gioventù è attirata dall’odore dell’Inferno. I suoi scorci di ferocia ascetica, hanno qualcosa dell’inconscia epilessia dei vent’anni. Un’epica crisi di coscienza, piena di conseguenze¹ per la poesia e lo spirito² moderni. Egli è impastato della carne inquieta³, collerica di Pascal, con cui potrebbe ripetere: “tous les hommes se haïssent naturellement l’un l’autre” [Chevalier 134].

(1) “Je travaille pourtant assez régulièrement; je fais de petites histoires en prose, titre général. Livre païen, ou Livre nègre... mon sort dépend de ce livre pur lequel un demi-douzaine d’histoires atroces sont encore à inventer” (maggio ’73; a Delahaye; citato in Coulon, pag. 249 e J.M Carré pag. 109)

1. Piena di conseguenze] *ins. interl. sup.* 2. Poesia e lo spirito] *sps.* a letteratura 3. Inquieta] *sps.* a violenta.

[2] cc. 26v-27r

[Come l'ermetismo della poesia, e della prosa, di Rimbaud possa avere qualche chiarimento dalla pubblicazione di alcuni riferimenti pratici; e biografici, ricavabili dal libro di Delahaye (1923), e dall'artic. Di H. Héraut sul sonetto delle Voyelles, in N.R. 7 ottobre 1934.

A proposito della Saison, già ai primi del '72 prevedeva che sarebbe stata "incomprensibile", aggiungendo con malinconia: "je réservais la traduction". D. avverte trattarsi di "sensations ou de souvenirs" che egli descrive "dans leur ordre ou non, que parfois il fractionne et transforme". Egli precisa che anche alla formazione della maniera nuova di R., che saranno le "Illuminations" provvede l'annotazione scrupolosa di questi ricorsi, queste impressioni, queste emozioni, queste allucinazioni, questa vita psico-fisiologica osservata". E ci offre questa "chiave": il sotto-¹titolo doveva essere: *Coloured plates*, cioè "*gravures colorées*" Illustrazioni, incisioni, in un significato ottocentesco; figurine, Rinforza il D. che la riuscita era subordinata a queste condizioni d'arte: "couleur, variété, surprise". Nell'autunno '72, a Londra, R. frequenta i rifugiati comunardi, tra cui l'Andrieu, e conosce un pittore e poeta "visionario" inglese, Oliver Madox Brown, "genio precoce", morto a 19 anni. Influenza dell'ambiente londinese, (vi avrà letto le poesie e i poemi di W. Blake?), dell'arte inglese. La sua anima s'imbeve della tristezza della pittura di Hogarth: l'infinita scala dei "grigi" della Sarah Malcom in carcere, e l'estenuato sorriso dei "viola" nel ritratto di Peg Woffington. Un anno dopo vi attirerà, col suo infausto² potere di attrazione, il vagabondo-mendicante Germain Nouveau. Ricordiamo "villes": "la Morte senza pianti, nostra attiva ragazza e serva, un Amore disperato e un grazioso Delitto mugolante nel fango della strada"³. Nei poemetti, nelle "composizioni" di Illuminations tutto denuncia il procedimento rivelato. La sensazione mai spenta, il ricordo calato in uno stampo figurativo ("La visite des souvenirs...")⁴, il metodo evocatorio, tra il magico e l'infantile ("le barche tirate verso il mare scalettato lassù come nelle incisioni etc."), che possono raggiungere una sostanza, e una forma fortemente "plastico"⁵, come "la ragazza dal labbro d'arancia, i ginocchi incrociati nel chiaro diluvio che sgorga dai prati" in cui è fermata per sempre la cultura "impressionistica" dell'arte contemporanea. Preciso, e costruito, come in Cezanne. Rimbaud era ben cosciente di tutto ciò! Del resto ci hanno svelato il segreto di Voyelles: un innocente "Alfabeto per Ragazzi", di quelli che usavano, con le "incisioni" ad ogni vocale, e le lettere "maiuscole" colorate: A, l'Abeille; E, l'Eau; I, Indiens, eccetera. La sua^a fantasia esercitata nel ricordo delle letture d'infanzia, i Giornali Illustrati, la Biblioteca dei Viaggi... Altra "chiave", per intendere il senso delle "canzoncine" a versi brevi, di argomento quasi gnomico e favolistico (Chanson de la plus haute hour; Patience; O Saisons, ô châteaux! ecc.), che traggono lo spunto da un motivo popolaresco e paesano. Racconta il D. che, in quell'interminabile anno '72, amava R. canticchiare un complet di vecchio gusto:

Sur les rives de l'Adour

Il y avait un pastour... (pag. 54.)

("Maintenant je fai de chansons: c'est enfantin, c'est rustique, naïf, gentil", cita D.)

1. Sotto-] *ins. interl. sup.* 2. Infausto] *ins. interl. sup.* 3. in corrispondenza di questo periodo, nel margine inferiore della pagina, Raimondi annota: «[Già a Parigi, nell'autunno '71, egli aveva progettato dei "poemi storici in prosa" che dovevano intitolarsi: "Photographies du temps passé", mai ritrovati. J.M. Carré, pag. 82]» 4. ("La visite des souvenirs...")] *ins. interl. sup.* 5. Plastico] *sps. a figurativa.*

a. portentosa] *cassato*.

[3] c. 27v

Rimbaud, come d'un male di gioventù, ci resta il segno.

Basta, per oggi, dell'"infame" Rimbaud. La guerra fece il resto.

Non è forse col "Mémorial" che nell'arte e nel pensiero francesi vengono¹ introdotti un gusto, un'inclinazione per l'"informe", per l'"oscuro" della coscienza?

1. Vengono] *sps.* a parola illeggibile.

[4] cc. 28v29v

Nella Londra di Rimbaud [con Verlaine], "noire comme les corbeaux" (è la "formula" della vita nuova, come nell'ostrica la perla)¹. Fumo dei camini dell'<parola illeggibile> industria vittoriana a perdita d'occhio², distesa su un mare di tegole grigie. Vita miserabile nei "bars" a Leichestre Square, con i rifugiati comunardi: Jules Andrieu ed Eugène Vermersch di Lilla³, Verzani, il pittore anarchico, mi nominava costui⁴, che si ricordava del "biondissimo ardennese"^a, e lungo i "docks" di "a grand fluve de boue" a London Bridge di Verlaine⁵. Nel "public house", a Old Compton Street, mentre si discute di Blauqui, settembre '72, lo scalcagnato giovane in "haute de forme" si segna un suo fantasma poetico-plastico: ai rosa, ai verdi di Watteau, accendere l'infinita scala deigrigi, l'estenuato sorriso⁶ dei violetti di Hogarth; così⁷ la Sarah Malcome in carcere, il ritratto di Peg⁸ Woffington. E questa sarà⁹ la materia delle "Illuminations"; ovvero: Coloured plates; cioè: *gravures colorées*, nel significato ottocentesco; figurine. Fascino dei Giornali Illustrati, delle Biblioteche dei Viaggi, delle letture d'infanzia. La memoria¹⁰ si riaccende nei contorni di un'incisione. Tutto denuncia il procedimento rivelato: la¹¹ sensazione mai spenta; la polpa dal ricordo colata in uno stampo figurativo: "La visit des souvenirs..."; il metodo evocatorio, tra i magico e l'infantile ["... le barche tirate verso il mare scalettato lassù come nelle incisioni..."]; che si realizzano in una forma, in una sostanza plastica: "...la ragazza dal labbro d'arancia, i ginocchi incrociati nel chiaro diluvio che sgorga dai prati". Preciso di tono¹² e costruito come un Cézanne. Lo stesso potere della luce, e dell'aria, che altera le "forme" della natura, e le rifonde in un'altra materia. Sono le mie¹³ osservazioni, di quel tempo di giovanili¹⁴ passeggiate per la campagna bolognese. Forse le ultime. Ai primi del '17 la Guerra avviava verso strade e paesi nuovi.

1. (è la "formula" della vita nuova, come nell'ostrica perla)] *ins. interl. sup.* 2. Vittoriana a perdita d'occhio] *ins. interl. sup.* 3. Di Lilla] *ins. interl. sup.* 4. Mi nominava costui] *sps.* a lo conobbe <parola illeggibile> 5. di Verlaine] *ins. interl. sup.*; 6. l'estenuato sorriso] *ins. interl. sup.* 7. Così] *sps.* a dall'estenuato sorriso 8. Peg] *ins. interl. sup.* 9. Questa sarà] *ins. interl. sup.* 10. La memoria] *sps.* a Il ricordo 11. La] *ins. interl. sup.* 12. Di tono] *ins. interl. sup.* 13. Mie] *ins. interl. sup.* 14. Giovanili] *sps.* a grandi <parola illeggibile>.

a. delle grandi <parola illeggibile> Rosse] *cassato*.

FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni 2.23, fogli sciolti

Rimbaud 1916.

Non scriverò la storia dei miei rapporti con la poesia di Rimbaud. Una semplice dichiarazione deve tuttavia essere messa “a verbale”. Verso i diciotto anni, m'applicavo allo scrivere, nel tentativo ineguagliabile di prolungare il “tempo” delle mie sensazioni fugitive, rapite in un abbandono giovanile. In letterarie rievocazioni, rare del resto, cercavo di trattenere un poco dell'acqua dorata dei loro capelli, lunghi quel tanto che la moda comportava. Frequentavo la natura, come a codesta età è dato di fare, nascostamente, e col cuore in gola, in solitarie passeggiate sui colli della mia città. Scoprivo la realtà, e la parola per esprimerla. La vita, improvvisa, mi restava sulle labbra. Così il sapore d'un frutto dell'infanzia non sarà dimenticato. Età delle amicizie eroiche, di vagabondaggi notturni, e di primi caffè. Desiderio di mordere a lungo, questo frutto, che è¹ la vita, da cui mi tratteneva una naturale discrezione; mai vinta. Da allora, una sorta di “sogno estetico”, cioè un continuo confronto tra la realtà e l'idea, mi ha spinto a sacrificare qualcosa della felicità dell'esistenza a questo principio, divenuto istinto. Ricominciavo per conto mio, colle mie forze, la conquista quotidiana del mondo dello spirito. La freschezza del mio carattere si perdeva. Rimbaud è passato sulla nostra gioventù, come un vento di marzo. Provocando un “long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens”, egli ci imponeva un rapido, spietato riesame delle ragioni prime della conoscenza. Dell'arte quindi. “Il s'agit de faire l'âme monstrueuse”, ci consigliava. In buona fede, ci applicavamo alla ricerca. Oh, innocente zelo! Quando appena incominciavamo a riconoscere la natura, quasi dall'odore restato sulla pelle, come fa² il sole d'estate, il terribile ragazzo di “Charlestown” capitava a toglierci ogni illusione. La sua furia, la sua ferocia, come ci si imponevano. È proprio dell'età. In seguito ho saputo mettere un ordine ai miei disgusti. Lo stesso cinismo deciso che il “messaggio” di Rimbaud mi apprendeva, ha servito a farmi accettare le inconfessabili condizioni dell'esistenza. La mia parte di gioventù, cioè l'innocenza, era consumata. La vita comincia veramente a³ queste crisi. Dopo, mi sono sforzato in ogni tempo di trovare un equilibrio, tra l'estrema ingiustizia della “fine” e la violenza del disprezzo da cui suole essere accompagnato il giudizio. Gli anni riserbati a Rimbaud, dopo il tramonto della sua “vocazione poetica”, cioè l'inferno in terra, “quello vero”, che egli volle affrontare, mi disponevano a incerte riflessioni. Il gesto grandioso di impazienza con cui, nella “Saison”, [“Je fais des petites histoires en prose, titre general: Livre païen, ou livre nègre”, voleva chiamarlo], egli spezza i propri, perfettissimi strumenti di espressione, e “qualcosa” di più, ha pure della furia infantile. La gioventù è attirata dall'odore dell'Inferno. I suoi slanci di ferocia ascetica, le diaboliche ironie, sentono dell'inconscia epilessia dei vent'anni. Un'epica crisi di pubertà, piena di conseguenze per la poesia e lo spirito moderni. Rimbaud è impastato della rossa carne inquieta e colterica di Pascal, [la sua logica, l'infausto potere della sua eloquenza], con cui può ripetere: “Tous le hommes se haïssent naturellement l'un l'autre. On s'est servi comme on a pu de la concupiscence pour la faire servir au bien public; mais ce n'est

que feinte et un fausse image de la charité; car au fond ce n'est que haine". Odio e ragionevole disprezzo. Non è forse col "Memorial" che nell'arte e nel pensiero francesi s'introducono un gusto, un'inclinazione per l'"informe", per l'"oscuro" della coscienza?⁴. Prevedendo "incompréhensibles" queste sue⁵ "histoires atroces", aggiungeva con malizia: "Je réservais la traduction". Prima di questa nausea logicizzata, di questo sdegno razionalizzante, Rimbaud⁶, aveva avuto la sua stagione, vera ed astronomica, di luminosa, illuminata poesia in prosa. È come una elegia di Pascal: "Le temps et mon humeur ont peu de liaison; j'ai mes brouillards et mon beau temps au-dedans de moi..." Nascono le "Illuminations" dai lunghi fanatici vagabondaggi di Rimbaud, le corse tra Charleville e Parigi, tra Parigi e Londra.

Nella Londra di Rimbaud [con Verlaine], è la formula della visione nuova, come nell'ostrica la perla. Fumo dei camini su un mare di tegole grigie. Vita miserabile nei bars a Leicester Square, con i rifugiati comunardi: Jules Andrieu ed Eugène Vermersch di Lilla [Verzani, il pittore anarchico, mi nominava costui, che si ricordava del "biondissimo ardennese"]; e lungo i docks di "ce grand fleuve de boue" a London Bridge di Verlaine. Nel "public-house", 6, Old Compton Street, mentre si discute di Blauqui, settembre '72, lo scalagnato giovine di "haut-de-forme" insegue un suo fantasma poetico-plastico: ai rosa, ai versi di Watteau, accordare l'infinita scala dei grigi, l'estenuato sorriso dei violetti di Hogarth; così la Sarah Malcom in carcere, il Ritratto di Peg Woffington. E questa sarà la materia delle "Illuminations"; ovvero: Coloured-plats; cioè: gravures colorées [sic.], nel significato ottocentesco; figurine. Rileggete, ad alta voce, "Les voyelles" alla luce del testo originale, punteggiatissimo di virgole e di punti e virgola, e vi coglierà la nostalgia delle letture sui banchi di "1^a": la nostalgia del primo alfabeto o sillabario. Un alfabeto "illustrato" per ragazzi: "A, noir corset velu des mouches è". Malinconia evocatoria del "Petit Larousse illustré", con le incisioni in acciaio, au bulin, dei tempi delle nostre Biblioteche Popolari⁷. Fascino dei Giornali Illustrati, delle Biblioteche dei Viaggi, nelle letture d'infanzia. La memoria si riaccende nei contorni di un incisione. Tutto denuncia il procedimento rivelato: la sensazione mai spenta; la polpa del ricordo calata in uno stampo figurativo: "La visite des souvenirs..."; il metodo evocatorio, tra il magico e l'infantile ["le barche tirate verso il mare scalettato lassù come nelle incisioni"]; che si realizzano in una forma, in una sostanza decisamente plastica: "la ragazza dal labbro d'arancia, i ginocchi incrociati nel chiaro diluvio che sgorga dai prati". Preciso di tono, costruito come un Cézanne. Lo stesso potere della luce, e dell'aria, che altera le "forme" della natura, e le rifonda in altra materia. Sono le mie osservazioni, di quel tempo, di giovanili passeggiate per la campagna bolognese. Forse le ultime. Ai primi del '19, la Guerra aveva fatto di noi dei mostri di pazienza e di tenerezza umana⁸.

Portomaggiore, ottobre '44

1. che è] *ins. interl. sup.* 2. fa] *ins. interl. sup.* 3. a] *sps. a dopo* 4. Non è forse...coscienza] *ins. marg. sx.*
 5. sue] *ins. interl. sup.* 6. Rimbaud] *ins. interl. sup.* 7. Rileggete...Popolari] *ins. marg. sx.*
 8. aveva fatto....umana] *sps. a ci avviava verso strade e paesi nuovi.*

STEFANO GIAZZON, MARCO REATO

*Note su Il gioco del rovescio di Antonio Tabucchi,
Las Meninas di Velázquez e Foucault (e, naturalmente, su Pessoa)*

*Observations on Antonio Tabucchi's Il gioco del rovescio, Las
Meninas by Velázquez and Foucault (and, inevitably, on Pessoa)*

ABSTRACT

Il gioco del rovescio (1981) è uno dei più suggestivi racconti dell'intera produzione breve di Antonio Tabucchi. L'articolo propone una focalizzazione della complessa e ampia rete di relazioni transtestuali e intermediali che strutturano il celebre racconto, nella convinzione che un affondo multidisciplinare sia indispensabile per provare a sciogliere alcuni enigmi che si celano dietro il vertiginoso gioco di specchi che gli conferisce la sua peculiare fisionomia.

Il gioco del rovescio (1981) stands as one of the most evocative tales within Antonio Tabucchi's entire collection of short stories. The article proposes a focus on the complex and broad network of transtextual and intermedial relations that structure the famous story, in the belief that a multidisciplinary approach is essential to try to solve some of the enigmas that lie behind the dizzying game of mirrors that gives it its peculiar physiognomy.

*Note su Il gioco del rovescio di Antonio Tabucchi,
Las Meninas di Velázquez e Foucault (e, naturalmente, su Pessoa)*

Non ne è percepibile che il rovescio, con l'immensa
impalcatura che lo sostiene

M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, 23

Lei ha conosciuto solo una finzione di Maria do
Carmo.

Il gioco del rovescio, 21

Fin da bambino ho avuto la tendenza a creare in-
torno a me un mondo fittizio, a circondarmi di
amici e conoscenti che non erano mai esistiti. (Non
so, beninteso, se realmente non siano esistiti o se
sono io che non esisto. In queste cose, come del
resto in ogni cosa, non dobbiamo essere dogmatici).

FERNANDO PESSOA

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a raz o,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.
FERNANDO PESSOA, *Autopsicografia*

1

Non vi è dubbio che il racconto che dà il titolo all'eponima raccolta tabucchiana, pubblicata nel 1981 e ripubblicata varie volte, sia uno dei più suggestivi della sua intera produzione¹.

Di una seduttività che promana direttamente dalle ambiguità e dalla labirintica densità onirica del racconto, non per caso costruito in allusivo dialogo (secondo i moduli di una *Ringkomposition* esibitissima) con il celeberrimo quadro di Diego Velázquez *Las Meninas* (1656 ca), punto di partenza e di approdo del narrato di Tabucchi, a indicare evidentemente che lì, in quel quadro, in quel testo extraletterario, sta il cuore della questione che il racconto tematizza: in poche parole, ma ci torneremo in coda, il gioco del racconto sta nel suo raccontarsi, nel suo spiegarsi propriamente al di fuori del suo perimetro e della sua estensione materiale, come se Tabucchi – doppiando Velázquez – stesse cercando di interrogarsi e interrogarci sul rapporto tra *res* e *verba*, referenti di realtà e loro rappresentazione, individuando la cifra della questione nel *differimento* (in senso derridiano) del senso, nel decentramento per cui ciò che conta propriamente sta sempre in un Altrove che andrà di volta in volta negoziato, investigato e interpretato.

La questione, va da sé, è così centrale nella storia dell'estetica occidentale da divenire quasi un *cliché*, quantunque variamente declinato ed articolato. Ciò nondimeno, il fascino della scrittura letteraria che si misura con gli stessi limiti delle sue pratiche continua ad essere fonte inesauribile di suggestioni.

Nel panorama letterario e filosofico contemporaneo due autori si sono distinti per aver messo in luce, con grande e meritata fortuna, il tema del *rovescio*: Antonio Tabucchi con il suo racconto e Michel Foucault con la breve parte iniziale del suo celebre *Le parole e le cose*².

Questi due differenti lavori costituiscono dei pilastri fondamentali nelle rispettive sfere di influenza: da un lato, quella della letteratura italiana di *fiction*; dall'altro, quella della saggistica filosofica. Certo è che le due prospettive, embricandosi, ci offrono l'opportunità di tornare su questioni decisive dell'epistemologia contemporanea, quali le relazioni tra la percezione e il linguaggio, la dialettica tra *res* e *verba* e tra rappresentazione e significato, tematizzando queste opposizioni nel perimetro del rovescio, appunto, interpretato come strumento di scavo euristico capace di riconfigurare letteralmente la nostra visione del mondo (come d'altronde Tabucchi aveva visto bene nella *Prefazione alla seconda edizione ampliata*):

1 Antonio Tabucchi, *Il gioco del rovescio*, Milano, Il Saggiatore, 1981; Id., *Il gioco del rovescio*, Milano, Feltrinelli, 1988 (edizione rivista e accresciuta). Si cita sempre dall'edizione del 1988.

2 Michel Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, BUR, 1998, pp. 22-34.

Ma tutti i racconti, sia gli uni che gli altri, sono legati a una scoperta: *l'essermi accorto un giorno, per le imprevedibili circostanze della vita, che una certa cosa che era "così" era invece anche in un altro modo*. Fu una scoperta che mi turbò. A rigore, questo libro è stato dettato dalla meraviglia. Ma dire dalla paura, forse, sarebbe più esatto. Il rispetto che si deve alla paura mi impedisce di credere che l'illusione di addomesticarla con la scrittura soffochi la consapevolezza, in fondo all'anima, che alla prima occasione essa morderà com'è nella sua natura³.

2

Dalla *fabula* del racconto bisogna, *ça va sans dire*, partire.

Il narratore (un plateale doppio dell'autore, maschera autobiografica piuttosto scoperta)⁴ stava osservando il celebre quadro velazqueño *Las Meninas* al Prado alle 12.00 esatte⁵ di un imprecisato giorno di luglio del passato, quando contemporaneamente a Lisbona era morta la sua carissima amica Maria do Carmo Meneses de Sequeira⁶.

- 3 A. Tabucchi, *Il gioco del rovescio*, cit., p. 5. Il corsivo, ora e sempre, sarà da addebitare agli autori del presente contributo.
- 4 A. Tabucchi, *Il gioco del rovescio*, cit., p. 5: «Anche se non sono ancora riuscito a capire qual è il nesso che unisce la vita che viviamo e i libri che scriviamo, non posso negare che il primo racconto mantenga un riflesso di autobiografia».
- 5 Riesce difficile pensare che Tabucchi abbia usato, in un racconto tanto meticolosamente costruito, numeri casuali: dodici sono i capitoli del racconto, le ore 12.00 sono quelle decisive per l'avvio della *fabula* (muore Maria do Carmo mentre il narratore sta contemplando *Las Meninas*), il raddoppiamento delle 12.00 (= 24.00) è l'ora precisa in cui il protagonista prende il treno a Madrid per recarsi a Lisbona: ora, senza volerci addentrare in un complesso campo di interpretazioni, il numero 12 ha un enorme significato simbolico (mesi dell'anno, segni zodiacali...) e rappresenta antropologicamente «l'idea di una trasformazione radicale [che] si fonda su un passaggio molto difficile e faticoso che è il solo che davvero porta a crescere. È per questo che il dodici traduce implicitamente gli ostacoli, i passaggi difficili, gli enigmi da risolvere» (Corinne Morel, *Dizionario dei simboli, dei miti e delle credenze*, Firenze, Giunti, 2006, p. 302).
- 6 Una precisa collocazione temporale è impossibile da dare all'intero racconto: compare una sola data, nel capitolo 4, quando Maria, parlando della sua infanzia, parla del *Trentanove*. Elisa Manca notava in Ead., *Il gioco del rovescio di Antonio Tabucchi: tra intertestualità, arte e sogni*, in *Le lingue, i testi e le culture. Proposte di lettura*, a cura di Dino Manca, Sassari, Edes, 2019, pp. 161-185 a p. 164: «L'unico anno menzionato nel testo è il 1939: Maria do Carmo parla della sua infanzia infelice a Buenos Aires, raccontando di un padre fuoriuscito in Argentina che, durante la presa di Madrid da parte dei franchisti, ascolta la notizia con rammarico alla radio, mentre lei preferiva andare a fare il *juego del reve*s. Questa passione infantile ci lascia supporre che Maria avesse all'epoca circa dieci anni. L'altro dato cronologico viene fornito durante il colloquio

Il pensiero di Maria, e della sua morte, ha origine direttamente dalla visione della tela, giacché proprio la donna, che scopriremo poi essere un'appassionata lettrice e studiosa di Fernando Pessoa, aveva detto al narratore, in una delle frequenti conversazioni avute con lui a Lisbona, dove si erano incontrati più volte nel tempo, che «la chiave del quadro sta nella figura di fondo, è un gioco del rovescio» (p. 11), alludendo evidentemente al personaggio che si vede in fondo al quadro, il maresciallo di palazzo o ciambellano di corte José Nieto Velázquez, responsabile dei lavori degli arazzi reali (e forse parente dello stesso pittore), che assume la funzione, nel perimetro dello spazio aperto dal dipinto, di unico individuo che vede sicuramente il quadro e non il suo *rovescio*: nemmeno il pittore, autorappresentatosi mentre si scosta dalla sua ingombrante tela per dare nuovamente un'occhiata al soggetto rappresentato – la coppia dei reali di Spagna Filippo IV d'Asburgo e la moglie Maria Anna, riflessi nello specchio sul fondo – guarda il suo quadro, dal momento che osserva, si direbbe foucaultianamente, non i *mots*, di cui la visualizzazione pittorica è metonimia, bensì le *choses*, cioè le persone reali che sta dipingendo (ma che reali sono solo nella misura in cui, mediante una sospensione dell'incredulità, ammettiamo che ciò che vediamo sia ciò che è accaduto o sta accadendo in *realtà*).

Il gioco è vertiginoso perché, come noto, Velázquez rappresenta sé stesso mentre guarda in controcampo noi, gli spettatori del quadro, che però subito veniamo catapultati in un complesso gioco di prospettive, giacché siamo sullo stesso piano dello specchio sul fondo del quadro che naturalmente *non* riflette noi, bensì la coppia reale di Spagna, creando un potente senso di spaesamento: cosa stiamo davvero osservando? Non staremo forse percependo noi stessi nell'atto di guardare? Non ci staremo forse osservando in quanto osservatori?

Il quadro è un testo esemplare della modernità (come aveva ben capito Michel Foucault), soprattutto per la sua ineffabile, ma perspicua, riflessione sui fondamenti della visione e della rappresentazione, e sulla relazione, forse mai più icasticamente definita in maniera tanto lucida, tra *realtà* e sua messa tra parentesi finzionale: tra *res* e *verba*, appunto.

Alle 12.15 il narratore era uscito dal museo del Prado e si era recato nella sua camera d'albergo, non lontano da Puerta del Sol a Madrid, «cercando di trasportare nella *memoria* l'espressione della figura di fondo» (p. 11)⁷.

tra l'io narrante e Nuno Meneses de Siqueira, quando quest'ultimo dice di aver conosciuto Maria do Carmo quando lei aveva ventisette anni. Se consideriamo il 1939 come dato biografico utile per attribuire un'età a Maria, si può perciò supporre che il momento dell'incontro tra i due coniugi sia collocabile circa alla metà degli anni Cinquanta. Sempre durante il colloquio con l'io narrante, il conte afferma che sono trascorsi 15 anni dal primo incontro con Maria do Carmo, quindi presumibilmente il presente del racconto è inquadrabile tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta».

7 Introdotto qui, quasi di soppiatto, il tema della memoria ha in realtà un enorme ri-

In albergo si era assopito (prima irruzione della dimensione del sonno e quindi del sogno nel racconto), per essere poi risvegliato (o forse no?) da una telefonata alle ore 17.00, quando già stava lottando tra la veglia e un sonno piuttosto strano⁸, che si colora di una forte componente simbolica:

fuori ronzava il traffico della città e nella camera ronzava il condizionatore d'aria che però nella mia coscienza era il motore di un piccolo rimorchiatore azzurro che attraversava la foce del Tago al crepuscolo, mentre io e Maria do Carmo stavamo a guardarlo [p. 11].

E qui compare la prima tessera di un'isotopia che non può essere ritenuta casuale: quella della nave, dell'imbarcazione, che attraversa il racconto dall'inizio alla fine e che è certo una precisa marca pessoana dell'intero narrato del Tabucchi⁹.

Al telefono, una voce maschile (quella del marito di Maria do Carmo, il conte Nuno Meneses de Sequeira) aveva comunicato in maniera secca che Maria era morta alle 12.00 di quel giorno e che il funerale si sarebbe tenuto il giorno seguente alle ore 17.00, senza aggiungere altro.

Alle 24.00 in punto, il narratore aveva preso il treno *Lusitânia-Express* da Madrid per Lisbona per partecipare al funerale dell'amica.

Riemerge anche qui la dimensione onirica del racconto, che getta un'ombra sulla ricostruzione degli eventi realmente vissuti e raccontati dal protagonista e narratore, rendendo tutto quello che leggiamo ambivalente, depistante, reversibile o incongruo:

lievo nello sviluppo del racconto: si veda quello che ne scriveva lucidissimamente, in un altro racconto, Tabucchi stesso: «La memoria rievoca il vissuto, è precisa, esatta, implacabile, ma non produce niente di nuovo: è questo il suo limite. L'immaginazione, invece, non può evocare niente, perché non può ricordare, ed è questo il suo limite: ma in compenso produce il nuovo, un qualcosa che prima non c'era, che non c'è mai stato. Perciò utilizzo queste due facoltà che possono aiutarsi mutualmente e vengo a rievocarti quel nostro viaggio a Samarcanda che non facemmo ma che immaginammo nei più esatti dettagli» (da A. Tabucchi, *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 141).

- 8 «Mi svegliò il telefono verso le cinque, o forse non mi svegliò, mi trovavo in uno strano dormiveglia» (p. 11). Tabucchi qui gioca con l'ipotesi che la dimensione del sogno possa occupare tutto lo spazio diegetico, complicando ulteriormente la sua decifrazione.
- 9 Sulla funzione delle imbarcazioni nella letteratura portoghese, cfr. Marco Bucaioni, *Le imbarcazioni in due testi centrali del Novecento portoghese: l'Ode marittima di Fernando Pessoa/ Álvaro de Campos e Le Navi di António Lobo Antunes*, in *Pensando tra gli oggetti. Dai Greci ai giorni nostri*, Atti del Convegno dell'Università di Perugia, Facoltà di Lettere e Filosofia (14-16 dicembre 2010), a cura di Giovanni Falaschi, Perugia, Morlacchi, 2012, pp. 195-204.

Mi preparai a una notte di insonnia, con rassegnazione, ma contrariamente al previsto fino ai dintorni di Talavera de la Reina dormii profondamente [p. 12].

Siamo subito costretti, da lettori, a fare i conti con la natura programmaticamente decettiva delle cose che ci vengono dette e taciute: può essere un sogno la telefonata inerente alla morte di Maria? E il viaggio in treno non è forse totalmente interpretabile come un'esperienza onirica o puramente immaginativa?

Poi giacqui immobile, sveglio, a guardare il finestrino buio sul buio deserto dell'Extremadura [p. 11].

Qui viene introdotto un altro motivo topico della narrativa tabucchiana (e pessoana), cioè quello della *finestra* (che può anche alludere allo specchio de *Las Meninas*?):

La *saudade* di Pessoa, e per estensione la *saudade* di Tabucchi, è spesso favorita dalla presenza di una finestra aperta che a volte permette di guardare in lontananza (lontananza spaziale che diventa anche temporale), a volte di riflettersi nel vetro, e porta in entrambi i casi ad una duplicazione fantastica (deformata) dell'individuo che sta guardando: l'io lirico guarda l'io che avrebbe desiderato essere o ancora l'io che avrebbe potuto essere se alcune circostanze nella sua vita fossero state diverse, e finisce per credere che esiste o esisterà realmente. Questa *saudade*, Tabucchi la spiega con parole sue dicendo che è una percezione basata su un "gioco del rovescio"¹⁰.

Con stacco piuttosto netto, ma marcato da una *reduplicatio* del nome di Maria do Carmo e con il primo riferimento esplicito alla *Saudade* (scritta con la maiuscola), il narratore introduce il capitolo 2 con una digressione strutturata sul modulo dell'analessi, in cui rievoca passeggiate e dialoghi avuti nel tempo con la donna a Lisbona: l'impressione è però sempre quella di un monologo, in cui è lei a prendere la parola e a fare riflessioni, spesso folgoranti, come quella sulla *saudade* come «categoria dello spirito» (p. 12) che solo i portoghesi saprebbero percepire, o quelle su Fernando Pessoa, scrittore amatissimo anche dal narratore (e molto amato da Tabucchi), che era un «genio perché ha capito il risvolto delle cose, del reale e dell'immaginato, la sua poesia è un *juego del revés*» (p. 13).

Anche qui torna il motivo simbolico della finestra:

Passavo a prenderla dalla sua casa di Rua das Chagas verso le sei del pomeriggio, lei mi aspettava *da dietro una finestra* [p. 13].

10 Corinne Fournier Kiss, *L'intertestualità emozionale pessoana nell'opera di Antonio Tabucchi. Saudade e desassossego*, in «Pessoa Plural», 18, 2020, pp. 185-217: 199.

E poco oltre si consolida l'isotopia della nave, con l'apparizione (nel ricordo) dei «primi *traghetti* affollati di pendolari [che] salpavano per l'altra riva del Tago», quando, al crepuscolo, il «Tago era solcato da una miriade di battelli» (p. 13).

La nave è certamente sempre metafora o allegoria della vita e anche rinvio alla dimensione del viaggio, dell'allontanamento, che nella produzione pessoana è però anche avvicinamento a qualcos'altro.

Riferibile allo stesso campo tematico è anche l'introduzione dei *moli*:

Avanzavamo verso i primi moli, quei moli dove Álvaro de Campos andava ad aspettare nessuno, come diceva Maria do Carmo [p. 13]¹¹.

Non pare irrilevante che proprio in questo capitolo, il più esplicitamente pessoano, vengano introdotti due celebri eteronimi del grande scrittore portoghese: Bernardo Soares e Álvaro de Campos (a indicare, forse, una sovrapponibilità intertestuale tra queste controfigure finzionali e il personaggio di Maria, pura invenzione letteraria dell'io narrante).

E a confermare la non obliterabile centralità di Pessoa nel racconto, ci limitiamo a rinviare a quanto ne scrivono, rispettivamente, Elisa Manca e Corinne Fournier Kiss:

Ne *Il gioco del rovescio* la sua influenza è il filo conduttore del racconto, attraverso il quale si trova un altro tassello del puzzle che stiamo cercando di ricostruire. Dal punto di vista narrativo egli è il motivo "ufficiale" per il quale Maria do Carmo e l'io narrante si incontrano (la consegna di una traduzione dell'autore portoghese dall'Italia), nonché il legame letterario tra i due¹².

11 Impossibile non notare le flagranti relazioni intertestuali con alcune sequenze dell'*Ode Marittima* di Fernando Pessoa (cfr. Fernando Pessoa, *Poesie di Álvaro de Campos*, a cura di Maria José de Lancastre e Antonio Tabucchi, Milano, Adelphi, 1993, p. 69, di cui Tabucchi è stato il primo traduttore italiano):

Ah, ogni molo è una nostalgia di pietra!

E quando la nave salpa dal molo

e ci si avvede all'improvviso che si è aperto uno spazio

tra il molo e la nave,

mi viene, non so perché, un'angoscia recente,

una nebbia di sentimenti di tristezza

che brilla al sole delle mie angosce ingiardinate

come la prima finestra su cui batte l'alba,

e mi avvolge come un ricordo di un'altra persona

che fosse misteriosamente mia.

Ah, chissà, chissà,

se non sono partito un tempo, prima di me,

da un molo.

12 E. Manca, *Il gioco del rovescio di Antonio Tabucchi*, cit., p. 173.

Quindi questa storia, sebbene nulla sia preannunciato dal suo titolo di *Gioco del rovescio*, è in realtà un immenso atto di riverenza a Pessoa. Mette in scena una intertestualità focalizzata in modo molto visibile sulle allusioni all'opera degli eteronimi Soares e Campos, che viene lodata più e più volte dall'amante del narratore; ma mette anche in scena, come in contrappunto e in un modo meno immediatamente visibile, un'intertestualità incentrata su un'esperienza emozionale che scorre come un filo rosso attraverso tutta l'opera di Pessoa: la *saudade*¹³.

La citazione esplicita di un testo capitale dell'eteronimo pessoano Álvaro de Campos, avvalora questa opzione interpretativa:

e lei [Maria do Carmo] recitava qualche verso dell'*Ode marittima*, il passo in cui il piccolo piroscalo disegna la sua sagoma all'orizzonte e Campos sente un volano che comincia a ruotare dentro il suo petto [p. 13]¹⁴.

Con il capitolo 3, il lettore viene 'ricondotto' sul treno – vero o immaginario – che è giunto, dopo aver attraversato l'Extremadura, al confine portoghese: dopo aver conversato con un poliziotto di frontiera (sulla monaca e poetessa barocca portoghese Violante do Céu, su Totò e Alberto Sordi)¹⁵, una strana reazione si impadronisce del protagonista-narratore, al pensiero della morte di Maria do Carmo:

(...) provavo una sensazione strana, come se dall'alto stessi a guardare un altro me stesso che in una notte di luglio, dentro lo scompartimento di un treno semibuio, stesse entrando in un paese straniero per andare a vedere una donna che conosceva bene e che era morta. Era una sensazione che non avevo mai provato e mi venne da pensare che aveva qualcosa a che fare col *rovescio* [p. 14].

Il lettore assiste plasticamente allo sviluppo di una disorientante sensazione di sdoppiamento che si impadronisce del narratore, la cui identità inizia a vacillare. E anche questo tratto è ben pessoano, come confermato, qualche pagina sotto, da un'altra citazione esplicita dell'eteronimo Álvaro de Campos:

Maria do Carmo diceva *Lisbon revisited* di Álvaro de Campos, una poesia nella quale una persona è alla stessa finestra della sua infanzia, ma non è più la stessa persona e non è più la stessa finestra, perché il tempo cambia uomini e cose [p. 16].

13 C. Fournier Kiss, *L'intertestualità emozionale pessoana nell'opera di Antonio Tabucchi*, cit., p. 199.

14 Per qualche riferimento all'*Ode Marittima* rinvio ancora ai contributi di Marco Bucaioni e Corinne Fournier Kiss.

15 Producendo un cortocircuito molto *post-modern* tra *highbrow* e *pop*.

Il capitolo 4 prosegue, con una costruzione a montaggio alternato¹⁶, il discorso iniziato nel capitolo 2: tra i ricordi del narratore, Maria do Carmo rievoca il gioco che lei e i suoi coetanei facevano quando viveva a Buenos Aires per sfuggire – così lei aveva sempre sostenuto – alla dittatura salazarista:

Il gioco consisteva in questo, diceva Maria do Carmo, ci mettevamo in cerchio, quattro o cinque bambini, facevamo la conta, e a chi toccava andava in mezzo, lui sceglieva uno a piacere e gli lanciava una parola, una qualsiasi, per esempio *mariposa*, e quello doveva pronunciarla subito a rovescio ma senza pensarci sopra, perché l'altro contava uno due tre quattro cinque, e a cinque aveva vinto, ma se tu riuscivi a dire in tempo *asopiram*, allora eri tu il re del gioco, andavi in mezzo al cerchio e lanciavi la tua parola a chi volevi tu [p. 14].

Un gioco innocuo, il gioco del rovescio appunto¹⁷, che lei faceva nel 1939 mentre il padre, dissidente socialista, si struggeva, piangendo in silenzio, per l'ascesa di Francisco Franco in Spagna. Ma un gioco che evidentemente tanto ingenuo non poteva essere, dato che, nel capitolo 2, Maria lo aveva presentato come un equivalente della vita: «La vita è come un gioco che giocavo nella mia infanzia a Buenos Aires» (p. 13).

Anche in questo caso, si noterà, è sempre e solo Maria che *parla* e mai il narratore: non c'è un vero dialogo e questo introduce il sospetto che il personaggio femminile sia appunto un *doppio* del narratore e che le sue parole siano da attribuirsi integralmente a quest'ultimo.

Quella stessa sera, Maria aveva poi proposto di andare a cenare in Alfama, rivelandogli di aver sposato il marito solo perché da «ragazzina malinconica e povera» non ce «la facevo più a vedere quel cortile dalla mia finestra» (p. 16).

Nel capitolo 5 lasciamo di nuovo la Lisbona vivacissima del ricordo del narratore, per tornare al presente diegetico nel treno e qui, ancora in un'atmosfera surreale, il compagno di viaggio spagnolo del narratore lo invita a prendere un caffè nel vagone ristorante: il narratore accetta e dialoga con l'uomo, parlando di cose «piene di luoghi comuni» (p. 15), ma anche di Violante do Céu e di Gónzora, e ancora (al capitolo 7) di Vicente Blasco Ibañez e di Benito Pérez Galdós (la qual cosa configura il dialogo come decisamente poco banale, nonostante le indicazioni contrarie e ingannevoli del narratore). Verso la fine, il dialogo prende una piega suggestiva quando il narratore, rispondendo all'interlocutore spagnolo sul senso di una *corrida* (quella lusitana) in cui il toro non viene ammazzato, dice:

16 Su cui, cfr. Riccardo Scrivano, *L'orizzonte narrativo di Antonio Tabucchi*, in «Il Banco di Lettura», VI, 1990, p. 11, che lo ha efficacemente descritto come «tempi di scartamento diverso che hanno in comune di essere costruiti con un'infinita minuzia di particolari».

17 *Le puéril revers des choses* scriveva Tabucchi in esergo alla raccolta di racconti, citando evidentemente non per caso Lautréamont.

«per ammazzare qualcuno non sempre è necessario ucciderlo, a volte basta un gesto»¹⁸.

Poi di nuovo (cap. 6) siamo ricondotti dal ricordo in *flashback* alla Lisbona vissuta dal narratore e da Maria: dopo aver mangiato l'*arroz de cabidela* e ascoltato brani di fado in un locale dell'Alfama, i due, una sera, erano scesi verso il porto e ancora aveva parlato solo Maria che, recitando *Lisbon revisited* di Pessoa, e dopo aver espresso dubbi esistenziali radicali, ma un po' retorici («senti, chissà cosa siamo, chissà dove siamo, chissà perché ci siamo»), aveva proposto al narratore di vivere, in un vertiginoso gioco di specchi (non dissimile da quello articolato ne *Las Meninas*)

questa vita come se fosse un *revés*, per esempio stanotte, tu devi pensare che sei me e che stai stringendo te fra le tue braccia, io penso di essere te che sto stringendo me fra le mie braccia [p. 17].

3

Il capitolo 8 segna uno stacco molto netto rispetto al geometrico equilibrio alternato della sezione precedente: *ex abrupto*, veniamo condotti (mediante un altro e più profondo *flashback*) a Roma, in piazza Navona, su una panchina, alle ore 21.00 di un'impresicata sera di qualche indeterminato tempo passato.

Un tale Francisco, che si riferisce a sé stesso sistematicamente con il plurale (ad indicare appartenenza ad un gruppo dissidente o clandestino), aveva avanzato una proposta decisiva per la vita del narratore, proponendogli di fare da corriere in Portogallo, portando cinque lettere e una somma di denaro per le famiglie di due scrittori arrestati, vittime del regime salazarista.

Una missione piuttosto eccitante, da *spy story*, aveva portato il narratore a Lisbona dove aveva dovuto telefonare a un numero che Francisco gli aveva fornito e a cui, solo se fosse giunta una voce femminile all'apparecchio, avrebbe dovuto indentificarsi con la frase cifrata: «È uscita una nuova traduzione di Fernando Pessoa».

Così l'io narrante aveva conosciuto Maria do Carmo e nel capitolo 9 racconta come aveva compiuto la missione, che si era rivelata più semplice del previsto:

Al primo tentativo telefonico mi aveva risposto una voce di donna e io avevo detto: buonasera, sono un italiano, volevo informarla che è uscita una nuova traduzione di Fernando Pessoa, forse può interessarla. Ci vediamo fra mezz'ora alla libreria *Bertrand*, aveva

18 Allusione al potere enorme che ha chi è *fingidor* (come direbbe Pessoa), visto che può far nascere e morire, sulla carta, una infinità di personaggi.

risposto, nella sala delle riviste, io sono sui quarant'anni, ho i capelli scuri e porto un vestito giallo [p. 17].

Poi il narratore ritorna al presente (ma quale presente?) e aumenta il ritmo e la velocità del racconto: arriva a Lisbona, dove ha preso una camera in albergo (la stessa di sempre) e ha telefonato a casa del marito di Maria, il conte Meneses de Sequeira, che lo riceverà non prima delle 14.00 «in un salone barocco con molti stucchi sul soffitto e con due grandi *arazzi* rosicchiati sulle pareti» (p. 20), che ricorda moltissimo lo spazio costruito da Velázquez in *Las Meninas* e con un riferimento (gli arazzi, della cui produzione era sovrintendente per conto dei reali di Spagna) che rinvia direttamente a José Nieto Velázquez, il ciambellano di corte riprodotto da Diego Velázquez sul fondo del quadro.

Il racconto raggiunge la sua *Spannung* nel dialogo tra il conte Nuno Meneses de Sequeira e il narratore: il conte dice che la moglie è morta a causa di una brutta malattia (ma è sfuggente e generico), la qual cosa sconcerta il narratore, che non ne sapeva nulla. Poi Nuno insinua che il narratore sia troppo giovane e ingenuo per poter capire una donna come Maria, aggiungendo con disvelante e spietata *nonchalance*:

Vorrei toglierle un'illusione, disse, quella di aver conosciuto Maria do Carmo, lei ha conosciuto solo una *finzione* di Maria do Carmo [p. 21].

Tabucchi approfondisce qui la questione, così centrale nel suo racconto, del rapporto tra realtà e sua rappresentazione, e il prosieguo della storia del conte smentisce completamente quanto noi lettori (e il narratore con noi?) avevamo saputo di Maria do Carmo: non era mai stata a Buenos Aires (o a New York)¹⁹, giacché era sempre vissuta a Lisbona da figlia di ricchi proprietari terrieri nazionalisti e salazaristi, corteggiatissima da legioni di uomini.

Ma, d'altra parte, non c'è nessuna contraddizione nella *fiction*, come anche nel sogno, dove la sospensione delle regole logiche tradizionalmente accettate è un dato di fatto non revocabile in dubbio: Maria può essere, appunto, *più personaggi*, perfettamente verosimili e tutti pienamente dotati di credibilità, come gli eteronimi di Pessoa.

Il *juego del revés* era stato sempre giocato da Maria d'accordo col marito (perlomeno questo è ciò che lui crede e fa credere a noi) e il narratore ci era finito dentro alla perfezione, ma non era l'ingenuo gioco bonairense di cui la donna aveva parlato all'io narrante, quanto piuttosto (con singolare rovesciamento di prospettiva) la cifra autentica di tutta la sua propria esistenza:

19 Il conte Meneses introduce un'altra vita parallela di Maria dicendo, in maniera incongrua rispetto a quello che sappiamo dal racconto: «immagino cosa le avrà raccontato Maria do Carmo, una storia lacrimosa di un'infanzia infelice a New York, un padre repubblicano che è morto eroicamente nella guerra civile spagnola» (p. 21).

Mi stia bene a sentire, a Maria do Carmo piaceva molto un gioco, lo ha giocato per tutta la vita, lo abbiamo sempre giocato di comune accordo. Feci un cenno con la mano, come per impedirgli di continuare, ma lui seguì: lei deve essere capitato in un suo rovescio. (...) *A meno che non sia capitato lei nel rovescio del suo rovescio, dissi [p. 21].*

Nuno Meneses rivela inoltre la conoscenza della formula cifrata sulla traduzione di Pessoa e svela un lato di Maria do Carmo che pare mettere in evidenza la sua multiforme disponibilità erotica:

Sono desolato che lei mi costringa a essere più esplicito, riprese Nuno Meneses de Sequeira, suppongo che le piaccia Pessoa. Mi piace molto, ammise. Allora forse sarà anche al corrente delle traduzioni che escono all'estero. Che cosa vuol dire? chiesi. Niente di speciale, disse lui, solo questo, che Maria do Carmo riceveva molte traduzioni dall'estero, lei mi capisce, vero? Non la capisco, dissi io. Diciamo che non vuole capirmi, mi corresse Nuno Meneses de Sequeira, che preferisce non capirmi, e io capisco che preferisca non capirmi, *la realtà è sgradevole e lei preferisce i sogni*, la prego non mi obblighi ai dettagli, i dettagli sono sempre così volgari, limitiamoci al concetto [p. 22].

A questo punto, ci sembra pertinente il rinvio alla celebre poesia *Autopsicografia* di Fernando Pessoa che pare davvero, proprio come la figura del fondo de *Las Meninas*, una delle chiavi indispensabili per decifrare il racconto: Maria do Carmo è un eteronimo, tra altri possibili, dell'io narrante (e naturalmente di Tabucchi), lei che aveva infanzie finzionali povere a New York o a Buenos Aires, quando in realtà era sempre stata a Lisbona.

Siamo così spinti a credere che il narratore abbia sempre saputo che Maria, la *sua* Maria, non è mai esistita e che è stata solo il parto della sua psiche così sbilanciata in direzione dell'immaginazione e del sogno, un eteronimo tra altri che avrebbe potuto usare, perfetto per la città di Lisbona come Bernardo Soares e Álvaro de Campos per Pessoa.

Ma dunque, in che senso Maria do Carmo è *morta*?

Come personaggio è morta davvero o semplicemente Tabucchi ha posto fine ad una delle sue incarnazioni finzionali, per avviare un'altra fase della sua esistenza: l'eteronimia di Maria è più sottile e più sofisticata di quella di Pessoa, poiché non prevede l'invenzione di personaggi paralleli veri e propri, con identità anagrafiche e biografiche distinte, quanto piuttosto la variazione microscopica di aspetti della sua personalità, che si riflette nella pluralità di personaggi con cui è venuta in contatto e nei quali si è specchiata, sempre deformata dai diversi punti di vista.

Maria non è mai propriamente vissuta, se non nella stessa misura in cui sono vissuti gli eteronimi di Pessoa e lo stesso io narrante, rispetto a Tabucchi uomo e scrittore reale, studioso di portoghese e traduttore di Pessoa (come pare chiaro a p. 23):

Oggi è il primo giorno della nuova vita di Maria do Carmo, dissi, potrebbe almeno concederle una tregua.

Ed è a questo punto che un evento estraneo (un segnale acustico)²⁰ viene a turbare la già inquieta superficie del racconto, spingendolo verso la sua conclusione: la sirena di una nave che entra nel porto di Lisbona (ancora la dialettica tra partenza e arrivo e l'isotopia dell'imbarcazione) spinge il narratore a desiderare di non aver fatto nulla della sua vita, così come ci è appena stata raccontata, e di rivivere per la prima volta, ambigualmente, in qualità di passeggero di quella nave, le esperienze già vissute, puntellando la sua fantasticheria con il ricorso al concetto-chiave di *saudade*:

Dalla finestra arrivò il suono di una sirena, forse una nave che entrava in porto, e immediatamente sentii un enorme desiderio di essere uno di quei passeggeri di quella nave, di entrare nel porto di una città sconosciuta che si chiamava Lisbona e di dover chiamare al telefono una donna sconosciuta per dirle che era uscita una nuova traduzione di Fernando Pessoa, e quella donna si chiamava Maria do Carmo (...) e io sapevo già tutto questo, ma quel passeggero che ero io e che guardava Lisbona dal parapetto della nave non lo sapeva ancora e tutto sarebbe stato per lui nuovo e identico. E questa era *Saudade*, Maria do Carmo aveva ragione, non era una parola, era una categoria dello spirito. A suo modo, anch'essa, era un rovescio [pp. 22-23].

La *saudade* quindi come cifra del racconto di Tabucchi, come esperienza emotiva radicale e unica, così centrale nella produzione pessoana (e nella già citata *Ode Marítima* assolutamente), diventa la chiave che scioglie, almeno in parte, le ambiguità e le contraddizioni del racconto²¹: solo il *juego del revés* permette a ciascuno di noi di vivere una vita più autentica e più vera e di tenere sotto controllo la malinconia (l'angoscia, lo *spleen*) che sarebbe devastante provare a causa della *saudade*. In altre parole, solo vivere una vita di sogni e immaginazione ci permette di tollerare gli orrori della quotidianità: il *Gioco del rovescio* è il racconto di un'esperienza che risulta essere più vera e più potente della vita vissuta realmente.

Il conte Nuno, a questo punto, consegna al narratore una busta con un biglietto di Maria do Carmo da aprire in albergo, dove si trova scritta la parola

20 Per il ruolo dei suoni in Pessoa, associati al *desassossego* ma non alla *saudade*, cfr. sempre C. Fournier Kiss, cit., pp. 207-209.

21 C. Fournier Kiss, cit., p. 197: «Nella *saudade* rappresentata da Pessoa, l'individuo non solo ricorda con rammarico ciò che era, ciò che aveva, ciò che faceva nel passato, ma anche immagina ciò che non era, ciò che non aveva, ciò che non faceva, e che si permette di considerare con lo stesso grado di realtà del reale». E ancora a p. 198: «La *saudade*, sia in Pessoa che in Tabucchi, appare quindi come un sentimento di incompiutezza che cerca un supplemento di vita nel passato non solo per recuperarlo con la memoria, ma anche per reinventarlo, per ricrearlo con l'immaginazione».

SEVER che in inglese significa *recidere, separare, dividere*, ma anche *separarsi, staccarsi*, ad indicare appunto la necessità di voltare pagina, di procedere separatamente.

Facendo il *juego del revés*, tanto caro a Maria (e quindi a lui), il narratore scrive sotto la parola *REVES* che, a seconda dell'accento, può significare *rovescio* in spagnolo o *sogni* in francese (= *rêves*) e che, considerato il racconto, qui vuol dire esattamente entrambe le cose.

A questo punto, il narratore decide di tornare in Italia da Lisbona: sono le 16.15.

E se avesse sognato tutto ciò che ha raccontato? È perfettamente plausibile, visto che il sonno continua ad essere una condizione ricorrente: nel dialogo conclusivo con il portiere dell'albergo, l'io narrante dice di voler dormire fino all'ora di cena («Bene, allora mi svegli per la cena, dissi, verso le nove» (pp. 23-24). Si può sognare di sognare? Il gioco del *revés* è proprio questo.

E all'orecchio del narratore, dopo che ha chiuso le imposte, giunge di nuovo (ma è certo un sogno) il fischio di una sirena di nave e, come aveva desiderato a casa del conte Meneses in preda alla *saudade*, si ritrova passeggero di quella nave, che fischia un'altra volta e poi attracca, facendolo scendere sul molo (in una movenza ancora clamorosamente pessoana) di un porto «completamente deserto» (p. 24), in cui surrealisticamente le linee dei moli che si susseguono sono le linee prospettiche che convergono verso il punto di fuga di *Las Meninas* e, nella figura di fondo, si vede il ciambellano trasformato in Maria do Carmo, vestita di giallo, che con una «espressione maliziosa e malinconica» (p. 24), sembra svelare il segreto del quadro di Velázquez, poiché finalmente vede il rovescio del rovescio del quadro, cioè è nella posizione per cui è l'unica a vedere il quadro che nemmeno il pittore sta guardando e che noi possiamo solo immaginare, per merito dello specchio che vi si trova dentro.

A quel punto il narratore sogna di entrare nel quadro per raggiungere Maria e si trova in un altro sogno (forse nel sogno di un sogno o nel sogno sognato da un personaggio immaginario?)²².

4

Il racconto di Tabucchi si apre e si chiude con due diverse visioni de *Las Meninas* e non si può non tenerne conto.

22 L'elemento del sogno torna spesso nei racconti di Tabucchi e qui potrebbe indicare la riconciliazione tra il narratore e Maria do Carmo. Sulla questione, cfr. Perle Abbrugiati, *Vers l'envers du rêve. Pérégrination dans l'oeuvre d'Antonio Tabucchi*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2011, p. 108.

La celebre analisi che Michel Foucault fece del quadro nel suo *Les mots et les choses* prendeva avvio dal sincronismo della sospensione del Velázquez finzionale (autoritratto del pittore reale) che ci appare mentre sta dipingendo un quadro di grandi dimensioni il cui soggetto resta, almeno in partenza, non identificabile:

Sarebbe infatti possibile indovinare ciò che il pittore guarda, se si potesse gettare lo sguardo sulla tela cui è intento; ma di questa non si scorge che l'ordito, i sostegni orizzontali e, verticalmente, la linea obliqua del cavalletto. L'altro rettangolo monotono che occupa tutta la parte sinistra del quadro reale, e che raffigura il rovescio della tela rappresentata, restituisce sotto l'aspetto di una superficie l'invisibilità tridimensionale di ciò che l'artista contempla: lo spazio in cui siamo, che siamo. Dagli occhi del pittore a ciò che egli guarda è tracciata una linea imperiosa che noi osservatori non potremmo evitare: attraversa il quadro reale e raggiunge, di qua dalla sua superficie, il luogo da cui vediamo il pittore che ci osserva; questa linea tratteggiata ci raggiunge immancabilmente e ci lega alla rappresentazione del quadro²³.

Lo specchio sul fondo del quadro è la vera chiave del dipinto: riflette solamente i due modelli, il re Filippo IV d'Asburgo e la regina Maria Anna, ma non l'artista che si ritrae mentre dipinge, collocato in una zona periferica del quadro, né la figlia della coppia reale e gli altri personaggi che affollano l'opera.

Data la straordinaria profondità di campo, risulta essere quasi perfettamente centrale l'uomo in fondo al quadro, che Foucault, banalizzando, definisce *visitatore* e *passante*:

Eppure questa realtà è proiettata all'interno del quadro – proiettata e diffratta in tre figure che corrispondono alle tre funzioni di quel punto ideale e reale. Esse sono: a sinistra il pittore con la tavolozza in mano (autoritratto dell'autore del quadro); a destra il visitatore, con un piede sullo scalino, pronto a entrare nella stanza: questi coglie a rovescio l'intera scena, ma vede frontalmente la coppia reale, che è lo spettacolo stesso; al centro, infine, il riflesso del re e della regina, addobbati, immobili, nell'atteggiamento di modelli pazienti. Riflesso che mostra ingenuamente e nell'ombra ciò che tutti guardano in primo piano. Restituisce come per magia ciò che manca a ogni sguardo: a quello del pittore, il modello che il suo duplicato figurativo copia là sul quadro; a quello del re il suo ritratto che è in via di compimento sul versante della tela che egli non può percepire da dove si trova; a quello dello spettatore il centro reale della scena, di cui ha preso il posto come per effrazione. *Ma questa generosità dello specchio è forse finta: esso forse nasconde altrettanto e più di quanto manifesti. Il posto in cui troneggia il re con sua moglie è anche quello dell'artista e quello dello spettatore: in fondo allo specchio potrebbero apparire – dovrebbero apparire – il volto anonimo del passante e quello di Velázquez. La funzione reale di questo riflesso è infatti di attirare all'interno del quadro ciò che gli è intimamente estraneo: lo sguardo che lo ha organizzato e quello verso il quale si offre. Ma essendo presenti nel quadro a*

23 M. Foucault, cit., p. 18.

sinistra e a destra, l'artista e il visitatore non possono essere disposti nello specchio, in quanto appunto egli non appartiene al quadro²⁴.

«La chiave del quadro sta nella figura di fondo: è un gioco del rovescio» diceva Maria do Carmo, riferendosi al ciambellano di corte ritratto sullo sfondo. E proprio lei diventa, nel sogno finale del racconto di Tabucchi, la figura di fondo, vestita di giallo, che scosta la tenda e permette alla luce di entrare.

Da una lettura attenta del testo emerge chiaramente lo statuto ambiguo del personaggio di Maria do Carmo, vera «allegoria della finzione»²⁵: chiunque entri in contatto con lei, rimane paralizzato in una controdimensione che è quella del *rovescio*.

Il centro dinamico del racconto non è rappresentato dall'io narrante (controfigura di Antonio Tabucchi), come saremmo tentati di credere, ma da ciò che sta sullo sfondo, cioè da Maria do Carmo. È solo grazie a lei, infatti, che il protagonista (a questo punto, presunto) e il conte Meneses de Sequeira possono intendere, o pensare di intendere, il gioco del rovescio, ed entrare a farvi parte.

E che il gioco e l'arte siano occasioni di sospensione del dover essere e apertura di uno spazio nuovo per l'uomo lo diceva già Jürgen Moltmann²⁶.

Allo stesso tempo, possiamo notare che né il conte e marito, né il protagonista subiscono significative conseguenze alla scoperta della verità di Maria do Carmo:

Se da una parte il gioco sta al di là della distinzione saggezza-follia, dall'altra resta altrettanto escluso da quella verità-falsità. Sta anche al di là della distinzione di bene e male. Il gioco in sé, benché attività dello spirito, non contiene una funzione morale, né virtù, né peccato²⁷.

Il *juego del revés* non abbraccia veramente il tempo, non è *chrónos*, bensì *kairós*. E non è un caso, del resto, che la vicenda del rovescio abbia la sua origine nell'infanzia di Maria: è nel momento di rievocazione del gioco che Maria do Carmo torna bambina e che il tempo viene sospeso.

24 M. Foucault, cit., p. 29.

25 Tibor Sándor Kiss, *Note a Il gioco del rovescio di Antonio Tabucchi*, in «Nuova Corvina», XII, 2002, pp. 102-107: 104.

26 Cfr. Jürgen Moltmann, *Sul gioco*, Brescia, Queriniana, 1988 (I ed. 1971), p. 25: «Si prova gioia nella libertà quando giocando si anticipa ciò che può essere e deve diventare diverso, sopprimendo il bando della immutabilità di ciò che esiste. Si gode del gioco e si prova piacere nello stato di sospensione caratteristico del gioco, se da esso sorgono prospettive critiche per il mutamento del mondo che è di solito tanto irrigidito. Il senso del gioco è allora identico a quello dell'arte, cioè quello di opporre ai soliti e quotidiani ambienti dell'uomo degli "anti-ambienti" e "contro-ambienti" e, con un confronto cosciente, rendere possibili la libertà creatrice e delle alternative per il futuro».

27 Johan Huizinga, *Homo ludens*, Torino, Einaudi, 2002, p. 9.

5

Concludendo, se proviamo a confrontare i personaggi del racconto di Tabucchi con quelli del dipinto di Velázquez, sembra emergere la seguente catena di relazioni e omologie.

Intanto,

a)

Antonio Tabucchi : Io narrante = Diego Velázquez : Autoritratto

La funzione detenuta dal narratore del racconto è analoga a quella detenuta dall'autoritratto velazqueño nel dipinto: sono maschere che riproducono finzionalmente i rispettivi autori reali che le hanno mobilitate²⁸. Inoltre, alla luce delle ultime pagine del racconto:

b)

Nuno Meneses de Sequeira = José Nieto Velázquez dipinto

Giacché gli unici personaggi che riescono a osservare il *rovescio* del *rovescio* sono, nei rispettivi perimetri finzionali, il conte Meneses e il ciambellano: sono loro che, scostando una (metaforica nel racconto) tenda, fanno entrare la luce che svela il centro del dipinto, non essendo questo né prerogativa del Velázquez dipinto (che si autorappresenta mentre guarda la coppia reale di cui sta realizzando il ritratto), né del narratore (che non ha davvero capito in cosa consista il gioco del rovescio e vi si è trovato inopinatamente dentro).

Poiché però Maria do Carmo è un eteronimo del narratore (ed è a sua volta una feconda produttrice di vite parallele), mentre il ciambellano è, per certi aspetti, un doppio del pittore che si autoritrae, è lì che si trovano le chiavi del dipinto e del racconto:

Così si spiega anche perché Maria do Carmo nella dimensione onirica si incarni proprio in questa figura: è lei che ha scostato la tenda mostrando all'io narrante nuove e infinite prospettive, illuminando nuove realtà, diventando un vero e proprio "punto di fuga"²⁹.

Dunque si può anche sostenere che:

28 E. Manca, *Il gioco del rovescio di Antonio Tabucchi*, cit., p. 178: «(...) come Velázquez rappresenta se stesso, anche Tabucchi nel suo racconto costruisce l'io narrante con un chiaro intento autobiografico, rendendosi protagonista della propria opera».

29 E. Manca, *Il gioco del rovescio di Antonio Tabucchi*, cit., p. 179.

c)

Maria do Carmo = José Nieto Velázquez dipinto

E anche, infine, certamente:

d)

Maria do Carmo = José Nieto Velázquez = Fernando Pessoa

Come Pessoa, con i vari Soares, Reis, Campos, ha diffratto la sua personalità in una pluralità di personaggi inventati (tanto da arrivare a far dubitare della sua stessa esistenza come Pessoa), così Maria do Carmo ha costruito sé stessa, il suo autentico Sé, attraverso l'eteronimia di esperienze immaginate e mai realmente vissute, ma nondimeno così potenti da essere *vere*.

Alla luce di ciò, si capisce che – per Tabucchi (come per Pessoa) – è la *scrittura* il vero *juego del revés*, e la lettura è lo strumento conoscitivo che ci permette di osservare la realtà da un altro punto di vista, decentrato, ma proprio perciò più vicino al suo cuore e alle sue non pacificabili ambiguità, proprio come *Las Meninas* è un magnifico testo metatestuale sulla pittura:

Quasi che il pittore non potesse ad un tempo essere veduto sul quadro in cui è rappresentato e vedere quello su cui si adopera a rappresentare qualcosa³⁰.

Il *Gioco del rovescio* è l'equivalente letterario di un quadro in cui un pittore (Velázquez) dipinge un soggetto che non vediamo (la coppia dei reali di Spagna), se non attraverso la mediazione di uno specchio sul fondo, e che pare identificarsi senza alcun dubbio – per come siamo abituati a concepire lo spazio – con *noi*, che veniamo osservati dal pittore non in quanto pittore in carne ed ossa, ma come controfigura finzionale che si autorappresenta nel quadro stesso: è un gioco di specchi vertiginoso, ma nel quale diventiamo noi, spettatori (e lettori), i protagonisti assoluti dell'opera d'arte, perché vi veniamo collocati al centro, nel momento stesso in cui i rispettivi autori scelgono di delegare a noi una parte cospicua del lavoro concettuale necessario a smascherare il loro gioco del rovescio.

Foucault aveva intuito che il centro del quadro sta nel suo fondo, quando scriveva che il ciambellano di corte era una figura decisiva, poiché viene dipinto «con un piede sullo scalino, pronto a entrare nella stanza: questi coglie a *rovescio* l'intera scena, ma vede frontalmente la coppia reale, che è lo spettacolo stesso» (p. 37).

Peraltro, egli non pare aver rilevato che il ciambellano nel quadro è anche l'unica figura che vede non solo il soggetto reale (la coppia dei reali di Spagna), bensì anche la loro rappresentazione pittorica sulla tela, risultando dotato così

30 M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., p. 24.

di un punto di vista assolutamente privilegiato rispetto a tutti gli altri personaggi: proprio come Pessoa è in una posizione di superiorità rispetto non solo ai suoi eteronimi, ma anche rispetto a tutti i lettori possibili delle sue opere.

Noi spettatori, che non apparteniamo al perimetro del quadro, diventiamo tuttavia *soggetto* dello stesso, nella misura in cui siamo sulla stessa linea dello specchio che riflette la coppia reale, ma subito ci troviamo spaesati per il fatto che la nostra identità non coincide, né potrebbe mai giocoforza coincidere, con quella della coppia che regnava sulla Spagna del tempo; e questo ci spinge a chiederci propriamente (come fa Maria do Carmo nel racconto di Tabucchi), senza che si possa rispondere:

senti, chissà cosa siamo, chissà dove siamo, chissà perché ci siamo [p. 17].

Tabucchi, insomma, ha voluto fornirci la sua interpretazione del quadro, andando oltre Foucault, consapevole che la sola vera realtà, quella che merita di essere vissuta, è quella immaginata dalla finzione letteraria.

INTORNO AL TESTO

MARZIA MINUTELLI

Su Stringiti a me, Rimani e altre “poesie” dannunziane

On Stringiti a me, Rimani and other “Poems” by D’Annunzio

ABSTRACT

L’articolo prende in considerazione sei brevi testi di ampia circolazione sul *web* – i due più diffusi con i titoli *Stringiti a me* e *Rimani* –, presentati senza eccezione come poesie di Gabriele D’Annunzio. Si tratta in realtà di ritagli (in un paio di casi frutto di manipolazioni combinatorie) da opere dannunziane in prosa (romanzi, novelle, pagine memoriali, lettere), che, malamente suddivisi in pseudoversi e pseudostrofe, vengono contrabbandati per liriche e come tali fatti ripetutamente oggetto di analisi aberranti, che ne equivocano totalmente il senso. L’indiscriminata diffusione in rete di queste false poesie, di cui non ci si cura di verificare l’autenticità per motivi spesso meramente commerciali, coinvolge tanto siti letterari tra i più attivi e frequentati quanto piattaforme dei più svariati settori, arrivando a contagiare *performances* recitative e musicali, saggi universitari e romanzi di successo, materiali didattici e programmi scolastici. È dunque una vulgata corale di proporzioni allarmanti, che reca un grave danno all’intelligenza dello scrittore e alla cultura in genere. Chiude il contributo una riflessione sulla difficoltà di distinguere le *fake poems* anche con strumenti tecnologici avanzati, evidenziando la necessità di un approccio critico alla fruizione dei contenuti online, ricorrendo a fonti filologicamente affidabili.

This article examines six short texts widely circulated online – the two most popular, titled *Stringiti a me* (*Hold on to me*) and *Rimani* (*Remain*) –, all presented as poems by Gabriele D’Annunzio. In reality, these are clippings (in a couple of cases the result of combinatorial manipulation) from D’Annunzio’s prose works (novels, short stories, memoirs, letters), which, poorly divided into pseudoverses and pseudo-strophes, are passed off as poems and, as such, repeatedly subjected to aberrant analyses that completely misinterpret their meaning. The indiscriminate online dissemination of these false poems, whose authenticity is often neglected for purely commercial reasons, involves the most active and popular literary websites as well as platforms in a wide variety of fields, infecting recitative and musical performances, university essays and bestselling novels, teaching materials, and school curricula. It is thus a widespread misrepresentation of alarming proportions, seriously damaging the writer’s intelligence and culture in general. The contribution concludes with a reflection on the difficulty of distinguishing fake poems even with advanced technological tools, highlighting the need for a critical approach to the use of online content, using philologically reliable sources.

*Su Stringiti a me, Rimani e altre "poesie" dannunziane**

Stringiti a me

Stringiti a me,
abbandonati a me,
sicura.
Io non ti mancherò
e tu non mi mancherai.

Troveremo,
troveremo la verità segreta
su cui il nostro amore
potrà riposare per sempre,
immutabile.

Non ti chiudere a me,
non soffrire sola,
non nascondermi il tuo tormento!

Parlami,
quando il cuore
ti si gonfia di pena.
Lasciami sperare
che io potrei consolarti.

Nulla sia taciuto fra noi
e nulla sia celato.
Oso ricordarti un patto
che tu medesima hai posto.

Parlami
e ti risponderò
sempre senza mentire.
Lascia che io ti aiuti,
poiché da te
mi viene tanto bene!

Qualche tempo fa, mentre svagata navigavo alla ventura per lo gran mar della rete, il mio smartphone si è accidentalmente incagliato nel post di un sito di divulgazione culturale che strilla “*Stringiti a me*”: *la meravigliosa poesia di Gabriele D’Annunzio*, squadrando la presunta lirica soprariportata *sic et simpliciter*, senza referenze o rinvii a pubblicazioni di sorta¹. Non sovvenendomi del titolo della «poesia» in questione, che mi sembrava peraltro assai poco dannunziano, la curiosità mi ha spinto a dare una scorsa al testo. Non vanto certo credenziali per potermi definire un’esperta dell’Imaginifico, cui non ho mai dedicato specifiche indagini, ma, desultoria frequentatrice delle sue rime fin dall’infanzia e a partire dagli anni adolescenziali anche dei suoi romanzi, delle novelle, del teatro, delle pagine d’impressione e di ricordo e dei carteggi, mi è stato immediatamente evidente che tali enunciati, sprovvisti dei contrassegni formali (fonico-ritmici e rimici) competenti all’*usus* poetico dell’autore, non costituivano di sicuro una lirica, bensì un lacerto di prosa arbitrariamente frazionato in pseudoversi e pseudostrofe. Il timbro della voce, tuttavia, quello sì mi suonava inconfondibilmente dannunziano (l’«oro liquido e senza forma» che già avvinceva il pur non troppo bendisposto Renato Serra²) e di quelle parole mi pareva anzi di conservare una lontana reminiscenza. Ho ipotizzato perciò di trovarmi in presenza di un frammento epistolare, sforbiciato forse da una delle sparute lettere residuali tra quelle destinate alla Duse, o di una scheggia dialogica carpita da un’opera narrativa, magari, senza andare troppo distante, proprio dal *Fuoco*, dove i colloquî tra Gabriele ed Eleonora si intrecciano e si sovrappongono con trasparenza impudica

* Tutti gli accessi ai siti internet consultati ai fini della presente ricerca sono stati effettuati tra Marzo e Maggio 2024.

- 1 Il *website* in oggetto è «RestaurArs. Storia dell’arte e poesia», della piattaforma Al-tervista, «nato – come si legge nella sezione *About*, che ne presenta gli otto curatori, estensori «di saggi, ricerche e recensioni» – nell’Aprile 2014 con l’obiettivo di promuovere, valorizzare e tutelare il patrimonio storico-artistico italiano». Il *link* al post redazionale, s.d., è il seguente: <https://restaurars.altervista.org/stringiti-la-meravigliosa-poesia-gabriele-dannunzio/> (tra i testi dannunziani proposti dal sito compaiono anche le “poesie” *Rimani* e *Ho un desiderio di te stasera* [post redazionali s.d. ai *link* <https://restaurars.altervista.org/gabriele-dannunzio-rimani-con-una-fotografia-di-alfred-eisenstaedt/> e <https://restaurars.altervista.org/un-desiderio-stasera-poesia-gabriele-dannunzio/>], su cui cfr. *infra*). Il medesimo post figura, sempre s.d., sul blog costola di «RestaurArs» – Laura Chorchia risulta tra gli ideatori di entrambi i progetti – «Libr’Aria. Profumo di libri» (<https://librariacultura.altervista.org/stringiti-la-meravigliosa-poesia-gabriele-dannunzio/>).
- 2 «Perché la voce e l’accento di Gabriele d’Annunzio, anche quando pare che ripeta le parole degli altri, (...) è una delle cose più belle che l’uomo possa udire nell’universo pieno di rumore. Noi l’amiamo come un miele diffuso, come un oro liquido e senza forma» (R. Serra, «*La fattura*». *Episodio di uno studio intorno a Gabriele d’Annunzio*, in Id., *Scritti letterari, morali e politici. Saggi e articoli dal 1900 al 1915*, a cura di M. Isnenghi, Torino, Einaudi, 1974, pp. 199-218: 218).

a quelli tra Stelio Èffrena e la Foscarina-Perdita. In breve sono venuta a capo dell'arcano, appurando la fondatezza di quest'ultima congettura: la lampada di Aladino dell'iPhone (come la definiva l'indimenticata Silvia Rizzo), opportunamente sollecitata affidando una stringa del brano corredata di referenza onomastica al motore di ricerca Google, non ha tardato infatti a procurare il responso richiesto³. Si tratta appunto di un passo compreso nella seconda parte, *L'impero del silenzio*, di quel romanzo di crudo fondo autobiografico che, uscito per Treves nel 1900, avrebbe dovuto inaugurare il poi abortito trittico «del Melagrano», precisamente del tratto iniziale dell'esortazione, premurosa all'apparenza ma feroce nella sostanza, dell'egolatrice protagonista all'amante e musa, ormai dubbiosa del sentimento nutrito dall'artista nei suoi confronti e rósà dalla gelosia per Donatella Arvale, durante la gita in vettura «lungo gli argini della Brenta», nel cimiteriale silenzio novembrino delle fatiscenti «ville patrizie» dagli *horti conclusi* popolati di statue:

– Cara cara anima, – le disse l'amato inchinandosi verso di lei e sfiorandole la gota smorta con le sue labbra – stringiti a me, abbandónati a me, sicura. Io non ti mancherò e tu non mi mancherai. Troveremo, troveremo la verità segreta su cui il nostro amore potrà riposare per sempre, immutabile. Non ti chiudere a me, non soffrire sola, non nascondermi il tuo tormento! Parlami, quando il cuore ti si gonfia di pena. Lasciami sperare che io potrei consolarti. Nulla sia taciuto fra noi e nulla sia celato. Oso ricordarti un patto che tu medesima hai posto. Parlami e ti risponderò sempre senza mentire. Lascia che io ti aiuti, poiché da te mi viene tanto bene! Dimmi che non hai paura di soffrire... Credo la tua anima capace di sopportare tutto il dolore del mondo. Fa che io non perda la fede in questa tua forza di passione, per cui tu mi sei parsa divina più d'una volta. Dimmi che non hai paura di soffrire... Non so; forse m'inganno... Ma ho sentito in te un'ombra, come una volontà disperata di allontanarti, di sottrarti, di trovare un termine... Perché? Perché?... E dianzi, mentre guardavo questa terribile desolazione che ci sorride, un grande spavento mi ha stretto il cuore all'improvviso perché ho pensato che anche il tuo amore potrebbe mutare come tutto, passare, dissolversi. «Mi perderai.» Ah, questa parola è tua, Foscarina, è uscita dalle tue labbra!

Ella non rispondeva. E, per la prima volta da che ella lo amava, le parole di lui le sembravano vane, inutili suoni che movevano l'aria e non avevano alcun potere. Per la prima volta, egli medesimo le sembrò una debole e ansiosa creatura curvata sotto le leggi infrangibili. Ebbe pietà di lui come di sé. Ecco che anch'egli le poneva il patto di essere eroica, il patto del dolore e della violenza. Mentre egli tentava di consolarla e di sollevarla, le prediceva le forti prove, la preparava al supplizio. Ma che valeva il coraggio? che valeva lo sforzo? che mai valevano le misere agitazioni umane? E perché mai pensavano essi all'avvenire, al domani incerto? Il Passato regnava solo intorno, ed essi erano niente, e tutto era niente. «Siamo moribondi; io e tu siamo due moribondi. Sognamo, e moriamo.»

3 La prima risultanza occorsami rinvia al blog «Collettivo Culturale Tuttomondo», post di Carlaita del 2/8/2023 (<https://cctm.website/gabriele-dannunzio-stringiti--a-me/>).

– Taci! – ella disse con un fievole soffio, come se andasse per un sepolcreto; e le apparve a fior della bocca un sorriso tenuissimo, eguale a quello ch’era diffuso nelle campagne, e vi si fermò, vi rimase immobile come su le labbra d’un ritratto⁴.

Tuttavia, proprio l’elementare procedimento eseguito per risalire al luogo di provenienza dello stralcio è stato motivo di ulteriore sorpresa: prima di rinvenire un richiamo al *Fuoco* mi si erano infatti palesati almeno una mezza dozzina di url che rimandano unanimi alla famigerata “poesia”. Il marchio errore esibito sul sito che aveva occasionato la mia esplorazione non costituiva dunque un *unicum*, come con incauto ottimismo avevo presunto. A quel punto, ho voluto sincerarmi dell’entità del fenomeno e, digitando il virgolettato «stringiti a me» senza ulteriori precisazioni, con qualche costernazione mi sono trovata davanti schermate e schermate di indirizzi di risorse web le più disparate inerenti alla supposta lirica dannunziana (talvolta presentata con modiche variazioni nella segmentazione dei periodi e in qualche caso corredata di più o meno fantasiose informazioni riguardo all’opera di riferimento, ravvisata nel *Fuoco* o addirittura in *Canto novo*): blog artistico-letterari collettivi o personali⁵; siti generalisti e testate

4 G. d’Annunzio, *Il Fuoco*, in Id., *Prose di romanzi*, edizione diretta da E. Raimondi, II, a cura di N. Lorenzini, introduzione di E. Raimondi, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1989, pp. 409–10.

5 Tra quelli del primo tipo, in ordine cronologico, «PoesieRacconti», post anonimo s.d., ma *ante* 31/12/2009 (<https://www.poesieracconti.it/poesie/a/gabriele-dannunzio/stringiti-a-me>), correlato a un post, parimenti anonimo e s.d., esso pure precedente il 31/12/2009 (<https://www.poesieracconti.it/poesie/a/gabriele-dannunzio> [tra i testi anche *Rimani*, su cui cfr. *infra*]); «Poeticous», post anonimo s.d. [ma *post* 5/3/2016], corredato del video di Alfred B. Revenge di cui nella seguente nota 7 (<https://www.poeticous.com/gabriele-dannunzio/stringiti-a-me>); «Aforismi Celebri», post anonimo del 21/9/2017 (<https://aforismicelebri.it/stringiti-a-me>); «Heart Earth. Un bel modo di fare cultura», post di HeartEarth del 24/9/2017 (http://heartearth.altervista.org/dannunzio-gabriele-poesia-stringiti/?doing_wp_cron=1710670807.12376403-80859375000000); «Frase x», post di Elisabetta Rossi del 7/9/2021 *Gabriele D’Annunzio: una raccolta delle poesie più belle*, che introduce brevemente dieci “liriche” dannunziane tra cui *Rimani* (<https://frasix.it/2021/09/07/d-annunzio-poesie>); «Frase Mania», post di Luca Carlo Ettore Pepino aggiornato al 21/6/2023 *Poesie di Gabriele D’Annunzio: le 10 più belle ed emozionanti* (<https://www.frasimania.it/poesie-d-annunzio/> [tra i testi anche *Rimani*]); «Letture.org», post anonimo s.d. [ma non *ante* 2017] *Poesie d’amore: le più belle poesie per lui e per lei* (https://www.letture.org/poesie-d-amore#google_vignette [testo ridotto a cinque pseudoversi]), «Poesia e Narrativa», «sito di poesia narrativa e psicologia», post anonimo s.d. *Poesie di D’Annunzio* (<https://balbruno.altervista.org/index-1365.html> [quattro testi, fra cui *Rimani* e *La Boccuccia*, in realtà una cursoria traduzione di *’A vucchella*, sonetto-canzone in settenari composto da d’Annunzio nel 1892 e musicato nel 1904 da Francesco Paolo Tosti]); «Frasario», post anonimo s.d. *10 Poesie di Gabriele D’Annunzio: i versi simbolo del*

giornalistiche⁶; video di *performances* recitative e canore in cui la “poesia” viene

grande poeta (<https://www.frasario.it/poesie-d-annunzio/> [tra i testi anche *Rimani*]). Tra i blog del secondo tipo «MaVi» di Tina Mannelli, post del 18/4/2010 (<https://tinamannelli.wordpress.com/2010/04/18/stringiti-a-me/>); «Leggoerifletto» di blogger anonima, post del 16/6/2013 (<https://leggoerifletto.blogspot.com/2013/06/stringiti-me-gabriele-dannunzio.html>) e post del 5/4/2019, dove la “poesia” è accoppiata a *Rimani* (<https://leggoerifletto.blogspot.com/2019/04/rimani-e-stringiti-me-gabriele-dannunzio.html>); «Il mio vivere in poesia» di Annjca, post del 25/5/2014 (<https://ilmiovivereinpoesia.wordpress.com/2014/05/25/poiche-da-te-mi-viene-tanto-bene/>); «Il ricordo perduto» di Max, post del 2/10/2015 (<https://ilricordoperduto.wordpress.com/2015/10/02/stringiti-a-me/> [in post del 6/1/2013, con il titolo alternativo *Dormi stanotte sul mio cuore*, si legge *Rimani*: <https://ilricordoperduto.wordpress.com/2013/01/06/dormi-stanotte-sul-mio-cuore/>]); «Non c'è nulla di ordinario nell'ordinario» di Domenico Uccellini, post del 12/3/2016 (<https://domenicouccellini.wordpress.com/2016/03/12/stringiti-a-me-gabriele-dannunzio/>); «Il mare al tramonto» di blogger anonima, post del 28/2/2017 (<https://blog.libero.it/goccie/13507045.html>); «Di cose un po'» di blogger anonimo, post del 10/4/2018 di Graziano Piazza *D'Annunzio. Con in bocca il sapore del mondo*, in cui la “poesia” è assegnata a «*Il fuoco, 1900 – Il L'impero del silenzio*» (http://www.dicoseunpo.it/Poeti/Voci/2018/4/10_DAnnunzio.html [quattro testi]); «Poesia e Letteratura. Pensieri in libertà» di blogger anonima, post dell'11/6/2020 (<https://blog.libero.it/wp/poesiaeletteratura/2020/06/11/stringiti-a-me/>); «Italiano con letteratura» di Nat, «poesia del giorno» nel post del 26/2/2024 (<https://italianoconletteratura.substack.com/p/un-giorno-ti-diro-tutto-di-laura>); «Incontro alla Poesia» di blogger anonimo, post s.d. *Gabriele D'Annunzio* (http://www.incontroallapoesia.it/poesie_gabriele_d_annunzio-pag.2.htm [dodici testi; tra i tredici della pagina precedente è compreso *Rimani*: cfr. http://www.incontroallapoesia.it/poesie_gabriele_d_annunzio.htm]). *Stringiti a me* è inoltre caricata sulla piattaforma Wattpad il 1/8/2019 all'interno della raccolta «di poesie e pensieri» *Eternità* di Deliartemisia (<https://www.wattpad.com/766099527-eternit%C3%A0-stringiti-a-me>).

- 6 Ad esempio «Giornale dell'Irpinia», post redazionale del 30/5/2013 nella rubrica *Una poesia al giorno* (<https://www.giornaledellirpinia.it/una-poesia-al-giorno-stringiti-a-me-di-gabriele-dannunzio/>); «Paperblog», collettore di articoli selezionati per condividere «esperienze» e «conoscenze», post del 20/2/2015 di Ivanalessia (https://it.paperblog.com/stringiti-a-me-di-gabriele-d-annunzio-2722497/#-google_vignette [il testo non presenta tuttavia segmentazioni]); il seguitissimo *magazine* «Libreriamo», «la piazza digitale per chi ama la cultura» su cui cfr. *infra*, post redazionale del 12/3/2015 (<https://libreriamo.it/libri/gabriele-dannunzio-le-poesie-piu-belle-del-vate-della-letteratura-italiana-2/> [sette testi]), post del 1/3/2021 di Salvatore Galeone (<https://libreriamo.it/poesie/stringiti-a-me-di-dannunzio-lemozione-del-contatto-fisico-in-poesia/>), che, «in epoca di distanziamento sociale e distanze di sicurezza», legge la «poesia, contenuta nel libro “Il fuoco”» come celebrazione dell'«abbraccio e del desiderio di abbandonarsi al partner per trovare rifugio dai propri tormenti», post del 12/2/2024 di Galeone, dove il segmento iniziale della “poesia” chiude la serie delle «quindici frasi poetiche» usufruibili a San Valentino

declamata da più o meno fini dicitori (tra cui l'istrionico Marco Castoldi, in

tratte dal libro *Parlare in versi* di Saro Trovato, su cui cfr. *infra* (<https://libreriamo.it/frasi/san-valentino-10-versi-da-dedicare/> [tra i testi pure uno stralcio di *Rimani*]), post dell'11/3/2024 «*Stringiti a me*», la poesia di Gabriele D'Annunzio da dedicare al vero amore di Nicoletta Migliore, in cui la «poesia» «tratta da “Il fuoco”» è definita «un inno all'amore vero, positivo e maturo» (<https://libreriamo.it/poesie/stringiti-a-me-poesia-dannunzio/>, richiamato da <https://www.notizie.today/post/stringiti-a-me-la-poesia-di-gabriele-d-annunzio-da-dedicare-al-vero-amore-1276520.html>), post del 12/3/2024 ancora di Galeone (<https://libreriamo.it/poesie/gabriele-dannunzio-le-poesie-piu-belle/> [otto testi]); «Verosimilmente Vero», post del 24/5/2016 di Jagming nella rubrica *La poesia della settimana* (<https://verosimilmenteveroblog.altervista.org/la-poesia-della-settimana-gabriele/>); «NanoPress», il «primo quotidiano on line solo digitale nel panorama italiano dell'informazione non convenzionale», post del 29/3/2017 – nella sezione *Donna* – di Laura de Rosa (<https://donna.nanopress.it/amore/le-piu-belle-poesie-damore-di-gabriele-dannunzio/P270453/> [sei testi tra cui *Rimani*, «tratta dalla raccolta “Canto Novo”», e *La Boccuccia* di cui nella nota precedente]), e post del 1/2/2018 – nella sezione *Cultura* – di Caterina Padula (<https://www.nanopress.it/articolo/poesie-d-amore-di-gabriele-d-annunzio-le-piu-belle-e-romantiche/95609/> [quattro testi tra cui ancora *La Boccuccia*]); il blog «Alessandro Sicuro Communication Web Agency», post del 6/6/2017 (<https://alessandrosicuro.wordpress.com/2017/06/06/stringiti-a-me/>); il sito informativo «MondoMamma», post anonimo del 1/9/2018 (<https://mondomamma.org/stringiti-a-me-poesia-di-gabriele-dannunzio/>); in post della stessa data si legge *Rimani* [<https://mondomamma.org/rimani-poesia-di-gabriele-d-annunzio/>]); il periodico «Poesie Report online», post redazionale del 9/7/2019 (<https://www.poesie.reportonline.it/poesie-di-gabriele-d-annunzio/-stringiti-a-me-poesia-di-gabriele-d-annunzio.html> [lo stesso anno, in post redazionale di San Valentino, figura *Rimani* [<https://www.poesie.reportonline.it/poesie-san-valentino/poesia-di-gabriele-d-annunzio-rimani/>]); «Palermomania.it», il «portale di Palermo a 360°», post redazionale del 13/10/2020 corredato del video di Revenge di cui nella nota seguente (<https://www.palermomania.it/rubrica/poesie-dediche/stringiti-a-me-gabriele-dannunzio-3353.html>); «Visto sul Web», aperiodico «almanacco per voci e immagini», post redazionale del 15/3/2021 (<https://www.vistosulweb.com/lemozione-del-contatto-fisico-in-poesia/> [riprende il post di «Libreriamo» del 1/3/2021]); la rivista campana «Eroica Fenice» (istruttive le *partnership*, elencate nella sezione *Chi siamo*), post del 25/2/2023 di Rosalba Rea, che include *Stringiti a me* («Fa parte della raccolta “Canto novo” pubblicata nel 1896, un'opera fondamentale del periodo della maturità artistica di D'Annunzio») tra «le 5 più belle» poesie «del decadentista», commentandola con parole in parte arieggianti quelle del post di «Libreriamo» del 1/3/2021 (<https://www.eroicafenice.com/salotto-culturale/poesie-di-gabriele-dannunzio-le-5-piu-belle/>); «Magazine Alessandria Today», post redazionale del 12/3/2024 di «recensione» all'«ode intima e potente all'amore incondizionato» (<https://alessandria.today/2024/03/12/in-cerca-dellineffabile-stringiti-a-me-di-gabriele-dannunzio-recensione-di-alessandria-today/> [il

arte Morgan⁷) o, debitamente musicata, affidata all'esecuzione di singoli (tra cui

quotidiano digitale «Italy 24 Press News», lo stesso giorno, a firma Dorothy, traspone il post in inglese: <https://news.italy24.press/trends/1342694.html>). Segnalo inoltre il sito «La Rosa Rossa», «espressione ufficiale» di un «ordine esoterico fondato nel 2018 [ma 2013] e legato al culto di Lucifero», post del 29/7/2013 a firma Super User (http://www.larosarossa.eu/new/index.php?option=com_content&view=article&id=165:stringiti-a-me-gabriele-d-annunzio&catid=29:gabriele-d-annunzio&Itemid=119 [nella categoria *Gabriele d'Annunzio*, tra i *Versi d'amore* del poeta caricati in date diverse dallo stesso curatore, figurano pure *La Boccuccia e Rimani*]); il sito «Avalon Counseling e Media-Comunic-Azione» dell'Associazione culturale Avalon, post *Stringiti a me* del 30/5/2020 di Silvia Torrieri dedicato all'abbraccio, che reca in coda la «poesia» (<http://www.centroavalon.it/stringiti-a-me/>), e il sito di «novità e consigli esclusivi» «Adopte», post s.d. a firma Alicia P., che annovera *Stringiti a me tra Le [tre] più belle poesie d'amore da leggere e rileggere* (<https://www.adottaunragazzo.it/lab/article/le-piu-belle-poesie-damore-da-leggere-e-rileggere>).

- 7 Lo *showman*, nel corso di una farragginosa discettazione sul dandismo tenuta a commemorazione dell'amico Philippe Daverio durante la seconda edizione del Festival delle idee (18/10/2020), legge «una poesia di d'Annunzio molto attuale, sembra che l'abbia scritta oggi, sembra *pop*: *Stringiti a me*» (https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=286203122401026&id=2283963305264429&locale=ms_MY [minuti 46,59-48,17]). L'interpretazione di *Stringiti a me* da parte dell'attrice Elena Zegna con accompagnamento strumentale è inclusa nel programma della celebrazione del centocinquantesimo della nascita del Vate tenutasi il 18/5/2013 nella chiesa di San Dalmazzo a Torino, annunciata in post del 15/3 dal locale quotidiano «Traspi.net», supplemento della rivista cartacea «Il Traspiratore» (<https://www.traspi.net/poema-dei-giardini-dannunzio-ra-le-corde-dellarpa/> [cfr. pure <http://www.alchimea.it/News.htm>]), e in quello della serata «nel nome di Gabriele D'Annunzio» svoltasi il 21/2/2014 presso l'Istituto Carducci di Como, segnalata il giorno stesso in post del quotidiano «La Provincia», versione *on line* (https://www.laprovinciadico.com/stories/cultura-e-spettacoli/dannunzio-ospite-al-carducci-il-vate-tra-piano-e-flauto_1046894_11/). La «poesia», come pure *Rimani*, si ascolta inoltre nel concerto per voce recitante (Laura Cassani) e pianoforte (Mariangela Ungaro) «Tra Musica e Poesia», organizzato a Milano da Stardust Poeti ancora in occasione dei 150 anni del genetliaco dannunziano, (<https://www.youtube.com/watch?v=GxKBpumG-nU&t=61s> [video, caricato l'8/9/2013, di Emanuele Contreras]). Gli *youtubers* che recitano il testo sono, salvo omissioni, Antonio Musacchio il 3/3/2012 (<https://www.youtube.com/watch?v=neNNiwzF9qo>), Alfred B. Revenge il 5/3/2016 (<https://www.youtube.com/watch?v=PKPiFMwPQf4>), Francesca D'Angelo il 12/3/2016 (<https://www.youtube.com/watch?v=lo9rAxo5m6Q>), Sergio Carlacchiani il 1/8/2016 (<https://www.youtube.com/watch?v=iYViuULSGEs>), Franco Picchini Francone il 4/3/2017 (<https://www.youtube.com/watch?v=IIMVCo9gaMQ>), Olga Voza il 12/3/2017 (https://www.youtube.com/watch?v=C_W9IEwRMbM), Phil Sine Die il 2/12/2017 (<https://www.youtube.com/watch?v=1TW7TzNsTM>), Gianni Caputo il 27/9/2018 (<https://www.youtube.com/watch?v=L3DriO3L2wE>), Bruno Di Giovanni il 10/10/2019 (https://www.youtube.com/watch?v=aPWuxj4B_7E [con

l'autrice e interprete Patrizia Cirulli) e gruppi⁸; collettori di materiali di studio

sottotitoli in inglese]), Massimo Taramasco il 6/3/2020 (<https://www.youtube.com/watch?v=XQgfGA7vHaE>), Veronica Pisano il 6/3/2020 (<https://www.youtube.com/watch?v=68TUjMlrWnE>), Edoardo Camponeschi il 9/3/2020 (<https://www.youtube.com/watch?v=c-Me2FJq14k>), Michele Neri il 9/3/2020 (<https://www.youtube.com/watch?v=RgaVDqihI3I&t=30s>), William Fermo il 17/4/2020 (<https://www.youtube.com/watch?v=ssZJZqG6KJ4>), Angelo di Lorenzo il 25 [ma 10]/5/2020 (<https://www.youtube.com/watch?v=2UKk3quLK0g> [cfr. pure <https://soundcloud.com/angelo-di-lorenzo-2/stringiti-a-me-g-dannunzio-1>]), Letteratura ASMR (lettura ASMR [Autonomous Sensory Meridian Response]) il 7/7/2020 (<https://www.youtube.com/watch?v=tDvMKKQ3I3k>), Irma Bono (Il Cappello di Irma) il 30/9/2020 (<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=CYe-ds1A-pU>), Anima Poetica [Silvia Caushaj] il 12/2/2021 (<https://www.youtube.com/watch?v=MOLV1k6e45M>), Lisa whispers (lettura ASMR) il 15/1/2023 (https://www.youtube.com/watch?v=23FxXgz_NbA [sette poesie tra cui *Rimani*]), Dannis La Rosa il 5/7/2023 (<https://www.youtube.com/watch?v=fdoLZkicIrA>), Angolopoesia il 12/1/2024 (<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=hNGNnmv93fU>). Una lettura di *Stringiti a me* sprovvista di video è nel sito di podcasting «Podomatic», file audio del 25/5/2020 di «Il mio porto sepolto» (https://www.podomatic.com/podcasts/graziaverbi/-episodes/2020-05-25T13_14_29-07_00), mentre video muti del testo con sottofondo musicale offrono Giovanna Monesi il 7/6/2012 (<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=MZZ0duTZKtU>), Mister Knology il 24/1/2015 (<https://www.youtube.com/watch?v=aJ4AXFpe-Hg> [videopoesia a cura di Alessia Silva]), Dedicando il 3/3/2022 (<https://www.youtube.com/watch?v=9QdZVLKljQI> [il testo scorre in italiano e inglese]), Se il tempo fosse un gambero il 10/10/2023 (<https://www.youtube.com/watch?v=c6yLTCkYMLA>).

- 8 L'artista, che in un videoclip del 2/9/2013, in cui canta *Stringiti a me* accompagnata al piano dall'arrangiatore Lele Battista, asserisce di aver musicato la “poesia” (<https://www.youtube.com/watch?v=n9K9VwaetfY>) – dichiarazione confermata nel Gennaio 2016, al momento di inserire la canzone nell'album *Mille baci*, contesto di quindici pezzi che rileggono testi di vari scrittori (cfr. ad esempio l'intervista rilasciata al sito del network «L'isola della musica italiana»: <http://www.lisolachenoncera.it/rivista/interviste/i-mille-baci-alla-poesia/>) –, nemmeno a séguito di un'esecuzione nelle stanze della Prioria al Vittoriale del Marzo 2017, consule Giordano Bruno Guerri, ringraziato nei titoli di coda del relativo filmato (<https://www.google.com/search?q=patrizia+cirulli+%22stringiti+a+me%22+video&oq=p&aqs=chrome.0.69i59l3j69i57j46i67i512i650j0i67i512i650j46i131i199i433i465i512j0i131i433i512i650j0i131i433i512j46i131i199i433i465i512.1346j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8>), sembra essersi ravveduta (cfr. ad esempio l'intervista concessa al «Blog della musica» il 17/5/2020: <https://www.blogdella-musica.eu/patrizia-cirulli-intervista-e-piu-facile-ancora/>; peraltro, tra i commentatori in rete del video girato a Gardone, l'unico a parlare di «passo in prosa» e a restituire il testo al *Fuoco* mi risulta essere il critico musicale Paolo Talanca in un articolo apparso il 24/3/2017 sul «Fatto quotidiano» *on line*:

pertinenti a corsi universitari e biblioteche digitali⁹; una piattaforma per l'allestimento di libri virtuali per uso scolastico¹⁰ e un archivio elettronico di traduzioni poetiche¹¹; il portale della Fondazione «Oderzo Cultura», che tra i vincitori

briele-dannunzio-e-non-solo/3473451/). *Stringiti a me* è cantata anche da Masayo Kageyama, su musica di Rocco Cianciotta, nell'album collettaneo del 2019 *Effluvii. Gabriele D'Annunzio pel tratturo regio al piano di Puglia* (<https://tidal.com/browse/album/122439746> [vi compare anche *Rimani*, cantata da Chiyo Takeda]); da Alessia Marina nel video di cui nella seguente nota 12 (<https://www.youtube.com/watch?v=NqVDEwR7MFo>); da Gino Ritmo & RicciVerace nell'album d'esordio *Night Shift* uscito il 22/7/2022 (https://soundcloud.com/caf_rec/stringiti-a-me); da Roberto Piana il 23/11/2022 (<https://www.youtube.com/watch?v=kgd-NF08tpvo>), e dall'aquilana Corale Gran Sasso, su partitura di Carlo Mantini (cfr., ad esempio, l'esecuzione effettuata nella chiesa pescarese di Sant'Andrea nell'ambito del progetto «D'Annunzio maestro e musicista» l'11/3/2023: <https://www.youtube.com/watch?v=BdoRulUi4Rk>). Pur attribuito al romanzo di provenienza, il «testo della canzone» figura altresì su «Lyrics Translate», con rimandi alle due traduzioni di cui nella seguente nota 11, in un post di ospite del 27/11/2018, modificato da Valeriu Raut il 12/4/2020 (<https://lyricstranslate.com/it/gabriele-dannunzio-stringiti-me-lyrics.html>).

- 9 Sulla piattaforma di condivisione documenti «Studocu» Roberta Sgroi ha caricato un *Riassunto su Gabriele d'Annunzio* attinente a un corso di Letteratura italiana tenuto nell'a.a. 2018-2019 presso l'Università di Catania, in cui *Stringiti a me* («dove il poeta parla di quell'amore fatto di sentimenti, di parole dolci, di verità segrete, di tormenti condivisi, di vita da trascorrere insieme per sempre. Qui l'amore è un'essenza straordinaria, si parla dell'abbraccio come ricerca di protezione e come quel volersi abbandonare al partner finché il cuore riesce a dimenticare ogni tormento») è inclusa tra le rime di *Canto novo*, a fianco di *Rimani* e *O falce di luna calante* (<https://www.studocu.com/it/document/universita-degli-studi-di-catania/letteratura-italiana/gabriele-dannunzio/4979223>). Sull'analogha piattaforma «Docsity» sono stati divulgati da Nicoletta Mazzeo il 25/8/2016, nella sezione *Dispense*, il file *Poesie*, relativo a un corso di Lingua italiana tenuto nell'a.a. 2015-2016 presso l'Università della Calabria, che comprende *Stringiti a me* (<https://www.docsity.com/it/poesie-17/752016/>), e da Claudia Virz il 24/10/2019, nella sezione *Appunti*, il file *Analisi di alcune delle opere di D'Annunzio*, relativo a un corso di Letteratura italiana tenuto nell'a.a. 2018-2019 presso l'Università di Torino, in cui vengono commentate in poche righe, con *O falce di luna calante*, *Rimani* e *Stringiti a me* (<https://www.docsity.com/it/letteratura-italiana-gabriele-d-annunzio-2/5084713/>). Sulla «biblioteca digitale» «Scribd» Antonella Campioni ha caricato il file *Poesie di D'Annunzio*, in cui, tra altre liriche, è brevemente esaminata la «poesia contenuta nel libro *Il Fuoco*» *Stringiti a me* (<https://it.scribd.com/document/636225351/D-Annunzio>).

- 10 Cfr., su «Book Creator», il volumetto illustrato dell'aspirante docente di sostegno Manlio Alessio («TFA sostegno VI ciclo») dal titolo *Letteratura. Gabriele D'Annunzio. La vita* (https://read.bookcreator.com/gAEKviJE3lPoTDMDjMb0XoUdDOu2/-7Rt_FCPiSU-_jtm6wflJlg/sXHxXAEATemwczpMql0Bmg).

- 11 Cfr., in «the world's largest repository of lyrics translations» «Lyrics Translate», le

dell'edizione 2019 del concorso «VIDEOinVersi» annovera la realizzatrice di un'animazione ispirata al «componimento poetico» in oggetto¹²; richiami in Google Books a un paio di romanzi che dei pretesi versi si fregiano in epigrafe¹³; il sito di una webradio studentesca ove si recensisce una *pièce* sull'eccidio di

versioni russa (<https://lyricstranslate.com/en/stringiti-me-prizhmis-ko-mne.html>) e inglese (<https://lyricstranslate.com/en/stringiti-me-hold-me.html>) della “poesia” con testo a fronte, inserite entrambe da Valeriu Raut con ultimo aggiornamento il 12/4/2020 (la seconda è riprodotta sul sito personale «The myths (My HaySar)», post del 5/6/2021 [<https://www.themyths.org/post/poem-stringiti-a-me-hold-me-by-gabriele-d-annunzio>]). Una differente traduzione inglese seguita dal testo in italiano di *Stringiti a me* («from “Il fuoco” - 1900») figura nell'e-Book del 2019 a cura di Alessandro Baruffi *Gabriele D'Annunzio: The Collection of Poems in English*, Philadelphia, LiteraryJoint Press (https://books.google.it/books?id=LCcDEAAAQBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_book_other_versions_r&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false).

- 12 La studentessa Chiara Rossi risulta tra gli autori dei video presentati «il 1° settembre nello Spazio della Regione del Veneto all'Hotel Excelsior al Lido di Venezia in occasione della 76^ Mostra del Cinema» e quindi tra i premiati, per la «sezione Giovannissimi», il 17 Ottobre a Palazzo Foscolo a Oderzo. «La premiazione è stata preceduta dalla conferenza “Breve viaggio con la poesia. Gabriele D'Annunzio e il Novecento”, a cura del Professor Dante Marianacci ((...) Già Presidente del Centro Nazionale di Studi Dannunziani, presiede oggi (...) La casa della poesia in Abruzzo – Gabriele D'Annunzio). L'iniziativa è stata patrocinata dalla Regione del Veneto, dal Comune di Oderzo, dal Comune di Gardone Riviera e dal Comune di Pescara» (<https://www.oderzocultura.it/videoinversi/>). Intervistata dal periodico piacentino *on line* «Libertà», la diciannovenne dichiarava: «L'animazione è un video che ho realizzato durante l'anno a scuola, ed è basato su una poesia di D'Annunzio come richiesto dal bando: la poesia “Stringiti a me” fa parte della raccolta “Fuoco”. Era una poesia d'amore tra amanti e io invece l'ho letta diversamente, legandola a un sentimento materno. (...) L'idea era quella di trasformare la poesia in una semplice ninna nanna: la poesia (...) viene cantata da questa mia amica e collaboratrice, Alessia Marina, che canta in un coro Gospel » (<https://www.liberta.it/luoghi/piacenza/-2019/09/02/con-stringiti-a-me-la-piacentina-chiara-rossi-in-gara-a-videoinversi/>).
- 13 Cfr. M.P. Kane, *Mille primavere*, s.l. [Tricase (LE)], Lettere Animate, 2018 (esergo dell'opera [<https://books.google.it/books?id=rVlHDwAAQBAJ&pg=PT5&lpg=PT5&dq=%22Stringiti+a+me%22+manuela+Kane+mille+primavere&source=bl&ots=g-tP6xNsjk&sig=ACfU3U2jp1h5inQzjeGjRkid5vOoCVF1KA&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwiy7M6iq8aFAxXE0wIHHWwXBbYQ6AF6BAGOEAM#v=onepage&q=%22Stringiti%20a%20me%22%20manuela%20Kane%20mille%20primavere&f=false>]), e G. Tsakiris, *In ogni respiro, in ogni battito*, Tricase (LE), Youcanprint, 2019, anche e-Book (esergo del capitolo 3 [https://books.google.it/books?id=f5LODwAAQBAJ&pg=PT16&lpg=PT16&dq=%22stringiti+a+me%22&source=bl&ots=pkL071PB_U&sig=ACfU3U2DNGIIXTI_MA_v1F9eUW6HCKMHw&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwie_4uz0_2EAXWc_7sIHS6sAgo4ggEQ6AF6BAGCEAM#v=onepage&q=%22stringiti%20a%20me%22&f=false]).

Montemaggio che «prende in prestito il titolo da una poesia di d'Annunzio»¹⁴, e perfino svariate piattaforme commerciali reclamizzanti un'«eau de toilette» denominata come la pseudolirica¹⁵ e un «almanacco gastronomico» che promuove un «Aperitivo900 allo Sheraton Diana Hotel» di Milano il cui fiore all'occhiello è un «languido cocktail (...) ispirato alla omonima poesia di d'Annunzio»¹⁶.

Un paio di reperti mi sembrano meritevoli di essere considerati a parte per offrire istruttivi spunti di riflessione. Il primo è rappresentato dal numero monografico del Novembre 2021 della «Rivista Piesse. Rassegna online di Psicologia di Sara Schietroma e Maurizio Rizzuto» interamente devoluto a un corposo saggio su «tecniche persuasive e strumenti di difesa nel linguaggio poetico» redatto a quattro mani da studiose dell'Università Pontificia Salesiana, la cui disamina di *Stringiti a me* gioverà riprodurre *in extenso*. Essendo il documento intrinsecamente eloquente, non reputo esiga didascalie:

Con la poesia “Stringiti a me”, scritta nel 1900, Gabriele D’Annunzio invita la sua amata ad abbandonarsi al sentimento dell’amore e al contatto fisico. D’Annunzio sembra quasi ricercare un rapporto simbiotico caratterizzato da un forte supporto emotivo, un vero e proprio patto di lealtà, per cui nessuno dei due amanti si ritroverà mai da solo (Galeone, 2021). All’interno di questa poesia sono presenti diverse figure retoriche, come ad esempio le ripetizioni, presenti sia all’inizio (anafora) sia alla fine (epifora) di alcuni versi. Inoltre, si riscontrano anche: climax (strofe 1,3,5: termini disposti con significato crescente), parallelismi (strofe 1,3,5: parole disposte simmetricamente), litoti (affermare un concetto con il suo contrario: es. “non”), metafore e allegorie (strofe 2,3,4) (Galeone,

14 Cfr. il post dell'8/6/2018 a firma Mattia Barana (<https://www.uradio.org/stringiti-a-me-un-inno-alla-liberta-e-alla-liberazione/>) sulla recita del dramma di Federico Romagnoli allestita per la regia di Giuliano Lenzi al Teatro senese dei Rozzi il precedente 25 Aprile e replicata il 6 Giugno al Teatro dei Varii di Colle Val d'Elsa, dove già era stata rappresentata il 21 Marzo. Sullo spettacolo, coprodotto da laL.u.t. (Associazione Culturale Libera Università del teatro) e dai Comuni di Colle di Val d'Elsa e di Siena con il sostegno della Fondazione Territori Senesi, di ANPI Comitato provinciale Siena e di Unicoop Firenze sezione soci Siena, cfr. <http://www.lalut.org/spettacolo/stringiti-a-me/>, <https://sienafree.it/106590-stringiti-a-me-spettacolo-sulleccidio-di-montemaggio-al-teatro-dei-varii-di-colle> e <https://archivio.valdelsa.net/notizia/-stringiti-a-me--spettacolo-ispirato-all-eccidio-di-montemaggio-al-teatro-dei-varii>.

15 Cfr., ad esempio, <https://capellimonelli.it/barba-italiana-stringiti-a-me-eau-de-toilette-100ml.html> e <https://supercapelli.it/prodotto/barba-italiana-eau-de-toilette-stringiti-a-me-100ml/>. *Stringiti a me* fa parte di una linea di fragranze maschili (profumo e sapone) del marchio «Barba Italiana» che omaggiano i titoli di “poesie” dannunziane (le altre sono *Rimani*, *Pastori d'Abruzzo* e *Un ricordo*).

16 La «rivista italiana d'arte culinaria» «Massaie Moderne» pubblicizza «l'evento» dalle «raffinate atmosfere dannunziane» organizzato per celebrare i 110 anni dell'albergo la sera del 13/9/2018 allegando alla ricetta del beverage *Stringiti a me* il testo in questione (https://www.massaiemoderne.com/aperitivo900_settembre/).

2021). La persuasione si riscontra anche dalla presenza di uno stile potente e di uno scopo seduttivo. Il poeta sembra, infatti, voler persuadere la propria amata/amante (probabilmente corrispondente alla figura di Eleonora Duse) ad abbandonarsi alle emozioni, ai sensi, all'amore e alla natura dell'eros. Inoltre, il componimento potrebbe essere ricondotto alla descrizione del momento iniziale di un amplesso (si vedano possibili allegorie sessuali presenti in ogni strofa). Prendendo in considerazione un altro punto di vista, più profondo ed al contempo persuasivo, si veda come il poeta inviti il lettore alla costruzione di un amore sicuro, caratterizzato da sostegno ed ascolto reciproco. L'amore viene presentato come un patto di lealtà, nel quale la sofferenza viene condivisa con il partner e non è, proprio per questo, caratterizzata da solitudine. Attraverso il suggerimento di un incremento del contatto fisico tra gli amati, si vuole evitare il sorgere di ogni eventuale atteggiamento di chiusura emotiva, al fine di giungere ad un equilibrio ed una simbiosi tra i due (ad es.: “il nostro amore potrà riposare per sempre, immutabile”). L'elemento persuasivo si ritrova anche nella presenza dell'effetto primacy e dell'effetto recency. Si noti, inoltre, l'applicazione del principio della reciprocità (o del contraccambio) di Cialdini, secondo il quale: “l'uomo sente il bisogno o si sente letteralmente obbligato a contraccambiare favori veri o presunti tali (...) la regola di reciprocità stabilisce che, avendo ricevuto un dono, noi siamo obbligati a ricambiarlo, anche se il dono non è stato richiesto e tantomeno desiderato” (Paret & Traverso, 2009, p. 48). Infatti, il poeta sembra aspettare che l'amata ricambi il suo sentimento e tenta di farla sentire in dovere di ricambiare. Si riscontra, altresì, la teoria della percezione di sé di Bem, secondo cui la mera convinzione (in questo caso il ricordo) di aver precedentemente attuato un comportamento, è sufficiente a condizionare, nel presente, gli atteggiamenti. Il ricordo, che funge da incentivo all'azione desiderata dal poeta stesso, è considerato un elemento esterno alla donna: l'amata è indotta ad attenersi ai suoi atteggiamenti passati (“Oso ricordarti un patto che tu medesima hai posto”). In aggiunta, riferendoci al modello della risposta cognitiva di Greenwald, si può notare come il messaggio persuasivo presente all'interno di molti versi abbia proprio lo scopo di attivare nella nostra mente una discussione tra l'informazione entrante e le conoscenze pregresse, richiamando così pensieri favorevoli in relazione al contenuto della poesia. In conclusione, viene utilizzata prettamente la via centrale, ovverosia una modalità prettamente sistematica che spinge il lettore a valutare attentamente il peso reale dell'informazione, facendo così attenzione al contenuto del messaggio persuasivo¹⁷.

Costituisce il secondo reperto, rintracciato in Google Books, il prontuario di Saro Trovato *Parlare in versi. La poesia giusta al momento giusto*, «una sorta di Atlante – così l'*Introduzione* – dei versi poetici [sic], una guida per la scelta, in

17 S. Bartoloni - I. Di Piazza - A. Marchionna - M.P. Veneziano, *Amore in versi: tecniche persuasive e strumenti di difesa nel linguaggio poetico*, «Piesse» (www.rivistapiesse.it), a. 7, n. 1, 2021, pp. 1-19: 12-14, scaricabile all'indirizzo <https://rivistapiesse.it/2021/-11/01/amore-in-versi-tecniche-persuasive-e-strumenti-di-difesa-nel-linguaggio-poetico/> (il doppio rimando «Galeone 2021» è al link <https://libreriamo.it/-poesie/stringiti-a-me-di-dannunzio-le-mozione-del-contatto-fisico-in-poesia/> citato nella precedente nota 6).

modo veloce e immediato, della frase più giusta da utilizzare a seconda del momento o della situazione»¹⁸, uscito a propria volta nel Novembre 2021 (in doppio formato, cartaceo e digitale) per le edizioni romane Newton Compton con prefazione di Franco Arminio. Sempre nelle pagine esordiali del volume, l'autore, fondatore e direttore di «Libreriamo», «il media [sic] digitale dedicato alla promozione della lettura, dei libri e della cultura, che oggi vanta una community di circa un milione e duecentomila persone»¹⁹, si premura di precisare di non essere «un linguista e neppure un esperto di letteratura, ma un sociologo prestato al mondo della comunicazione che ha un grande amore per la poesia», e di essersi perciò avvalso, atteso l'«enorme lavoro di ricerca e selezione dei versi da destinare alle varie sezioni», non solo del «supporto del team di Libreriamo» («il prezioso costante contributo di Salvatore Galeone e Sarah Zocco»), ma anche di quello di «alcuni esperti, primo tra i quali il poeta e scrittore napoletano Achille Pignatelli, che (...) ha contribuito in modo determinante ed esemplare alla realizzazione» dell'opera, e del «professore e scrittore Dario Pisano».

Come dell'articolo precedente, anche di questo *vademecum* mette conto riportare lauti stralci, desunti tutti dall'*Introduzione*, in quanto perfettamente esemplificativi di una concezione bassamente strumentale, utilitaristica e mercantile, della letteratura (superfluo sottolineare come le visualizzazioni, grazie ai *banners* che sulle pagine dei siti web assediano i testi, si traducano *ipso facto* in introiti pecuniari), che riduce a fruizione centonaria di versi galeotti – una versione aggiornata dei cartigli dei Baci Perugina – la pratica della poesia, depressa all'esclusivo ruolo di Segretario, galante e non. Da acclamato professionista del ramo²⁰, l'ideatore di «questo progetto affascinante quanto periglioso» ci rende infatti edotti circa le più diffuse e quantomai pragmatiche modalità di utilizzo dei testi lirici in rete nell'era sbrigativa dei *tweet* (o dovrei ormai dire degli *xeet*), contribuendo a illuminarci su come possano prodursi e, soprattutto, perpetuarsi equivoci come quello che ha originato questa nota:

18 Questa e le seguenti citazioni dal libro rinviano a <https://books.google.it/books?id=WEdIEAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false> (anteprima del volume).

19 Riguardo allo sbarco della rivista in rete «proprio nella Giornata della Lettura» cfr., sul periodico *on line* «GdL. Giornale della Libreria», la notizia del 23/4/2012 a firma P. Sereni *Libreriamo.it il primo bookzine per la promozione della lettura e dei libri* (<https://www.giornaledellalibreria.it/news-innovazione-libreriamoit-il-primo-bookzine-per-la-promozione-della-lettura-e-dei-libri-1565.html>).

20 L'indeffeso impegno di Trovato è stato premiato nel 2019 da Facebook e Forbes con l'inclusione del massmediologo tra i dieci *game changer* italiani che hanno «rivoluzionato la divulgazione culturale attraverso i canali social, avvicinandola all'interesse del grande pubblico grazie a un linguaggio innovativo e democratico» (cfr. *Informazioni sull'autore* in https://books.google.it/books/about/Parlare_in_versei.html?id=WEdIEAAQBAJ&redir_esc=y).

La poesia è vita e la vita ha bisogno di poesia. I poeti di tutte le epoche (...) hanno regalato all'umanità un patrimonio espressivo meraviglioso. (...) Tutti noi abbiamo esigenze in molti momenti della nostra vita di un verso giusto da proporre, condividere, donare.

I social sono l'esplicita testimonianza che i versi poetici fanno interagire costantemente milioni di persone. I versi e la poesia sono fondamentali per celebrare una ricorrenza, un momento importante, un sentimento, uno stato d'animo. In alcune occasioni ci possono aiutare a risolvere qualche problema negli affetti e nel lavoro, a trovare una soluzione per rinsaldare un rapporto o ricomporlo qualora si fosse incrinato.

E più oltre:

Basta osservare le ricerche effettuate sui motori di ricerca presenti su Internet, per constatare che le poesie e i versi sono soggetto e oggetto di costante e continuativa attenzione. Milioni di persone tutti i giorni su Google sono a caccia di un verso o di una poesia necessari per esprimere il loro pensiero, colpire gli altri, manifestare un'emozione, destare l'attenzione.

Ancora:

Fin dagli albori di Libreriamo, nel 2012, la poesia e i versi sono stati, nella proposizione dei contenuti al pubblico, tra i più apprezzati, riuscendo a generare milioni di interazioni e condivisioni, contribuendo in tal senso e in modo strumentale alla conoscenza e alla divulgazione dei libri, dell'arte e della cultura. Questo libro segue la strada percorsa da Libreriamo, diventandone portavoce, nella convinzione che la cultura debba essere sempre più accessibile, pop, smart. La poesia merita di arrivare al maggior numero di persone possibili. Quasimodo, Ungaretti, Merini, Saba, Montale, Rodari, Leopardi, Pascoli, Arminio, Gualtieri, solo per fare qualche nome, sono state le star di Libreriamo e grazie a questo libro possono diventare i migliori compagni di viaggio e i consulenti linguistici dei lettori che decideranno di sfogliare questo volume.

Per concludere, in un empito di zelo missionario un tantino inficiato dalla sintassi malferma:

È convinzione dell'autore che, per evangelizzare e avvicinare chi solitamente non è attratto dalla cultura perché considerata distante, noiosa e polverosa, ad esempio i più giovani, bisogna sapersi sporcare le mani e il pensiero, alla ricerca di trovare il linguaggio ideale per costruire un collegamento con chi utilizza codici di significato diversi.

In effetti nella foga di tanto apostolato un po' di sudiciume deve aver contaminato, nonché «le mani», di certo «il pensiero» dell'animoso catechista, se, nel comparto del manuale *Il verso giusto in... amore*, in chiusa alla sottosezione *Il primo appuntamento*, è proprio tramite la «poesia, contenuta nel libro *Il fuoco*», *Stringiti a me* che, paraninfo *malgré lui*, «Gabriele D'Annunzio ci indica le parole giuste per stringere tra le proprie braccia già al primo appuntamento l'altra persona»:

Questi versi ben interpretano la volontà (...) di evitare qualsiasi tipo di atteggiamento di chiusura attraverso il contatto fisico.

(...) La ricerca di contatto fisico secondo D'Annunzio è allo stesso tempo anche la ricerca di un equilibrio, un tentativo di entrare in simbiosi tra i due amanti²¹.

Passo falso davvero imbarazzante – e, lo si vedrà più avanti, purtroppo non l'unico – per chi in un'intervista rilasciata l'anno precedente al blog del Master Editoria dell'Università Cattolica si aderiva a paladino della correttezza comunicativa professata come «un dovere civico»:

Fare informazione non significa solo collezionare clic per generare traffico sul proprio sito, ma consiste in primis nel fornire un servizio al pubblico e instaurare un rapporto di fiducia con esso. (...) Noi possiamo consigliare, sia ai colleghi sia alle persone in generale che si trovano a gestire o ricercare informazioni sul Web, di affidarsi a fonti autorevoli e verificare sempre ciò che viene letto, confrontandolo con quanto viene pubblicato da altre testate, sia italiane che internazionali, non fermandosi al primo link o alla prima notizia ma sforzandosi di approfondire attraverso la lettura e la ricerca, in modo da imparare a interpretare la realtà e a distinguere ciò che è vero da ciò che è falso²².

Si ha fin troppo facile gioco a evocare al proposito l'evangelico (già midrashico) *Medice, cura te ipsum*, ma l'evidenza del caso è davvero da manuale.

Di eziologia sfuggente, rimontante verosimilmente alla prima decade del secolo²³, quella di *Stringiti a me* è insomma una leggenda internautica dalla fortuna tanto stupefacente quanto tenace (corroborata da pagine e pagine di social networks su cui il testo, deversatovi dalle predette fonti, viene supinamente condiviso e rilanciato in zuccherosi post sanvalentiniani *et similia* espandendone vieppiù il bacino dei lettori) che ingenera il curioso paradosso che si è avuto modo di constatare: la promozione a canto d'amore romantico o a inno all'eros sensuale quando non addirittura a paradigma di indefettibile fedeltà tra amanti di quelle acri righe del *Fuoco* che viceversa altro non sono che una spietata richiesta di dedizione senza condizioni, un cinico invito al sacrificio supremo di sé («supplizio» e «patto del dolore e della violenza» lo definisce con lucida esattezza l'interessata nella chiusa del brano surriportato) da parte di un eletto carnefice dall'incontenuta presunzione superomistica²⁴.

21 L'ultimo periodo riecheggia un passo del post di Galeone del I/3/2021 di cui nella precedente nota 6. Nella sottosezione seguente del libro, *La dichiarazione d'amore*, è offerta a esempio *Rimani*, su cui cfr. *infra*.

22 Intervista dell'8/9/2020 di Cecilia Mastrogiovanni sul portale dell'ateneo del Sacro Cuore (<https://mastereditoria.unicatt.it/testimonianze/la-cultura-pop-deve-stare-mezzo-alla-gente-caso-libreriamo/>).

23 I richiami più remoti che ho riscontrato datano al 2009 (cfr. i due post del sito «PoesieRacconti» di cui nella precedente nota 5).

Con disappunto ma ormai senza meraviglia, nel corso della sopraesposta ricognizione ho avuto modo di constatare che, in ambito dannunziano, il finto componimento non rappresenta tuttavia un oggetto isolato e forse neppure quello più emblematico. Del pari se non maggiormente indicativa, quantunque le proporzioni del fenomeno risultino grossomodo equivalenti, appare infatti la vicenda di un'altra inesistente “poesia” accreditata all'esuberante calamo del Vate, *Rimani*, designata talvolta con il titolo, dedotto dal “verso” d'*explicit*, *Dormi stanotte sul mio cuore*. Eccone il testo, di cui riesce anzitutto singolare – e inspiegabile – la declinazione alternativa al maschile e al femminile (da avvertire che la ripartizione in paraversi e parastrofe può andare soggetta a modifiche da testimone a testimone):

Rimani! Riposati accanto a me.
Non te ne andare.
Io ti veglierò. Io ti proteggerò.

Ti pentirai di tutto fuorchè d'essere venuto [venuta] a me, liberamente,
[fieramente].
Ti amo. Non ho nessun pensiero che non sia tuo;
non ho nel sangue nessun desiderio che non sia per te.

Lo sai.
Non vedo nella mia vita altro compagno [altra compagna], non vedo altra
[gioia].

Rimani.
Riposati. Non temere di nulla.
Dormi stanotte sul mio cuore...²⁵

24 Non a caso, nelle pagine finali del romanzo, quando la «donna nomade» comunica a Stelio la decisione di partire per una *tournee* in America «animosamente, con un tono che talvolta pareva quasi lieto, cercando di apparire quel che sopra tutto ella doveva essere: un buono e fedele strumento al servizio di una potenza geniale», l'«amico» le risponde richiamando le parole del «patto», ossia i “versi” 4-5 di *Stringiti a me*: «– Ti amo e credo in te – disse. – Io non ti mancherò e tu non mi mancherai. Nasce da noi qualche cosa che sarà più forte della vita. | Ella disse: – Una malinconia.» (d'Annunzio, *Il Fuoco* cit., pp. 511-13).

25 Riporto la “lirica”, includendo tra parentesi quadre le varianti relative al genere dell'interlocutore recate da altre fonti, secondo la lezione trādita dal sito commerciale «Libriantichionline» dello Studio Bibliografico Apuleio di Trento, in quanto primo indirizzo a mostrarmisi sullo schermo digitando l'intestazione del preteso componimento seguita dal cognome dell'autore (https://www.libriantichionline.com/divagazioni/gabriele_dannunzio_rimani [nel post, anonimo e s.d., il testo è assegnato a *Canto novo*]).

Anche in questo caso, riuscendo lampante a colpo d'occhio la natura prosastica del pezzo, si è naturalmente imposta l'individuazione preventiva del volume da cui è stato predata, operazione rivelatasi in verità assai più ostica della precedente: per quanto insistessi a inserire nella maschera di ricerca virgolettati assortiti del brano, non riuscivo a venirne a capo, presentandomi invariabilmente rinvii alla "poesia" o tutt'al più ad anepigrafe «frasi celebri» dannunziane (l'unico sito a proporre il passo in prosa corredandolo di referenza bibliografica lo assegna però erroneamente al *Piacere*)²⁶, e stavo ormai per desistere quando mi sono finalmente imbattuta nel *link* di Google Books che lo riconduce all'e-Meridiano di *Solus ad solam*²⁷. Dunque un'altra scrittura autobiografica – e stavolta di autobiografia assai meno trasposta –: il retrospettivo diario della relazione clandestina di «Gabri» con Giuseppina Giorgi, travagliata consorte del conte Lorenzo Mancini, impresso postumo per Sansoni nel 1939 *auspice* la Fondazione del Vittoriale. L'allocuzione forzosamente adibita a componimento in versi è racchiusa nel fluviale resoconto epistolare a «Giusini»-«Amaranta» da cui prende avvio il *journal intime*, datato «8 settembre 1908. Natività di Nostra Donna. – Martedì», giorno seguente a quello in cui l'adultera, da quasi due anni dimidiata tra «passione cieca e trionfale» e remore sociali, etiche e religiose, è precipitata in un accesso di delirante pazzia, prodromo di una – pur breve – stagione di internamento manicomiale che segnerà il brusco epilogo della *liaison dangereuse*. L'incomprensiva e assolutoria lettura del proprio sentimento in chiave di intatto «amore vigilante e fedele», che addebita titubanze e resistenze della *partner* a un difetto di corresponsione, collide con la precipua temperie interiore della Giorgi Mancini, alla saldezza del cui equilibrio psichico, di là dai leciti dubbî sull'affidabilità sentimentale dell'amico, era essenziale l'osservanza dei doveri e delle convenzioni imposti al suo *status* di coniugata dal decoro borghese e dalla morale cattolica («le cose consacrate dalla legge, dal costume, dal pregiudizio e dalla consuetudine» nella sprezzante definizione dello scrivente):

SCRIVO per veder chiaro in me e intorno a me. Sembra che il sole si sia oscurato e che la mia notte insonne continui senza fine. Accendo una lampada perché io vegga, perché i tuoi cari occhi veggano quando si risveglieranno. Ti rimanga almeno la testimonianza del mio amore vigilante e fedele. Se tu sei senza riposo, io sono senza riposo. Non ho

26 Si tratta del blog, *lato sensu* culturale, di tale Daniela «Il Canto delle Muse», post del 17/7/2014, che esibisce un *collage* di stralci – i restanti attendibili – dal primo romanzo dannunziano (<https://ilmondodibabajaga.wordpress.com/2014/07/17/-gabriele-dannunzio-quando-la-passione-tocca-i-vertici-piu-alti-del-cuore/>).

27 Cfr. https://books.google.it/books/about/Solus_ad_solam_e_Meridiani_Mondadori.html?id=DIMtuYr5YzkC&redir_esc=y (anteprima). L'edizione digitale nel centocinquantesimo anniversario della nascita dello scrittore (2013) riproduce il testo raccolto nelle *Prose di ricerca*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, saggio introduttivo di A. Andreoli, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2005, II, pp. 2567-706.

dato tregua neppure per un attimo al mio dolore irrequieto. Respiro la tua follia: la mia anima è dilatata nel terrore come i tuoi occhi; guarda il buio, teme i fantasmi e le macchie. (...)

Ah, perché le mie braccia non furono per te una cintura di ferro e di diamante, l'altra sera, la sera di sabato, quando ti assopisti; e perché non si chiusero, e perché non ti ritennero, e perché non ti nascosero e ti difesero contro l'agguato della sorte – che si preparava?

Te ne ricordi? No, tu non ti ricordi più di nessuna cosa dolce. Respiri nell'aridità.

Venisti verso sera. Sembravi meno agitata. Il tuo piccolo viso dimagrito doleva a me, nel mio petto, come una piaga profonda. Sentivo l'amore ardere e spegnersi in te, a volta a volta, riardere e rispegnersi; come una fiamma sotto un vento nemico. Ti spiavo dissimulando l'angoscia. Eri sospettosa. (...)

Perché non cacciasti da te i rimorsi vani, i rimpianti tardivi, le paure puerili, e non ti abbandonasti interamente alla passione cieca e trionfale che sola poteva salvarti trascinandoti di là da tutte le cose piccole e vili? (...)

Dicevi, di tratto in tratto: «Stasera bisogna che vada via presto. Bisogna che rientri presto a casa. Potrei rimaner chiusa fuori. Oggi è sabato. Non avrei dovuto uscire. Troverò chiusa la porta. Rimarrò su la strada. Non mi lasceranno più rientrare. Certo mi spiano. Certo ora sanno che io son qui. Non farò più in tempo. Mi lasceranno fuori...»

Le tue parole divenivano a poco a poco incoerenti. La paura ti dissolveva i pensieri. Cercavo di placare la tua inquietudine irragionevole; ti pregavo di restare. Morivo di tenerezza e d'angoscia guardando il tuo piccolo viso stanco, le tue palpebre gonfie d'insonnio.

E ti dicevo: «Rimani, rimani! Riposati accanto a me. Non te n'andare. Io ti veglierò. Io ti proteggerò. Ti pentirai di tutto fuorché d'esser venuta a me, liberamente, fieramente. Ti amo. Non ho nessun pensiero che non sia tuo; non ho nel sangue nessun desiderio che non sia per te. Lo sai. Non vedo nella mia vita altra compagna. Non vedo altra gioia. Te l'ho già detto più d'una volta, in questi giorni di tempesta: *l'aiuto non ti verrà se non dal tuo amico*. Rimani. Riposati. Non temere di nulla. Dormi stanotte sul mio cuore».

Pareva che tu piegassi, tanto eri stanca. Avevi un bisogno disperato di chiudere gli occhi e di obliare tutto nel sonno.

Poi ti scotevi e dicevi: «No, bisogna che io vada, bisogna che io rientri presto questa sera. Ho fatto male a uscire. Chiuderanno la porta. Mi lasceranno su la strada».

E io dicevo: «Che importa? Omai la tua casa è quella dove io vivo, è quella dove il mio amore abita. Vieni. Distenditi. Riposati».

Ti trassi nella stanza verde che dà sul giardino murato, in quella stanza dove ti spogliavi e dove ti rivestivi nei grandi giorni del piacere. Cadesti su i cuscini. Ti presi fra le mie braccia. T'addormentasti sotto i miei baci leggeri. Fino alla morte vedrò quel tuo viso trascolorato, sentirò nel fondo dell'anima quella dolcezza del tuo sonno che interrompeva un travaglio così crudele!

Ti risvegliasti dopo alcuni minuti, ti sollevasti, ripetesti ostinatamente: «Stasera bisogna ch'io rientri».

Pregai, supplicai; ti ripresi fra le mie braccia, ti riadagai sul mio petto. Il sonno ti riavvolse. (...)

Ahimè, ti risvegliasti, ti riscotesti, ti risollevasti. Ripetesti: «Bisogna che io vada. È tardi?»

Non valsero le supplicazioni, non valsero le preghiere carezzevoli né le parole dure.

Il pànico ti possedeva. Omai non avevi dinanzi a te se non la minaccia della porta chiusa, del lastrico brutale. L'amore t'aveva abbandonata. Soltanto l'amore poteva salvarti.

E l'ira gonfiava il mio dolore, dinanzi alla tua cecità²⁸.

A *Rimani* avendo fatto spesso espresso riferimento nelle note precedenti, non ritengo necessario registrarne le occorrenze rilevabili in rete e non ancora segnalate catalogandole partitamente per tipologia di sede, ricalcando la procedura adottata per *Stringiti a me*²⁹. Le modalità di fruizione risultano le medesime per

28 G. d'Annunzio, *Solus ad solam*, in Id., *Prose di ricerca* cit., pp. 2571-74 (la citazione nel testo deriva da p. 2575). La frase «*Ti pentirai ... fieramente*» è ripetuta, in corsivo, a p. 2618, con la precisazione «Questo ti scrivevo in una lettera che non parti (...)», e torna, in tondo, a p. 2621, dove, di nuovo in corsivo, viene riproposto pure, con una variante e un'omissione, lo stralcio «*Ti amo ... gioia*». Da notare come l'ignoto assemblatore di *Rimani* abbia espunto dal passo estrapolato il periodo «Te l'ho ... amico», che avrebbe palesato la manomissione.

29 Senza pretese di esaustività, accatasto dunque qui, rispettandone quando possibile l'ordine cronologico, ulteriori indirizzi di siti che riportano la pseudolirica: «Poesie-Racconti», post anonimo s.d. [ma ante 16/6/2011] (<https://www.poesieracconti.it/-poesie/a/gabriele-dannunzio/rimani>); «Tutt'Art», post di Zana Bihiku s.d. [ma 11/2012] (<https://www.tuttartpitturasculturapoesiamusica.com/2012/11/Gabriele-DAnnunzio.html> [riproduzione parziale]); «Pensieri e Parole Famose», post di blogger anonima del 17/9/2015 (<https://pensierieparolefamose.altervista.org/dormi-stanotte-sul-mio-cuore/> [con il titolo *Dormi stanotte sul mio cuore*]); «Il posto delle cose», post di Carla Villano del 22/10/2015 (<https://carlavillano.wordpress.com/2015/10/22/neruda-vs-dannunzio-le-diverse-ottiche-dellamore-poesie-a-confronto/>); «Romantico Mondo», post di Anna Parascandolo del 26/1/2016 (<https://romantico-mondo.blogspot.com/2016/01/rimani-gabriele-dannunzio.html>); «Accesa la mente e leggero il cuore», post di Patrizia del 19/4/2016 (<https://www.nllmatri-moni.com/marta-davide/> [riproduzione parziale]); «Cettinella», post di Gianluca Mercurio del 4/5/2016 (<https://www.cettinella.com/rimani-riposati-accanto-stupenda-leggere/>); «Aforismi per te», post anonimo del 28/8/2017 (<https://aforismiperte.it/rimani-riposati-accanto-a-me-non-andare-io-ti-veglierio-io-ti-proteggero-ti-pentirai-di-tutto-fuorche-dessere-venuta-a-me-liberamente-fieramente-ti-amo-non-ho-nessun-pensiero-che-non/>); «Collettivo Culturale Tuttomondo», post di Carlaita del 24/9/2017 (<https://cctm.website/gabriele-d-annunzio-italia-2/> [anche in traduzione spagnola attinta «dal web»]); «The Woman of the Sea. Think positive», post anonimo [Angy G] s.d. [ma 20/3/2018] (<https://codeblab.altervista.org/2018/03/20/stay-rest-next-to-me-rimani-riposati-accanto-a-me-i-love-you/> [anche in traduzione inglese]); «L'ombra esiste solo dove c'è la luce», post di Ombra di un sorriso del 5/1/2019 (<https://ombradiunsorriso.wordpress.com/tag/rimani/>); «Oggiogiorno.com», post redazionale del 13/1/2020 (<https://oggiogiorno.com/dannunzio-rimani-riposati-accanto-a-me-non-te-ne-andare/> [ricondotta a *Canto novo*]); «Il mondo di Orsosognante», post di Orso Tony (Tony Kospan) del 10/7/2021 (<https://tonykospan21.wordpress.com/2021/07/10/buon-sabato-sera-in-poesia-rimani-dannunzio-arte-j-guichard-bunel-can->

entrambi i testi: anche questa “poesia” è fatta oggetto di traduzioni³⁰, di menzioni all’interno di opere letterarie³¹, di esibizioni canore³² e di più o meno ispirate

zone-canzone-dalla/), del 9/7/2022 (<https://tonykospan21.wordpress.com/-2022/07/09/sabato-sera-in-poesia-rimani-dannunzio-arte-j-guichard-bunel-canzone-canzone-dalla/>) e del 7/8/2023 (<https://tonykospan21.wordpress.com/-2023/07/08/sera-di-sabato-in-poesia-rimani-dannunzio-arte-j-guichard-bunel-canzone-canzone-dalla/>); «Citazioni e frasi celebri», post anonimo aggiornato all’8/8/2021 (<https://le-citazioni.it/frasi/544706-gabriele-dannunzio-rimani-riposati-accanto-a-me-non-andare-io-ti-v/>); «Leggere facile», post di Silvae et alia del 1/9/2021 (<http://www.leggere-facile.it/rimani-gabriele-dannunzio/>); «Sardegna Reporter», post di Michael Bonannini dell’11/1/2023 (<https://www.sardegna-reporter.it/-2023/01/rubrica-e-il-naufagar-me-dolce-in-questo-mare-episodio-4-gabriele-dannunzio/498697/>); «Frasimassime», post anonimo s.d. (<https://frsimassime.it/gabriele-dannunzio/> [ricondata a *Canto novo*]); «Poesie d’autore», post anonimo s.d. (https://www.poesiedautore.it/gabriele-d-annunzio/rimani#google_vignette); «Tumblr», post di Rossopapavero s.d. (<https://papaverouge.tumblr.com/-post/143699285601/rimani-riposati-accanto-a-me-non-te-ne/amp>); «Frase Celebri», due post anonimi s.d. (<https://www.frasecelebri.it/frase/gabriele-dannunzio-rimani-riposati-accanto-a-me-no/> e <https://www.frase-celebri.net/frasi/MjI0ODc1/> [riproduzione parziale forse in prosa]); «Frasimassime», post anonimo s.d. (<https://frsimassime.it/gabriele-dannunzio/> [ricondata a *Canto novo*]).

30 Su «Lyrics Translate» il «testo della canzone», con annesso il video della lettura di Ayten Cavanşır di cui nella seguente nota 33, postato da doctor Jojo il 21/8/2020, è voltato in greco da Evi Par il 28/10/2020 (<https://lyricstranslate.com/it/rimani-meine.html>) e in rumeno da Valeriu Raut l’8/12/2022 (<https://lyricstranslate.com/it/rimani-ramai.html>), mentre sul sito della casa editrice peruviana Santa Rabia Poetry, in post del 20/11/2021, è riportata una versione in spagnolo di *Rimani* di Adriana Caterino (<https://santarabiapoetry.com/gabriele-dannunzio-no-tengas-temor-de-nada/>). Sulla piattaforma di strumenti per studenti e insegnanti «Quizlet» si legge una trasposizione in inglese dell’Agosto 2021, opera del docente nickcello (R. Nicolas Alvarez) (<https://quizlet.com/608033858/rimani-by-gabriele-dannunzio-flash-cards/>), e un’altra figura in un post anonimo s.d. dedicato a traduzioni dannunziane (<https://www.lezenswaard.be/view/399/italian-dannunzio-gabriele>) della «Multilingual anthology» belga «Lezenswaard». Una versione in inglese è disponibile a pagamento sulla piattaforma «Tes» (<https://www.tes.croom/teaching-resource/italian-poem-gabriele-d-annunzio-rimani-with-full-translation-12433797>). *Rimani* è infine resa in salentino nella raccolta dei «più bei versi d’amore» *Pacciu de tie (Pazzo di te)* di F.G. Carrozzo, Tricase (LE), Youcanprint, 2017, pp. 36-37, anche e-Book (https://books.google.it/books?id=f845DwAAQBAJ&pg=PA36&lpq=PA36&dq=d%27annunzio+%22rimani%22&source=bl&ots=oWh_FMhYPa&sig=ACfU3U1NH3K_PHKirKJRSqWLArljHeiGuA&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwjVn7mTwOeFAxVdhP0HHaANA-Q4qgEQ6AF6BAgEEAM#v=onepage&q=d'annunzio%20%22rimani%22&f=false). Per altre due traduzioni (inglese e spagnola) cfr. la nota precedente.

31 Sulla piattaforma di narrativa «Wattpad» ben due capitoli di romanzi recano il titolo *Rimani* e contengono la «poesia»: il VII di *Perché ho voluto sempre e SOLO TE* di La-

letture³³, tra cui svetta per la notorietà del personaggio coinvolto l'omaggio pe-

scrittricedistorie, caricato il 9/6/2016 (<https://www.wattpad.com/258391464-perch%C3%A9-ho-voluto-sempre-e-solo-te-rimani>), e il XXI di *The Heartbreak Club* di Cucchiaia (Hazel Riley), caricato il 19/11/2021 (<https://www.wattpad.com/amp/1155873041>). La «poesia» è inoltre riportata in corsivo nel romanzo di E. Saia *Esilio serbo*, Lecce, Youcanprint, 2021, anche e-Book (https://books.google.it/books?id=rqFgEAAAQBAJ&pg=PT7&lpg=PT7&dq=d%27annunzio+%22rimani%22&source=bl&ots=S1zMc3Y3NU&sig=ACfU3U2PFH-rFOk3YnJn2-e6_dvVsjkduA&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwiQrKD_vOeFAxVu8rsIHZpRCiw4oAEQ6AF6BAgCEAM#v=onepage&q=d'annunzio%20%22rimani%22&f=false), e – ma senza gli accapo – nel romanzo rosa di F. Algieri *Sei luce nella mia oscurità*, prefazione di B. Alberti, Roma, Gruppo Albatros Il filo, 2021, anche e-Book (https://www.google.it/books/edition/Sei_Luce_nella_mia_Oscurit%C3%A0/SRNIEAAAQBAJ?hl=it&gbpv=1), e si legge nella *Prefazione* di H. Haidar alla silloge lirica di F. Foti *Perle di luna*, note di L. Mecocci e R. Grosso, Villanova di Guidonia (RM), Aletti Editore, 2022, anche e-Book (https://books.google.it/books?id=rqFgEAAAQBAJ&pg=PT7&lpg=PT7&dq=d%27annunzio+%22rimani%22&source=bl&ots=S1zMc3Y3NU&sig=ACfU3U2PFH-rFOk3YnJn2-e6_dvVsjkduA&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwiQrKD_vOeFAxVu8rsIHZpRCiw4oAEQ6AF6BAgCEAM#v=onepage&q=d'annunzio%20%22rimani%22&f=false). Assegnata a *Canto novo*, figura nel volume antologico *Magari per sempre. Filosofia dell'amore*, a cura di V. Arnaldi, Roma, Ultra, 2016, anche e-Book (<https://books.google.it/books?id=ZgAkDwAAQBAJ&pg=PT24&lpg=PT24&dq=d%27annunzio+%22rimani%22&source=bl&ots=54xFyHxYpV&sig=ACfU3U13czlcBccts2fcKX4AtYWOjfsQ&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwjVn7mTwOeFAxVdhP0HHaANA-Q4qgEQ6AF6BAgCEAM#v=onepage&q=d'annunzio%20%22rimani%22&f=false>), e nella silloge in formato digitale *Le più belle poesie di Gabriele D'Annunzio*, s.l., OM-Band Digital Editions, 2020 (<https://it.everand.com/read/476634531/Le-piu-belle-poesie-di-Gabriele-D-Annunzio#> [vi si afferma correttamente che *Stringiti a me* è in realtà «una pagina di prosa, tratta dal romanzo *Il fuoco*»]).

- 32 Cfr. la *performance* della soprano Isabel Egea, su melodia di Saúl Aguado de Aza suonata al piano da Javier Carmena (<https://www.youtube.com/watch?v=K3utI3z8cvc> [nel video, caricato il 20/2/2022, i “versi” di *Rimani* scorrono in italiano e spagnolo]), e quella di Chiyo Takeda di cui, *supra*, nota 8. Alla composizione *Rimani* per voce e piano di Zoe Blackman si rinvia con *link* sul sito di didattica musicale *on line* «Music Comp» (<https://music-comp.org/mentoring-programs/rimani>).
- 33 L'elenco, sperabilmente completo, degli *youtubers* che declamano il testo annovera Alfred B. Revenge il 13/8/2015 (https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=-wHZ_RMuAa4), Ayten Cavanşir il 7/12/2017 (<https://www.youtube.com/watch?v=Aab64e-rqOI>), Irma Bono (Il Cappello di Irma) il 14/2/2019 (<https://www.youtube.com/watch?v=IQolwfC1mNc>), tarcisiobranca il 18/2/2019 (https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=-_oqdSu668U), Giancarlo Cataneo (Parole Note) il 7/5/2019 (<https://www.youtube.com/watch?v=Kex61u-Y6IUg>), Mauro Mazza Il Fine Dicitore il 12/6/2020 (https://www.youtube.com/watch?v=D_9cGu4-kKE), Massimo Taramasco il 30/6/2020 (<https://www.youtube.com/watch?v=NJ0qeWuyfZ4>), Mario Giacalone (Arti dram-

scarese dell'incolpevole Patti Smith³⁴; anch'essa si rinviene in archivî di docu-

matiche) il 16/11/2020 (<https://www.youtube.com/watch?v=c3HvJlqj2ks>), Ophelia Mancini il 3/2/2021 (<https://www.youtube.com/watch?v=qEnmBJOzsNc>), Stefano Masa il 27/7/2021 (https://www.youtube.com/watch?v=LRmTgU_n5G0), Emanuele Dicosimo (Aletti Editore) il 27/8/2021 (<https://www.youtube.com/watch?v=u4xwvZHLzo8>), moreno rasia dani (remixed) il 16/12/2021 (<https://www.youtube.com/watch?v=918ZcYb0R8o>), Pietro Pignatelli il 1/1/2023 (<https://www.youtube.com/watch?v=9AmRKP18UvA>), Lisa whispers il 15/1/2023 (cfr. la precedente nota 7), Enrico Stiaccini il 18/4/2023 (<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=2YKsFkYZGZs>). Sul blog «The Women' Sentinel», in post redazionale del 19/3/2023, precede il testo della «poesia» il *podcast* della lettura offertane da Alessio Papalini (<https://www.thewomensentinel.net/-2023/03/19/rimani-una-poesia-damore-di-gabriele-dannunzio-interpretata-da-alessio-papalini/>), mentre sulla piattaforma «Soundcloud» è scaricabile il *podcast* della lettura italiano-inglese di Yvette per «Aging Well TalkRadio» del 3/2/2024 (<https://soundcloud.com/aging-well-talkradio/rimanistay-rest-do-not-be-afraid-of-anything>). Nello spettacolo *Dieci canzoni d'amore*, animato dal compositore e contrabbassista Luca Garlaschelli il 21/3/2023 al Teatro Comunale Carlo Rossi di Casalpusterlengo, la «poesia», assieme ad altri testi, viene recitata dall'attrice Gilberta Crispino (cfr. https://www.ilcittadino.it/stories/cultura/teatro-la-forza-poesia-musica-dieci-canzone-damore-o_88234_96/). Per l'interpretazione di Laura Cassani durante il concerto «Tra musica e poesia» cfr., *supra*, nota 7. Video muti del testo con sottofondo musicale propongono Cristina Campailla il 10/9/2011 (<https://www.youtube.com/watch?v=-gDhg4u-p0g>), Mister Knology il 1/2/2015 (<https://www.youtube.com/watch?v=u6jNj3gGYXQ>), Dedicando il 6/1/2022 (<https://www.youtube.com/watch?v=BkdE6b9w0s0>) e Le Grenier il 18/1/2023 (https://www.youtube.com/watch?v=HBe77so_NQM).

- 34 «Verso la fine del concerto, dal palco del Teatro Massimo di Pescara, Patti Smith propone alcuni versi sanguigni, dalla sfrontata dolcezza. Quelli di «Rimani» (...). «In inglese questo componimento si chiamerebbe «Stay» – spiega prima di leggere –. So bene che detta così suona come una canzone di Rihanna. E invece è una delle poesie più passionali di Gabriele D'Annunzio»: così l'ANSA a proposito della seconda tappa del *tour* della *rockstar* statunitense, che ha in scaletta anche *L'infinito* leopardiano, svoltasi il 29/11/2023 (https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/libri/-poesia/2023/11/30/patti-smith-omaggia-dannunzio-davanti-al-pubblico-pescarese_a4f0bbd9-2434-4b04-b37b-340815299b38.html [variante solo nel titolo, il pezzo figura sul periodico digitale «Info Media News» a firma Giulia Monaco: <https://infomedianews.com/patti-smith-omaggia-dannunzio-con-i-versi-di-rimani/>]). La notizia, diffusa lo stesso giorno da Giovanni Pasero sul «Secolo d'Italia» *on line* (<https://www.secoloditalia.it/2023/11/patti-smith-omaggio-a-pescara-a-gabriele-dannunzio-la-sacerdotessa-del-rock-celebra-il-vate-video/>) e il 2/12/2023 da Francesco Mannoni sul «Mattino» *on line* (https://www.ilmattino.it/spettacoli/musica/-patti_smith_rock_d_annunzio-7791313.html), si legge – senza che nessuno dei recensori abbia qualcosa da eccepire – su svariate altre testate telematiche e siti web (cfr. ad esempio <https://www.tendenzediviaggio.it/patti-smith-omaggia-dannunzio-a-pescara-un-tributo-emozionante-alla-figura-del-poeta-2/>,

menti per lo studio universitario (e non) e in piattaforme di didattica digitale e adibite alla realizzazione di contenuti interattivi³⁵, e anche a suo riguardo non si manca di incappare in pittoresche *trouvailles* quali, oltre l'omonima «fragranza d'autore» già ricordata³⁶, un «cesto regalo natalizio» cui viene acclusa a guisa di biglietto augurale, la pubblicità di uno studio fotografico che la pone a corona delle immagini di un ricevimento nuziale e una targa che la vede campeggiare lungo il «percorso poetico» battezzato Viale dell'Amore a Montegrotto Terme³⁷.

Pure in questo caso converrà indulgiare alquanto su una manciata di risultati provvisti di particolare interesse. Comincio da un campione in apparenza trascurabile, ma in realtà assai rivelatore – e alquanto allarmante – per l'autorevolezza dello spazio che lo accoglie: nientemeno che il portale «Rai Cultura», dove *in calce* a una sommaria introduzione al filmato *La Duse e D'Annunzio. La divina e il poeta* in cui Lucio Villari ripercorre il tempestoso sodalizio tra i due «grandi artisti» si legge a lettere di scatola la pseudolirica, che a quell'esperienza sentimentale sembrerebbe dunque venire implicitamente ricondotta³⁸.

tyrums.it/cultura-e-spettacolo/cultura-spettacolo-teramo/patti-smith-in-concerto-a-pescara-recita-i-versi-di-gabriele-dannunzio.html, <https://shockwavemagazine.it/musica/live-report/patti-smith-pescara/>, <https://cinquevnews.blogspot.com/2023/12/patti-smith-memoria-etera-amore-senza-dio-con-dio-rock.html>).

35 Cfr., *supra*, nota 9 e, *infra*, nota 40 (segnalo per completezza che su «Scribd» tale Gianna ha caricato il file senza commento «*Rimani* poesia» [<https://it.scribd.com/document/453556274/Rimani-Poesia>]). Sul canale di Italiaonline «Virgilio Sapere» Francesca Mondaini, docente di Italiano e Inglese, ha pubblicato s.d. il materiale *Gabriele D'Annunzio: vita e opere del poeta*, ove si legge *Rimani*, ricondotta alla silloge *Canto novo* (<https://sapere.virgilio.it/scuola/superiori/letteratura-storia-filosofia/-letteratura-del-novecento/dannunzio>).

36 Cfr. la precedente nota 15.

37 Per il paniere gastronomico «Dolce & Salato» della ditta «La Bottega delle Carni Piccioni» di Mosciano Sant'Angelo (TE) cfr. <https://www.piccionicarni.com/product/cesto-regalo-natalizio-dolce-salato/>. Il sito di Nicodemo Luca Lucà, «fotografo di matrimonio a Milano e Torino», epigrafa con la «poesia» il servizio per gli sponsali di «Marta e Davide» del 2/7/2022 (<https://www.nllmatrimoni.com/marta-davide/>). Nella passeggiata ideata dall'assessore alla cultura dal comune patavino Paolo Carniello, inaugurata il 13 Ottobre 2019, sulla sesta delle dieci lastre su pietra riportanti «significative poesie della letteratura italiana» è incisa *Rimani* (cfr. <https://padova-sorprende.it/il-viale-dellamore-a-montegrotto/> [da cui traggio le citazioni], <https://blog.abano.it/it/il-sentiero-dellamore-a-montegrotto-terme/>, <https://www.galpatavino.it/lungo-il-sentiero-dellamore-a-montegrotto-terme/>, <https://mattinopadova.gelocal.it/padova/cronaca/2019/10/12/news/le-poesie-sulle-pietre-da-petrarca-a-montale-il-sentiero-dellamore-e-gia-un-richiamo-1.37733516> [ripreso sul sito del sindaco della città: <https://www.riccardomortandello.com/il-viale-dellamore-porta-a-villa-draghi-di-montegrotto-terme/>]).

38 Cfr. <https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2018/12/La-Duse-e-DAnnunzio-la-divina-e-il-poeta-7fb45ce6-7e43-4842-ae9a-109108989c84.html> (segue il

Un supplemento d'attenzione va poi riservato senz'altro al post di Salvatore Galeone divulgato l'11 Novembre 2020 su «Libreriamo», non tanto per il commento alla «poesia», impressionante concentrato di truisimi e tautologie, quanto soprattutto per la circostanziata indicazione dell'opera di provenienza della stessa. È una *lectio magistralis* che ha fatto scuola, se la troviamo ripetuta più o meno *ad verbum* da altri improvvisati esegeti di *Rimani*:

Oltre ai suoi [*scil.*: di Gabriele d'Annunzio] romanzi, nella sua produzione poetica ricordiamo romantici componimenti come questo intitolato “Rimani”. (...)

Oltre ai suoi capolavori come “il piacere”, ricordiamo anche una importante produzione poetica. Quella che vi proponiamo qui, intitolata “Rimani”, è estratta dalla sua opera “Canto Novo”, pubblicata nel 1896 [*la princeps sommarughiana risale in realtà al 1882*]³⁹. Qui viene trattato il tema dell'amore nei confronti di una donna amata con desiderio e passione.

(...)

La poesia inizia con un imperativo: “rimani”.

D'Annunzio chiede alla sua amata di rimanere accanto a lui, senza andare via, senza lasciare alcun vuoto. Una richiesta d'amore dettata dalla passione e da un desiderio irrefrenabile. La passione però, durante il sonno e la notte, diventa premura e protezione. “Io ti veglierò, io ti proteggerò”, scrive il poeta, per assicurare quella donna della sua presenza. Il componimento intero, oltre che una vera e propria supplica, è una grande dichiarazione d'amore.

Ci si abbandona totalmente in quel “Ti amo”, scritto in maniera incisiva. Perché l'amore è totalizzante e ha bisogno di quel fuoco, da tenere sempre acceso, per essere vissuto con la massima intensità. L'amore è protezione, quella protezione che c'è quando c'è fiducia,

testo di *Rimani* una nota biografica dello scrittore). A titolo di curiosità segnalo che alla *Gara della didascalia* indetta nel Marzo 2024, in occasione del mese della poesia, dal sito «la Repubblica@scuola», tra gli alunni invitati, previa «approvazione da parte del loro docente», a condividere «il frammento poetico che li ha toccati nel profondo», specificandone il titolo, punzellina06 dell'Istituto «Antonio Gramsci» di Olbia il 30/4/2024 ha pubblicato il “verso” di *Rimani* «Ti amo. Non ho nessun pensiero che non sia tuo;» (<https://scuola.repubblica.it/post/48904/show>) e l'11/2/2016, nell'ambito del gioco di ludo-linguistica *Aggiungi un verso sorridi con la poesia*, la «studente reporter» maggie.tlc.08 dell'Istituto «Tito Lucrezio Caro» di Padova ha proposto il seguente *collage* umoristico: «Rimani! Riposati accanto a me / e se non vuoi almeno portami un caffè!» (<https://scuola.repubblica.it/static/scuola.repubblica.it/veneto-padova-istitolucreziocarò/index.html@p=14497.html>).

- 39 La stampa Treves del 1896 rappresenta la *ne varietur* di *Canto novo* e come tale è sola compresa nel volume *Femmine e muse* (1929) dell'Edizione nazionale degli *opera omnia* dannunziani, mentre nei *Versi d'amore e di gloria* (Milano, Mondadori, 1950, I) le liriche della prima edizione espunte dalla seconda vengono collocate in appendice e nei «Meridiani» (*ibid.*, 1982, I) l'originaria stesura pubblicata dal Sommaruga, a motivo della sua sostanziale difformità dalla successiva, figura in appendice nella sua integrità.

quando si rimane uniti. D'Annunzio chiede alla sua amata di restare, perché se rimani, non devi temere nulla e potrai dormire sul mio cuore⁴⁰.

Il rimando a *Canto novo*, di cui stavolta è quantomeno correttamente riportato l'anno della prima edizione, ricorre anche nella spiccia nota su *Rimani* dispensata dal sodale di Galeone Saro Trovato, che, sempre nella prima parte del formulario *Parlare in versi*, sottosezione *La dichiarazione d'amore*, prende le mosse dal «verso» «Non ho nel sangue nessun desiderio che non sia per te» per lanciarsi nel seguente vaniloquio:

Questo verso è una perfetta dichiarazione d'amore per aprirsi a una persona che abbiamo corteggiato con tutto il nostro cuore. Questa esortazione a restare accanto a noi e a colmare il vuoto della solitudine trasmette un autentico senso di impegno e premura, riuscendo a sciogliere ogni dubbio o timore.

Una piccola curiosità riguarda questi versi. Non conosciamo l'identità della donna a cui D'Annunzio dedica questa vibrante poesia, tutto quello che sappiamo è che il poeta era un grande esperto di seduzione, capace di comunicare un vasto ventaglio emotivo, dalla tenerezza alla lussuria. Possiamo solo fare delle ipotesi, immaginando che *Rimani*, pubblicata nel 1882, sia stata una delle tante frecce scoccate dall'arco poetico di D'An-

40 <https://libreriamo.it/poesie/la-poesia-rimani-di-gabriele-dannunzio-e-la-sua-supplica-damore/> (in coda all'articolo, di cui riproduco le negligenze anche grafiche, figura incomprensibilmente, sotto la pretesa lirica, il nome della collaboratrice del magazine Stella Grillo). Tra i proseliti di Galeone, Roberta Farale, che su «Studocu» carica un'Analisi poesie vari autori afferente al corso di Sociologia delle comunicazioni di massa tenuto dalla professoressa Claudia Cantale presso l'Università di Catania nell'a.a. 2020-2021 in cui l'illustrazione di *Rimani* offerta da «Libreriamo» è riproposta senza denunciarne la fonte (<https://www.studocu.com/it/document/universita-degli-studi-di-catania/sociologia-comunicazioni-di-massa-cantale/analisi-poesie-vari-autori/21959895>); th3reald3m, che sullo strumento per creazioni multimediali «Genially» diffonde il 24/1/2021 un contenuto interattivo relativo alla «poesia» la cui sezione *Il commento* è a sua volta surrettiziamente mutuata, con qualche omissione, dal post soprariportato (<https://view.genial.ly/600d5ac84ba1bd0d09036fd9/game-action-rimani-di-dannunzio>); Damiano Conversano, che sulla piattaforma per realizzare presentazioni virtuali «Prezi» pubblica una lettura di *Rimani* aggiornata al 14/1/2023 in cui, senza citarli, attinge sia dall'elaborato di th3reald3m che dalle osservazioni galeoniane (<https://prezi.com/p/s9d5vsmgnng5/rimani-di-gabriele-dannunzio/>). Le uniche righe su *Rimani* indipendenti dalla paginetta di «Libreriamo», che peraltro precedono cronologicamente, apparvero il 6/5/2016 sul blog «La Banda dei Poeti», ideato da una classe III del Liceo scientifico «Paolo Borsellino e Giovanni Falcone» di Zagarolo sotto l'egida dell'insegnante di lettere e quindi «promosso a livello di Istituto» (<http://labandadeipoeti.blogspot.com/2016/05/gabriele-dannunzio-rimani.html> [parte di tale scritto è tacitamente ripresa sul portale «Emozioni Feed» in post anonimo del 25/9/2018: <https://emozionifeed.it/rimani-meravigliosa-poesia-di-gabriele-d-annunzio>]).

nunzio, oppure pensare che la destinataria della poesia sia Elda Zucconi, il primo amore del poeta, destinataria della raccolta di poesie.

Canto novo è una silloge poetica che raccoglie al suo interno anche illustrazioni del pittore Michetti. In questa raccolta il poeta traccia una nuova poetica, fondendo l'impostazione classica di Carducci e la propria esperienza personale, segnata dall'impeto della gioventù [segue la seconda “strofa” del testo]⁴¹.

Tralasciando la peregrina ipotesi identificativa dell'ispiratrice della «vibrante poesia» con Giselda-«Lalla» Zucconi, che palesa una perfetta ignoranza di risapute congiunture della biografia dannunziana (fanciulla sufficientemente *bien élevée* in quanto figlia del reputato intellettuale Tito, maestro di francese di Gabriele al Cicognini, è quantomai improbabile che alla «strana bimba da li occhioni erranti» fosse concessa facoltà di trascorrere la notte fuori casa per dormire «sul cuore» del convittore nei due anni scarsi – Maggio 1881–Marzo 1883 – del loro fidanzamento), a sollecitare un tentativo di spiegazione è proprio la perentoria assegnazione di *Rimani* all'opera seconda dello scrittore (un dato, peraltro, già abbondantemente diffuso e universalmente accettato in rete, dove circola almeno dal 2016). Spiegazione che io credo vada rintracciata proprio in quell'«impostazione classica di Carducci» di cui discorre Trovato: se è innegabile infatti che il recupero della barbara carducciana piega in questa meno acerba raccolta più assai che nell'esordiale *Primo vere* al conseguimento di un ritmo nuovo, che tradisce una sensibilità ormai franca da quella del modello, è comunque lecito ipotizzare che la predominanza nell'opera di una metrica di imitazione greco-latina costituisca la ragione che ha spinto l'ignoto confezionatore di *Rimani* o chi per lui (da ricordare che anche *Stringiti a me*, forse *partu gemino orta*, viene talvolta riferita a *Canto novo*) ad allogare l'artefatto appunto in seno a tale silloge. Non recando naturalmente la pseudolirica i connotati strutturali distintivi (rima *in primis*) della versificazione accentuativa della nostra tradizione, si ha infatti buon gioco a gabellarla a un pubblico indotto, digiuno di qualsivoglia nozione prosodica, per un componimento barbaro.

Concludo questa breve rassegna soffermandomi – e anticipo che stavolta l'indugio sarà alquanto protratto – sullo strano caso del *best seller* di Enrico Galiano dal fatidico titolo *Dormi stanotte sul mio cuore*, apparso per i tipi milanesi di Garzanti il 21 Maggio 2020 e tallonato, il successivo 13 Agosto, dall'omonima canzone composta in tandem con Pablo Perissinotto⁴². L'autore, estroso docente di

41 <https://books.google.it/books?id=WEdIEAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false>.

42 Cfr. E. Galiano, *Dormi stanotte sul mio cuore. Ricordati di fare ciò che ti fa sentire vivo*, Milano, Garzanti, 2020 (anche e-Book). Nel Settembre del 2021, dopo cinque ristampe della prima edizione, una seconda ha visto la luce, seguita a sua volta da ulteriori ristampe. Il video della «colonna sonora del romanzo» è disponibile al seguente indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=rH2JqBDsGVE>.

lettere alla scuola media inferiore incluso nel 2015 nella lista dei cento migliori insegnanti d'Italia stilata dal sito studentesco leccese «Masterprof.it» e nel 2020 – ormai astro di internet e animatore della trasmissione di Rai Gulp *La Banda dei FuoriClasse* – in quella dei dieci «social-prof» «diventati riferimento online» redatta dall'Osservatorio Alkemy-«Il Sole24Ore»⁴³, gode di vastissimo credito tra le nuove generazioni anche grazie ai suoi romanzi e saggi a tematica scolastica e giovanile. Nonostante un'elusiva *Nota al testo* accodata al volume si premuri di avvertire che «la citazione di Gabriele D'Annunzio» – quella evidentemente che si legge a p. 94, riportante nella sua interezza l'accorata supplica dell'amante alla sconvolta Giusini («Rimani, rimani! ... Dormi stanotte sul mio cuore») – «è tratta dalla seguente edizione: G. D'Annunzio, *Solus ad solam*, Mondadori, Milano, 2013»⁴⁴, risulta manifesto che qualcosa *non liquet*. Stridono infatti con siffatta avvertenza ripetuti riferimenti al passo dannunziano disseminati nel libro, sempre in relazione a un misterioso «foglietto stropicciato», vero e proprio *fil rouge* della storia, dal quale il coprotagonista, profugo kossovaro tredicenne cui la prima attrice e voce narrante Mia, sorella affidataria, ha imposto il nome di Fede e si scoprirà poi chiamarsi appunto Fedon-Fedy, non si separa mai⁴⁵. È proprio «la curiosità (...) verso quel foglio che stava sempre nella sua tasca» a spingere una notte, mentre il quasi fratello dorme, la novella Psiche a impadronirsene per tentare di decifrarlo al fioco chiarore di «una piccola lampadina portatile»:

Mi aspettavo una lettera, delle parole scritte a mano in una lingua che non avrei compreso, e invece con mia grande sorpresa vidi che le parole erano in italiano, anche se

43 Cfr. <https://messengeroveneto.gelocal.it/pordenone/cronaca/2015/08/05/news/-due-insegnanti-pordenonesi-tra-i-migliori-cento-d-italia-1.11892349>, post redazionale del «Messaggero veneto» del 5/8/2015 (il sito ufficiale del progetto www.masterprof.it non è più attivo), e <https://www.ilsole24ore.com/art/ironia-e-competenza-cosi-anche-insegnanti-conquistano-web-ADmjLc3>, post di G. Coll. del 21/11/2020.

44 Galiano, *Dormi stanotte* cit., p. 355 n.n. (nella citazione di p. 94 si rileva una trascurabile variante rispetto all'edizione mondadoriana di riferimento: «d'esser venuta» > «d'essere venuta»).

45 Cfr., ivi, a p. 40: «In tasca aveva solo un foglietto stropicciato, lo tirava fuori ogni tanto, ma non lo faceva mai vedere a nessuno»; a p. 41, in un dialogo tra Mia e sua madre: «E quel foglietto che ha sempre in tasca, che cos'è?» | «Non lo so. Forse una lettera. Non vuole che nessuno lo tocchi»; a p. 49, Mia all'amica maestra Margherita: «Solo mi sono accorta che ha un foglio in tasca, ma non vuole farlo vedere a nessuno»; a p. 51, Mia a Fede: «Senti, ma quel foglio che hai in tasca, no? Cos'è?»; a p. 62, Mia a Margherita: «E c'ha sempre quel cavolo di foglio in tasca!» e Margherita a Mia: «Magari il foglio e il disegno [un volto femminile ritratto da Fede su una lavagnetta] hanno qualcosa in comune»; a p. 78: «Fu per quel viso di ragazza che aveva disegnato e quel foglio che teneva sempre in tasca. Non sapevo perché, ma mi tornavano sempre in mente»; a p. 79, Mia a Fede: «Non è che la ragazza e il foglio che tieni sempre in tasca hanno qualcosa a che vedere?». Sul vero antroponimo del rifugiato cfr. pp. 316 e 324-25.

scritte con calligrafia incerta. Strabuzzai gli occhi per vederci meglio, ma feci in tempo a leggerne solo due, a metà del foglio, ed erano *Ti amo*⁴⁶.

Dopo che il ragazzino furibondo le ha strappato di mano il maltolto e l'ha ficcato sotto il cuscino, del «famoso foglio segreto» non si fa più motto fino al giorno in cui Fede si decide a insinuare «la lettera. Il suo foglio. Insomma quello che portava sempre con sé» nella tasca di Mia, che può ora scorrere «avidamente una per una quelle parole»:

Non mi ero sbagliata la volta che le avevo lette al buio. Erano parole d'amore. Ma se dico d'amore è riduttivo. Erano le parole più belle che avessi mai letto. Le posso scrivere tranquillamente qui, perché ormai le so a memoria⁴⁷.

Segue in infratesto la predetta citazione da *Solus ad solam*, comprensiva della frase in caratteri corsivi contenuta nel periodo omissso nella “poesia” *Rimani* («Te l'ho già detto più d'una volta, in questi giorni di tempesta: *l'aiuto non ti verrà se non dal tuo amico*») che francamente ci si chiede come la «calligrafia incerta» dell'adolescente fosse riuscita a restituire. A questo punto, l'interdetta fanciulla esterna la sua perplessità in un paio di interrogative morfologicamente postulanti un implausibile referente femminile:

«Ma... cosa ci fai tu con questa? E come fai ad averla scritta, se non sai l'italiano?»

Si fece serio, non rispose. Non poteva averla scritta lui, col suo italiano stentato. Eppure la grafia era la sua.

Ed ecco, annunciato da tali prolessi verbali, il vocabolo «poesia» fare finalmente la sua comparsa:

Stavolta non volevo commettere lo stesso errore dell'altra volta, per cui non feci più domande. E ci ho messo quasi vent'anni ad avere una risposta, a scoprire che cosa ci faceva quella poesia nella sua tasca, da chi l'aveva ricopiata⁴⁸.

Questo momento topico (Fede si cimenta pure in una sudata lettura orale del testo) rinserra l'intimità tra i due «più che fratelli» a segno che l'uno, durante le burrasche notturne, prende a rincantucciarsi nel letto dell'altra e a sussurrarle il cruciale effato: «Dormi stanotte sul mio cuore»⁴⁹. Nelle rimanenti pagine del romanzo il contenuto del foglio è invariabilmente definito «poesia»⁵⁰ e solo in

46 Ivi, pp. 79 e 80.

47 Ivi, pp. 92, 93 e 94.

48 Ivi, p. 94 (sottolineature mie).

49 Ivi, pp. 97 e 98.

50 Cfr., ivi, a p. 200, in un dialogo in cui Mia, affetta da afefobia, rievoca sotto ipnosi a

prossimità dell'epilogo un Fede ormai cresciuto si decide a svelare davanti all'obbiettivo di una videocamera il connesso pietoso arcano, informando Mia che, prima di essere strappato alla madre da una pattuglia di miliziani serbi, la donna gli aveva affidato il proprio marsupio:

(...) dentro c'erano solo due cose: un vecchio walkman e un foglio spiegazzato, la pagina di un libro in italiano – mamma da qualche tempo stava provando a impararlo e aveva trovato per caso quel vecchio libro con dentro quella poesia, quella che io ti ripetevo ogni sera. Voleva imparare italiano [sic] perché diceva che presto saremmo venuti qui (...). Da qualche parte aveva trovato un libro di uno scrittore molto famoso in Italia che per qualche tempo aveva vissuto a Rijeka, in Croazia, e chissà come quel suo libro era finito nella biblioteca della nostra città. Era Gabriele D'Annunzio.

(...)

Adesso sai anche perché non volevo mai staccarmi da quel foglio tutto stropicciato. Il walkman no, quello poi me l'hanno rubato in orfanotrofio. Ma il foglio non ho mai permesso a nessuno di toccarmelo. Neanche a te, tanto che quando una notte hai cercato di prendermelo, mi sono arrabbiato moltissimo⁵¹.

Sconcerto e disappunto attraversano il lettore nel constatare – e non è certo questa l'unica macroscopica incongruenza cui il mal dominato andirivieni temporale della trama dà luogo – la conversione *in extremis* del «foglio» che finora era stato reiteratamente asserito vergato dall'esitante mano del piccolo straniero nella «pagina di un libro in italiano», per giunta di nebulosa provenienza («trovato per caso» «da qualche parte» o consultato «nella biblioteca» cittadina?), impune-mente strappata e trafugata dalla di lui genitrice (ma, se il volume in questione corrisponde a un esemplare a stampa del memoriale dannunziano, almeno un

uno psicologo le tempestose notti trascorse avvinta a Fede: «“Mi abbracciava. Mi accarezzava i capelli. Se arrivava un tuono mi stringeva un po' più forte. E poi mi diceva sempre una frase.” | “Che frase ti diceva Fede quando eravate a letto?” | “Dormi stanotte sul mio cuore.” | “Una frase molto bella.” | “Sì, ma non è sua. È di una poesia che aveva sempre con sé. L'ha scritta D'Annunzio.” | “Fede teneva sempre con sé una poesia di D'Annunzio?” | “Sì. Se l'era ricopiata su un foglio.”»; a p. 211, il ragazzo diciottenne in una lettera a Mia: «Ti ricordi quella volta che ti ho letto quella poesia?». A p. 289 Mia, che a séguito della traumatica separazione dal fratellastro ha sviluppato un «odio» viscerale verso lo scrittore pescarese, si pregiudica la possibilità di conseguire il massimo dei voti all'esame di Stato perché durante la prova orale «spiega in modo circostanziato i motivi per cui quasi tutte le sue poesie tranne *La pioggia nel pineto* le fanno provare un mix di sentimenti affini alla nausea», «salvo poi scoprire che il presidente di commissione era il più grande ammiratore di D'Annunzio della galassia e che ci aveva anche scritto sopra dei libri» (cade qui un'infima *boutade*, pescata verosimilmente dalla sentina della rete, sul «Poeta Vate» cui «manca una r»).

51 Ivi, pp. 324–25 (più oltre nel filmato, il giovane rammenta nuovamente alla ragazza «la poesia che le ripeteva la notte» [p. 327]).

ulteriore elemento non quadra: il segmento che ci occupa è troppo breve per riempirne un'intera pagina).

L'impressione è insomma che un *editor* o altra figura professionale della Garzanti – ragionevolmente uno degli otto costituenti la «squadra» nominata nei *Ringraziamenti*⁵² –, accortosi dell'abbaglio autoriale, sia intervenuto rimpiazzando con sbrigativo zelo la fantomatica *Rimani* presente nel dattiloscritto originario con lo stralcio di *Solus ad solam*, riportato alla lettera compreso il moncone espunto dalla “ lirica ” e relativo corsivo, senza che nessuno si sia avveduto o piuttosto preoccupato del fatto che nel resto dell'opera tale scampolo prosastico continui a venire a varie riprese designato «poesia», conforme alla primitiva versione e persuasione di Galiano, che con ogni probabilità aveva estratto lo pseudocomponimento dalla rete (non ne è forse un più che assiduo attore e fruitore?)⁵³.

52 Ivi, p. 351 (nell'elenco sono compresi anche Gabriele d'Annunzio e le «due ragazze», Bobby e GaiaSofia, sul cui «cuore» l'autore ha «la fortuna di addormentarsi ogni notte» [p. 353]).

53 Una conferma dell'attendibilità di tale ricostruzione è offerta da alcune delle presentazioni che lo scrittore, fin dai giorni anteriori o successivi all'uscita del romanzo, effettuava, causa confinamento sanitario pandemico, in collegamento *on line* con librerie, biblioteche e circoli culturali, nel corso delle quali faceva espresso riferimento a una «poesia» e a un «verso» dannunziani: cfr., ad esempio, i video dell'associazione La riviera dei libri di Cervo del 22/4/2020 (<https://www.youtube.com/watch?v=pbRp235afQM> [minuti 9,10-10,20]), della Biblioteca civica di Desenzano del Garda dell'11/6/2020 (https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=eL2t9sZp_oU [minuti 42,13-42,23; 43,13-43,22]), della libreria Libri parlanti di Castiglione del Lago del 27/6/2020 (https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=274871363723739 [minuti 27,54-29,53]). Particolarmente illuminante un'intervista audio rilasciata il 12/7/2020 al «Posto delle parole» in cui Galiano, oltre a ripetere più volte di aver tratto il titolo del volume da una «poesia» (oltretutto una seconda scelta), specifica in spregio di ogni logica di avere, assieme ai suoi collaboratori, «pescato questo pezzettino in prosa di un'opera sconosciuta di un autore conosciutissimo, che è Gabriele d'Annunzio, il quale ha scritto questo diario *Solus ad solam*»: «neanch'io sapevo dell'esistenza di questo diario, ma dentro c'era questo verso, “Dormi stanotte sul mio cuore”, che è esattamente perfetto perché si adatta alla trama in modo preciso, come un pezzo di Lego, come un pezzo di *puzzle* che chiude il cerchio» (cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=LzQ-TaKxApA>, minuti 10,10-12,05). Del resto la convinzione che l'intestazione del romanzo omaggi l'*explicit* di una lirica dell'Imaginifico è espressa in svariate recensioni: cfr., ad esempio, quella apparsa anonima sul «Piccolo» *on line* il 28/5/2020 consultabile al link <https://il-piccolo.gelocal.it/tempo-libero/2020/05/28/news/galiano-e-la-storia-di-due-razzai-diversi-come-le-molecole-zuccone-di-margherita-hack-1.38902111> («“Dormi stanotte sul mio cuore” è la chiusa di una poesia di D'Annunzio, un verso epico come D'Annunzio sapeva fare»), quella di Paola Pegurri sul «book blog» *Reading Marvels* del 12/10/2021 consultabile al link <https://readingmarvels.com/-2021/10/12/dormi-stanotte-sul-mio-cuore-di-enrico-galiano/> («(...) una semplice

Chiunque ne sia l'artefice, la malfede alla base di siffatta manipolazione testuale mi sembra irrefutabile: orbitando il romanzo intorno al "verso" (un novenario di accentazione non canonica?) che lo intitola, qualora l'autore avesse dichiarato trattarsi del frantumato di un brano di prosa, il già precario castello di carte eretto dal povero Fede sarebbe miseramente rovinato. Se è infatti forse lontanamente ammissibile che l'espatriato albanofono che non sa un'acca di italiano si fosse ingegnato a ricopiare una poesia dannunziana di dominio pubblico in quanto corrente sul web, di certo non lo è che sua madre conservasse a mo' di reliquia una pagina di diario includente il virgolettato in questione avendo scambiato quest'ultimo per una poesia. Anche a prescindere da pressappochismi (il toscannaccio macchietistico del personaggio di Margherita è davvero irritante nella sua patente inautenticità, a onta della «risciacquatura in Arno» attuata da Sara Grazzini)⁵⁴, contraddizioni, inverosimiglianze, stereotipi e solecismi caratteristici dei prodotti ascrivibili alla cosiddetta letteratura di consumo, tipologia alla quale *Dormi stanotte sul mio cuore* inequivocabilmente afferisce, Galiano aspira ad adagiarsi nel cliché – secondo l'onnipresente definizione di Massimo Gramellini – del «professore stile *Attimo fuggente*» (richiamato non per nulla pure nel libro: «quel film del professore che sale sopra la cattedra»), ma non fa davvero onore a un emulo dell'integerrimo John Keating infrangere cialtronescamente il patto di fiducia (il *nomen-omen* affibbiato da Mia allo sfingetico fratellastro è guarda caso Fede, «non come diminutivo di Federico. Fede nel senso di Fede»⁵⁵) con la pletora dei propri lettori, o per meglio dire *followers*, per contingenze anagrafiche in massima parte sprovvisti di sufficientemente appuntiti strumenti critici, ricorrendo a mistificazioni goffamente camuffate. In considerazione appunto della responsabilità («maxima debetur puero») che a questo prolifico mestierante della penna, di là da strategie commerciali etero e autoimposte in quanto oliata macchina da classifica, deriva dal vestire innanzitutto i panni, nonché di educatore *tout court*, di *princeps iuventutis* (e sia pure sotto la degradata specie del «prof-in-

frase "Dormi stanotte sul mio cuore". Poche parole che hanno un significato immediato ma che, per l'autore, si riferiscono alla poesia Rimani di Gabriele D'Annunzio») e quella di Martina Barbieri su «Pulp Magazine» del 27/10/2020 consultabile al link <https://www.pulplibri.it/enrico-galiano-dormi-stanotte-sul-mio-cuore/#:~:text=%E2%80%99CMi%20sono%20chiesta%20molte%20volte,sei%20nel%20mondo%20d%20ei%20grandi%E2%80%99D> («Ci si accorge subito quando uno scrittore conosce bene la letteratura. *Dormi stanotte sul mio cuore* è un titolo provocatorio, che ai profani del mestiere letterario potrebbe far pensare a un romanzo d'amore, ad un insulso roman-zetto rosa, di quelli da *soap opera* e *telenovelas*. In realtà, è un verso dannunziano molto intenso, tratto da una poesia intitolata "Rimani", dalla raccolta *Canto Novo*, [sic] (Sommaruga, 1882), dedicata al suo primo amore, Elda Zucconi»).

54 Ringraziata a p. 352 di *Dormi stanotte* cit.

55 Questa e la precedente citazione tra parentesi rinviano, ivi, rispettivamente alle pp. 250 e 15.

fluencer» – lo stesso composto copulativo è una contraddizione in termini – che coltiva quotidianamente *on line* i suoi adepti), confido che, per quanto prolungata e divagante, la presente parentesi non risulti priva di legittimità.

Temo comunque che il capitolo dedicato a questo peculiare aspetto della fortuna telematica di d’Annunzio sia ancora lontano dal potersi considerare archiviato. L’indagine su *Rimani* ha infatti determinato a propria volta ulteriori fortuiti rinvenimenti, innescando una sorta di reazione a catena: ben quattro sono state le nuove posticce composizioni in versi riparate sotto l’ala gabrielina che mi è capitato di incrociare e, sebbene di una di esse la diffusione risulti per ora pressoché nulla e di un’altra piuttosto contenuta, non sembra di poterne escluderne – atteso anche il potente vettore propulsivo rappresentato dai *social media* – più fulgidi destini futuri. Sempre nell’inestinguibile cretomazia poetica imbandita dal *magazine* «Libreriamo» ho scoperto le “liriche” *Ho un desiderio di te stasera* (altrove trādita come *Ho un desiderio desolato di te stasera*, *Ho un desiderio desolato di te*, *Desiderio*, *Voglio*, *Stasera e sempre...*, *Tremano tutti i fiori stasera*, e recante talora un ipertrofico *incipit* aggiuntivo) ed *Edera primaverile*, accompagnate ciascuna da un’ineffabile nota di lettura, rispettivamente di Galeone e di Trovato⁵⁶. Non sarà verosimilmente un caso che si tratti appunto delle due contraffazioni che godono di più larga popolarità, la prima soprattutto: è tra l’altro la sola fatta oggetto di declamazioni dai *recitadores* imperversanti in rete, di un esergo all’interno di un romanzo, di commenti con qualche ambizione critica e – ancora una volta – un suo “verso” funge da intestazione a un volume, l’antologia di rime dannunziane *Sii sola con me solo* assemblata da Roberto Mussapi per la collana «Poesie per giovani innamorati» dell’editore Salani⁵⁷. Le riproduco giusta le lezioni presentate dalla suddetta rivista:

56 Cfr. <https://libreriamo.it/poesie/ho-un-desiderio-di-te-stasera-di-dannunzio-la-passione-damore-in-versi/> (post dell’8/12/2020) e <https://libreriamo.it/poesie/edera-primaverile-gabriele-dannunzio-marzo/> (post del 9/3/2024). Le più antiche attestazioni di tali pseudopoesie che mi è riuscito di rintracciare rimontano per la prima a un post del 6/3/2009 di magicaclo sul suo blog «a volte basta un raggio di sole...» (<https://magicaclo.wordpress.com/2009/03/06/desiderio/> [il testo vi appare con il titolo *Desiderio* e il “verso” iniziale in più]) e per la seconda a un post redazionale del 4/7/2008 sul già citato sito «Poesie Report online» (https://www.poesie.reportonline.it/poesie-di-gabriele-d-annunzio/edera-primaverile-di-gabriele-dannunzio.html#google_vignette).

57 Più di mezza dozzina le letture del pezzo, variamente denominato, da parte degli *youtubers* Alfred B. Revenge il 20/10/2016 (<https://www.youtube.com/watch?v=0jcHd65KDFA>), Phil Sine Die il 20/4/2017 (https://www.youtube.com/watch?v=0_HeJ9tOgT8) e il 3/8/2023 (<https://www.youtube.com/watch?v=C6AnpiIgB2g>), Fabricio Guerrini il 2/6/2018 (<https://www.youtube.com/watch?v=InaJIt0KXnY>), Gianni Caputo il 21/12/2018 (<https://www.youtube.com/watch?v=w0GJh76E7a0>), cielomoto (lettura ASMR) il 9/4/2020 (<https://www.youtube.com/watch?v=IRw4CkWQodk>), Mauro Mazza Il Fine

Ho un desiderio di te stasera

Ho un desiderio desolato di te stasera.
 Ahimè stasera e sempre.
 Ma stasera il desiderio è di qualità nuova.
 È come un tremito infinitamente lungo e tenue.
 Sono come un mare in cui tremino tutte le goccioline,
 tremano tutte le ali dell'anima,
 tremano tutte le fibre dei nervi,
 tremano tutti i fiori della primavera
 e anche le nuvole del cielo
 e anche le stelle della notte
 e anche la piccola luna trema.

Dicitore il 22/2/2021 (<https://www.youtube.com/watch?v=fb3nGAxrEGw>), Love and poetry [Alfonso Basso] il 28/11/2022 (<https://www.youtube.com/watch?v=ph0I7PP3R8E>). Il romanzo di MeriMav *Lontano da te* reca in epigrafe al capitolo 20, caricato sulla piattaforma «Wattpad» il 20/9/2023, i primi due “versi” di *Ho un desiderio di te stasera* (cfr. <https://mobile.wattpad.com/1382182264-capitolo-20>). Quanto alle letture del testo con pretese culturali, mi riferisco all’articolo del 12/3/2024 di Cristina La Bella, pubblicista e saggista, capo redattrice di «Vocenuova.info» (dalla sua autopresentazione: «Laureata bis all’Università La Sapienza di Roma: nel 2014 in “Lettere Moderne” e nel 2017 in “Filologia Moderna”. Nel 2018 ha ricevuto il riconoscimento di “Laureato Eccellente” per il suo percorso di studi»), consultabile al link <https://www.vocenuova.info/cultura/gabriele-d-annunzio-ho-desiderio-di-te-stasera-poesia/>, e, soprattutto, a quello del 22/5/2024 di Alice Figini, saggista e redattrice presso case editrici e siti letterari tra cui il visitatissimo «SoloLibri.net» (l’autrice, che definisce «endecasillabo» un presunto verso di quattordici sillabe e scrive «d’annunziano», «si è laureata in Lettere Moderne a Milano e specializzata in Editoria e Giornalismo presso l’Università La Sapienza di Roma»), consultabile al link <https://www.sololibri.net/Ho-desiderio-di-te-stasera-Gabriele-d-Annunzio-Giuseppina-Giorgi-Mancini.html>. Pure lo studioso M. Pini, *Firmati col mio nome. Analisi linguistico-retorica del linguaggio passionale nelle lettere d’amore del Novecento italiano*, Sesto San Giovanni (Mi), Mimesis, 2018 (anche in formato digitale), pur consapevole di esaminare un passo in prosa, esprime la convinzione che esso «sarà o fu la poesia *Desiderio*» (cfr. https://books.google.it/books?id=yOXrDwAAQBAJ&pg=PT247&lpg=PT247&dq=D%27annunzio+%22ho+un+desiderio+desolato+di+te%22+mancini&source=bl&ots=rFKadd1_FS&sig=ACfU3U2o41nwzTYHjnOZJf0uczooVTTeTA&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwjF7tmO2ryHAxUKQ-vEDHX1CBsYQ6AF6BAGiEAM#v=onepage&q=D'annunzio%20%22ho%20un%20desiderio%20desolato%20di%20te%22%20mancini&f=false [anteprima]). Riguardo alla raccolta G. D’Annunzio, *Sii sola con me solo*, a cura di R. Mussapi, Milano, Salani, 2020 (anche in formato digitale) cfr. https://books.google.it/books?id=tbTKDwAAQBAJ&pg=PT1&dq=mussapi+%22sii+sola+con+me+solo%22+google+book&hl=it&newbks=1&newbks_redir=0&sa=X&ved=2ahUKEwjbwvnxI7qHAXV4gv0HHR9ODFgQ6AF6BAGiEAI#v=onepage&q=mussapi%20%22sii%20sola%20con%20me%20solo%22%20google%20book&f=false (anteprima).

Trema sui tuoi capelli che sono una schiuma bionda.
 Ho la bocca piena delle tue spalle,
 che sono ora come un fuoco di neve tiepida disciolta in me.
 Godo e soffro.
 Ti ho dentro di me e vorrei tuttavia sentirti sopra di me.
 Non mi hai lasciato tanta musica partendo.
 Stanotte tienimi sul tuo cuore,
 avvolgimi nel tuo sogno,
 incantami col tuo fiato,
 sii sola con me solo.
 Oh melodia melodia...
 Tremano tutte le goccioline del mare⁵⁸.

58 Nella redazione proposta da taluni siti introduce la “poesia” il seguente “verso”, su cui rinvio alla seguente nota 49: «Voglio che tornando tu trovi una paroletta del tuo amico stasera». Cfr. https://www.pensieriparole.it/poesie/poesie-d-autore/poesia-104220#google_vignette (post redazionale del 23/3/2010), <https://officinedelleillusioni.wordpress.com/> (post di Misha80 del 29/7/2011), <https://cucinaedintorni.wordpress.com/> (post anonimo del 29/11/2011), <http://malinconialeggera.blogspot.com/2013/09/gabriele-dannunzio-giuseppina-giorgi.html> (post di Malinconia leggera del 23/9/2013 [testo anepigrafo]), <https://www.booksofart.org/gabriele-dannunzio-desiderio/> (post di booksofart dell'8/12/2019), <https://poesiesolopoesie.blogspot.com/2020/> (post di Massimo Rossi del 22/9/2020), <https://www.passionevera.it/rita-cerimele-e-la-nuova-rubrica-passione-e-cambiamento-gabriele-dannunzio-si-rivolge-a-giuseppina-giorgi-mancini/> (post s.d. [ma post 10/2020] di Rita Cerimele [testo anepigrafo]), <https://wordsmusicandstories.wordpress.com/2023/04/14/le-donne-del-mio-vate-%E2%98%BE%98%BD%F0%9F%96%8B%EF%B8%8F-2/> (la «poesia» figura nel XVI capitolo, caricato il 14/4/2023, della «serie di storie», anche in inglese, *Le donne del mio Vate* di Luisa Zambrotta), <http://graficamylove.altervista.org/poesie.htm> (post anonimo s.d.), https://www.babelmatrix.org/works/it/D%E2%80%99Annunzio%2C_Gabriele-1863/Ho_un_desiderio_di_te_stasera e https://www.magyarul-babelben.net/works/it/D%E2%80%99Annunzio%2C_Gabriele-1863/Ho_un_desiderio_di_te_stasera/hu/86510-V%C3%A1gyom_r%C3%A1d_ma_este?tr_id=4150 (post s.d. entrambi di Cikos Ibolja, il secondo con versione in magiaro a fronte). Sprovvisa dell'incipit addizionale la “lirica” è reperibile invece ai seguenti indirizzi: https://www.legnanonews.com/rubriche/l_angolo_della_poesia/2014/01/22/tremano_tutti_i_fiori_stasera_di_gabriele_d_annunzio/34743/ (post redazionale del 22/1/2014), <https://blog.libero.it/cunnii/view.php?id=cunnii&pag=20&gg=0&mm=0> (post di Cunnii del 27/4/2015), <http://cesim-marineo.blogspot.com/-2017/12/g-dannunzio.html?zx=6fcb695f29bda3ec> (post di Francesco Virga dell'8/12/2017), <https://blog.libero.it/wp/lovesweetpassion/2018/01/16/desiderio/> (post di ilcercatore_damore del 16/1/2018), <http://insolitosognatore.blogspot.com/2018/02/ho-un-desiderio-di-te-stasera.html> (post anonimo del 14/2/2018), <https://books.google.it/books?id=Xi3lDwAAQBAJ&pg=PA30&lpq=PA30&dq=d%27annunzio+%22tremano+tutti+i+fiori%22&source=bl&ots=VyQ9hW271s&sig=ACfU3U1JbPBIBfvqlyXWO4LJe7tgv9cBiA&hl=it&sa=X&ved=2>

Edera primaverile

Le edere rigerminanti salivano
 pel vecchio muro scrostato
 con un impeto di giovinezza;
 si attorcigliavano alle
 travi della tettoia come a tronchi vivi;
 coprivano i mattoni
 vermigli d'una tenda
 di piccole foglie cuoiose,
 lucide, simili a laminette di smalto;
 assaltavano le tegole
 allegre di nidi: vecchi e nuovi nidi
 già cinguettanti
 di rondini in amore⁵⁹.

a h U K E w j q 9 9 C - p _ S G A x X f h P 0 H H f v 4 B K E 4 H h D o A X o E C B o - Q A w # v = o n e p a g e & q = d ' a n n u n z i o % 2 0 % 2 2 t r e m a n o % 2 0 t u t t i % 2 0 i % 2 0 f i o r i % 2 2 & f = f a l s e (il testo, mutilo dei due “versi” finali, figura nell’antologia a cura di M.C. Dominici *Frammenti... d'arte e d'amore*, Lecce, Youcanprint, 2019, p. 30), <https://alessandrodiadamio.wordpress.com/2020/08/20/ho-un-desiderio-di-te-stasera-di-gabriele-dannunzio/> (post di Alessandro Di Adamo del 28/8/2020), <https://www.frasimania.it/poesie-amore-buonanotte/> (post di Luca Carlo Ettore Pepino aggiornato all'11/4/2023), <https://www.vocenuova.info/cultura/gabriele-d-annunzio-ho-desiderio-di-te-stasera-poesia/> (cfr., *supra*, nota 46), <https://lyricstranslate.com/fr/gabriele-dannunzio-ho-un-desiderio-desolato-russian> (post di doctorJoJo del 21/8/2020, modificato il 4/4/2024, e versione in russo di SpeLiAm del 2/4/2024), <https://moraliadue.wordpress.com/> (post anonimo del 9/5/2024 [testo anepigrafo]), <https://www.sololibri.net/Ho-desiderio-di-te-stasera-Gabriele-d-Annunzio-Giuseppina-Giorgi-Mancini.html> (cfr., *supra*, nota 56), https://giro-sulmondo.altervista.org/gabriele-dannunzio-ho-un-desiderio-di-te-stasera/?doing_wp_cron=1719219229.8056750297546386718750 (post di rebel.dream s.d.), <https://www.calameo.com/read/00654755187aa9906464c> (nel volumetto s.d. di valeria 75 *Le più belle poesie d'amore* figurano anche *Rimani e Stringiti a me*), <https://ilchaos.com/poesia/ho-un-desiderio-di-te-stasera-di-gabriele-dannunzio/#> (post di Miranda s.d.), <https://lifelive.eu/ho-un-desiderio-di-te-stasera-una-poesia-di-gabriele-dannunzio/> (post anonimo s.d.).

- 59 Il tema della supposta lirica ne determina la presenza anche in qualche sito di floricoltura, botanica e affini: il blog «Il giardino del tempo», post di Doriana dell'8/7/2013 (<https://ilgiardinodeltempo.altervista.org/edera-primaverile-di-gabriele-dannunzio/>); il sito di un «progetto finanziato dal MIUR e coordinato da ENEA» «Florintesa. Amori botanici», post anonimo del 4/11/2015 (<https://www.florintesa.it/edera-primaverile-gabriele-dannunzio/>), e la rivista «L'Officina dell'Ambiente», articolo *Edera* di Anna Zacchetti del 1/2018 (<https://www.officinadellambiente.com/it/articolo.-php?idl1=0&idl2=0&id=3632> [testo anepigrafo]). Per altre testimonianze di *Edera primaverile* rinvio ai seguenti link: <https://isolafelice.forumcommunity.net/?t=42073972>

Sul blog «Libr’Aria», richiamato più addietro per riportare *Stringiti a me* e che ospita pure (nella versione *minor*) *Ho un desiderio di te stasera*,⁶⁰ ho invece rintracciato, divulgata a due riprese, la seguente “poesia”:

Occhi

Perchè io non so dire
 quel che i suoi occhi mi fanno provare.
 Non mani,
 non voce,
 non braccia e nè labbra.
 Occhi.
 I suoi.
 Addosso.
 Occhi che a differenza degli altri,
 non mi vedono,
 ma mi guardano come nessuno mai.
 Occhi che mi tengono,
 stringono,
 toccano,
 baciano,
 per poi ricominciare.
 Occhi che in mezzo alla folla sapevano dire: «Lei è mia. Sempre e da sempre!»⁶¹

(post di Lussy60 del 24/11/2010), <http://pinaemela.blogspot.com/2012/07/edera-primaverile.html> (post di Pina Favarolo del 25/7/2012), <https://www.diane.ro/-2009/03/primaverapoezii-in-limba-italiana.html> (post di Diana Popescu s.d. [ma 3/2015]), <https://www.lorenadurante.it/2022/11/13/la-villa-del-levriero/> (post di Lorena Durante del 13/11/2022), <https://angallo.medium.com/ledera-di-d-annunzio-a-boston-d526e12951ad> (post di Antonio Gallo del 9/3/2024), <https://alessandria-today/2024/03/11/rinascita-verde-edera-primaverile-di-gabriele-dannunzio-la-vita-tra-le-crepe-recensione-di-alessandria-today/> (recensione redazionale dell’11/3/2024), <https://www.apoftegma.it/poesie/poesia-edera-primaverile-gabriele-d-annunzio.asp> (post di Alfredo Zingariello s.d.), <https://stefaniagangemicounselor.it/edera-primaverile/> (post di Stefania Gangemi s.d. [il sito è nato nel 2020]), <https://aforisticamente.com/frasi-citazioni-aforismi-su-edera/> (post di Fabrizio Caramagna s.d. [il sito è nato nel 2022]).

60 Il post anonimo s.d. che la contiene (<https://libriacultura.altervista.org/un-desiderio-stasera-la-poesia-gabriele-dannunzio/>) è identico, salvo una minima variante nel titolo, a quello pubblicato sul sito collegato «RestaurArs» (cfr. in merito, *supra*, nota 1).

61 Cfr. i post, entrambi s.d., <https://libriacultura.altervista.org/occhi-la-bellissima-poesia-di-gabriele-dannunzio/> (ripreso il 2/3/2023 in <https://www.pontelandolfonews.com/poesie/poesie-scelte-da-renato-2/>) e <https://libriacultura.altervista.org/occhi-una-poesia-di-gabriele-dannunzio/>). La fortuna di *Occhi* sembra essere molto recente: tutti i post da me rinvenuti che recano la “poesia” risalgono all’ultimo settennio (cfr. <https://jackdipicche.home.blog/author/jackofpicche/page/10/>

L'ultima lirica fasulla della serie conta, nella sua integrità, un'unica occorrenza sul blog «Il ricordo perduto» di Max, già menzionato per la presenza al proprio interno sia di *Dormi stanotte sul mio cuore* che di *Stringiti a me*⁶² e dove si legge inoltre, in due redazioni alquanto divergenti, *Ho un desiderio desolato di te*. Si tratta della singolarissima *Io sono nel vostro sangue*, inarrivabile *monstrum* di sciatteria costruttiva (basti notare come dall'allocutivo «voi» dei primi dieci “versi” si trascorra con olimpica *nonchalance* al «tu» dei tre finali) e imperizia metrica (astruendo dalla totalmente casuale distribuzione di presunti accenti ritmici, i “versi” 3, 5, 6, 10 e 13 esorbitano da qualsivoglia misura canonica, anche doppia) che ha nondimeno trovato un estimatore tra i temerari dicatori della piattaforma YouTube:

Io sono nel vostro sangue

Io sono nel vostro sangue e nella vostra anima;
io mi sento in ogni palpito delle vostre arterie;
io non vi tocco eppure mi mescolo con voi come se vi tenessi di continuo
[tra le mie

braccia, su la mia bocca, sul mio cuore.

Io vi amo e voi mi amate; e questo dura da secoli, durerà nei secoli, per
[sempre.

Accanto a voi, pensando a voi, vivendo di voi, ho il sentimento dell'infinito,
[il sentimento dell'eterno.

Io vi amo e voi mi amate.

Non ricordo più nulla.

Vi amo. Amo voi sola. Penso per voi sola. Vivo per voi sola.

Non so più nulla; non ricordo più nulla; non desidero più nulla, oltre il
[vostro amore.

[26/11/2018], <https://www.tanogabo.it/divertimenti-grafici-occhi/> e https://digita.com/story.php?title=Occhi_elaborazioni_grafiche_e_una_poesia_di_Gabriele_D annunzio [entrambi 6/4/2023], <https://rdelzio.wordpress.com/2023/11/30/today-11-30-23/> [30/11/2023], <https://www.pescini.com/cms/poesie-damore.html> [14/2/2024]), come pure le declamazioni degli *youtubers* Fabricio Guerrini (<https://www.youtube.com/watch?v=m2gDlrMIEj0> [12/11/2022]) e Giuseppe Silipo (<https://www.youtube.com/watch?v=PO-JapI6M7k> [19/12/2022; il video è allegato al «testo della canzone» in un post di Valeriu Raut del 4/4/2024 su «Lyrics Translate»: <https://lyricstranslate.com/it/gabriele-dannunzio-occhi-lyrics>) e la versione karaoke di Lucy & Pirata (<https://www.youtube.com/watch?v=fArgTVHbEZc> [14/11/2023]). Anche il capitolo 57 del romanzo *Judas* di jwIK26, la cui epigrafe riporta un frammento di *Occhi*, risulta caricato su «Wattpad» il 10/5/2024 (<https://www.wattpad.com/1443399582-judas-mattheo-marvolo-riddle-57>).

62 Cfr. la precedente nota 5.

Tu esalti la mia forza e la mia speranza, ogni giorno.
 Il mio sangue aumenta, quando ti sono vicino, e tu taci.
 Allora nascono in me le cose che col tempo ti meraviglieranno⁶³.

Di tali quattro pezzi ho accertato essere il primo una lettera in forma di interietiva prosa poetica, datata «L'equinozio di primavera, 1907», estratta dal lauto carteggio con Giusini e sottoposta a qualche aggiustamento grafico e interpuntivo e a un taglio mirato (ma si dà anche un grossolano fraintendimento)⁶⁴; il secondo, l'unico a soggetto non amoroso ma naturalistico, un lacerto desunto – con un'omissione – dalla novella *Campane di Terra vergine*, il volume di debutto (1882) del d'Annunzio narratore⁶⁵, e l'ultimo un incredibilmente spudorato ir-

63 Cfr. <https://ilricordoperduto.wordpress.com/2012/11/23/io-sono-nel-vostro-sangue/> (post di @riel del 23/11/2012; in un altro post di @riel, datato 21/9/2013, figura, corredata del “verso” iniziale in più, *Desiderio* [<https://ilricordoperduto.wordpress.com/2013/09/21/desiderio-2/>], riproposta con il titolo *Ho un desiderio desolato di te*, variazioni nella segmentazione dei periodi e senza l'attacco aggiuntivo, in un post di Max del 25/8/2019 [<https://ilricordoperduto.wordpress.com/-2019/08/25/ho-un-desiderio-desolato-di-te/>]). Prescindendo al solito dalle pagine social, una sola ulteriore attestazione di *Io sono nel vostro sangue* (porzione iniziale fino al sintagma *sul mio cuore*) accoglie, diversamente frazionata, il post di Zarima del 12/4/2015 sul blog «Ut pictura poësis» (<https://lamoreperso.blogspot.com/2015-04/gabriele-dannunzio.html?q=d%27annunzio>). In una lettura del testo nella sua totalità si cimenta Salvatore Linguanti il 31/7/2020 (<https://www.youtube.com/watch?v=Pc0N7owpcKc>).

64 Rinvenuta nell'e-Meridiano cit. di *Solus ad solam* in quanto parzialmente riportata nella *Notizia sul testo* di Zanetti (cfr. *supra* e nota 27 e d'Annunzio, *Solus ad solam* cit., p. 3825), la missiva si legge in G. d'Annunzio, *Lettere d'amore*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 2001, p. 112: «Voglio che tornando tu trovi una paroletta del tuo amico, stasera. | Ho un desiderio desolato di te, stasera – ahimè stasera e *sempre*. Ma stasera il desiderio è di qualità nuova, è come un trèmito infinitamente lungo e tenue. | Sono come un mare in cui trèmino tutte le goccioline. | Tremano tutte le ali dell'anima. | Tremano tutte le fibre dei nervi. | Tremano tutti i fiori della primavera, e anche le nuvole del cielo, e anche le stelle della notte; e anche la piccola luna trema, o Dianella [*vocativo eliminato*], trema sui tuoi capelli che sono una schiuma bionda. | Ho la bocca piena delle tue spalle, che sono ora come un fiocco [fuoco *nella pseudolirica*] di neve tiepida disciolto in me. | Godo e soffro. Ti ho dentro di me, e vorrei tuttavia sentirti sopra di me. | Non mi hai lasciato tanta musica partendoti? [*nella “poesia” la sostituzione del punto fermo a quello interrogativo ribalta il significato della frase e rende poco perspicuo il penultimo “verso”*] | Stanotte tienimi sul tuo cuore, avvolgimi nel tuo sogno, incantami col tuo fiato. Sii sola con me solo. | G. | O melodia, melodia! Tremano tutte le goccioline del mare». La dedicatoria della “poesia” viene correttamente individuata in Giusini nei post di Malinconia leggera, di Rita Cerimele e di Alice Figini di cui, *supra*, note 56 e 57.

65 Il primo *link* reperito che rinvia alla raccolta di racconti è il seguente: https://one-morelibrary.com/index.php/it/?option=com_djclassifieds&format=raw&view=dow-

cocervo che cuce, invertendone l'ordine, due ritagli della menzognera dichiarazione di Andrea Sperelli alla sospettosa Maria Ferres nel IV capitolo del Libro terzo del *Piacere* (1889) a un esiguo lembo della seconda parte del *Fuoco* in cui Stelio cerca di rincuorare la sempre angustia Foscara⁶⁶. Del terzo, che l'esclamazione conclusiva riconduce senza dubbio a una penna muliebre (sono infatti occhi maschili quelli che rivendicano *coram populo* il possesso di una creatura identificata con il deittico «lei»), mi è riuscito di individuare soltanto la fonte dell'attacco, l'unico, suppongo, a essere davvero farina, appena appena adulterata, del sacco dannunziano («Io non so dire quel che i suoi occhi mi facevano provare» è notazione fermata nella quiete notturna di Schifanoja il «6 ottobre» 1886 dalla conturbata Ferres nel proprio «Giornale intimo», ossia il IV capitolo del Libro secondo del *Piacere*)⁶⁷. Attesa l'allure sintattica franta e sincopata della restante porzione del testo (salvo l'*explicit*), che rende poco plausibile riferirla alla pronuncia di un'eroina di romanzo tradizionale, se non si vorrà ipotizzarla una «variazione» elaborata da un anonimo a partire proprio dall'iniziale *la gabrielino*, si potrebbe forse congetturare di trovarci di fronte a un brandello memorialistico o a versi – operata che si sia un'adeguata frammentazione del segmento finale, una qualche polimetrica ritmicità inerisce infatti ai righi di *Occhi* – vergati da mano femminile piuttosto di recente o ancora a una traduzione da una poetessa straniera (i tentativi di volarne qualche tassello nelle più diffuse lingue occi-

nload&task=download&fid=14086. Cfr. G. d'Annunzio, *Terra vergine*, in Id., *Tutte le novelle*, a cura di A. Andreoli e M. De Marco, introduzione di A. Andreoli, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1992, p. 28: «Le edere rigermine salivano pel vecchio muro scrostato con un impeto di giovinezza; si attorcigliavano alle travi della tettoia come a tronchi vivi; coprivano i mattoni vermigli d'una tenda di piccole foglie cuoiose, lucide, simili a laminette di smalto; pendevano giù per le larghe aperture come sottilissimi rettili in germoglio [*frase eliminata*]; assaltavano le tegole allegre di nidi: vecchi e nuovi nidi già cinguettanti di rondini in amore».

66 In *Io sono nel vostro sangue* dal romanzo d'esordio dello scrittore derivano, fedeli fin nell'interpunzione, i segmenti *Non ricordo ... vostro amore* e *Io sono ... mi amate* (sono state cassate, dopo *Accanto a voi*, le parole *pensando a voi*), il secondo dei quali nel libro è separato dal precedente da due frasi non riprese nella «poesia»: «Nessun filo più mi lega alla vita d'un tempo. Sono ora fuor del mondo, interamente perduto nel vostro essere» (G. d'Annunzio, *Il Piacere*, in Id., *Prose di romanzi* cit., I, a cura di A. Andreoli, introduzione di E. Raimondi, 1988, p. 313). Dal *Fuoco* sono invece prelevati tal quali i tre ultimi «versi» (d'Annunzio, *Il Fuoco* cit., p. 322). «PensieriParole» è il primo sito in cui ho rinvenuto, entrambi in prosa, sia il passo *Io sono ... mi amate* (con lo stesso taglio operato nella pseudolirica) riferito al *Piacere* (<https://www.pensieriparole.it/aforismi/amore/frase-60784> [post anonimo del 1/3/2008]), sia il passo *Tu esalti ... meraviglieranno* riferito al *Fuoco* (<https://www.pensieriparole.it/aforismi/amore/frase-36420> [post di Marco Bertazzoli del 25/2/2007]).

67 d'Annunzio, *Il Piacere* cit., pp. 218-19.

dentali si sono tuttavia rivelati infruttuosi)⁶⁸. Se le cose stanno così, lo specimine in oggetto ci porta a confrontarci con una fattispecie di sofisticazione testuale fino a qui non riscontrata: quella, *ab origine* praticatissima sul web, della falsa attribuzione, che, nel caso presente, ha tutta l'aria di essere frutto di un'irridente volontà di imbrogliare le carte per testare la credulità della corriva platea degli usufruttuari di poesia *on line* propinando loro un apocrifo particolarmente smaccato, ma schermato da una tessera liminare autenticamente dannunziana. Una sorta di esperimento sociale, insomma.

Basti per ora aver additato e sommariamente considerato anche questa ulteriore quaterna di “liriche”: lascio a un eventuale zelante studioso – meglio se specialista dello scrittore abruzzese – l'onere di un'ispezione internautica ancor più capillare della mia, che lo condurrà magari a scovare altre fantasiose creazioni parapoetiche addebitate alla fucina del Vate. Più proficuo mi sembra prendere congedo da queste pagine con qualche considerazione di ordine generale.

Della varietà di pseudonotizie che, entro la traboccante *olla podrida* con controverso quanto rinunciabile anglismo detta delle *fake news*, concernono personalità eminenti del mondo della cultura d'Annunzio rappresenta notoriamente un oggetto privilegiato: promotore ingegnoso e scaltro della propria immagine e della propria arte nel precoce prodigarsi a escogitare trovate e pianificare strategie di pionieristico *marketing* pubblicitario, vita, morte, gesta e amori di questo spregiudicato protagonista della ribalta letteraria, mondana e politica dall'età umbertina all'*entre-deux-guerres* videro infatti sbocciare per tempo un'imponente fioritura di dicerie e leggende che non accenna ad avvizzire e viene anzi rivigorita grazie all'apporto dei *media* digitali (dal 17 Marzo 2018 ha stabile sede al Vittoriale una mostra a tema spiritosamente battezzata dal rettore dei luoghi Giordano Bruno Guerri *Gabriele D'Annunzio*)⁶⁹. Di siffatta sorta di *fake news* la mezza serqua di liriche fittizie al centro della presente ricognizione costituisce una declinazione particolare: quella, di altrettanto esotica denominazione, della *fake poetry*, al cui riguardo, ma a esclusivo proposito delle indebite attribuzioni, una gustosa intermerata (seguita da una sommaria esemplificazione) giunge per l'appunto dal pulpito di «Libreriamo», per voce dell'immane Galeone:

La rete offre una grande quantità di informazioni, notizie, immagini, citazioni. Non tutto, però, spesso corrisponde a verità. Tutti hanno sentito parlare almeno una volta

68 Unico esito, il rinvenimento su un social network di un paio di schegge della pretesa poesia, comunque attribuita a d'Annunzio, traslate in inglese.

69 La permanente di «falsi d'epoca e moderni» «vuole raccontare i tanti miti dannunziani affiancando una sezione più leggera e divertente alla descrizione del poderoso lavoro scientifico sui falsi [una quarantina di documenti spacciati per autografi] che il Vittoriale ha condotto (...) per tutelare l'immagine e il nome di Gabriele d'Annunzio e il mercato collezionistico» (<https://www.vittoriale.it/feste-del-vittoriale/capolavorando-17-marzo-2018/> [ibid. il link per scaricare il pdf del comunicato stampa relativo all'esposizione da cui traggono le citazioni]).

di “fake news”; ad esse possiamo accostare anche le false attribuzioni che girano in rete in merito a celebri poesie, alcune delle quali vengono attribuite a celebri autori per errore. (...) vi presentiamo alcune poesie famose attribuite erroneamente a celebri autori, un modo per dare il giusto merito a coloro che hanno realizzato dei bellissimi versi, tanto apprezzati da essere stati attribuiti a grandi autori⁷⁰.

Se, come asserisce ancora Guerri in una recente intervista, «D’Annunzio è il poeta italiano più cliccato del mondo dopo Dante»⁷¹, non si ha difficoltà a comprendere che tanto prodigiosa virtù acchiappalike dello scrittore calamiti proprietari e amministratori di siti e blog, spasmodicamente protesi a captare l’attenzione dei proprî utenti, ma il fatto che un cospicuo numero dei predetti spazi virtuali, gran parte dei quali, si è visto, avocantesi per giunta nobili propositi di divulgazione culturale, propagandino ectoplasmatici testi lirici senza una previa verifica (in genere peraltro operabile con relativa agevolezza) della loro effettiva esistenza, nonché disorientare, riesce fortemente sospetto. Invece che di misinformazione – per impiegare un neologismo fresco di conio –, che presuppone quantomeno l’attenuante dell’inconsapevolezza, nella maggioranza dei casi si tratterà infatti di un deliberato intento di disinformare mercé la confezione e la diffusione di prodotti maldestramente contraffatti a pelosi scopi di fatturato, le visualizzazioni e le condivisioni incrementando i proventi derivanti dalle inserzioni reclamistiche. Benché, di là dal dolo e dall’illecito profitto, l’obbiettivo perseguito non sia quello di condizionare l’opinione pubblica per finalità politiche, sociali o economico-finanziarie, i danni di questa pratica fraudolenta attingono comunque proporzioni allarmanti se tale fanghiglia parapoetica finisce a insozzare perfino i *Documenti del 15 maggio* dell’esame di Stato⁷².

70 <https://libreriamo.it/libri/le-poesie-attribuite-errore-celebri-autori/> (post del 26/5/2018: il componimento, comunemente assegnato in rete a Pirandello, *E l’amore guardò il tempo e rise* vi viene altrettanto erroneamente ricondotto alla silloge *Sulle ali della tenerezza* di tale Antonio Massimo Rugolo [cfr. in merito il post di Mario Musumeci del 15/8/2015 sul sito «Musica & Musicologia» al link <https://musicaemusicologia.wordpress.com/2015/08/15/e-lamore-guardo-il-tempo-e-rise-la-fascinosa-poesia-di-rugolo-e-la-volgare-bufala-di-pirandello/>]). Un post omologo del 16/10/2023, ancora di Galeone, si legge al link <https://libreriamo.it/frasi/10-frasi-celebri-cui-tutti-sbagliano-lautore/>.

71 *Io e Gabriele D’Annunzio*, conversazione con Giorgio Gandola, «Panorama», 22/4/2023 (<https://www.panorama.it/abbonati/costume/giodano-bruno-guerri-librod-annunzio>).

72 Cfr., a titolo d’esempio, <https://liceoberchet.edu.it/wp-content/uploads/2022/06/3G-Documento-15-maggio-Esame-di-Stato-2021-2022.pdf> (*Stringiti a me e Rimani*, entrambe «da *Canto novo*», sono comprese dalla docente Alessia Tavilla nel programma di Lingua e letteratura italiana della classe III G del Liceo classico «Giovanni Berchet» di Milano) e <https://www.itaspertini.edu.it/site/wp-content/uploads/2023/05/5A-LING-DOCUMENTO-15-maggio-2023-.pdf> (*Ho un desiderio*

Arcinote insidie della rete, certo, che se da un canto dischiude occasioni fino a un recente passato neppure concepibili di approfondimento, di aggiornamento, di partecipazione e di confronto, dall'altro può involvere nelle sue maglie chi prenda per oro colato e rimpalli inerzialmente quanto raccomandato alle sue sacre pagine senza esercitare, e non di necessità per assenza di cognizioni, un barlume di spirito critico o quantomeno di discernimento. Mi sia consentita, a margine delle magnifiche sorti e progressive dell'intelligenza artificiale e delle connesse questioni relative alla rilevazione delle notizie false tramite algoritmi, una sommessa riflessione conclusiva. Assodato che nel mare telematico, per tornare alla vulgata metafora da cui ha preso avvio questa nota, pescosissimo ma inquinato da impressionanti cumuli di spazzatura, alcuni relitti prosastici dannunziani, abruptamente decontestualizzati, fluttuano travisati nella forma e in vario grado distorti – con un'unica eccezione – nel significato, dubito che le tecniche di *machine learning* e i modelli di reti neurali deputati ad analizzare le scritture poetiche dal rispetto stilistico, se addestrati a raccogliere informazioni scandagliando documenti comunque attinti dall'archivio inter-nautico, siano in grado di operare un'attendibile distinzione tra verità e manipolazione, pervenendo a stabilire l'autentica natura di un testo che viene contrabbandato per ciò che non è, a meno di predisporre più sofisticati – forse meramente chimerici – strumenti correttivi (requisito preliminare imprescindibile l'esclusivo ricorso, quale banca dati di riscontro, a fonti ecdoticamente fededegne). Diversamente, nel caso in esame, temo si limiteranno, sancendo e consolidando l'errore, a catalogare gli stralci specillati di sopra come idilliche liriche d'amore, con il grottesco risultato che come tali essi continueranno a circuire i futuri praticanti del web. Con buona pace della tribolata Perdita e dell'egotista Èffrena, della folle Amaranta e dell'inconsolabile Gabri, della combattuta Maria (che i rimorsi di malmaritata rendono quasi una figura di Giuseppina Giorgi Mancini) e dell'abietto Sperelli. E, soprattutto, del loro defraudato creatore.

desolato di te stasera è compresa dalla docente Francesca Santoro nel programma di Lingua e letteratura italiana della classe V A del Liceo linguistico dell'Istituto «S. Pertini - L. Montini - V. Cuoco» di Campobasso).

