

PER LEGGERE

I GENERI DELLA LETTURA

ANNO XX, NUMERO 38, PRIMAVERA 2020



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

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

info@pensamultimedia.it

www.pensamultimedia.it

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

Direttore responsabile

SILVERIO NOVELLI

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

© Pensa MultiMedia 2020

Finito di stampare
nel mese di aprile 2020

Comitato scientifico

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

Lettura e valutazione degli articoli (Open Peer Review)

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

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

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

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

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

Classificazione ANVUR: fascia A

SOMMARIO

- 7 MARIA PIA ELLERO
Guardare e non vedere. Lettura di Decameron, IX 2
Looking and not seeing. A reading of Decameron, IX 2
- 31 FEDERICA ALZIATI
«Qui, tra i poveri spaventati». Appunti su terrore, violenza, giustizia e santità in Promessi sposi XXIX
«Qui, tra i poveri spaventati». Notes on terror, violence, justice and sanctity in Promessi sposi XXIX
- 49 NADIA EBANI
Due letture dai Canti di Castelvocchio: Le rane, La tessitrice
Readings of Pascoli's. Le rane and La tessitrice
- 63 CARLO SERAFINI
La mamma maestra di Luciano Bianciardi. Ipotesi di lettura
A proposed reading of Luciano Bianciardi's. La mamma maestra
- 81 FRANCESCA LATINI
Lettura di Pas de chat di Giovanni Raboni
A reading of Giovanni Raboni's Pas de chat

INTORNO AL TESTO

- 111 MARIA RITA TRAINA
Note a margine del nuovo Codice diplomatico dantesco
Side notes on the new Codice diplomatico dantesco
- 141 ARNALDO BRUNI
Pina Ragionieri Sergi recensisce Letteratura dell'Italia unita di Gianfranco Contini
On Pina Ragionieri Sergi's review of Gianfranco Contini's Letteratura dell'Italia unita

CRONACHE

- 155 Dante Alighieri, *Vita Nuova*, a cura di Raffaele Pinto, Firenze, Edimedia, 2019 (T. Lombardi); Lapo Gianni, *Rime*, a cura di Roberto Rea, Roma, Salerno Editrice (collana «Testi e documenti di Letteratura e di Lingua», XLII), 2019 (M.R. Traina); Maria Luisa Doglio, Manlio Pastore Stocchi, *Rime degli Arcadi I-XIV (1716-1781). Un'antologia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019 (M. Capriotti); Lorenzo Da Ponte, *Una biblioteca italiana in terra d'America. Orazione (1828)*, edizione e commento a cura di Laura Paolino, Venezia, Marsilio, 2019 (G. Califano); Franco D'Intino, *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Macerata, Quodlibet, 2019 (A. Folin); Marzia Minutelli, *L'arca di Saba. «I sereni animali che avvicinano a Dio»*, Firenze, Olschki, 2018 (A. Chella).

181 INDICE DEI NOMI

187 INDICE DEI MANOSCRITTI

MARIA PIA ELLERO

*Guardare e non vedere.
Lettura di Decameron, IX 2*

*Looking and not seeing.
A reading of Decameron, IX 2*

ABSTRACT

Attraverso un'analisi ravvicinata delle strategie retoriche e narratologiche di *Decameron*, IX 2, la lettura qui proposta mette a fuoco tre aspetti interrelati del testo: le forme di realizzazione e le funzioni del comico; il tema dell'ipocrisia; i collegamenti infratestuali con altre novelle della raccolta.

La diversa realizzazione del comico è uno dei criteri che modellano la rete di collegamenti espliciti tra la novella e altri racconti. In particolare, in IX 2, la comicità assume una duplice valenza: morale e intellettuale. Il piacere del riso è collegato da una parte a un'istanza antigerarchica e al prevalere della legge naturale del desiderio erotico su modelli comportamentali contrari a essa, dall'altra all'improvvisa agnizione di ciò che si nasconde oltre le apparenze, un disvelamento che nella novella è sottratto alle risorse conoscitive dell'uomo e affidato al capriccio della fortuna.

This paper offers a close reading of the rhetorical and narrative strategies in *Decameron*, IX 2, with a focus on the interplay of three different textual aspects: first, the forms and functions of humor; secondly, the theme of hypocrisy, which Boccaccio presents through the behavior of the protagonist/antagonist pair; thirdly, the links with other tales in the overall work.

The divergent quality of humor is one of the criteria that shape the close-knit web of connections between this novella and other tales in the *Decameron*. In *Dec. IX 2*, particularly, humor assumes both moral and intellectual dimensions. On the moral side, the pleasure of laughter is connected to an anti-hierarchical strain and to the prevalence of erotic desire over social behaviors aimed at contrasting the natural law that desire embodies. On the other, laughter is to be seen as the pleasure which springs from the sudden recognition of a truth concealed beneath appearances, a revelation which, in *Dec. IX 2*, is not ascribable to human cognitive abilities but to the whims of fortune.

Guardare e non vedere.
Lettura di Decameron, IX 2

1. Finita la lunga novella di Filomena sul senno di madonna Francesca e sulla pazzia dei suoi amanti, Elissa approfitta della libertà concessa dalla regina di turno per ripresentare un tema che le è caro. Quello stesso che, da regina della sesta giornata, aveva assegnato ai suoi compagni, invitandoli a ragionare «di chi con alcun *leggiadro motto*, tentato, si riscotesse, o con pronta risposta o avvedimento fuggì perdita o *pericolo* o scorno»¹. Nell'introduzione a *Decameron*, IX 2, il richiamo al tema della sesta giornata è puntuale, perché ora è proprio il 'leggiadro parlare' di una giovane monaca a liberarla «da un soprastante *pericolo*»: «Carissime donne, *saviamente* si seppe madonna Francesca, come detto è, *liberar* dalla *noia* sua; ma una giovane monaca, aiutandola la *fortuna*, sé da un soprastante *pericolo leggiadramente parlando diliberò*» (*Decameron*, IX 2, 3). E si potrebbe aggiungere fin da subito che sarà un «pronto [...] avvedimento» a suggerirle il motto che le permetterà di dire «onestamente villania» alla sua antagonista².

Con la sua novella, però, Elissa non intende soltanto tessere uno dei fili invisibili che assicurano questa giornata a tema libero all'impianto complessivo della raccolta. Con essa, la narratrice vuole anche raccogliere l'invito di Filomena, che, accettando di correre «il primo aringo», aveva incoraggiato i suoi compagni a superarla, in una gara di emulazione virtuosa³. Sul piano stilistico, il rapporto emulativo tra i due racconti è segnalato dall'avversativa, in posizione di rilievo sintattico («*ma* una giovane monaca...»), e dalla *climax* «noia»/«pericolo», che presentano la storia di Isabetta come una variante della novella precedente e nello stesso tempo come una sua intensificazione semantica. Accanto alle analogie che collegano le due storie infatti, Elissa ha cura di sottolineare la principale variante che le distingue. Se il 'diliberarsi' da noia (IX 1) o da pericolo (IX 2) facendo uso del proprio senno (IX 1) o «leggiadramente parlando» (IX 2) riconduce entrambe le novelle all'area tematica dell'ingegno, l'intervento decisivo della fortuna distingue la vicenda della giovane monaca da quella di Francesca dei Lazzari, poiché l'ingegno di Isabetta non avrebbe avuto modo di manifestarsi, senza la scoperta casuale di una circostanza fortuita.

L'antagonista di Isabetta si affaccia sulla scena del testo, subito dopo che i raccordi con la narrazione precedente sono stati illustrati:

E come voi sapete, assai sono li quali, essendo *stoltissimi*, maestri degli altri si fanno e gastigatori, li quali, sì come voi potrete comprendere per la mia novella, la *fortuna* alcuna volta e meritamente *vitupera*: e ciò addivenne *alla badessa* sotto la cui obediencia era la monaca della quale debbo dire. (*Decameron*, IX 2, 4)

Con il personaggio dell'antagonista, la narratrice introduce anche un altro dei temi portanti della novella: la stolta ipocrisia di chi vuole castigare in altri il proprio stesso vizio. Il nuovo personaggio e il nuovo tema rispondono alla logica del motto, la cui realizzazione, secondo le fonti classiche, richiede un difetto fisico o morale, e un personaggio che ne sia portatore. Il motivo è comune a tutta la tradizione antica, a partire da Aristotele⁴, ma una riflessione ampia e articolata su di esso si trova nel *De oratore* di Cicerone, che Boccaccio avrebbe potuto conoscere, se non direttamente, attraverso la mediazione di Quintiliano⁵. Il motto, scrive Cicerone, scaturisce dalla bruttezza fisica o dai vizi morali, a patto che chi ne è affetto non ispiri compassione né vera esecrazione: «materies omnis ridiculorum est in iis vitiis, quae sunt in vita hominum neque carorum neque calamitosorum neque eorum qui ob facinus ad supplicium rapiendi videntur»⁶. Né infelici dunque né furfanti, ma viziosi da piccolo cabotaggio, specie se molesti e aggressivi, perché i motti pronunciati per rispondere a una provocazione o a un attacco personale sono più efficaci di quelli detti a freddo e riscuotono più facilmente l'approvazione altrui: «Omnino probabiliora sunt, quae lacesiti dicimus, quam quae priores; nam et ingenii celeritas maior est quae apparet in respondendo [...]. Videmur enim quieturi fuisse, nisi essemus lacesiti» (*De oratore*, II 56). La prontezza di ingegno implicata dal motto risalta meglio se chi motteggia ha dovuto escogitare la sua battuta all'improvviso, per rintuzzare rapidamente chi lo ha provocato – «tentato» direbbe Elissa.

La stoltezza della badessa si oppone all'ingegno sottinteso sia dal *Witz* della giovane monaca sia dallo stratagemma architettato da Francesca (*Decameron*, IX 2, 2), ed è piuttosto accostabile alla «pazzia» dei suoi amanti⁷. La simmetria oppositiva che lega Isabetta alla sua antagonista è marcata anche dall'esito anticipato della fortuna, che assiste la giovane e «meritamente vitupera» la badessa. Proprio la fortuna del resto, assieme al motto di spirito, avrà la funzione di rovesciare l'iniziale antagonismo tra i due personaggi in un rapporto di analogia⁸, dimostrando che la badessa non è più saggia né più virtuosa della sua monaca.

La trama della novella è presto riassunta:

Levasi una badessa in fretta e al buio per trovare una sua monaca, a lei accusata, col suo amante nel letto; e essendo con lei un prete, credendosi il saltero de' veli aver posto in capo, le brache del prete vi si pose; le quali vedendo l'accusata, e fattalane accorgere, fu diliberata, ed ebbe agio di starsi col suo amante⁹.

Il motivo dei «gastigatori» stolidi e ipocriti, presentato da Elissa come chiave di lettura della novella, si trova già in entrambe le versioni del racconto-fonte che Boccaccio ha rielaborato. Il *fablel* delle brache del prete infatti circolava in due diverse redazioni oitaniche quasi contemporanee tra loro, e di poco anteriori al *Decameron*: quella più ampia, nota come *Dit de la Nonnete* del menestrello Jean de Condé, attivo alla corte di Guglielmo I di Hainaut, principalmente tra il 1330 il 1345, e quella più breve inclusa dall'anonimo autore del *Roman de*

Renart in entrambe le versioni del suo libro¹⁰. Il *Dit* si conclude con l'osservazione (già anticipata all'inizio della storia) che

On se doit mout bien aviser
S'il a sour lui que deviser,
Ains que sour autrui on mesdie¹¹.

Analogamente, il *fablel* contenuto nel *Roman de Renart* finisce con un epifonema proverbiale: «Ja nulz ne *chastiés* / Du vice dont estes liez»¹². Ma conviene osservare fin da adesso che Boccaccio collega la propensione a castigare in altri i propri stessi vizi all'idea accessoria degli stolti che vogliono farsi «maestri», precisando in senso 'antigerarchico' la morale più generica dei due *fabliaux*.

Più che riscrivere un preciso testo-fonte¹³, la novella rielabora un nucleo narrativo tradizionale. Nel racconto di Elissa infatti convergono elementi caratteristici di entrambe le redazioni romanze: una versione estremamente semplificata della *fabula* simile a quella del *Roman de Renart*, ma anche alcuni motivi tematici secondari, già adoperati da Jean de Condé per sviluppare l'intreccio. Tra questi, la rapida caratterizzazione iniziale dell'ambiente conventuale, l'ineludibilità delle leggi d'amore, la motivazione psicologica di alcune azioni, il timore della badessa di essere scoperta, la concitazione che la farà scoprire davvero, perfino il minuscolo particolare degli «usulieri», le stringhe che dovrebbero legare le brache alle calzature e che invece pendono sulla fronte della badessa. Per l'analisi del rapporto intertestuale tra *Decameron*, IX 2 e le due versioni del *fablel* non mi resta che rimandare a un bel saggio di Luciano Rossi¹⁴, al quale mi limiterò ad aggiungere poche osservazioni, man mano che l'esposizione me ne darà l'occasione.

2. La vicenda si svolge in Lombardia, nello spazio chiuso di un convento «famosissimo [...] di santità e di religione». La stessa formula è utilizzata con varianti minime anche per altri monasteri del *Decameron*, ad esempio quello di I 4¹⁵, e ricorre quasi identica a proposito del convento in cui Masetto fa le sue prove: «In queste nostre contrade fu e è ancora un munistero di donne assai famoso di santità» (*Decameron*, III 1, 6). In tutti e tre i casi, la narrazione seguente si incaricherà di mostrare che la fama pubblica dei luoghi non corrisponde ai comportamenti privati dei religiosi che li abitano, trasformando questi monasteri in ideali metafore della dialettica tra realtà e apparenza, ma anche tra natura e cultura (*natura* e *nutritura*), che si afferma nella raccolta¹⁶. La caratterizzazione del monastero, si diceva, ricorre anche nel *Dit*, ma in una chiave diversa. Jean de Condé anticipa da subito che il suo convento «iert legiers con vens, / Car amours reparoit en l'iestre / Qui legieres les faisoit iestre»¹⁷; per i suoi lettori, la scoperta del peccato della badessa non sarà una sorpresa. Boccaccio invece caratterizza il convento in senso antifrastico rispetto agli eventi che sta per

raccontare. A una lettura retrospettiva risulterà perciò ben rilevato il tema portante della novella: lo scarto tra essere («stoltissimi») e apparire («maestri [...] e gastigatori»).

Nello spazio chiuso di questo monastero lombardo, sono pochi e marginali gli elementi dinamici che arrivano dall'esterno: un giovane, del quale una novizia si innamora per averlo visto dalla grata del parlatorio, e un prete che entra furtivamente nel convento, serrato in una cassa. Sebbene tutto si svolga nello spazio claustrale dell'abbazia e in una sola notte, la novella risulta narrativamente più mossa di altri racconti di motto, solitamente poveri di eventi e senza peripezia¹⁸, prevede vari cambiamenti di scenario ed è articolata in tre brevi sequenze¹⁹. La prima è ambientata in parlatorio e contiene l'antefatto della narrazione: l'amore di Isabetta per un giovane, venuto al monastero per accompagnare un parente di lei. La scena della 'prima veduta' e l'innamramento sono descritti secondo le convenzioni dell'amore cortese:

Sapere adunque dovete in Lombardia essere un famosissimo monistero di santità e di religione, nel quale, tra l'altre donne monache che v'erano, v'era una giovane *di sangue nobile* e di meravigliosa bellezza dotata, la quale, Isabetta chiamata, essendo un dì a un suo parente alla grata venuta, d'un bel giovane che con lui era s'innamorò; e esso, *lei veggendo bellissima*, già *il suo disidero avendo con gli occhi concetto*, similmente di lei s'accese: e non senza gran pena di ciascuno questo amore un gran tempo senza frutto sostennero. (*Decameron*, IX 2, 5)

Come richiedono le convenzioni dell'amore fino, la giovane è «di sangue nobile», il desiderio erotico ha per oggetto la bellezza di lei e passa attraverso gli occhi²⁰. Anche nel *fablel* del *Roman de Renart* troviamo un'allusione al registro cortese, ma declinata in chiave ironica e riferita al personaggio negativo: la badessa sciocca, «sote», «qui par amour amoit»²¹. Nella versione boccacciana, invece, il riferimento al codice cortese non ha una coloritura ironica e perciò si presenta come uno scarto rispetto alla materia fabliolistica che è fonte del racconto. Questa allusione ai toni della letteratura alta da una parte testimonia il gusto di Boccaccio per la mescolanza stilistica e per l'interferenza di codici culturali anche molto lontani tra loro²², dall'altra risponde a una motivazione narrativa. La connotazione cortese dell'amore di Isabetta sollecita l'adesione del lettore rispetto al comportamento del personaggio, distinguendolo da quello che verrà attribuito alla sua antagonista²³.

La seconda sequenza è inquadrata nello scenario notturno e privato delle celle. Essendosi accorte degli amori della loro compagna, le altre monache tramano contro gli amanti e li sorvegliano per farli cogliere sul fatto dalla badessa Usimbalda, «buona e santa donna secondo la opinion delle donne monache e di chiunque la conoscea» (*Decameron*, IX 2, 7)²⁴. La loro azione corale è raccontata mediante un registro stilistico che presuppone una distanza ironica²⁵:

così taciutesi, tra sé *le vigilie e le guardie segretamente partirono* per incogliere costei. [...] quando a lor parve tempo, essendo già buona pezza di notte, *in due si divisero, e una parte se ne mise a guardia dell'uscio della cella dell'Isabetta e un'altra n'andò correndo alla camera della badessa* (*Decameron*, IX 2, 7-8)

I movimenti corali delle monache sono rappresentati come le operazioni di un piccolo esercito: i turni di sentinella, la segretezza delle operazioni, il manipolo che si divide in due, per garantire la guardia alla porta della colpevole e nello stesso tempo correre a passo di marcia a denunciarla. Questo linguaggio da grandi manovre contrasta con l'ambiente chiuso e gli interessi minuti, i pettegolezzi, le invidie che rappresentano la materia della narrazione, secondo una tecnica di ironia antifrastica che mette a contrasto l'alto dei *verba* e il basso delle *res*.

Al centro della sequenza prende posto l'evento casuale che darà occasione al motto di spirito e creerà le condizioni per lo scioglimento della peripezia:

Era quella notte la badessa accompagnata d'un prete il quale ella spesse volte in una cassa si faceva venire. La quale, udendo questo, temendo non forse le monache per *troppa fretta* o troppo volonterose tanto l'uscio sospignessero, che egli s'aprisse, *spacciatamente si levò suso e come il meglio seppe si vestì* al buio; e credendosi torre certi veli piegati, li quali in capo portano e chiamangli il saltero, *le venner tolte* le brache del prete; e *tanta fu la fretta*, che senza avvedersene in luogo del saltero *le si gittò* in capo e uscì fuori e *prestantemente* l'uscio si *riserrò* dietro dicendo: «Dove è questa maladetta da Dio?» (*Decameron*, IX 2, 9)

A contrasto con le modalità lirico-cortesi che connotano l'amore di Isabetta, quello di Usimbaldà è giocato sul registro comico: un prete entra in abbazia nascosto in una cassa, le sue «brache» sono scambiate al buio per un copricapo e indossate per recarsi a un capitolo solenne. La connotazione caricaturale dell'avventura erotica della badessa enfatizza l'effetto di straniamento prodotto da questo segmento di testo. Nello stesso momento e senza alcun indugio diegetico sulle nuove informazioni, il lettore viene a sapere, nell'ordine, che la «buona e santa» badessa indulge nello stesso peccato di Isabetta; che ciò si verifica abitualmente («Era quella notte la badessa accompagnata d'un prete il quale ella *spesse volte* in una cassa *si faceva venire*»); che i due peccati non sono da mettere sullo stesso piano, poiché uno si presenta in tutta la dignità dell'amore cortese, l'altro si risolve in una ridicola storia di casse e di mutande. L'effetto di straniamento di questa vertiginosa *antidlimax* narrativa è realizzato mediante una distribuzione delle informazioni che prima sembra accreditare l'opinione diffusa di chi non sa se non ciò che appare e solo più tardi, in corrispondenza della peripezia, rompe questo orizzonte d'attesa e fa sapere ai lettori ciò che il narratore onnisciente sa da subito: che la badessa non è più «santa» di Isabetta e che l'apparenza non corrisponde alla realtà dei fatti.

La concitazione della badessa, motivata dal timore che l'uscio ceda sotto la

pressione delle monache, ha la funzione di rendere verosimile lo scambio del salterio con le brache, di razionalizzare il dato irrazionale e fortuito che contribuirà in modo decisivo allo scioglimento della peripecia.²⁶ Nel contesto di una narrazione scarna ed essenziale e dunque povera di determinazioni qualitative, Elissa insiste, quasi a ogni nuovo rilancio della progressione sintattica, sulla rapidità dei movimenti, sulla fretta che rende possibile lo scambio: «temendo non forse [...] per *troppa fretta* [...], *spacciatamente* si levò [...]; e *tanta fu la fretta*, che senza avvedersene [...] le si gittò in capo [...] e *prestantemente* l'uscio [...] riserrò». Sul piano sintattico, la velocità dell'azione è resa dai parallelismi, dalla prevalente paratassi, dall'incalzante polisindeto che introduce ogni principale, dai passati remoti che sigillano ogni periodo, precipitandolo verso la sua conclusione: «*si levò suso e come il meglio seppe si vestì* al buio; e credendosi torre certi veli piegati, [...] le *venner tolte* le brache del prete; e tanta fu la fretta, che senza avvedersene in luogo del saltero le si *gittò* in capo e *uscì* fuori e *prestantemente* l'uscio si *riserrò* dietro». La rapidità della sintassi, i cui membri diventano progressivamente più brevi, corre, in crescendo, verso il *raléanti* finale, quasi una pausa narrativa che chiude la scena con l'inserzione di un segmento di discorso diretto: «*Dove è quèsta maladétta da Dio?*». E l'indugio diegetico che questa inserzione comporta è reso solenne dalla misura endecasillabica e dall'allitterazione, a sottolineare il punto climatico della peripecia, il momento di crisi che prelude alla cattura di Isabetta.

Alla rapidità della rappresentazione corrisponde il rapido cambiamento dello scenario, con il passaggio dalla cella di Isabetta a quella di Usimbaldà, poi ancora a quella di Isabetta e infine alla sala capitolare, dove si svolge la terza e ultima sequenza. Isabetta vi è stata trascinata a forza, per essere punita pubblicamente, e il punto di vista della narratrice mette a fuoco alternativamente ora la giovane donna ora la sua accusatrice e giudice. Questa focalizzazione alterna rispecchia il rapporto di antagonismo tra i due personaggi che si manifesta in particolare in questa scena culminativa, durante la quale Isabetta pronuncerà il suo motto²⁷.

Il motto ha il compito di rovesciare il rapporto di antagonismo in un rapporto di analogia²⁸, rivelando pubblicamente che la badessa è colpevole dello stesso peccato che intende censurare nella sua monaca, e prelude all'enunciazione esplicita della legge naturale alla quale tutti, nel *Decameron*, sono sottoposti: «impossibile essere il potersi dagli stimoli della carne difendere» (*Decameron*, IX 2, 18)²⁹. Ma l'analogia, dettata dalla comune natura umana e nascosta dall'ipocrisia delle apparenze, è stata preparata lungo tutta la novella³⁰, a partire dal parallelismo che apre la rubrica, anch'essa costruita sulla messa a fuoco alterna dei due personaggi: «Levasi una badessa in fretta e al buio *per trovare una sua monaca* [...] *col suo amante* nel letto; ed essendo con lei un prete» (*Decameron*, IX 2, 1)³¹.

Lo scioglimento della peripecia assume la forma di un riconoscimento, quasi un'agnizione in senso classico, che mette a nudo l'identità autentica di chi

rappresenta la norma e l'autorità gerarchica, ma anche l'inconsistenza delle opinioni e delle apparenze. L'improvvisa rivelazione si precisa come passaggio dalla condizione di cecità fisica e conoscitiva, pertinente nelle sequenze narrative precedenti, a una condizione di piena e cruda visione:

venne alla giovane alzato il viso e *veduto* ciò che la badessa aveva in capo e gli usulieri che di qua e di là pendevano: di che ella, *avvisando* ciò che era, tutta rassicurata disse [...] (*Decameron*, IX 2, 14-15)

la badessa, *avvedutasi* del suo medesimo fallo e *vedendo* che da tutte *veduto* era (*Decameron*, IX 2, 18)

La ripetizione del verbo 'vedere' – o della sua radice etimologica – è quasi ossessiva, come il non vedere o non avvedersi nelle sequenze precedenti, che infatti è riferito a tutti gli attanti³²: Isabetta, il suo amante, la badessa, la piccola folla delle monache:

avvenne una notte che egli da una delle donne di là entro *fu veduto*, *senza avvedersene* e egli o ella, dall'Isabetta partirsi e andarsene (*Decameron*, IX 2, 7)

credendosi torre certi veli piegati, li quali in capo portano e chiamangli il saltero, le venner tolte le brache del prete; e tanta fu la fretta, che *senza avvedersene* in luogo del saltero le si gittò in capo (*Decameron*, IX 2, 9-10)

E con l'altre, che sì focose e sì attente erano a dover far trovare in fallo l'Isabetta, che di cosa che la badessa in capo avesse *non s'avvedieno*, giunse all'uscio della cella (*Decameron*, IX 2, 11)

Come in altre novelle del *Decameron*, l'oscurità (delle celle, dei corridoi) ha sia una funzione 'attanziale' sia una valenza simbolica³³. È il correlativo oggettivo della fortuna: assieme alla fretta della badessa, rende infatti possibile lo scambio casuale degli indumenti e dà perciò impulso al *plot*. Ed è contemporaneamente il corrispettivo simbolico della cecità conoscitiva dei personaggi, che non vedono o non si accorgono di quel che vedono. Anche il letterale 'prendere una cosa per un'altra' di Usimbald³⁴ riproduce sul piano degli eventi l'errore conoscitivo di chi prende l'opinione per verità di fatto e l'apparenza di santità per santità. Alla trama narrativa della novella, puntata verso il motto, si sovrappone così una trama retorica coerente incentrata sulla dialettica cecità/visione³⁵. Questa strategia retorica ha il duplice compito di rendere coeso l'intreccio e di potenziare gli aspetti comici del finale. Se riferita ai personaggi, è collegata a quella che Elissa presenta come la chiave di lettura del suo racconto (gli stolti che si fanno «maestri» e «gastigatori»), quasi una sorta di reificazione narrativa della dialettica apparenza/realtà che trama la novella. Il passaggio dalla cecità alla visione però non è frutto di industria o di ingegno,

ma un dato casuale: in un mondo in cui le apparenze accecano, l'accesso a 'ciò che è veramente' è un evento occasionale e imprevedibile, che niente garantisce e assicura.

La conclusione derubrica la clamorosa infrazione del voto di castità da parte delle due monache alla regolarità delle leggi di natura e la assimila ai ritmi di una 'normalità' perfino un po' banale: «e liberata la giovane, [la badessa] col suo prete si tornò a dormire, e l'Isabetta col suo amante» (*Decameron*, IX 2, 18). La notte degli imbrogli si risolve così in un nulla di fatto, in un ripristino dello *status quo*, nel quale consiste il lieto fine della storia. Al dinamismo dell'intreccio si oppone la circolarità della *fabula*, già anticipata nella rubrica: «Levasi una badessa [...] per trovare una sua monaca, a lei *accusata, col suo amante* nel letto» / «le quali vedendo l'*accusata* e fattalane accorgere, fu diliberata, ed ebbe agio di starsi *col suo amante*». Il carattere non progressivo della *fabula* è evidenziato dalla ripetizione 'epiforica' riferita al ritorno allo stato di partenza.

Nella lettura retrospettiva che la brigata dà della novella, l'intervento della fortuna è commutato senza esitazioni in un intervento divino: «essendo da tutti rendute grazie a Dio che la giovane monaca aveva con lieta uscita tratta de' morsi delle individiose compagne, la reina a Filostrato comandò che seguitasse» (*Decameron*, IX 3, 2). Con un tono tra il compiaciuto e il beffardo, il commento suggerisce che anche gli incontri erotici possono rientrare tra i benefici procurati dalla fortuna-providenza³⁶. E sembra implicare una maliziosa fiducia nell'irrilevanza dei 'peccati naturali' agli occhi di Dio, il quale, nel suo insondabile agire, «non [...] tiene ragione alcuna delle comari» (*Decameron*, VII 10, 28)³⁷, remunera chi gli mette «le corna sopra 'l cappello» (*Decameron*, III 1, 43) e salva una sposa di Cristo che ha saputo 'procacciare la propria ventura'³⁸ «de' morsi delle individiose compagne».

3. Durante il regno di Emilia, l'istituzione di collegamenti tra una novella e l'altra assume proporzioni quasi sistematiche, diventando una caratteristica saliente della giornata.³⁹ Una raggiera di tracce implicite si dirama da ciascun racconto della decade, collegandolo ad altre narrazioni, in modo da ribadire la compattezza del macrotesto e nello stesso tempo rendere coesa l'architettura della giornata. Anche i narratori, da parte loro, tendono a indicare espliciti elementi di raccordo tra novelle (contigue o collocate in altre giornate), così da compensare la libertà tematica concessa dalla regina.

Abbiamo già visto che *Decameron*, IX 2 si presenta come una novella 'extra-vagante' di motto⁴⁰; la vicenda ricorda in particolare quella di *Decameron*, VI 7, dove madonna Filippa, sorpresa col suo amante, fugge un pericolo imminente, perché sa «ben parlare [...] dove la necessità il richiede» (*Decameron*, VI 7, 3), cioè durante un processo pubblico simile a quello intentato a Isabetta⁴¹. Ma occorrerà chiamare in causa anche le monache di Masetto e soprattutto la storia dell'abate e del giovane monaco di I 4, che sviluppa dal punto di vista maschile

lo stesso tema di IX 2, ma senza il *décor* cortese e senza accenni al carattere ineludibile del desiderio erotico. Anche il finale è parzialmente diverso, perché, in I 4, l'infrazione alla regola non diventa norma collettiva, ma ricerca bilaterale di complicità tra superiore e sottoposto⁴².

Fili più tenaci e meglio visibili collegano, come si è detto, la novella di Elissa alla precedente, tanto che, nel trattamento di alcuni temi comuni, il gioco delle varianti sembra risolversi in una mera questione di proporzioni. Un motivo marginale di IX 1 può essere ripreso e sviluppato più ampiamente in IX 2 o, viceversa, ciò che lì era centrale viene lasciato rifluire ai margini della narrazione. Un caso rappresentativo riguarda il trattamento del tema della fortuna, che interviene anche nella novella di madonna Francesca, ma un po' come la mossa imprevista di un gioco a somma zero, che avrebbe dato lo stesso risultato anche senza l'interferenza di circostanze casuali. Di fatto però è proprio il caso a far fallire l'impresa dei due amanti: l'incontro fortuito con i birri, che si trovano, inaspettati e per tutt'altri scopi, sotto la casa di Francesca, ed emergono dal buio all'improvviso, disperdendo Alessandro e Rinuccio. La loro donna – che assiste ai fatti dalla finestra – è ben lieta di questo accidente, grazie al quale potrà liberarsi dei due corteggiatori⁴³. E tuttavia il ruolo della fortuna è significativamente depotenziato ai fini dell'esito previsto dalla protagonista, che, sottolinea Filomena, è «già *da sé* armata in modo da mandargli ammendun via» (*Decameron*, IX 1, 30), qualunque sia la riuscita della loro impresa.

Anche il tema delle «forze d'amore» compare in entrambe le novelle, ma nella prima è presentato come chiave di lettura della narrazione:

Molte volte s'è, o vezzose donne, ne' nostri ragionamenti mostrato quante e quali sieno le forze d'amore [...] e per ciò che esso non solamente a varii dubbii di dover morire gli amanti conduce ma quegli ancora a entrare nelle case de' morti per morti tira, m'agrada di ciò raccontarvi [...] una novella (*Decameron*, IX 1, 3-4)

mentre figura solo come una componente marginale dell'intreccio nella seconda, anche perché in questo caso la massima che sancisce l'impossibilità di difendersi «dagli stimoli della carne» è 'raccontata' (e non enunciata dalla voce narrante) in quanto parte integrante del discorso di Usimbald⁴⁴.

Nelle due novelle, il motivo delle forze d'amore si intreccia in modi diversi con quello dell'ingegno, un nesso già avanzato nella terza giornata e che si afferma sempre più esplicitamente nella settima, la giornata delle beffe erotiche⁴⁵. È un tema che Boccaccio sviluppa in genere in chiave antiguittoniana e anticavalcantiana⁴⁶, dimostrando che amore non toglie senno, ma, al contrario, rende perfino i semplici bene avveduti. Nei primi due racconti della nona giornata però il nesso amore/ingegno ha sbocchi ancipiti. Nella seconda novella, l'amore non priva Isabetta del suo ingegno, ma nello stesso tempo non è l'amore a ispirarle il «pronto avvedimento» che la mette in salvo, come fa invece con la «semplicetta» Ghita di VII 4⁴⁷. Nel caso della giovane monaca,

semmai, la passione erotica come il motto ingegnoso non fanno che confermare la natura gentile del personaggio. Ma si tratta di un dato caratteriale che possiamo dare per scontato (le donne innamorate sono quasi sempre «di gran cuore», nel *Decameron*), e del quale il lettore è già a conoscenza. Nel primo racconto, invece, il motivo delle forze d'amore è declinato come «pazzia» («[Francesca] aspettò di vedere se sì fossero pazzi che essi il facessero»: IX 1, 18) e cioè come privazione di senno. Se, nella storia di Alessandro e Rinuccio, «ogni cosa diviene agli amanti possibile», è solo perché l'amore li ha privati di ogni discrezione, di ogni capacità di distinguere qual è il comportamento appropriato alle circostanze. La loro impresa perciò non è un atto di vero coraggio o di vera magnanimità, ma di «ardita presunzione», che Francesca per prima disapprova («meravigliossi molto del grande ardir di ciascuno»: IX 1, 32).

Un discorso analogo vale per la sentenza pronunciata da Usimbalda, quando si trova costretta a 'mutare sermone' in corso d'opera. Che l'appetito concupiscibile sia uno stimolo naturale e che perciò tenda a prevalere sulle istanze culturali contrarie a esso è un dato di fatto che, all'altezza della nona giornata, Boccaccio ha affermato più volte: con diverso grado di energia, ma senza incertezze. In *Decameron*, IX 2 però, il riferimento all'appetito erotico come legge di natura ricorre, a sorpresa, in un contesto straniante e degradato⁴⁸: nel discorso puramente strumentale della badessa e come componente di un *plot* che ha il compito di mostrare l'ipocrisia degli stolti che si fanno maestri.

Accanto alle varianti tematiche di *Decameron*, IX 1 e 2, vanno registrate anche alcune varianti compositive. Va detto innanzitutto che se IX 2 è una novella comica in senso proprio, direi per appartenenza di genere, una componente comica entra in gioco anche in IX 1, quando si innesca la 'beffa' ai danni dei due amanti e, naturalmente, nel finale di essa⁴⁹. Occorre poi aggiungere che il tempo della storia è identico in entrambe le novelle, le cui azioni si svolgono tutt'e due nel corso di una sola notte. Le varianti compositive consistono perciò nel diverso rapporto tra tempo della storia e tempo del racconto e nella diversa ampiezza degli aspetti comici⁵⁰.

In IX 2 il tempo della narrazione è rapido, come si addice a una novella di motto. La vicenda e i personaggi stessi sono risolti nell'azione, nei gesti, nelle poche battute scambiate. Non c'è indugio narrativo sulla psicologia dei personaggi, sulla loro caratterizzazione (con la sola eccezione di Isabetta) e, tutto sommato, neppure sui loro discorsi: sono pochissime (quattro di numero) le battute riportate in discorso diretto. Sebbene la comicità non sia propriamente affidata al motto, ma allo scambio del salterio con le brache, la narratrice non si attarda sugli aspetti comici della vicenda: Elissa si limita a un racconto breve e secco dello scambio di indumenti e indulge nel particolare ridicolo degli «usulieri che di qua e di là pendevano» (*Decameron*, IX 2, 14⁵¹) solo perché quel particolare sarà centrale nel *Witz*.

In IX 1, il tempo del racconto è più dilatato, come si richiede a una «novella a intrigo»⁵², con l'ampio antefatto che prelude alla notte del *servitium amoris*, la

presentazione di Scannadio, le istruzioni dettagliate alla fantesca riportate in discorso diretto. C'è poi indugio diegetico sui pensieri di Alessandro, chiuso per morto nel sepolcro di un malfattore, e sulle esitazioni dei due amanti mentre si preparano, l'uno all'insaputa dell'altro, a eseguire il compito assegnato a ciascuno, con gli argomenti *contra* consegnati al monologo dell'uno (IX 1, 20-23) e il solo argomento a favore a quello dell'altro (IX 1, 28)⁵³. Il *coté* comico della novella è interamente a carico della situazione, sui cui elementi umoristici la narratrice indulge, mettendoli ben in rilievo man mano che la storia si sviluppa: Alessandro preso per i piedi e sbatacchiato senza tanti complimenti sulle panche della via, poi lasciato cadere per strada, perché Rinuccio possa meglio scappare a gambe levate; il falso morto che si rialza e corre via come può, ancora vestito del sudario; Rinuccio che, passato il pericolo, torna indietro, «bestemmiano la sua sventura», per cercare al buio e «brancolone» il finto cadavere⁵⁴.

4. La successione dei due racconti appare perciò come una prima realizzazione, tutta interna alle principali tipologie del comico – la beffa, il motto –, del principio della varietà che aveva guidato la scelta del tema libero da parte di Emilia, la regina della giornata:

Dilette donne, assai manifestamente veggiamo che, poi che *i buoi* alcuna parte del giorno hanno faticato sotto il giogo ristretti, quegli esser dal giogo alleviati e disciolti, e liberamente dove lor più piace, per li boschi lasciati sono andare alla pastura: e veggiamo ancora non esser men belli ma molto più *i giardini* di varie piante fronzuti che i boschi ne' quali solamente querce veggiamo; per le quali cose io estimo, avendo riguardo quanti giorni sotto certa legge ristretti ragionato abbiamo, che sì come a bisogno, di vagare alquanto e vagando *riprender forze* a rientrar sotto il giogo non solamente sia utile ma oportuno. (*Decameron*, VIII Conclusione, 4)

La doppia similitudine di Emilia riferisce il principio della varietà sia ai narratori, che, come i buoi dall'aratro, richiedono di riposare dalle costrizioni della «legge», sia alla narrazione, che risulterà più piacevole se varia, come i giardini sono più belli dei boschetti monocultura. La varietà ha perciò contemporaneamente un significato etico – e in questa accezione riguarda la vita dei narratori e la cornice che la rappresenta – e un significato estetico-retorico, da riferirsi al discorso incastonato. Il tema dell'intervallo ludico, come interruzione della fatica e preparazione a essa, è tradizionale. Nel paragrafo dell'*Etica* dedicato al gioco, per esempio, Aristotele e il suo commentatore, Tommaso d'Aquino, spiegano che il *ludus* è necessario al lavoro stesso, suggeriscono il paragone tra riposo dalle attività dell'anima e riposo dalla fatica fisica (implicito, nelle riflessioni della regina, dalla similitudine con i buoi), e soprattutto la connessione tra gioco, comicità e discorso, con la conseguente teorizzazione di un'etica del discorso di intrattenimento. Come le azioni degli uomini virtuosi, anche i discorsi piacevoli rispondono a criteri di misura, in base ai quali si stabilisce

cosa è appropriato dire e ascoltare per intrattenere⁵⁵. Il gioco è perciò una forma dell'esperienza e una forma della comunicazione:

Existente autem *reque* in vita et in hac conversatione cum ludo, videtur et hic esse *collocutio* quaedam *consona et qualia oportet dicere* et ut, similiter autem et *audire*⁵⁶.

sicut enim homo indiget a corporalibus laboribus interdum desistendo quiescere, *ita etiam indiget ut ab intentione animi* qua rebus seriis homo intendit interdum anima hominis requiescat, quod quidem fit per ludum⁵⁷.

Non è un caso dunque che la narrazione della nona giornata sia prevalentemente comica, di motto o – più spesso – di beffa, e che il riposo concesso dalla regina, affinché i narratori riprendano forze, si precisi come *ludus*. In questo senso, gli esordi della nona giornata si presentano come un prolungamento di quelle che potremmo chiamare le decadi dell'*eutrapelia*: *in verbis* (la sesta) o *in factis* (la settima e l'ottava).

Tra i personaggi della brigata, all'etica del discorso ludico sono particolarmente sensibili proprio le tre 'teoriche' del motto di spirito: Pampinea, Filomena, Lauretta. Tutte insistono sulla doppia natura morale e retorica del 'leggiadro parlare'. I motti infatti sono curiose forme di *ornatus*: ricordano da vicino i *flores* retorici, ma si applicano ai buoni costumi oltre che ai ragionamenti, sono contemporaneamente forme del discorso e modalità del comportamento⁵⁸. La loro riuscita richiede un'applicazione attentissima del principio retorico dell'*aptum*. «Guardare e come e quando e con cui e similmente dove si motteggia» (*Decameron*, VI 3, 4) non solo è indispensabile per l'efficacia estetica del motto, ma anche per la sua riuscita sul piano etico. È funzionale ad adeguare le parole alle cose e dunque all'eleganza formale del discorso, ma anche a fare in modo che il motto non diventi «villania» e si limiti a mordere «come la pecora morde» (*Decameron*, VI 3, 3), senza offendere il motteggiato⁵⁹. Nella realizzazione dei motti, il concetto retorico di *aptum* sembra perciò riprodurre il modello etico dal quale deriva e combaciare con il criterio aristotelico della misura.

Contrariamente a quanto crede Usimbald⁶⁰, Isabetta sa scegliere a proposito il tempo e il luogo per il suo motto: parla infatti costretta dalla necessità del momento, durante un processo pubblico con accuse dirette, il cui esito potrebbe essere potenzialmente tragico. Sa dire inoltre «onestamente villania», stigmatizzando il difetto della badessa ma senza attaccarlo direttamente: «Madonna, se Dio v'aiuti, annodatevi la cuffia e poscia mi dite ciò che voi volete» (*Decameron*, IX 2, 15). Il motto di Isabetta non è un'aggressione diretta. Se preso alla lettera, ha anzi tutta l'aria di un'osservazione innocente e perfino un po' sciocca, tanto poco è pertinente – almeno in apparenza. Gli «usulier» non pendono forse sciolti dalla 'cuffia' di Usimbald? non sono forse fatti per essere annodati? Il carattere comico e aggressivo della battuta è dissimulato⁶¹,

proprio come prescrive *De oratore*, II 69: «Salsa sunt etiam, quae habent suspicionem ridiculi absconditam». L'effetto di comicità è dato dallo scarto tra i *verba* enunciati alla lettera e le *res* che essi sottintendono (il peccato sessuale, l'inadeguatezza al ruolo, l'ipocrisia della badessa...). E se la badessa non ne comprende subito il senso, non è perché sia uno dei – pochi – personaggi non intendenti del *Decameron*, ma per la natura stessa del motto, la cui comicità non è *in verbis* ma *in re*⁶². Usimbalda non può perciò comprenderlo finché non avrà toccato quelle *res* con mano: «molte delle monache levarono il viso al capo della badessa e, ella similmente *ponendovisi le mani, s'accorsero* perché l'Isabetta così diceva» (*Decameron*, IX 2, 17). Le parole si limitano a rivelare la comicità delle cose, ma con perfetto *understatement*, ed è per questo che rientrano a pieno titolo tra gli esempi di leggiadro parlare⁶³.

La diversa tipologia di motto spiega il diverso trattamento della comicità in IX 2 e I 4, che, al netto di alcune importanti differenze tematiche, ne rappresenta la variante maschile. La comicità di IX 2 è prevalentemente affidata alle cose, alle mutande ben calzate sulla testa di Usimbalda, mentre siede solenne in capitolo. Il comico di I 4 invece è *in verbis*, consiste nel gioco di parole del novizio e non nella situazione che si è venuta a creare. Il giovane ha ricevuto una ragazza nella sua cella e, scherzando con lei «men cautamente», è udito dall'abate. Diversamente da Isabetta, il monaco si accorge di essere stato scoperto. Finge perciò di uscire per legna, creando le condizioni perché l'abate cada nel suo stesso peccato. Quando il superiore vorrà punirlo, il novizio potrà dire: «voi ancora non m'avavate monstrato che' monaci si debban far *dalle femine priemere come da' digiuni e dalle vigilie*; ma ora che mostrato me l'avete, vi prometto [...] di mai più in ciò non peccare, anzi farò sempre come io a voi ho veduto fare» (*Decameron*, I 4, 21). In entrambe le novelle, il motto ha una funzione clausolare, ma in I 4 la sua comicità è anticipata già nella rappresentazione del rapporto sessuale tra l'abate e la ragazza, in modo da rendere comica una situazione che di per sé non è comica:

La giovane [...] assai agevolmente si piegò a' piaceri dell'abate: il quale [...], in su il letticello del monaco salitosene, *avendo forse riguardo al grave peso della sua dignità* e alla tenera età della giovane, temendo forse di non offenderla *per troppa gravezza*, non sopra il petto di lei salì ma lei sopra il suo petto pose, e per lungo spazio con lei si trastullò. (*Decameron*, I 4, 18)

Il motto del novizio e la narrazione di Dioneo sono fondati su una tecnica retorica che sfrutta la polisemia di una stessa area semantica: quella della pressione esercitata da un peso. Se Dioneo può convertire il peso metaforico della dignità dell'abate nel peso letterale del suo corpo, il novizio può assimilare la 'pressione' fisica del corpo femminile a quella spirituale dei digiuni, e rovesciare la sua avventura erotica in un atto meritorio, una «particolarità» della regola di San Benedetto appena imparata grazie all'esempio dell'abate⁶⁴. Il motto di

Isabetta invece non richiede alcuna preparazione o elaborazione retorica, il suo compito è quello di rendere visibile una comicità che è già nei fatti.

Mentre in I 4 la retorica pressione metaforica/pressione letterale è cruciale per la realizzazione del comico, la retorica vedere/avvedersi di IX 2 non è collegata agli aspetti comici della vicenda, ma al suo *coté* serio: l'ipocrisia delle figure di autorità e degli stolti che si fanno maestri. Rompendo la dinamica del guardare e non vedere, il motto smaschera l'ipocrisia delle accuse e rende alla lettera visibile ciò che l'apparenza nasconde⁶⁵, rivelando l'inadeguatezza di Usimbalda al proprio ruolo⁶⁶. Se non è necessario indugiare nella *narrazione* del comico, è perché l'immagine delle mutande in testa 'parla da sola' e per questo non richiede di essere commentata (dalla narratrice), ma solo mostrata (dal *Witz* del personaggio) all'occhio dello spettatore. L'improvviso manifestarsi delle 'cose' rivela la vanità delle parole e l'esteriorità dei comportamenti e delle situazioni – la solennità del processo pubblico, la buona fama di Usimbalda e del suo monastero⁶⁷. La comicità dell'immagine spazza via di colpo la pretesa al ruolo di moralizzatrice della badessa e l'autorevolezza delle gerarchie mal fondate. Il riso è così la reazione di chi assiste «a un processo di disvelamento – una vera e propria epifania, appunto – della realtà, che libera il campo dal faticoso e talvolta intollerabile accumulo di inessenziali falsità che la coprono»⁶⁸. Un processo complesso, che fa posto ad almeno due movimenti contrapposti: uno dissolutorio e propriamente negativo e uno ricostruttivo e positivo, che, citando Fenzi, «potremmo riassumere nella formula 'accettazione del reale'»⁶⁹.

Ma in che cosa consiste l'istanza ricostruttiva che Boccaccio affida al comico di IX 2? Certo, la novella si conclude con il riconoscimento collettivo di una situazione di fatto, con una sorta di trionfo del principio di realtà che contrappone le leggi naturali a un modello di comportamento ideale dichiarato pubblicamente impraticabile dalla badessa. Tuttavia, nel contesto di IX 2, il franco prevalere della legge naturale dell'appetito è quanto mai problematico e contraddittorio – occorre ricordare che quella legge è enunciata nel contesto opportunistico del discorso di Usimbalda⁷⁰? Più che il prevalere della «natura» sull'«ingegno» o sulla scelta morale, a suscitare piacere è l'emergere sporadico e casuale di ciò che si trova oltre il velo delle apparenze. All'opposizione *natura/nutritura*, reale/ideale pertinente in altre novelle del *Decameron*, in cui il comico è affidato, senza residui e senza ambiguità, all'imporre del desiderio sessuale, il racconto di Elissa sostituisce la coppia realtà/apparenza, come richiede una narrazione incentrata sull'ipocrisia degli sciocchi che vogliono farsi «gastigatori», nella quale il comico è affidato prevalentemente al dissolversi della loro autorità.

L'effetto di senso del finale ha il potere di risemantizzare retrospettivamente la trama retorica del racconto e, in generale, i motivi tematici e gli strumenti espressivi con i quali Elissa lo ha costruito sotto i nostri occhi: l'insistenza sull'area semantica del vedere/avvedersi, le modalità di narrazione del comico, il registro antifrastico, la brusca inversione della *fabula*. Oltre che dal contenuto

sessuale della vicenda, il piacere del riso scaturisce dal passaggio dalla cecità alla visione, dall'affermarsi di un'istanza conoscitiva che viene inaspettatamente appagata. Ed è anche il piacere intellettuale un po' amaro di un'epifania solitamente 'impossibile', sottratta alle risorse conoscitive dell'uomo e affidata al capriccio della fortuna⁷¹.

NOTE

¹ G. Boccaccio, *Decameron* a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, Milano, Rizzoli, 2013, VI Rubrica. D'ora in poi *Decameron*; i corsivi sono sempre miei. Nella nona decade, tutti i narratori tendono a raccontare novelle che evocano «il tema principale, o un elemento significativo della giornata di cui ciascuno ha avuto il “reggimento”», F. Tateo, *Boccaccio*, Bari, Laterza, 1998, p. 120.

² Nella sesta giornata, una «villania» detta «onestamente» è il motto contenuto nella novella della regina: «Guido Cavalcanti dice con un motto onestamente villania a certi cavalier fiorentini li quali soprapreso l'aveano» (*Dec.*, VI 9, 1).

³ «Madonna, assai m'agrada, poi che vi piace, che per questo campo aperto e libero, nel quale la vostra magnificenzia n'ha messi, del novellare, d'esser colei che corra il primo aringo: il quale se ben farò, non dubito che quegli che appresso verranno non facciano bene e meglio» (*Dec.*, IX 1, 2).

⁴ Vedi Aristoteles, *De arte poetica*, Guillelmo de Moerbeke interprete, edidit E. Valgimigli, in *Aristoteles latinus*, vol. XXXIII, Bruges-Paris, Desclée De Brouwer, 1953, p. 8: «Nam risile est peccatum aliquod et turpitudine non dolorosa et non corruptiva, puta mox risilis facies turpis aliqua et inversa sine dolore». Boccaccio poteva essere stato introdotto alla *Poetica* a Napoli, da Dionigi da Borgo san Sepolcro, che aveva commentato il trattato aristotelico; cfr. G. Di Stefano, *Dionigi da Borgo S. Sepolcro amico del Petrarca e maestro del Boccaccio*, «Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino», Classe di Scienze morali, XCVI, P. II (1961-62), pp. 272-314, p. 306. Su Boccaccio lettore della *Poetica* cfr. C. Cazalé Bérard, *Boccaccio e Aristotele: dagli Zibaldoni alle Esposizioni*, in *Boccaccio letterato*. Atti del convegno internazionale Firenze-Certaldo, 10-12 ottobre 2013, a cura di S. Zamponi e M. Marchiari, Firenze, Accademia della Crusca, 2015, pp. 381-406.

⁵ Si veda per esempio Quintiliano, *Institutio oratoria*, VI, 3, 8, a cura di A. Pennacini, Torino, Einaudi, 2001, p. 734: «Habet enim, ut Cicero dicit, sedem in deformitate aliqua et turpitudine; quae cum in aliis demonstrantur, urbanitas, cum in ipsos dicentis recidunt, stultitia vocatur»; cfr. F. Desbordes, *La rhétorique et le rire selon Quintilien*, in *Le rire des anciens*. Actes du colloque international (Université de Rouen, École normale supérieure, 11-13 janvier 1995), édités par M. Trédé, Ph. Hoffmann, C. Auvray-Assayas, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1998, pp. 307-14. Boccaccio poteva leggere il paragrafo *de risu* dell'*Institutio oratoria*, in un codice mutilo, che si trovava in suo possesso proprio negli anni in cui componeva il *Decameron*; cfr. C. Coulter, *Boccaccio's Knowledge of Quintilian*, «Speculum», XXXIII (1958), pp. 490-96.

⁶ Cicero, *De oratore*, edidit K. Kumaniecki, Leipzig, Teubner, 1969, II 59; i corsivi sono sempre miei.

⁷ *Dec.*, IX 2, 2: «non amor ma pazzia era stata tenuta da tutti l'ardita presunzion degli amanti».

⁸ Il duplice rapporto di analogia e antagonismo che lega i due personaggi è illustrato da G. Alfano, Scheda introduttiva a *Decameron*, IX 2, in G. Boccaccio, *Decameron* cit., p. 1364.

⁹ Come segnala Branca (G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1987, IX 1, nota *ad locum*), nella seconda parte della rubrica, ai soliti presenti storici si sostituiscono i passati remoti. Fatta eccezione per la rubrica di III 9, si tratta di un caso isolato nel *Decameron*.

¹⁰ Databili rispettivamente fra il 1319 e il 1322 la prima, e tra il 1328 e il 1342 la seconda. Per queste notizie rinvio a L. Rossi, «In luogo di sollazzo». I «fabliaux» nel «*Decameron*», in «*Leggiadre donne...*». *Novella e racconto breve in Italia*, a cura di F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 13-27, p. 18.

¹¹ *Le Dit de la Nonnete*, in A. de Montaiglon, G. Raynaud, *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e e XIV^e siècles*, vol. V, Genève, Slatkine Reprints, 1973, p. 269.

¹² *Le Roman de Renart le Contrefait*, publié par G. Raynaud et H. Lemaître, Genève, Slatkine Reprints, 1975, p. 65, vv. 28817-18. Si veda inoltre la massima che chiude il segmento di testo immediatamente precedente il nostro *fable* (*ibidem*, vv. 28773-74): «Qui chastie aultrui du sien vice, / Il se tient pour fol et pour niece», dove si trova il motivo della *sottise*; i corsivi sono aggiunti.

¹³ Per la distinzione tra racconto-fonte e testo-fonte si confrontino C. Di Girolamo, C. Lee, *Fonti*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. Bragantini e P. M. Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 142-61, p. 144; merita di essere segnalata la recentissima traduzione inglese: *The Decameron. A critical Lexikon (Lessico critico decameroniano)*, edited by P. M. Forni and R. Bragantini, english edition edited by C. Kleinhenz, translation by M. Papio, Tempe, Arizona, 2019.

¹⁴ Rossi, «In luogo di sollazzo» cit., pp. 18-22.

¹⁵ *Dec.*, I 4, 4: «Fu in Lunigiana [...] un monistero già di santità e di monaci più copioso che oggi non è».

¹⁶ Una intelligente riflessione sulla complessità del rapporto tra natura e educazione nel *Decameron* si trova in H. J. Neuschäfer, *Boccaccio und der Beginn der Novelle*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1969, pp. 61-64. Sulla dialettica apparenza/realtà e sulle sue implicazioni culturali si veda S. Barsella, *The Tale of Tedaldo degli Elisei (III. 7)*, in *The Decameron Third Day in Perspective*, edited by F. Ciabattini e P. M. Forni, Toronto, Buffalo, London, The University of Toronto Press, 2014, pp. 131-49.

¹⁷ *Le Dit de la Nonnete* cit., p. 264.

¹⁸ Si veda, su questo tema, M. Picone, *Leggiadri motti e pronte risposte. La sesta giornata*, in *Introduzione al Decameron*, a cura di M. Picone e M. Mesirca, Firenze, Franco Cesati Editore, 2004, pp. 163-86, pp. 163-64. Per questa ragione, Segre (*La beffa e il comico nella novellistica del Due e Trecento*, in *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 85-97, p. 89) interpreta *Decameron*, IX 2 come una «novella a intrigo», mentre Baratto (*Realtà e stile nel Decameron*, Vicenza, Neri Pozza 1970, pp. 249-50, p. 248) la legge come un «mimo d'ambiente», «una forma germinale di commedia, nella quale il personaggio è colto con rapida immediatezza nei gesti e nelle battute essenziali».

¹⁹ La tripartizione dell'intreccio rispecchia quella della rubrica, scandita da tre periodi sintattici distinti.

²⁰ Può essere utile ricordare almeno Andrea Cappellano, *De amore*, a cura di G. Ruffini, Milano, Guanda, 1980, I 3, p. 6: «Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super

omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri».

²¹ *Le Roman de Renart* cit., p. 65, vv. 28775-76: «Une abesse jadis estoit / Sote qui par amour amoit». L'espressione 'amare per amore' è convenzionale.

²² Il nucleo narrativo delle brache del prete del resto si prestava a essere interpretato a sua volta come una parodia di modelli seri. Nella tradizione agiografica, lo scambio notturno dei vestiti era attribuito a San Girolamo: i confratelli invidiosi sostituiscono il suo saio con un abito da donna, il santo cade nel tranello e viene tacciato di lussuria. L'aneddoto si può leggere in Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, a cura di G.P. Maggioni, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 1998², CXLII, p. 1004.

²³ *Decameron*, IX 2 realizza però una duplice infrazione di codice: riconducendo l'amore di Isabetta alle convenzioni cortesi, Boccaccio non solo contamina le tonalità elevate della tradizione lirica con la materia comica del suo racconto, ma, come osserva Rossi («*In luogo di sollazzo*» cit., pp. 20-21), infrange anche l'orizzonte d'attesa implicato proprio dal *livre de chevet* del codice cortese stesso: il trattato di Andrea Cappellano (*De amore* cit., I 20, p. 200), dove l'amore delle monache è una pestilenza dell'anima, degna del castigo divino: «Sed sollicitus quaerere posses, quid de monacharum fateamur amore. Sed dicimus, earum solatia tamquam animae pestem penitus esse vitanda, quia maxima inde coelestis sequitur indignatio patris [...]». Nel *Decameron*, del resto, l'amore dei religiosi non è mai connotato in chiave cortese, i narratori fanno piuttosto appello alla «concupiscenza carnale» (I 4, 5) o ai «femminili appetiti» (III 1, 2). L'infrazione rispetto ai codici interni ed esterni al testo realizzata in IX 2 rappresenta efficacemente l'impossibilità di ricondurre l'infinita casistica dei comportamenti umani a categorie predefinite troppo rigide.

²⁴ Come osserva Rossi («*In luogo di sollazzo*» cit., p. 21), le monache svolgono una funzione analoga a quella dei *lauzengiers*, «dei pettegoli invidiosi, che, nella lirica cortese, non cessano un sol momento di tramare contro gli amanti felici».

²⁵ Secondo Baratto (*Realtà e stile nel Decameron* cit., p. 249), in IX 2 «la logica narrativa è data dalla dimensione corale» del monastero. Sono «le monache in quanto insieme, in quanto piccola folla femminile [...] a regolare il ritmo della novella: che è la rappresentazione pungente di un ambiente represso».

²⁶ *Le Dit de la Nonnete* cit., p. 266: «Et si se doubte que ne voient / Son ami, s'est ou lit assise, / Puis a tantost se plice prise / Et le vesti delivrement».

²⁷ Questo lo sviluppo della sequenza narrativa, dal capoverso 13 al capoverso 18: «(13) La badessa, postasi a sedere in capitolo... (14) La giovane, vergognosa e timida... (16) La badessa, che non la 'ntendeva... (17) Allora la giovane un'altra volta disse... (18) Di che la badessa avvedutasi...».

²⁸ Il rovesciamento dei rapporti di forza si realizza in primo luogo sul piano emotivo: «La giovane, *vergognosa e timida*, si come colpevole non sapeva che si rispondere [...] e veduto ciò che la badessa aveva in capo e gli usulieri che di qua e di là pendevano [...] *tutta rassicurata* disse [...]» (*Dec.*, IX 2, 14-15).

²⁹ Ma si confronti anche *Le Dit de la Nonnete* cit., p. 267: «Et si savés bien qu'amours point / Si fort et maistrie les siens, / Qu'il n'est si fort ne si siens / Qui contre amour se puist defendre»; il corsivo è mio.

³⁰ Se Isabetta e il suo amante sono scoperti dalle monache «senza avvedersene» e egli o ella» (*Dec.*, IX 2, 7), è naturalmente «senza avvedersene» che la badessa si getta in capo le brache del prete (*Dec.*, IX 2, 10). Se le monache aspettano di cogliere Isabetta

in flagrante «acciò che la negazione non avesse luogo» (*Dec.*, IX 2, 7), la badessa, sorpresa con le brache del prete per copricapo, comprende che il suo errore non «avea ricoperta» (*Dec.*, IX 2, 18). Se infine la badessa teme che il suo uscio possa cedere sotto la pressione delle monache facendola cogliere sul fatto, quello di Isabetta è aperto con la forza e la giovane è davvero colta sul fatto (*Dec.*, IX 2, 9 e 11).

³¹ Vale forse la pena ricordare che con la figura opposta al parallelismo, ossia con un chiasmo, Elissa aveva messo in rilievo il gioco delle varianti tra la vicenda di Isabetta e quella di Francesca: «saviamente si seppe madonna Francesca [...] *liberar* dalla *noia* sua; ma una giovane monaca [...] sè da un soprastante *pericolo* leggiadramente parlando *diliberò*». La specializzazione tematicamente ‘motivata’ delle strategie stilistiche contribuisce a rendere questa novella un piccolo congegno perfetto.

³² La pertinenza dell’area semantica della vista è stata osservata da C. Peirone, «*Per aver festa e buon tempo e non per altro...*». IX giornata, in *Prospettive sul Decameron*, a cura di G. Barberi Squarotti, Torino, Tirrenia Stampatori, 1989, pp. 149-63, p. 153, ma con implicazioni di senso diverse da quelle segnalate in questa sede.

³³ Si pensi per esempio a quella di Andreuccio o alla IX 6, nelle quali l’azione della fortuna si intreccia con il disorientamento conoscitivo prodotto dallo scenario notturno, e soprattutto a quelle di Catella e Ricciardo Minutolo (*Dec.*, III 6), e di Sismonda e Arriguccio (VII 8), dove l’oscurità degli ambienti è la trasposizione narrativa di un’altra forma di disorientamento, provocata questa volta dall’ira. Su questi temi si vedano P. M. Forni, *Parole come fatti. La metafora realizzata e altre glosse al Decameron*, Napoli, Liguori, 2008, pp. 53-84; M. Pascale, *La «camera oscura molto». Note su una «metafora realizzata»* (*Decameron* III 6 e VII 8), «*Italianistica*», XLVIII/1 (2019), pp. 75-83; Peirone, «*Per aver festa e buon tempo e non per altro...*» cit., p. 153.

³⁴ Non a caso sottolineato dal chiasmo: «li quali *in capo* portano e chiamangli il *saltero* / in luogo del *saltero* le si gittò *in capo*».

³⁵ In *La beffa e il comico nella novellistica del Due e Trecento* (cit., p. 93), Segre ha osservato che «la comicità delle novelle è ottenuta con l’interrelazione fra sviluppo della trama narrativa e sviluppo di una trama discorsiva».

³⁶ Branca ha contrapposto l’idea fatalistica e classicheggiante di fortuna delle opere giovanili a quella provvidenzialistica e dantesca del *Decameron* e delle opere mature (*Boccaccio medievale*, Milano, Rizzoli, 2010, p. 44). Tuttavia, come già osservava Muscetta (*Giovanni Boccaccio*, Bari, Laterza, 1972, p. 187), le due concezioni coesistono, anche in maniera contraddittoria – specie nel *Decameron*. Accanto all’interpretazione della fortuna come imperscrutabile disegno divino, e in quanto tale ineludibile, che si afferma ad esempio nella *Consolatoria a Pino de’ Rossi* (a cura di G. Chiecchi, in G. Boccaccio, *Tutte le opere*, dirette da V. Branca, vol. V.2, Milano, Mondadori, 1994, § 160, p. 648) o nelle *Genealogie deorum gentilium* (a cura di V. Zaccaria, in Boccaccio, *Tutte le opere* cit., vol. VII, 1998, I 5, pp. 96-104), emerge una nozione alternativa di fortuna ora vista come ‘occasione’, aperta all’intervento umano (si veda R. Bragantini, *Invidie e favori della fortuna nel ‘Decameron’*, in *Fortuna*, Atti del quinto Colloquio internazionale di Letteratura Italiana, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli, 2-3 maggio 2013, a cura di S. Zoppi Garampi, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 87-107, pp. 96-97), ora rappresentata con connotazione maligna o immorale (V. Cioffari, *The Conception of Fortune in the Decameron*, «*Italica*», 17/4 (1940), pp. 129-37, pp. 130-31; S. Zatti, *Il mercante sulla ruota: la seconda giornata*, in *Introduzione al Decameron* a cura di M. Picone, M. Mesirca, Firenze, Franco Cesati editore, 2004, pp. 79-98, p. 90). Perfino in

un'opera programmaticamente incentrata sulla concezione boeziana e dantesca della fortuna-providenza, come il *De casibus virorum illustrium*, il tema tradizionale dell'infelicità del saggio appare problematico e rompe la levigata coerenza delle fonti. Nelle vicende di virtù ingiustamente perseguitata, Boccaccio tende infatti a contrapporre fortuna e giustizia divina, ascrivendo a quest'ultima il compito di retribuire la virtù sfortunata con la gloria postuma (V III, 23). Un'operazione analoga pare affermarsi anche nel *Decameron*, dove all'intervento divino sono ascritti solo gli eventi fortuiti con esito positivo, alla fortuna quelli con esito negativo. Una simile 'specializzazione' di ruoli sarebbe impensabile sia nella *Commedia* sia nel *De consolatione Philosophiae*. Viceversa, è concepibile nel *Decameron* sia per il parallelo imporsi della nozione di fortuna-occasione sia grazie a un'interpretazione dei tradizionali beni di fortuna più vicina ad Aristotele che a Boezio. Per questi temi mi permetto di rinviare al mio *Per un lessico dell'industria. Osservazioni sulla seconda e sulla terza giornata del Decameron*, «Lettere Italiane», 69 (2017), pp. 34-58. Il tema della fortuna nel *De casibus* è stato studiato secondo diverse prospettive interpretative da V. Zaccaria, Introduzione a G. Boccaccio, *De casibus virorum illustrium*, a cura di V. Zaccaria, in *Tutte le opere* cit., vol. IX, 1983, pp. XV-LII e S. Marchesi, *Boccaccio on Fortune* ("De casibus virorum illustrium"), in *Boccaccio. A Critical Guide to the Complete Works*, edited by V. Kirkham, M. Sherberg, J. Levarie Smarr, London and Chicago, The University of Chicago Press, 2013, pp. 245-54.

³⁷ Una volta morto e in attesa di giudizio, Tingoccio, che in vita ha avuto una tresca con una sua comare, teme la pena che gli sarà inflitta per questo peccato. È un altro peccatore a rassicurarlo con la battuta che ho riportato.

³⁸ Elissa conclude così il suo racconto: «l'altre [monache] che senza amante erano, come seppero il meglio, segretamente procacciaron lor ventura» (*Dec.*, IX 2, 19). È questo il solo cambiamento rispetto allo *status quo* che l'avventura di Isabetta apporta nel convento: non un mutamento della legge 'positiva', che in apparenza viene sempre rispettata, ma l'istituzione di una convenzione, attiva nella piccola comunità del monastero, che depenalizza il comportamento trasgressivo.

³⁹ Si veda L. Surdich, *La «varietà delle cose» e le «frondi di quercia»: la nona giornata*, in *Introduzione al Decameron* cit., pp. 227-65, p. 242.

⁴⁰ Nella produzione dei motti della sesta giornata però, la fortuna non ha un ruolo di rilievo, con la sola eccezione di *Dec.*, VI 4, 3: «Quantunque il pronto ingegno, amoroze donne, spesso parole presti e utili e belle [...] a' dicatori, la fortuna ancora, alcuna volta aiutatrice de' paurosi, sopra la lor lingua subitamente di quelle pone che mai a animo riposato per lo dicitore si sareber sapute trovare». Nel caso di Chichibio, che non è un personaggio ingegnoso, ma un «nuovo bergolo», è la fortuna stessa a 'produrre' e suggerire il *Witz*. Per Isabetta invece la fortuna si limita a determinare le condizioni di realtà (le brache scambiate per i veli) sulle quali si innesta il motto.

⁴¹ L'analogia è stata rilevata da F. Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 265-66.

⁴² Si vedano *Dec.*, I 4, 22: «L'abate [...] si vergognò di fare al monaco quello che egli, sì come lui, aveva meritato. E perdonatogli e impostogli di ciò che veduto aveva silenzio, onestamente misero la giovanetta di fuori e poi più volte si dee credere ve la facesser tornare»; e IX 2, 18 «e per ciò chetamente, come infino a quel di fatto s'era, disse che ciascuna si desse buon tempo quando potesse»; sui finali delle due novelle cfr. Baratto, *Realtà e stile nel Decameron* cit., p. 249.

⁴³ *Dec.*, IX 1, 33: «E essendo di tale accidente molto lieta e lodando Idio che dallo

'mpaccio di costoro tolta l'avea [...]).

⁴⁴ Confronta G. Chiecchi, *Sentenze e proverbi nel «Decameron»*, «Studi sul Boccaccio», IX (1975-76), pp. 119-68, pp. 153-54.

⁴⁵ *Dec.*, VII 4, 3: «O Amore, chenti e quali sono le tue forze, chenti i consigli e chenti gli avvedimenti!»; *Dec.*, VII 6, 3: «Molti sono li quali, semplicemente parlando, dicono che Amore trae altrui del senno e quasi chi ama fa divenire smemorato».

⁴⁶ Si veda per esempio G. Cavalcanti, *Rime*, 27, vv. 32-33: «for di salute giudicar mantene, / che la 'ntenzone per ragione vale»; cfr. inoltre Dino del Garbo, *Scriptum super cantilena Guidonis de Cavalcantibus* ('Donna me prega'), 88, in E. Fenzi, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Genova, il melangolo, 1999, p. 124: «in ipso [sc. in amore] nulla est sapientia neque discretio: imo potius quasi ultimo ille qui amat, cum bene est in fervore ipsius, devenit in fatuitatem et insipientiam».

⁴⁷ *Dec.*, VII 4, 4: «Certo la dottrina di qualunque altro è tarda a rispetto della tua [di Amore], sì come assai bene comprender si può nelle cose davanti mostrate; alle quali [...] io una n'agiugnerò d'una semplicità donna adoperata, tale che io non so chi altri se l'avesse potuta mostrare che Amore».

⁴⁸ Si veda Chiecchi, *Sentenze e proverbi nel «Decameron»* cit., p. 154. La sentenza di Usimbalda infatti prepara la brusca inversione della *fabula*.

⁴⁹ Suggellato infatti dal riso di Francesca: «ma con tutta la maraviglia rise assai del veder gittar giuso Alessandro e del vederli poscia fuggire» (*Dec.*, IX 1, 32).

⁵⁰ Sono illuminanti a questo proposito le osservazioni generali di Segre (*La beffa e il comico nella novellistica del Due e Trecento* cit., p. 88): «il motto dev'essere improvviso e conclusivo [...], e perciò richiede di essere preceduto da una narrazione scarsa o priva di comicità; la beffa invece va architettata progressivamente, [...] i suoi momenti possono essere sottolineati, o persino determinati, da notazioni comiche».

⁵¹ Il particolare si trova già nel *Dit* (p. 267): «Vit les lanieres qui pendoient / devant se[n] front et baulioient». Le «lanieres», come gli «usulieri», sono le stringhe con le quali si annodavano le «brache» alle scarpe.

⁵² La denominazione si deve a Segre (*La beffa e il comico nella novellistica del Due e Trecento* cit., p. 88), che include nelle «novelle a intrigo» anche quelle di beffa.

⁵³ Con simmetria speculare, Filomena riporta in discorso diretto i dubbi di Alessandro e le ragioni che sciolgono le esitazioni di Rinuccio, mentre riassume le paure del secondo e gli argomenti che dissipano le incertezze del primo; cfr. A. Angiletta, *Le corone di quercia. La nona giornata del Decameron*, tesi di laurea discussa all'Università della Basilicata, a.a. 2012-13.

⁵⁴ *Dec.*, IX 1, 29: «e così andando e non riguardandolo altramenti, spesse volte il percoteva ora in un canto e ora in uno altro d'alcune panche che allato alla via erano»; 31: «Rinuccio [...], non avendo tempo da troppo lunga deliberazione, lasciatosi cadere Alessandro, quanto le gambe nel poterono portare andò via. Alessandro, levatosi prestamente, con tutto che i panni del morto avesse indosso, li quali erano molto lunghi, pure andò via altresì»; 34: «Rinuccio, dolente e bestemmiano la sua sventura, non se ne tornò a casa per tutto questo ma [...] colà tornò dove Alessandro aveva gittato e cominciò brancolone a cercare se egli il ritrovasse».

⁵⁵ Come fanno nel *Decameron* i giovani della brigata e il narratore di primo grado nell'Introduzione alla quarta giornata e nella Conclusione dell'autore.

⁵⁶ Aristotelis *Ethicorum libri*, in S. Thomae de Aquino *Sententia libri Ethicorum*, cura et studio Fratrum Praedicatorum, in *Opera Omnia iussu Leonis XIII edita*, t. XLVII,

Romae, ad Sanctae Sabinae, 1969, p. 255 (1128 a 1); i corsivi sono miei. Boccaccio possedeva, fin dagli anni napoletani, una copia degli *Ethicorum libri*, oggi conservata presso la Biblioteca Ambrosiana, sui cui margini aveva copiato di proprio pugno il commento di Tommaso. Per una descrizione del codice, si vedano: A. M. Cesari, *L'«Etica» di Aristotele del codice Ambrosiano A 204 inf.: un autografo del Boccaccio*, «Archivio Storico Lombardo», XCIII-XCIV (1968), pp. 69-100; S. Barsella, *I «marginalia» di Boccaccio all'Etica Nicomachea di Aristotele (Milano, Biblioteca Ambrosiana A 204 Inf.)*, in *Boccaccio in America*, a cura di E. Filosa e M. Papio, Ravenna, Longo, 2012, pp. 143-55; M. Cursi, *Giovanni Boccaccio - Autografi*, in *Autografi dei letterati italiani. Le origini e il Trecento*, a cura di G. Brunetti, M. Fiorilla, M. Petoletti, Roma, Salerno editrice, 2013, pp. 47-53, pp. 52-53.

⁵⁷ Thomae de Aquino *Sententia libri Ethicorum* cit., p. 256; i corsivi sono miei.

⁵⁸ *Dec.*, I 10, 3: «come ne' lucidi sereni sono le stelle ornamento del cielo e nella primavera i fiori ne' verdi prati, così de' laudevoli costumi e de' ragionamenti piacevoli sono i leggiadri motti». Nella *Nicomachea*, i virtuosi del discorso di intrattenimento, e in special modo del motto di spirito, «eutrapeli appellantur, puta bene vertentes. Moris enim tales videntur motus esse; quemadmodum autem corpora ex motibus iudicantur, ita et mores» (Aristotelis *Ethicorum libri* cit., p. 255). I motti di spirito, dice Aristotele, sono come i movimenti dell'anima e come si giudica la bellezza del corpo dai suoi movimenti così si giudica l'eccellenza dei costumi da questi movimenti dello spirito.

⁵⁹ Le forme del discorso ludico, spiega Aristotele, hanno un carattere tendenzialmente aggressivo; sono simili a quelle forme di scherno che la legge talvolta punisce ed è per questa ragione che il principio della moderazione è di estrema importanza nei motti di spirito. Il commento di Tommaso è particolarmente chiaro su questo punto: «Sunt autem quaedam convicia quae non prohibent [sc. legislatores], quae oportet dicere propter delectationem vel propter hominum emendationem, dummodo fiat absque infamia» (Thomae de Aquino *Sententia libri Ethicorum* cit., p. 258; i corsivi sono miei).

⁶⁰ *Dec.*, IX 2, 16: «ora hai tu viso da motteggiare? parti egli aver fatta cosa che i motti ci abbian luogo?».

⁶¹ Dal punto di vista retorico, infatti, il motto di Isabetta può essere assimilato a una figura di pensiero come l'ironia di dissimulazione, sulla cui presenza nel *Decameron* si veda C. Delcorno, *Ironia/parodia*, in *Lessico critico decameroniano* cit., pp. 162-91, p. 169. Come osserva Tateo (*Boccaccio* cit., p. 155), una retorica della dissimulazione è implicata dalla stessa natura antigerarchica che il motto assume nelle novelle.

⁶² Cicerone, *De oratore* cit., II 59: «Duo sunt enim genera facetiarum, quorum alterum re tractatur alterum dicto».

⁶³ Anche il motto dei due *fabliaux* sulle brache del prete è *in re* e non *in verbis*. La tecnica retorica però è molto diversa. Il motto «gardés bien qu'a l'oeul vous pent» (*Le Roman de Renart* cit., v. 28806; «Que savés vous que il vous pent / Bielle dame, devant vos ieuls», nella versione del *Dit* cit., p. 268) non è fondato sulla non pertinenza dell'osservazione, ma sul prendere alla lettera un modo di dire: «pendre a l'oeul» che vale 'correre un pericolo'. Sulle tecniche del motto nel *Decameron* rimando a L. Cuomo, *Sillogizzare motteggiando e motteggiare sillogizzando: dal «Novellino» alla VI giornata del «Decameron»*, «Studi sul Boccaccio», XIII (1981-1982), pp. 217-65; N. Mineo, *La sesta giornata del «Decameron», o del potere delle donne*, in *La novella e il comico. Da Boccaccio a Brancati*, a cura di N. Merola e N. Ordine, Napoli, Liguori, 1996, pp. 73-95.

⁶⁴ Confronta L. Rossi, *Ironia e parodia nel «Decameron»: da Ciappelletto a Griselda*, in

La novella italiana, Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), t. I, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 365-405, p. 367. Sulla diversa natura dei motti di I 4 e IX 2 si veda inoltre Surdich, *La «varietà delle cose» e le «frondi di quercia»* cit., pp. 241-42.

⁶⁵ Fin dal suo primo emergere sulla scena del *Decameron*, il motto è collegato alla dissonanza tra interiorità ed esteriorità, essere e apparire: «oggi poche o niuna donna rimasa ci sia la quale o ne 'ntenda alcun leggiadro [motto] o a quello, se pur lo 'ntendesse, sappia rispondere [...]». Per ciò che quella *vertù* che già fu *nell'anime* delle passate hanno le moderne rivolta in *ornamenti del corpo*» (*Dec.*, I, 10, 4-5).

⁶⁶ Per questo concetto rinvio a G. Savelli, *Riso*, in *Lessico critico decameroniano* cit., pp. 344-71. Sul comico nel *Decameron* cfr. inoltre S. Neumeister, *Die Praxis des Lachens im Decameron*, in *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens*, herausgegeben von L. Fietz, J.O. Fichte, H.W. Ludwig, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1996, pp. 65-81; E. Fenzi, *Ridere e lietamente morire. Un'interpretazione del Decameron*, «Per leggere», VII (12), 2007, pp. 121-50, al quale rinvio anche per la bibliografia pregressa. Sul valore antigerarchico del motto, si veda F. Chiappelli, *L'episodio di Travale e il «dire onestamente villania» nella narrativa toscana dei primi secoli*, in *Il legame musaico*, a cura di P. M. Forni, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1984, pp. 21-40, p. 23.

⁶⁷ Anche quando riaffiora nel contesto autoapologetico della Conclusione, l'immagine dell'andare con le brache in capo allude a uno scarto tra parole e cose, discorso e comportamento: da un lato la brigata che, «per scampo di sé», racconta e ascolta novelle licenziose, ma non è «pieghevole per novelle», non cambia a causa loro i propri comportamenti onesti; dall'altro, chi tiene una condotta che solo la minaccia della morte impedirebbe di considerare disonorevole: «Appresso assai ben si può cognoscere queste cose non nella chiesa [...]; né ancora nelle scuole de' filosofanti dove l'onestà non meno che in altra parte è richiesta, dette sono; né tra cherici né tra filosofi in alcun luogo ma ne' giardini, in luogo di sollazzo, tra persone giovani benché mature e non pieghevoli per novelle, in tempo nel quale andar con le brache in capo per iscampo di sé era alli più onesti non disdicevole, dette sono» (*Dec.*, Conclusione dell'autore, 7).

⁶⁸ Cito dal bell'articolo di Fenzi, *Ridere e lietamente morire* cit., p. 140, del quale ho tenuto conto in questa sezione del testo.

⁶⁹ Riporto per intero la citazione, che ho parafrasato nel testo: «la miracolosa vitalità del comico di Boccaccio sta [...] nell'equilibrio perfetto tra l'istanza dissolutiva e dunque propriamente negativa del comico [...] e un'istanza che, nella negazione, appare propriamente ricostruttiva e positiva, che potremmo riassumere nella formula 'accettazione del reale' e che è essenzialmente affidata al riso»; Fenzi, *Ridere e lietamente morire* cit., p. 141.

⁷⁰ Del resto, il narratore di primo grado ha già enunciato con chiarezza che ciò che si conviene alle «solute persone» non si addice alle «racchiuse ne' monasteri». La confusione tra i due piani è infatti frutto della corruzione della civiltà che caratterizza la città appestata: «non che le solute persone, ma ancora le racchiuse ne' monisteri, faccendosi a credere che quello a lor si convenga e non si disdica che all'altre, rotte della obbedienza le leggi, datesi a' dilette carnali, in tal guisa avvisando scampare, son divenute lascive e dissolute» (*Dec.*, I Introduzione, 62).

⁷¹ L'idea che l'accesso alla verità di fatto nascosta dalle apparenze sia affidato alla fortuna emerge anche in *Dec.*, II 1, dove a svelare il finto miracolo di Sant'Arrigo è la presenza casuale, a Treviso, di un toscano che conosce bene Martellino e le sue arti.

FEDERICA ALZIATI

«Qui, tra i poveri spaventati».
Appunti su terrore, violenza, giustizia e santità
in Promessi sposi XXIX

«Qui, tra i poveri spaventati».
Notes on terror, violence, justice and sanctity
in Promessi sposi XXIX

ABSTRACT

Il saggio propone una lettura di *Promessi sposi* XXIX, provando a focalizzare i motivi portanti e le modalità attraverso le quali essi prendono forma nell'economia del capitolo. La prima parte si concentra dunque sulla realtà della guerra, che, dopo le ricognizioni storiche dei capitoli XXVII-XXVIII, irrompe con la sua violenza devastante nell'orizzonte dei personaggi d'invenzione: la calata delle truppe nel territorio di Lecco viene così restituita attraverso la prospettiva e le voci dei «poveri spaventati», primo tra tutti don Abbondio. La fuga del curato, Perpetua e Agnese presso l'innominato offre quindi al narratore l'occasione di descrivere la nuova vita del convertito e la rinnovata comunità costituitasi nel suo castello, per tornare ad approfondire, attraverso l'esempio mirabile di un individuo, questioni fondanti ed universali come la conversione e la santità, il perdono divino e la giustizia umana.

This article offers a reading of *Promessi sposi* XXIX with a focus on its underlying themes and their representation within the chapter. In the first half, readers observe the reality of war through the perspective and voices of fictional characters, most prominently Don Abbondio, in a striking narrative contrast to the historical retrospectives of the previous chapters (XXVII-XXVIII). In the second part, the narrator explores the Innominato's renewed existence following his conversion and the extraordinary community set up in his castle, aiming, by his example, at raising fundamental questions on universal issues, such as conversion and sanctity, forgiveness and justice.

«Qui, tra i poveri spaventati».
Appunti su terrore, violenza, giustizia e santità
 in Promessi sposi XXIX¹

Interpreti raffinati e lettori comuni avvertono del pari che il capitolo XXIX dei *Promessi sposi* prende avvio in modo peculiare, con la forza d'urto del deitico locativo *qui*, che precipita subito entro i contorni vividissimi della scena narrata: «Qui, tra i poveri spaventati» (§ 1)², vale a dire «nel territorio di Lecco» percorso dalle truppe alemanne, evocato in chiusura del capitolo precedente³. L'immediatezza e la confidenza dell'*incipit* risultano persino superiori rispetto al caso più simile (e memorabile) di apertura di capitolo affidata alla deissi, ovvero all'esperienza condivisa di autore e lettori: «Quel ramo del lago di Como» (*PS* I 1)⁴. A differenza di quel primo scorcio paesaggistico, infatti, «qui, tra i poveri spaventati» ritroviamo subito «persone di nostra conoscenza» (1). Non si tratta più di «aggirarsi» con la guida sapiente del narratore «tra Labirinti de' Politici maneggj, et il rimbombo de' bellici Oricolchi», chiamati in causa sin dall'*Introduzione* (3) e pazientemente dipanati al capitolo XXVII; o di percorrere con un volo radente – con lo stesso sguardo penetrante e compassionevole di Manzoni – un paesaggio umano desolato dalla carestia, dalla mortalità e dalle manovre belligeranti, come si è appena sperimentato al capitolo XXVIII e come si dovrà tornare a fare a breve giro di posta. Ora tocca rientrare momentaneamente nei ranghi inermi dei «poveri spaventati», concepiti non soltanto come «volgo disperso che nome non ha»⁵, ma come persone individuate, che la letteratura ha il privilegio di trasfigurare in personaggi da introdurre alla conoscenza dei lettori. Non è un caso se il mutamento di prospettiva rispetto ai capitoli precedenti si produce in modo molto più macchinoso, col passo lento di un *incipit* digressivo e moraleggiante, nell'analogo capitolo II del tomo IV del *Fermo e Lucia*, confermando la minor disinvoltura dell'abbozzo nel dosaggio e nell'alternanza di storia e invenzione⁶. Si richiede d'altronde uno sforzo non scontato di immedesimazione e d'intimità solidale per provare ad immaginare o restituire la realtà della guerra, marcata molto più dal terrore della popolazione che dai «motivi d'interesse e di riputazione» addotti da don Gonzalo per giustificare il conflitto (*PS* XXVIII 70). Lo ricorderà don Abbondio, improbabile ma tutt'altro che irragionevole portavoce dei «poveri spaventati», ai paragrafi 21-22, sfogando a mezza voce la propria frustrazione all'indirizzo del «duca di Nevers», dell'«imperatore» e principalmente del «governatore», contendenti accomunati dal «gusto di far la guerra»: «Bisognerebbe [...] che fossero *qui que'* signori» – «*que'* signori» così lontani dalla quotidianità, dal *qui e ora* della gente comune (ecco rifrangersi l'uso sapiente della deissi) – «a vedere, a provare, che gusto è»⁷.

Ad una simile esperienza diretta di visione, la letteratura cerca di sostituirsi con la propria vocazione narrativa e descrittiva, con la forza icastica della sua dotazione di stile e lingua⁸. Ecco allora profilarsi subito il primo esempio mirabile tratteggiato dalla penna del romanziere: «Chi non ha *visto* don Abbondio, il giorno che si sparsero tutte in una volta le notizie della calata dell'esercito, del suo avvicinarsi, e de' suoi portamenti, non sa bene cosa sia impiccio e spavento» (1). Il lettore conosce ormai a sufficienza il curato per non restare sorpreso nel ritrovarlo «risoluto di fuggire, risoluto prima di tutti e più di tutti», frenato soltanto dall'esacerbazione dell'impiccio e dello spavento consueti a motivo degli «ostacoli insuperabili» e dei «pericoli spaventosi» prodotti dalle circostanze straordinarie (2). Pur singolarmente caratterizzata, la figura di don Abbondio è in ogni caso inserita nel quadro più ampio della comunità del paese. In ossequio alla volontà di ricondurre il racconto «tra i poveri spaventati», il resoconto particolareggiato della calata dell'esercito è affidato infatti all'emersione delle «voci che passavan di bocca in bocca» per le strade del villaggio (1). Il narratore governa semmai il ritmo serrato dei costrutti ternari che scandiscono con piglio militaresco il passaggio delle bande mercenarie, finché la regolarità del passo si perde in un'accumulazione disordinata, amputata sul finale dall'accento tronco del medesimo deittico d'apertura; provando a tradurre in schema la struttura del brano, il risultato potrebbe essere il seguente:

Vengono; ₁son trenta, | ₂son quaranta, | ₃son cinquanta mila; || ₁son diavoli, | ₂sono ariani, | ₃sono anticristi; || ₁hanno saccheggiato Cortenuova; | ₂han dato fuoco a Primaluna; | ₃devastano ₁Introbio, ₂Pasturo, ₃Barsio; || sono arrivati a Balabbio; | domani son *qui* [...]. (1)

Nonostante il lavoro di cesello sulla sintassi, poco o nulla rimane del fascino dell'estetica guerresca: lo rileva lucidamente Carlo Annoni nella sua introduzione all'*Adelchi*, richiamando alla memoria brani non dissimili (come il catalogo del capitolo successivo: «Passano i cavalli di Wallenstein, passano i fanti di Merode, passano i cavalli di Anhalt, passano i fanti di Brandeburgo,...»: *PS* XXX 34) e invitando a scorgervi una «palinodia» del residuo di fascinazione che ancora trovava spazio, ad esempio, nel coro del terzo atto della tragedia («A torme, di terra passarono in terra, / Cantando giulive canzoni di guerra», vv. 43-44)⁹. All'elegia guerriera si sostituisce il «consultare tumultuoso» dei paesani (1), che permane in sottofondo anche nei paragrafi che seguono, in cui la valutazione delle possibilità di fuga lascia ampia libertà d'intervento al monologo interiore di don Abbondio e ai discorsi dei suoi parrocchiani: «I monti [...] non eran sicuri», perché «già s'era saputo che i lanzichenecchi vi s'arrampicavano come gatti», «le barche» «si diceva che pericolassero ogni momento», e «i cappelletti» schierati sul confine bergamasco «per tenere in suggezione i lanzichenecchi» «eran diavoli in carne, né più né meno di questi» (2-4).

La partitura corale concede comunque un ruolo di primo piano al curato,

che impone il proprio timbro con ostinato egocentrismo, reiterando variazioni sul modulo pronominale di prima persona. Così, «solo» nel mezzo della tragedia collettiva, don Abbondio lamenta la propria personale sventura all'indirizzo dei poveri fuggiaschi che sfilano sotto la sua finestra:

«Possibile che nessuno *mi* voglia aiutare! Oh che gente! Aspettatemi almeno, che possa venire anch'io con voi; aspettate d'esser quindici o venti, da condurmi via insieme, ch'io non sia abbandonato. Volete lasciarmi in man de' cani? [...] Volete lasciarmi qui a ricevere il martirio? Oh che gente! Oh che gente!» (7-8)

A sigillare la sfortunata allocuzione, s'inserisce quindi l'amara constatazione del paragrafo 10: «Oh povero *me!* [...] Non c'è carità: ognun pensa a sé; e a *me* nessuno vuol pensare». I pronomi di prima persona si erano d'altronde già imposti in altre occasioni come unità di misura caratteristica degli interventi di don Abbondio; si pensi ad esempio alla reazione del nostro all'inattesa convocazione da parte del Cardinale, a seguito del primo colloquio tra Federigo e l'innominato:

Il primo chiamato venne subito avanti, e nello stesso tempo, uscì di mezzo alla folla un: «io?» strascicato, con un'intonazione di meraviglia.

«Non è lei il signor curato di***?» riprese il cappellano.

«Per l'appunto; ma...»

«Sua signoria illustrissima e reverendissima vuol lei.»

«Me?» disse ancora quella voce, significando chiaramente in quel monosillabo: come ci posso entrar io? Ma questa volta insieme con la voce, venne fuori l'uomo, don Abbondio in persona, con un passo forzato, e con un viso tra l'attonito e il disgustato. (PS XXIII 29-30)¹⁰

Risulta invece poco persuasivo, alle orecchie del curato, il controcanto di Perpetua, che prova ad aprire gli occhi del padrone sulla comune situazione di incertezza e precarietà: «faremo anche noi come fanno *gli altri*» (5), «S'ingegnano *gli altri*; c'ingegneremo anche noi. [...] Crede lei che anche *gli altri* non abbiano una pelle da salvare? Che vengono per far la guerra a lei i soldati?» (6), «Dove vanno tutti *gli altri*?» (11). Ma «il male degli altri, dalla considerazione del quale l'aveva sempre distratto la paura del proprio» (PS XXVI 23), di rado si rivela un argomento persuasivo per don Abbondio, che ancora alla svolta del paragrafo 18, ormai convinto da Agnese e Perpetua a rifugiarsi presso l'innominato, avanza un estremo tentativo di «trovar qualche uomo che venisse [...] per far la scorta al suo curato», perché – con le sue parole – «se incontrassimo qualche birbone, [...] che aiuto *m'avete* a dar *voi altre*?»¹¹. Il momento di massima alienazione del curato rispetto alla comunità (a detta di alcuni interpreti il punto più basso nella parabola romanzesca del sacerdote)¹² si produce tuttavia al paragrafo seguente, laddove don Abbondio dà «nel passare, un'occhiata» distratta «alla chiesa», borbottando «tra i denti: “al popolo tocca custo-

dirla, che serve a *lui*. Se hanno un po' di cuore per la *loro* chiesa, ci penseranno; se poi non hanno cuore, tal sia di *loro*."» (19). Sebbene la chiesa sia per definizione il luogo dell'assemblea, del popolo dei fedeli, anche in questo caso l'uso accorto di pronomi e aggettivi inchioda il personaggio nella sua estraneità rispetto all'esperienza vitale dell'*ecclesia*. Verrà forse in mente un passaggio analogo del capitolo XXV, in cui don Abbondio è immortalato (da ultimo e inequivocabilmente nella vignetta di Gonin) mentre volta le spalle all'adunata dei parrocchiani accorsi ad accogliere il Cardinale, per rifugiarsi ad aspettare «in chiesa, intanto ch'era vòta» (secondo l'eloquente precisazione del narratore: PS XXV 11)¹³.



Proprio l'autorità di Federigo Borromeo potrebbe offrire un nuovo capo d'accusa nei confronti del curato, volendo attingere ai *Ragionamenti sinodali* indirizzati dal Cardinale Arcivescovo ai pastori della diocesi di Milano. Nel primo volume, apparso nel 1632, s'incontra ad esempio il *Ragionamento XXXI*, in cui «si riprende in più cose la trascuraggine d'alcuni sacerdoti», indicando, tra gli altri motivi di rimprovero, che «poco curanti delle anime alla lor fede commesse si dimostrano coloro, che dimenticano la cura delle proprie chiese»: «in visitando tutte le parti di questa mia Diocesi», testimonia infatti in prima persona Federigo, «mi ricordo hauer'osseruato [...] che coloro, i quali dimenticano la sollecita cura delle loro chiese, sogliono etiandio curarsi molto poco delle anime alla lor fede commesse»¹⁴.

Lasciati dietro di sé la chiesa e il paese intero, don Abbondio, Perpetua e Agnese sono ormai per strada, diretti al castello dell'innominato. La destinazione era venuta in mente ad Agnese, la quale si era rammentata delle offerte di aiuto del nobile signore e delle «cose che aveva sentito raccontare di quel suo castello posto in luogo così sicuro, e dove, a dispetto del padrone, non potevano arrivar se non gli uccelli» (14)¹⁵, e si era dunque decisa «a chiedere asilo lassù», coinvolgendo il curato e la sua serva per avere compagnia e farsi riconoscere dal padrone di casa. «*Quel suo castello*», «*lassù*» («*là sul confine, e così per aria*»

farà eco Perpetua al paragrafo 16): se si deve prestar nuovamente fede alla deissi, si preannuncia un contesto straordinario, avulso in modo del tutto singolare dalla realtà del consorzio umano che giace tutt'attorno. Prima che la comitiva raggiunga la meta, tuttavia, il capitolo fa spazio all'episodio della sosta in casa del sarto, inseritosi a partire dalla seconda minuta, secondo la ricostruzione dell'edizione critica degli *Sposi promessi* approntata da Barbara Colli e Giulia Raboni¹⁶. Un intermezzo sereno, circoscritto dalla pace dell'ambiente domestico che aveva già offerto rifugio a Lucia ed Agnese all'indomani della liberazione della giovane. Tra le mura della casa, la minaccia imminente dei lanzi-cheneccchi risuona ovattata e distante, addirittura comicamente trasfigurata dalle velleità intellettuali e letterarie del capofamiglia: «propriamente in *ospitazione*, come lei sa che si dice, a parlar bene, qui non dovrebbero venire coloro» spiega il sarto a don Abbondio (29, corsivo dell'autore), senza lasciarsi sfuggire l'occasione di sfoderare la propria familiarità con la tradizione cavalleresca («mi par di leggere la storia de' mori in Francia»: 33). Alla prima comparsa del personaggio, al capitolo XXIV, Manzoni aveva del resto bonariamente sottolineato come egli fosse «un uomo che sapeva leggere, che aveva letto infatti più d'una volta il Leggendario de' Santi, il Guerrin meschino e i Reali di Francia» (*PS* XXIV 41). La duplice competenza – romanzesca e agiografica – è ora più che mai sollecitata, nel primo caso dalla calata delle truppe, nel secondo dall'altro, inevitabile argomento di conversazione: la miracolosa conversione dell'innominato. Non stupisce dunque che «il sarto si mise a parlare alla distesa della santa vita dell'innominato» (35), suggellando il racconto con un ultimo sfoggio d'erudizione a beneficio del curato: «In somma è diventato quel castello una Tebaide: lei le sa queste cose» (35), con un ardito accostamento alla regione desertica dell'Egitto che vide fiorire alcune tra le prime esperienze cenobitiche ed eremitiche in seno al cristianesimo. Sfogliando il catalogo della biblioteca manzoniana alla ricerca di volumi assimilabili al «Leggendario de' Santi» (indicazione invero piuttosto generica) che campeggia tra le letture del sarto, tra i libri conservati a Brusuglio si trova un'edizione datata 1701 delle seicentesche *Vies des Saints Pères des deserts... écrites par des Pères de l'Église & autres Anciens Auteurs... Graecs & Latins* tradotte da Robert Arnauld, contemplativo di Port-Royal, fratello dei più noti Antoine e Angélique. Fin dalla prefazione del volume, il compilatore e traduttore esalta le grotte e le celle degli eremiti come «forteresses contre les puissances de l'Ennemy», e tra i monasteri e le città fondati dai padri del deserto celebra «Oxyrinque en la Thebaïde, [...] toute Chrestienne, toute Catholique, toute devoute, qui estoit moins une ville qu'une Eglise, ou plustout qui estoit une vraye Cité de Dieu, une nouvelle & spirituelle Ierusalem descenduë du Ciel en terre»¹⁷. Pur con la prudenza che si rende necessaria di fronte a simili termini di paragone, l'immagine potrebbe riaffacciarsi alla memoria non appena si profilerà la descrizione della comunità eccezionale costituitasi nel castello dell'innominato nel segno della volontà di adesione alla legge divina. Si potrebbe inoltre riprendere almeno un altro

stralcio di questa prefazione, in cui Robert Arnauld vanta la bontà del suo sforzo di traduzione a favore di tutto il Regno di Francia, nel quale «une infinité de personnes n'entendent que leur langue naturelle, & où plusieurs Ecclesiastiques mesmes & un grand nombre de Religieux pourront trouver le françois plus clair & plus intelligible que le latin»¹⁸: con una qualche licenza, si riuscirebbe a rintracciare in questo passaggio una certa affinità con le allusioni manzoniane alla scarsa cultura di don Abbondio, il quale «si diletta di leggere un pochino ogni giorno» grazie alla generosità di «un curato suo vicino», che «gli prestava un libro dopo l'altro, il primo che gli veniva alle mani» (*PS* VIII 2); o addirittura immaginare il passo di Arnauld ironicamente rovesciato da Manzoni nell'offerta rivolta dal sarto al curato di «qualche libro», «cose non da par suo», s'intende, «libri in volgare...» (*PS* XXIX 38).

Il vero momento di gloria del sarto si produce tuttavia allorché il padrone di casa mostra agli ospiti «una stampa rappresentante il cardinale, che teneva attaccata a un battente d'uscio, in venerazione del personaggio, e» – puntualizza la voce narrante – «anche per poter dire a chiunque capitasse, che non era somigliante; giacché lui aveva potuto esaminar da vicino e con comodo il cardinale in persona, in quella medesima stanza» (37). Alla soddisfazione di poter giudicare la somiglianza del ritratto prende subito parte anche Agnese («L'hanno voluto far lui, con questa cosa qui? [...] Nel vestito gli somiglia; ma...»: 37), alimentando ulteriormente l'innocua vanità del sarto («N'è vero che non somiglia? [...] noi, non c'ingannano, eh?»: 37). Parrebbe uno scambio di battute senza conseguenze, ma varrà la pena domandarsi se persino tra queste righe Manzoni non abbia voluto insinuare l'eterna questione della verosimiglianza, degli esiti dello sforzo di trasfigurazione del reale da parte delle arti imitative. Questione da meditare e destinare ad altro momento, dato che ormai si profila per i personaggi «la seconda metà del viaggio» (39) e per i lettori la seconda metà del capitolo.



Lo stacco è decisamente netto, perché da questo punto in avanti il narratore s'inserisce in prima persona a certificare quanto suggerito sin qui dai personaggi («Il sarto aveva detto la verità a don Abbondio, intorno all'innominato», è la frase che marca la svolta, al paragrafo 40)¹⁹, e si riserva il compito di approfondire la sostanza e gli effetti duraturi della conversione del nobile signore. «Questo», conferma senza indugio la voce narrante, «aveva sempre continuato a far ciò che [...] s'era proposto, compensar danni, chieder pace, soccorrere poveri, sempre del bene, in somma, secondo l'occasione» (40). Potrebbe allora sorprendere la constatazione che i paragrafi successivi sono disseminati di una semantica affatto estranea a quest'orizzonte di pacificazione e benevolenza. Facendo un rapido conteggio delle occorrenze più evidenti, nello spazio di soli sei paragrafi, dal § 40 al § 46, si assommano:

- 3 espressioni riconducibili al campo semantico dell'*offesa* e dell'*offendere*;
- 2 espressioni riconducibili al campo semantico dell'*umiliazione* e dell'*umiliare*;
- 2 occorrenze del termine *ingiuria*;
- 2 occorrenze del termine *torto*;
- 2 occorrenze del termine *vendetta*;
- 2 occorrenze del termine *soddisfazione*;
- 2 espressioni riconducibili al campo semantico della *difesa* e del *difendersi*;
- 1 occorrenza di *debitore*;
- 1 occorrenza di *punitore*;
- 1 occorrenza di *rancore*;
- 1 occorrenza di *odio*;
- 3 espressioni riconducibili al campo semantico dell'*onore*.

I commensali di don Rodrigo non avrebbero saputo fare di meglio. Eppure questi passaggi, del tutto mancanti nell'abbozzo del *Fermo*, sono un guadagno fondamentale della riscrittura del romanzo, perché mostrano la natura e l'efficacia della conversione operando una capillare risemantizzazione dei termini-chiave della logica mondana. Già diversi studi hanno affrontato da un simile punto di vista il tema della conversione, nelle sue implicazioni culturali, poetiche e retoriche. Si pensi ai contributi di Monica Bisi dedicati al confronto tra la 'poetica della metamorfosi' e la 'poetica della conversione', che ben evidenziano come la conversione intervenga non ad annullare il passato, favorendo un moto circolare di recupero della condizione originaria, bensì a riscattare e a dare un nuovo significato all'esperienza individuale e collettiva, nella necessaria progressione storica di entrambe²⁰. Oppure, ai numerosi interventi di Pierantonio Frare che dimostrano come il progredire della narrazione dei *Promessi sposi* e la fecondità della scrittura manzoniana siano possibili – a tutti i livelli – soltanto in virtù del superamento delle strutture antinomiche e della conciliazione delle opposizioni originarie in una unità di più alto valore, nella quale i termini del contendere guadagnano un nuovo significato²¹. I sei paragrafi considerati scommettono esattamente su tale possibilità: sulla possibilità di

sottrarsi alla correlazione forzata tra ‘offesa’ e ‘vendetta’, ‘ingiuria’ e ‘soddisfazione’, ‘umiliazione’ e punto d’onore’. È la scommessa vinta dall’innominato: «quell’uomo che nessuno aveva potuto umiliare, e che s’era umiliato da sé», può mostrare ai propri nemici una «nuova umiltà» (ecco la risemantizzazione, che cambia i termini della questione e apre ulteriori possibilità di senso), davanti alla quale «si dileguavano» «i rancori» (43). «Contro ogni aspettativa», suggerisce di seguito Manzoni, la conversione di vita del fuorilegge offre infatti agli «offesi» «una soddisfazione che non avrebbero potuta promettersi dalla più fortunata vendetta», vale a dire una soddisfazione completamente mutata di segno: «la soddisfazione di vedere un tal uomo pentito de’ suoi torti» (43). Si è compiuto il radicale sovvertimento di prospettiva che fa dell’«ultimo luogo» nella chiesa «un posto d’onore» (46)²². Per questo all’innominato, abbassatosi volontariamente, è concesso affrancarsi dalla condizione lacerante nella quale spesso si trova avvinto chi nel mondo è esaltato ed elevato alle prime dignità, racchiusa nelle estreme parole di Adelchi al padre:

Godi che re non sei; godi che chiusa
all’oprar t’è ogni via: loco a gentile,
ad innocente opra non v’è: non resta
che far torto, o patirlo. [...]
(*Adelchi*, Atto V, Scena VIII, vv. 351–354)

Con il proprio mutamento di vita, l’innominato offre al suo stesso autore l’opportunità di superare il dilemma di Adelchi, dal momento che «quel coraggio che altre volte aveva mostrato nell’offendere e nel difendersi, ora lo mostrava nel non fare né l’una cosa né l’altra» (40); e così i suoi servitori, «quelli [...] che s’eran potuti avvezzare al nuovo tenor di vita», «quasi ribenedetti a un tempo che il loro padrone, se la passavano, al par di lui, senza fare né ricever torti, inermi e rispettati» (54)²³.

Il *Leitmotiv* dei rapporti di forza perdura in ogni caso ancora per un tratto. La disamina manzoniana della conversione dell’innominato approfondisce infatti in pari misura il «‘foro interno’» della coscienza del convertito e il «‘foro esterno’» della sua rinnovata relazione con la realtà sociale²⁴, e questo secondo versante impone di mettere a tema non soltanto l’estinguersi della catena di delitti e violenze che lega il personaggio a nemici e sodali di un tempo, ma anche la questione problematica della risoluzione del suo rapporto pendente con le istituzioni civili. In fondo, da un certo punto di vista, la nuova immunità nel campo delle faide private, esito prodigioso del mutamento di vita, non fa che affiancarsi alla perdurante immunità rispetto al giudizio e ai provvedimenti della giustizia, effetto deprecabile dell’inerzia delle istituzioni, resa meno grave nelle sue conseguenze dalla conversione ma di fatto non mutata nella sostanza. «Queste medesime ed altre cagioni, allontanavano pure da lui le vendette della forza pubblica», scrive Manzoni alla svolta del paragrafo 47, ricollegandosi all’a-

nalisi fin lì condotta delle ragioni che mettevano al riparo l'innominato dalle ritorsioni di nemici, vittime e clienti abbandonati: ragioni per lo più valide, come si è visto, alle quali però si accompagnano «altre cagioni», senz'altro più discutibili. «Il grado e le parentele, che in ogni tempo gli erano state di qualche difesa, tanto più valevano per lui, ora che a quel nome già illustre e infame, andava aggiunta la lode di una condotta esemplare, la gloria della conversione» (47), spiega più precisamente il narratore. L'ombra del privilegio di classe non può allora non offuscare, almeno per un attimo, la gloria della conversione, se si tiene presente che Manzoni ha denunciato fin dagli esordi del romanzo l'«impunità organizzata», ramificata a partire da «radici che le gride non toccavano, o non potevano smuovere» (I 43); e il «nome illustre» del personaggio sembra continuare a valere quanto la «lode di una condotta esemplare» alle orecchie degli amministratori della giustizia, forse non meno di quanto valesse il nome di don Rodrigo alle orecchie dell'Azzecca-garbugli. Persino il santo operato del Cardinal Borromeo rischia di trovarsi invischiato «in quelle singolari relazioni dell'autorità spirituale e del potere civile», «così spesso alle prese tra loro», «mischiando sempre alle ostilità atti di riconoscimento e proteste di deferenza» (sintesi quant'altre mai perfetta delle contrattazioni tra il Conte zio e il padre provinciale), al punto che nel caso dell'innominato «poté parere [...] che la riconciliazione della prima [l'autorità spirituale] portasse con sé l'oblivione, se non l'assoluzione del secondo [il potere civile]» (50)²⁵.

La questione è senz'altro problematica, e il capitolo XXIX non consegna una risposta esplicita. Sembra tuttavia che anche in questo caso Manzoni suggerisca di guardare alle cose da un'altra prospettiva, meno angusta. Un passaggio fondamentale, in tal senso, è individuabile all'inizio del paragrafo 49: «Tormen-tare un santo, non pareva un buon mezzo di cancellar la vergogna di non aver saputo far stare a dovere un facinoroso». Quando la giustizia si riduce a tardiva punizione di delitti che si sono lasciati impunemente perpetrare, rischia anch'essa di abbassarsi alla logica della vendetta, di asservirsi alla dinamica del far torto o patirlo. Se la sua capacità di azione si limita alla punizione, e il suo orizzonte è soltanto coercitivo – pare domandare indirettamente l'autore – ha senso parlare di giustizia? Un indizio piuttosto eloquente emerge nel riferimento alle «vendette della forza pubblica» (47), espressione con la quale Manzoni corregge la lezione meno connotata che permane dagli *Spesi promessi* alla Ventisettona: «l'animavversione [...] della pubblica podestà»²⁶. Si dovrà senz'altro tener conto, nella valutazione di tali passaggi, del giudizio severo dell'autore nei confronti di «quel complesso di cose e di persone, che» nel Seicento (e in gran parte ancora alla sua epoca) «si chiamava la giustizia» (*PS* IV 29): quando Manzoni scrive «tormentare un santo», con la scelta del predicato va inevitabilmente ad aggiungere una nuova tessera al mosaico desolante che si compone sullo sfondo del romanzo e della sua appendice, dalla deprecazione delle «pene, pazzamente esorbitanti [...] ed aumentabili [...] ad arbitrio del legislatore [...] e di cento esecutori» nel primo capitolo (*PS* I 41) al reso-

conto impietoso delle torture barbaramente comminate all'ombra della *Colonna infame*. Ma la questione trascende le contingenze storiche e tocca le corde più profonde della tensione manzoniana verso un modello più nobile e perfetto di giustizia, per l'individuo e per la società, capace di affrancare l'uno e l'altra dalle logiche della sopraffazione violenta e della ritorsione vendicativa²⁷.

Meditando su questi temi, in termini generali o in relazione alla vicenda particolare dell'innominato, ci si ritrova inevitabilmente a fare i conti con un retroterra millenario di riflessioni sulla giustizia umana, a partire dal grande ipotesto della *Repubblica* platonica. È difficile stabilire con certezza la cronologia della lettura di Platone da parte di Manzoni, e ancor più arduo sondare la profondità del giudizio e del debito manzoniani nei confronti del filosofo, soprattutto negli anni tra il concepimento e la prima apparizione del romanzo. La traduzione francese di Victor Cousin delle opere di Platone, molto apprezzata da Manzoni, è accessibile al romanziere soltanto in seguito (almeno per quanto riguarda il volume comprendente la *Repubblica*), ma abbiamo notizia da una lettera manzoniana allo stesso Cousin datata 2 ottobre 1833 di una passata frequentazione (seppur difficoltosa) della versione latina di Marsilio Ficino e del volgarizzamento di Dardi Bembo²⁸. Quest'ultimo, conservato nella biblioteca di via Morone in un'edizione settecentesca, non presenta postille o segni di lettura in corrispondenza della *Repubblica* (ma numerosi segni di lettura e orecchie, e almeno un paio di postille si registrano comunque nel complesso dei tre volumi)²⁹; della versione ficiniana non è rimasta invece traccia nel catalogo dei libri manzoniani. Supporre o provare a dimostrare un qualche legame diretto tra le argomentazioni di Platone e i brani dei *Promessi sposi* che si sono analizzati sin qui sarebbe in ogni caso un obiettivo troppo ambizioso e fuorviante. Importa piuttosto, in questa sede, considerare la validità – dal mondo classico al secolo decimonono – di un modello altissimo di indagine sulla giustizia che ne pone a problema i risvolti individuali e sociali, mostrandone la stretta correlazione, anzi l'interdipendenza³⁰. Anche nella *Repubblica* si muove dal punto di vista dell'individuo, e il discorso prende avvio dalle meditazioni del personaggio di Cefalo sulla vecchiaia e dalla disamina del senso di colpa e dei rimorsi cui è incline chi si appressa alla fine della propria vita, in un passo a tratti sorprendentemente vicino all'esame di coscienza che occupa la notte dell'innominato:

Per certo sappi, o Socrate, che poichè alcuno a tale stato si è pervenuto, che di breve pensa aver a morire, se gl'ingombra un timore, ed un pensiero di quelle cose, ch'ei dispreggò nella vita passata: perciocchè le favole, che *si dicono* degl'inferi, e come coloro, i quali han operato ingiustamente, quivi convegna patir le pene, fino a mo' derise, allora muovono l'animo a sospettare, *se peravventura siano vere*; ed egli o per la debolezza della vecchiezza, o perchè fattosi più vicino *all'altra vita* le vede più sottilmente, si rende pieno di sospetto, e di timore, e va considerando, ed esaminando, se ha fatto ingiuria a niuno. Quell'uomo adunque, che averà ritrovato mentre visse molte cose da lui fatte

iniquamente, commosso spesso, non altrimenti che i fanciulli da' sogni, teme, e si vive in una *mala speranza*³¹.

In entrambi i casi, la fragilità tipica della vecchiaia favorisce una riemersione di quanto si è rimosso e deriso nel vigore della gioventù, e in special modo dell'idea di un aldilà in cui sarà chiesto conto del male perpetrato. Così anche l'innominato passa in rassegna le proprie azioni, «indietro, indietro, d'anno in anno, d'impegno in impegno, di sangue in sangue, di scelleratezza in scelleratezza», con la nuova consapevolezza che «eran tutte sue, eran lui», mentre l'«orrore di questo pensiero» cresce «fino alla *disperazione*» (PS XX 50), e introduce un interrogativo non più tacitabile:

– Se *quell'altra vita* di cui m'hanno parlato quand'ero un ragazzo, di cui *parlano* sempre, come se fosse una cosa sicura; se quella vita non c'è, se è un'invenzione de' preti [...] cos'importa quello che ho fatto? cos'importa? è una pazzia la mia... E se c'è *quest'altra vita*...! – (PS XX 53)

Nel dialogo platonico, il discorso di Cefalo alimenta quindi interessanti riflessioni sulla possibilità di porre rimedio al male compiuto, tra i singoli individui, ma anche all'interno della società nel suo complesso, da parte del potere costituito. Ne deriva la convinzione che la giustizia non possa in ogni caso consistere semplicemente «nel rendere a ciascuno quel che gli spetta»: «male per male ai nemici, e bene per bene agli amici» (I 335 E)³². I primi due libri della *Repubblica* si approfondono inoltre in un'articolata confutazione di qualsivoglia concezione utilitaristica che, applicata al campo della giustizia, possa indurre a confondere il giusto con l'utile: tema quant'altri mai ricorrente e fondante per la stessa riflessione manzoniana, fino alla sistemazione operata nell'Appendice al Capitolo III della *Morale Cattolica* del 1855 (*Del sistema che fonda la morale sull'utilità*)³³. Secondo l'ammonimento di Socrate, se alla base agisce una prospettiva utilitaristica, persino la scelta di sottrarsi alla logica del far torto o patirlo ne risulta inquinata, si rivela limitata e di per sé manchevole: «poiché chi fa ingiustizia deve poi a sua volta patirla, [...] non potendo gli uomini scegliere l'una e schivare quell'altra, ritengono più vantaggioso trovare fra loro una soluzione di compromesso: e cioè non causare né patire ingiustizia» (II 358 E-359 A). Il ristabilimento della giustizia richiede qualcosa di più: un rinnovamento profondo della coscienza degli individui e delle loro modalità di relazione, che non può fondarsi sulle logiche mondane, ma può ridefinire il volto delle società umane. Le opere platoniche indirizzano in tal senso in molteplici luoghi, tra cui un passo del *Teeteto* che nell'edizione di Dardi Bembo di sua proprietà Manzoni ha evidenziato con una vistosa orecchia: in esso «il farsi giusto» è identificato con «l'assomigliarsi a Dio», e si riconosce che «intorno a questo versa la industria, e fortezza, dell'uomo, e la inerzia, e la debolezza»³⁴. La giustizia divina è dunque termine di paragone dell'operato del singolo e della società. Evidentemente, Manzoni contempla un simile ideale

alla luce dell'adesione alla Rivelazione cristiana e alla tradizione di pensiero che ne deriva, sintetizzandolo in modo compiuto nelle riflessioni del capitolo ottavo della *Morale cattolica*, *Sulla dottrina della penitenza*:

L'uomo che trasgredisce i comandamenti di Dio, gli diviene nemico, e si rende ingiusto. Ma quando egli riconosce il suo fallo, ne è dolente, lo detesta, e, ciò che ne consegue, propone di non più commetterne; quando egli propone di ritornare a Dio per quei mezzi che nella sua misericordia Dio ha dati ed istituito a ciò; quando propone di soddisfare alla giustizia divina, di rimediare per quanto può al mal fatto, egli allora non è più per dir così lo stesso uomo, egli non è più ingiusto [...]»³⁵.

Ancora più inappellabile nella sua strutturazione logico-argomentativa, la posizione espressa dall'autore nel capitolo nono, *Sul ritardo della conversione*, nella lezione del 1855: «se la giustizia consiste nella conformità dell'intelletto e della volontà e, per una conseguenza necessaria, dell'azioni con la legge di Dio, il peccatore, che per la misericordia e con la grazia di Lui, diventa conforme a quella, fino a condannar sè medesimo, diventa giusto»³⁶. La giustizia si ristabilisce soltanto quando è perseguita all'insegna della conversione dell'animo, la quale è sempre possibile in virtù della Redenzione compiuta da Cristo, da cui ha origine la dottrina del perdono e della misericordia predicata dalla Chiesa: «La religione ha ricevuto dalla società un vizioso, e le restituisce un giusto: essa sola poteva fare questo cambio», si legge nel capitolo ottavo della *Morale cattolica* del 1819, ma il passaggio potrebbe senz'altro essere assunto a corollario delle pagine del romanzo che descrivono la nuova esistenza dell'innominato.

Non che l'adesione alla legge divina sia da intendere come un guadagno che l'uomo possa conseguire in modo perfetto o definitivo, una volta per tutte. La stessa comunità riunita attorno all'innominato, protetta dall'isolamento del castello-fortezza, cenobio di uomini votati a «non fare né ricever torti, inermi e rispettati» (PS XXIX 54), è subito messa alla prova dal confronto inevitabile con la realtà del mondo. La forte avversativa che inaugura il paragrafo 55 («Ma quando, al calar delle bande alemanne,...») dà prova dello sconvolgimento che la guerra produce persino lassù, offrendo al signore l'occasione di farsi protettore dei poveri fuggiaschi, ma imponendogli anche di tornare ad armare i suoi servitori, «come in un campo, o come già s'era costumato in quel castello medesimo, ne' tempi della sua vita disperata» (57). E così, all'approssimarsi di un drappello sbandato di lanzichenecchi, gli uomini dell'innominato si opporranno come «gente schierata e pronta a combattere» (PS XXX 24). Si affacciano allora altri, pressanti interrogativi sulla legittimità della violenza perpetrata per nobili fini: il «paradosso [...] della spada per combattere il regno della spada», ha scritto Carlo Annoni, sondando la questione al cuore della meditazione intellettuale e morale di Manzoni, senza passare sotto silenzio la contraddittorietà del suo fermo sostegno alle guerre e ai moti d'indipendenza del Risorgimento italiano³⁷. L'intera vicenda dei *Promessi sposi* insegna che le vie del lecito e del giusto, e ancor più le vie della legittimità e della santità, in alcuni casi

divergono necessariamente, come ha puntualmente rilevato Monica Bisi fin dalla sua lettura del capitolo secondo³⁸. Ne è prova, minima ma incontrovertibile, la caduta, nel corso delle riscritture del romanzo, di un passaggio del *Fermo* che focalizza proprio la reazione del Conte del Sagrato alla calata delle truppe alemanne e alla richiesta di asilo degli sfollati:

Ma un tal uomo non avrebbe potuto considerare la sua casa come un asilo *disarmato*, un nascondiglio di paura, nè starsi colle mani in mano quando ad ogni momento poteva presentarsi un'occasione di *menarle santamente*. (IV II 37)

Crea un cortocircuito inaccettabile l'idea che si possa menar «santamente» le mani, perché la via della santità s'innalza al di sopra di ciò che è comunemente percepito come lecito, e si offre in tutta la sua difficoltà alla libertà di scelta dell'individuo. È la strada che imbocca da ultimo l'innominato, che nella versione definitiva del romanzo, «fosse voto, fosse proposito, restò sempre disarmato, alla testa di quella specie di guarnigione» (PS XXIX 58). Un percorso che può sembrare solitario, ma che pure esercita una straordinaria capacità di attrazione sugli sguardi e gli animi di chi ne è spettatore e testimone. Dopo l'emblema iniziale della paura incarnato dal curato («Chi non ha visto don Abbondio...» 1) e l'immagine veneranda del Cardinale esposta nella casa del sarto, ecco allora imporsi infine anche l'esempio mirabile dell'innominato:

[...] dentro e fuori del castello, su e giù per la salita, in giro per la valle; a stabilire, a rinforzare, a visitar posti, a vedere, a *farsi vedere*, a mettere e a tenere in regola, con le parole, con gli occhi, con la presenza. In casa, per la strada, faceva accoglienza a quelli che arrivavano; e tutti, o lo avessero già visto, o lo vedessero per la prima volta, lo guardavano estatici, dimenticando per un momento i guai e i timori che gli avevano spinti fin lassù; e si voltavano ancora a guardarlo, quando, staccatosi da loro, seguitava la sua strada. (60)

NOTE

¹ Si riproduce, con le debite modifiche, la lettura proposta presso Casa Manzoni il 15 gennaio 2020, nell'ambito della VII serie dei 'Pomeriggi manzoniani' promossi dall'Università Cattolica del Sacro Cuore e dall'Università degli Studi di Milano. Un sentito ringraziamento ai coordinatori dell'iniziativa, i Professori Pierantonio Frare, Giuseppe Polimeni e Francesco Spera, e alla Dottoressa Simona Lomolino.

² Per le citazioni testuali si fa riferimento ad A. Manzoni, *I promessi sposi. Testo del 1840-1842*, a cura di T. Poggi Salani, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, 2013 (Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni, 11): d'ora innanzi POGGI SALANI 2013. Tra i commenti, si rimanda in particolare alla disamina dell'*incipit* del capitolo XXIX offerta in A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di A. Stella e C. Repossi, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995, *ad locum* (d'ora innanzi STELLA-REPOSSI 1995).

³ «Colico fu la prima terra del ducato, che invasero que' demòni; si gettarono poi sopra Bellano; di là entrarono e si sparsero nella Valsassina, da dove sboccarono nel territorio di Lecco» (PS XXVIII 88).

⁴ Interessante, al riguardo, la chiosa all'esordio del capitolo primo di POGGI SALANI 2013: «Lo spazio della memoria è aperto subito dal dimostrativo d'avvio, che propriamente, per grammatica, prevede esperienza condivisa, anche se trapassa immediatamente in indicatore geografico di distanza» (*ad locum*).

⁵ Secondo la celebre formula del Coro dell'Atto III di *Adelchi*, v. 66, per cui si veda A. Manzoni, *Adelchi. Tragedia*, introduzione e commento di C. Annoni, nota al testo di I. Becherucci, a cura di R. Zama, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2015 (Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni, 4).

⁶ Soltanto dopo un'iniziale digressione sulle «contingenze infelici della vita umana» che occupa i primi tre paragrafi, la narrazione del *Fermo* riconduce davvero il racconto entro le fila dei personaggi d'invenzione, chiamando in causa Agnese («E Agnese? Agnese si trovava mò proprio nell'intrigo»: 4), senza tuttavia convocare sulla scena don Abbondio fino al paragrafo 13 («Chi non ha veduto D. Abbondio in quel giorno, non ha una idea vera dell'impaccio»). Il testo di riferimento è licenziato in A. Manzoni, *I promessi sposi*, edizione critica diretta da D. Isella, Milano, Casa del Manzoni, 2006, vol. I, tt. I-II [*Fermo e Lucia. Prima minuta (1821-1823)*], a cura di B. Colli, P. Italia e G. Raboni]. Tra i contributi che pongono a tema la gestione narrativa del rapporto tra sfondo storico e vicende d'invenzione nelle diverse fasi redazionali del romanzo manzoniano, si segnala in special modo il volume di E. Parrini, *La narrazione della storia nei «Promessi Sposi»*, Firenze, Le Lettere, 1996.

⁷ Ove non altrimenti specificato, i corsivi presenti nelle citazioni sono miei.

⁸ Un valido approfondimento sull'aspirazione all'*evidentia* della prosa manzoniana, corredato di una bibliografia aggiornata sul tema, si offre nel saggio di I. Binda, *Manzoni alla ricerca di una scrittura «viva al guardo»*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI-Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini, V. Caputo et alii, Roma, Adi editore, 2018 (http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms=14&coms_codcms=1039).

⁹ Si rimanda a C. Annoni, *Il mondo è della spada*, introduzione a Manzoni, *Adelchi* cit., p. LXIII.

¹⁰ Il cortocircuito pronominale veniva inoltre riecheggiato dal pleonismo della prima frase rivolta dal curato all'Arcivescovo: «m'hanno significato che vossignoria illustrissima *mi* voleva *me*; ma io credo che abbiano sbagliato» (PS XXIII 33).

¹¹ «Perpetua conosce bene il “sistema” di don Abbondio e può quasi rifargli il verso», rileva il commento di A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di E. Raimondi e L. Bottoni, Milano, Principato, 1988, *ad locum* (in seguito, RAIMONDI-BOTTONI 1988), e la lettura dell'episodio di Francesco de Cristofaro e Marco Viscardi nota parimenti «come il sistema lessicale della serva tenda a mimare quello del padrone» (cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi*, edizione diretta da F. de Cristofaro, Milano, BUR-ADI, 2014, *ad locum*), ma in questo passaggio si può osservare come la stessa espressività di don Abbondio finisca, involontariamente, per contraffare l'insistenza degli ammonimenti di Perpetua.

¹² Così, ad esempio, STELLA-REPOSSI 1995, *ad locum*.

¹³ L'episodio del confronto tra il curato e l'Arcivescovo è preso in esame nella lettura di L. Badini Confalonieri, *Tra 'mondo' e 'promessa': don Abbondio e il cardinal Federigo*.

Capitoli XXV-XXVII, in “Questo matrimonio non s’ha da fare...”. Lettura de “I promessi sposi”, coordinamento di P. Fandella, G. Langella e P. Frare, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 103-124.

¹⁴ *I Sacri Ragionamenti sinodali di Federico Borromeo Cardinale, ed Arcivescovo di Milano. Volume primo*, In Milano, MDCXXXII, p. 309.

¹⁵ Rimodulazione in tono minore, senz’altro più adatta all’illustre convertito, del ritratto del «selvaggio signore» che «dall’alto del castellaccio, come l’aquila dal suo nido insanguinato, [...] dominava all’intorno tutto lo spazio dove piede d’uomo potesse posarsi, e non vedeva mai nessuno al di sopra di sé, né più in alto» di PS XX 3.

¹⁶ Si fa riferimento al capitolo XXIX del III tomo, nella lezione proposta in A. Manzoni, *I promessi sposi*, edizione critica diretta da D. Isella, Milano, Casa del Manzoni, 2012, vol. II, tt. I-II [Gli sposi promessi. Seconda minuta (1823-1827), a cura di B. Colli e G. Raboni].

¹⁷ Si cita da un’edizione seicentesca de *Les vies des Saints Pères des deserts et des quelques Saintes écrites par des Pères de l’Église & autres Anciens Auteurs Ecclesiastiques traduites en François par M^{re} Arnauld D’Andilly*, Paris, Chez la Veuve Jean Camusat et Pierre Le Petit, MDCXLVII, p. 4; l’esemplare posseduto da Manzoni corrisponde invece all’edizione pubblicata a Parigi da Josse nel 1701, per la quale si veda il catalogo di C. Pestoni, *Preliminare informazione sulle raccolte manzoniane*, in «Annali manzoniani», vol. VI, a cura del Centro Nazionale di Studi Manzoni, Milano, Sansoni, 1981, p. 232.

¹⁸ *Les vies des Saints Pères des deserts* cit., p. 3.

¹⁹ Come suggerisce puntualmente, tra gli altri, il commento al passo proposto in RAIMONDI-BOTTONI 1988, *ad locum*.

²⁰ Si rinvia agli esiti confluiti in M. Bisi, *Poetica della metamorfosi e poetica della conversione: scelte formali e modelli del divenire nella letteratura*, Bern, Peter Lang, 2012.

²¹ Il rimando necessario, in questo caso, è al volume di P. Frare, *La scrittura dell’inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, Firenze, Olschki, 2006 (con particolare riferimento al capitolo sesto, *Le strutture inquiete*). La la medesima analisi è condotta sul versante poetico nell’introduzione ad A. Manzoni, *Inni Sacri e odi civili*, introduzione e commento di P. Frare, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2017 (Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni, 1).

²² Non tocca direttamente la parabola dell’innominato, ma è in ogni caso utile per approfondire il rapporto tra il cristianesimo manzoniano, la cultura dell’onore di derivazione cavalleresca e le persistenze di quest’ultima nell’Europa romantica il recente saggio di L. Badini Confalonieri, *Cavalleria e cristianesimo: Manzoni e il romanticismo europeo*, in *Studi sul romanticismo italiano. Scritti in ricordo di Sergio Romagnoli*, a cura di E. Ghidetti e R. Turchi, Firenze, Le Lettere, 2018, pp. 155-210.

²³ Si tornino a confrontare, in proposito, le riflessioni di Annoni, *Il mondo è della spada* cit., pp. CIX-CXVI; e di Frare, *La scrittura dell’inquietudine* cit., pp. 43-45.

²⁴ Secondo la perfetta sintesi di STELLA-REPOSSI 1995, *ad locum*.

²⁵ Puntuale, anche in questo caso, la chiosa di STELLA-REPOSSI 1995, *ad locum*: «Il pentimento, dimensione sovvertitrice dell’uomo, è accolto, in una società che non applica misericordia e giustizia ma soltanto compromesso e rivalsa, come l’opportunità dell’oblivione di un male al quale non sa reagire». Il problema è ricorrente: già in occasione della prima conversione esemplare del romanzo, al momento della scelta di vestire il saio da parte di Lodovico, il narratore aveva riconosciuto che «farsi frate [...] a que’ tempi era il ripiego più comune, per uscir d’impicci» (PS IV 18), e l’insinuazione,

per quanto indebita, tormenta per un momento la stessa coscienza di fra' Cristoforo («Il sospetto che la sua risoluzione fosse attribuita alla paura, l'afflisse un momento; ma si consolò subito, col pensiero che anche quell'ingiusto giudizio sarebbe un gastigo per lui, e un mezzo d'espiazione»: *PS* IV 45).

²⁶ Per il testo della Ventisettana, ci si attiene all'edizione di A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, a cura di S. S. Nigro, collaborazione di E. Paccagnini per la «Storia della colonna infame», Milano, Mondadori, 2006, t. I [*I Promessi Sposi* (1827)]. Un'analisi del ricorso all'espressione «vendette della forza pubblica» è condotta da Gaetano Trombatore e ripresa nel commento di STELLA-REPOSSI 1995, *ad locum*: «questa espressione [...] nella sua accezione latina e giuridica dovrebbe significare “la punizione del reo da parte dello stato” che *rivendicava* a se stesso il diritto di giudicarlo; mentre essa invece ingenera l'idea che in questo caso quella condanna sarebbe stata effettivamente una tanto più bassa quanto ora più facile *vendetta*, esercitata non dalla giustizia, ma dalla *forza pubblica*». Si riaffaccerà alla memoria dei lettori un passaggio analogo di *PS* IV 39, in cui Manzoni descrive la situazione delicata in cui si trovano i frati che hanno dato ricovero a Lodovico in seguito al duello, confrontati con l'alternativa infelice tra il tenerlo nascosto e il «rimandarli dal convento, ed esporlo così alla giustizia, cioè alla vendetta de' suoi nemici». Sulla distorsione dell'idea di giustizia e sull'inadempienza da parte di chi sarebbe deputato ad amministrarla si rimanda inoltre a P. Frare, «*Me ne lavo le mani*». *La giustizia e il suo rovescio nel capitolo III dei «Promessi sposi»*, «Rivista di studi manzoniani» I (2017), pp. 77-88.

²⁷ Considerazioni decisive, al riguardo, sono state avanzate da Luciano Eusebi, che affronta l'argomento con la competenza del penalista, senza tuttavia perdere di vista il fondamento religioso e intellettuale della riflessione manzoniana: si veda L. Eusebi, «*I promessi sposi*»: *quasi un codice della giustizia riparativa*, in *Giustizia e letteratura II*, a cura di G. Forti, C. Mazzucato e A. Visconti, Milano, Vita e Pensiero, 2014, pp. 55-79; ad esso si affianchi P. Frare, *La via stretta. Vendetta, giustizia e perdono nei «Promessi sposi»*, ivi, pp. 38-54.

²⁸ «Je ne puis absolument vous plaindre pour votre corvée de Platon; car c'est une belle et grande route que Platon, et jamais corvée ne fut si bien faite. J'étais réduit, pour ma part, à marcher sur les cailloux de Ficin, ou dans la détestable crotte de notre traducteur italien Dardi Bembo; je parcours la route en voiture sans cahots, ou à pieds pour mieux jouir de la vue, et cela non seulement sans fatigue, mais avec délices» (A. Manzoni, *Tutte le lettere*, a cura di C. Arieti e D. Isella, Milano, Adelphi, 1986, t. II, n. 428). La Biblioteca Nazionale Braidense conserva gli esemplari posseduti da Manzoni delle *Oeuvres de Platon, traduites par Victor Cousin*, Paris, Bossange Frères-Pichon et Didier-Rey et Gravier, 1822-1834, voll. I, II, V, VII, X (Pestoni, *Preliminare informazione sulle raccolte manzoniane* cit., p. 178); per la cronologia della ricezione dei singoli volumi e le annotazioni di lettura si rimanda ad A. Manzoni, *Postille di filosofia*, premessa di V. Mathieu, a cura di D. Martinelli, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2002 (Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni, 20), pp. 199, 277-78, e ad A. Manzoni, *Carteggi letterari*, introduzione di G. Tellini, a cura di L. Diafani e I. Gambacorti, Milano, Centro Nazionale di Studi manzoniani, 2016-2017 (Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni, 29, II.1-II.2), in particolare alle lettere nn. 40 e 287.

²⁹ Si tratta delle *Opere di Platone tradotte da Dardi Bembo gentiluomo veneziano cogli argomenti, e note del Serano*, 3 voll., in Venezia, presso Giuseppe Bettinelli, 1742-1743 (censite in Pestoni, *Preliminare informazione sulle raccolte manzoniane* cit., p. 136).

³⁰ Sul tema, risulta fondamentale l'interpretazione del dialogo di Giovanni Reale, per la quale si rinvia agli apparati introduttivi e di commento di Platone, *Repubblica*, a cura di G. Reale e R. Radice, Milano, Bompiani, 2016³.

³¹ Così nella versione di Dardi Bembo (*Opere di Platone* cit., vol. III, p. 347; nelle edizioni moderne il brano corrisponde a I 330 D-331 A).

³² Qui e oltre si cita dalla moderna traduzione di Roberto Radice proposta in Platone, *Repubblica* cit.

³³ Per testo e commento, si rimanda ad A. Manzoni, *Osservazioni sulla morale cattolica*, Testo critico con introduzione, apparato, commento..., accompagnato da uno studio delle dottrine a cura di R. Amerio, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965, vol. II, *ad locum*; risulta prezioso anche l'approfondimento del curatore dedicato al *Superamento dell'utilitarismo nella morale religiosa*, ivi, vol. III, pp. 217-24.

³⁴ *Opere di Platone* cit., vol. I, p. 235; nelle edizioni moderne il brano corrisponde ai passi 176 B-176 C, dedicati all'assimilazione del filosofo alla giustizia e alla sapienza divine.

³⁵ Così nella versione del 1819 restituita in Manzoni, *Osservazioni sulla morale cattolica* cit., vol. I, *ad locum*.

³⁶ Cfr. Manzoni, *Osservazioni sulla morale cattolica* cit., vol. II, *ad locum*; l'argomento è affrontato anche nello *Studio delle dottrine* di Romano Amerio, in particolare nella sezione dedicata alla *Teoria del perdono* (ivi, vol. III, pp. 200-203).

³⁷ Il tema è ampiamente approfondito in Annoni, *Il mondo è della spada* cit., *passim* (per la citazione, p. LIV).

³⁸ Si veda M. Bisi, *Il torto, la ragione, la forza: I promessi sposi, capitolo II*, «Per leggere» XVIII (2018), 34, pp. 69-89.

NADIA EBANI

Due letture dai Canti di Castelveccchio:
Le rane, La tessitrice

Readings of Pascoli's
Le rane *and* La tessitrice

ABSTRACT

Le rane, che in Aristofane accompagnano Caronte nell'attraversamento della palude Stigia, in questo testo pascoliano intonano un coro che è trenodia, paragonato dal poeta al frastuono della vaporiera. Ma è soltanto il canto solista di un rospo, cioè la poesia (vedi *Il poeta solitario*), a dare il fischio della partenza e a compiere il *transfert* al paese natale. Dove, però, la visione delle croci rivela che da sempre e per sempre il ritorno è impossibile.

Nel tono intimo appreso da Omero (*Iliade*, XXIII) e da Leopardi (*Il sogno*) si svolge il colloquio con un'interlocutrice senza nome e senza volto, la cui identità è rivelata proprio da simbolici silenzi, da una precisa autocensura, dalla collocazione del testo all'interno del disegno del *Ritorno a San Mauro*.

While the frogs in Aristophanes accompany Caronte in the crossing of the Stygian swamp, in Pascoli's *Le rane* they form a threnodial chorus and intone a chant which the author compares to the roar of a steam locomotive. But it is only the solo singing of a toad, namely poetry itself (see *Il poeta solitario*), that sounds the starting whistle and carries out the poet's transference to his birthplace. The sight of the crosses, however, reveals that the return is forever and always impossible.

In the intimate tone adopted from Homer (*Iliad*. XXIII) and Leopardi (*Il sogno*) a conversation unfolds with an interlocutor with neither a name nor a face, whose identity is revealed through symbolic silences, a precise form of self-censorship, and the text's placement within the design of *Ritorno a San Mauro*.

Due letture dai Canti di Castelveccchio:
Le rane, La tessitrice

Con il ricordo di Ardea

Le rane

Ho visto inondata di rosso
 la terra dal fior di trifoglio;
 ho visto nel soffice fosso
 le siepi di pruno in rigoglio;
 e i pioppi a mezz'aria man mano 5
 distendere un penero verde
 lunghesso la via che si perde
 lontano.

Qual è questa via senza fine
 che all'alba è sì tremula d'ali? 10
 chi chiamano le canapine
 coi lunghi lor gemiti uguali?
 Tra i rami giallicci del moro
 chi squilla il suo tinnulo invito?
 chi svolge dal cielo i gomitolì 15
 d'oro?

Io sento gracchiare le rane
 dai borri dell'acque piovane
 nell'umida serenità.
 E fanno nel lume sereno 20
 lo strepere nero d'un treno
 che va...

Un sufolo suona, un gorgoglio
 soave, solingo, senz'eco.
 Tra campi di rosso trifoglio, 25
 tra campi di giallo fiengreco,
 mi trovo; mi trovo in un piano
 che albeggia, tra il verde, di chiese;
 mi trovo nel dolce paese
 lontano. 30

Per l'aria, mi giungono voci
 con una sonorità stanca.
 Da siepi, lunghe ombre di croci
 si stendono su la via bianca.

Notando nel cielo di rosa 35
 mi arriva un ronzio di campane,
 che dice: Ritorna! Rimane!
 Riposa!

E sento nel lume sereno
 lo strepere nero del treno 40
 che non s'allontana, e che va
 cercando, cercando mai sempre
 ciò che non è mai, ciò che sempre
 sarà...

Donde viene la forza di un'immagine che l'autore ripetutamente immette in punti chiave della sua opera? Le rane compaiono nel 1891 in *Gloria*, primo componimento della prima raccolta poetica (ma già il loro 'interminabile poema' suonava nel testo di svolta di *Romagna*, e ancor prima nella *Colascionata a Ridiverde*)¹; nel 1897 ricorrono come primo titolo del *Ritorno a S. Mauro*, cioè di quella poesia che in parallelo accompagnava l'uscita del *Fanciullino*; nel 1901 i batraci entrano – con la figura del rospo – nel *Poeta solitario*, componimento autorappresentativo, ipotizzato addirittura come simbolo dei *Canti di Castelvoglio*: senza contare altre ricorrenze calate in luoghi meno strategici. Perché?

Certamente la suggestione è legata *in primis* all'esperienza di un'infanzia trascorsa nella pianura romagnola, dove alla sera – prima del frastuono di motori e radio – il verso delle rane era l'accompagnamento sonoro più forte più monotono e costante. Certamente contribuisce alla malia anche la forza di una tradizione letteraria che va da Omero e da Aristofane fino a Severino Ferrari e al d'Annunzio dell'*Intermezzo di rime*, passando per Dante, Petrarca, Leopardi, per citare soltanto i *cacumina montium*.

Ma fra le innumerevoli ricorrenze, merita, a mio avviso, una particolare attenzione la commedia omonima di Aristofane; non soltanto perché Aristofane insegna a Pascoli un andare e venire attraverso le griglie della grammatica – l'onomatopea che anticipa la parola e quella che la segue – e neppure soltanto perché alla fine del testo metapoetico di *Gloria* Pascoli annoti il verso delle rane, *brekekek*, tolto dal testo greco².

Le rane aristofanee rappresentano ben altro per il Pascoli: perché, ad esempio, vengono definite, per bocca di Caronte, *βάτραχοι-κύκνοι*, rane-cigni, formulazione ossimorica e ironica per l'autore comico, ma che per il poeta lirico concentra un'alfa e un omega, cioè i due poli della sua poetica: un'espressione generata dal basso, addirittura dal fango (ma dall'*humus* non è venuto l'umano?) e però contempla la grande aspirazione verso ciò che il cigno rappresenta, il sublime *d'en haut*, la bellezza assoluta, il transito, cioè l'ultimo viaggio, l'ultimo canto. E perché c'è poi il fatto, ad oggi non rilevato, che nella commedia il canto delle rane accompagna la barca di Caronte durante l'attraversamento della palude Stigia; è quindi il canto per un transito, ripetitivo, basso,

di modo minore, come si conviene a una musica funebre, a un *threnon*, trenodia o treno, intendendo quest'ultimo significante come accumulo di due significati: l'antico, che resta come estremo residuo memoriale di un'ascendenza culturale, il moderno, che dà il la a una filiera dinamica di immagini, la vaporiera. E d'altronde non aveva già il Carducci autorizzato l'identificazione del *Caron dimonio con occhi di bragia* con il nero convoglio che nella bellissima delle sue *Odi barbare* imbarcava gente senza nome, quasi anime morte, verso una destinazione ignota? «Dove e a che muove questa, che affrettasi / a' carri foschi, ravvolta e tacita / gente? A che ignoti dolori / o tormenti di speme lontana?» (vv. 9-12) e ai vv. 29-32 «Già il mostro, conscio di sua metallica / anima, sbuffa, crolla, ansa, i fiammei / occhi sbarra; immane pe' l buio / gitta il fischio che sfida lo spazio». Fischia, e perciò può partire. E *Partenza* era il titolo della prima redazione in versi di *Le rane*. Occorre tuttavia precisare che in un primo appunto in prosa fissato sotto il titolo collettivo *Il Ritorno a S. Mauro*³, il treno ancora non figurava. L'appuntino diceva: «Canto di rane sul vespero⁴. / Fiori di lupinella e di trifoglio. Aurei / prati di fien greco. / Qualche pozza rilucente. Pioppi verdolini. / Sono a S. Mauro». Un *flash* in cui risultano assommati alcuni elementi figurativi simbolici, già dalla prima prosa lirica, (I₁) che, sia pur sparsamente, erano già entrati nel testo di *Romagna*: le rane, la lupinella, le pozzanghere, il fien greco. Apparizione narrata al presente, fatta di macchie di colore e di luce, di un tale potere di fascinazione da traslare chi la contempla nell'altrove del sogno.

Dunque, all'inizio era il canto delle rane in un momento vespertino, un'immagine uditiva nell'ora del *nostos*. Ma quando Pascoli passa alla concertazione del testo poetico decide per una diversa sequenza di immagini, secondo uno svolgimento filmico che procede oniricamente per flusso associativo di immagini. E apre con un resoconto che ora è innanzitutto visivo, già a partire dalla stesura in prosa lirica siglata R₁⁵, fino al testo ormai pressoché definitivo di R₁₄⁶, da «Ho veduto campi rossi di trifoglio e / di lupinella – le lacrime della madonna. / L'oro del fien greco e del ranuncolo. / fringuelli? cincie? canapine? // Ho veduto la verdura giallina dei / pioppi. dei gattici (le viole non odoravano più. / ma la rosa premeva nel suo bocciolo. / Sonava un campanello la cincia, / annunciando // E cantavano le rane»... ecc. fino a «Ho visto inondata di rosso / la terra dal fior del trifoglio; / Ho visto nel soffice fosso / le siepi di pruno in rigoglio;», dove l'anafora rimarca la forza d'urto dell'epifania, la terra invasa da un'onda rossa («il sangue del trifoglio» di *Casa mia*), in cui vibra l'eco di una lontana tragedia, del resto già adombrata nella scelta metrica, fondante di una nuova fase poetica, dello stasimo stesicoreo, proprio del coro tragico greco.

Ad alleggerire l'allusione – e insieme a confondere – entra al v. 6 il verde complementare dei pioppi, a sua volta seguito dall'immagine di una via, di cui non si intravede la fine e che perciò innesca un presentimento d'arcano, con cui si chiude la strofe.

L'antistrofe, con tecnica di *cobla capfinida*, riprende l'immagine della strada e ne dilata l'aura di mistero attraverso una serie di domande rivolte a un inde-

finito *chi*: chi chiamano, (ma con voce di pianto), le canapine, cioè quegli uccellini che Pascoli stesso nella *Prefazione* ai *Primi Poemetti*, descrive come teneri tutori dei loro nidiaci? Quali altri innominati uccellini invitano un qualcuno a raggiungerli? Chi sciorina note di duttile melodia, splendente come oro? Si sa, però, quanto meno da *Fides* in poi («il cipresso *pareva* oro, oro fino»)⁷, che l'oro è connotato di un luogo o di un tempo fiabesco, destinato a tradursi in nero all'apparire della verità («il cipresso nella notte nera / scagliasi al vento, piange alla bufera»).

Poi, a inizio di epodo e insieme di verso, la persona chiamata risponde con un io esplicito e parla al presente, ormai risucchiato dalla realtà figurata dai suoni: «Io sento gracchiare le rane / dai borri dell'acque piovane», e da questa sensazione sviluppa il paragone con lo strepito di un treno. Precedentemente (I₂)⁸ l'epodo aveva una struttura diversa: «sentivo gracchiare le rane. / cra cra / e pareva nel silenzio sereno / lo strepere chiaro d'un treno / che va».

Il passaggio da *chiaro*, detto di *strepere*, a *nero* del testo definitivo fa sistema con le innovazioni della redazione R₄ ed è significativo di un mutamento generale del piano del racconto: al fiore del trifoglio e della lupinella subentra la terra inondata di rosso; cade il nome degli uccellini, cincie e fringuelli, accentuando il senso di mistero; l'oro dichiara il piano dell'*engaño*.

Occorre precisare però che il sintagma *strepere chiaro* ricorre altre volte in Pascoli, in accezione di 'forte', 'distinto', e in contesti generalmente di tragedia, si pensi a *Gog e Magog*, 17 «un chiaro strepere di trombe» (memoria del «clare-scunt sonitus armorumque ingruit horror» di *Eneide* II, 301?), o ad *Antico*, (PV), 15-16 «Dentro la casa / orrido fremere d'uomini e strepere chiaro di ferro». Si tenga inoltre presente che, come ha precisato Pietrobono, *strepere* è latinismo, di cui è interessante notare la ricorrenza anche nel Petrarca latino, soprattutto laddove (*Sen.* VI) il verbo va a definire lo stesso canto dell'autore: «Quid ergo? Scolasticus. Et ne id quidem, sed silvicola, solivagus, inter aerias fagos, nescio quid insulsum strepere solitus».

Al momento tuttavia lo strepere del coro batracico non è ancora segnale di partenza. Il viaggio si attua infatti soltanto nel secondo stasimo, non per la mediazione del coro, ma per l'intervento di una voce solista, ovvero secondo lo schema classico delle trenodie classiche. Si pensi a quella di *Iliade*, ventiquattresimo, che segue la morte di Ettore, dove al coro subentrano regolarmente le singole voci di Andromaca, Ecuba, Elena, Priamo.

La metafora del treno infatti favorisce l'immagine del fischio, cioè il segnale di una partenza effettiva. È un sufolo *lungo*, *soave*, *solingo*, *senz'eco*, figura di poesia. Al proposito, a partire dal Pietrobono⁹, si è notata la vicinanza di questo verso con il testo del *Poeta solitario*, lirica scritta nel 1901, per una precisa volontà autorappresentativa («ode un fischio lungo laggiù» v. 14). Gli abbozzi di questo canto, inoltre, rivelano altri contatti. Se ne veda la redazione A¹⁰, 9 sgg. «È come una perla, una bolla *corretto in* [È come] un sufolo lungo, [una bolla] / di cristallo, che s'alza in aria *cassato e corretto in* e casca poi in cada».

Mentre l'immagine primigenia della perla rinvia al testo del *Vischio*, («una perla pallida di muco»), appena licenziato il mese precedente (16 marzo 1897), quella della bolla di cristallo che si alza e ricade rivela una traccia victorhughiana, che Pascoli segue da vicino: «Comme un enfant souffle en un flacon d'écume, / chaque homme enfle un bulle où se reflète le ciel. / Frêle bulle d'azur, au roseau suspendue, / qui tremble au moindre choc et vacille éperdue!», testo che è stato opportunamente citato da Nava per la myrica *Contrasto*, e che evidentemente ha goduto di un'adesione particolare da parte del Pascoli, se la metafora riaffiora oltre che nel *Poeta solitario*, ne *Le rane*, e, a me pare, anche ne *La guazza*.

Si aggiunga che il cristallo dell'abbozzo scopre anche un'altra fonte, abitualmente a côté di Pascoli; *La vita degli animali* del Brehm¹¹, dove – a proposito del rospo detto 'ululone' – si legge: «si ode la canzone soltanto verso sera, ma poi per tutta la notte. Non la si può dire sgradevole, ma stanca per la sua monotonia. L'unica nota suona a un dipresso *kn, nh*, che ricorda il tintinnio d'un campanello di cristallo». Il testo del Brehm offre più suggerimenti, sia riguardo al *Poeta solitario*, sia riguardo a *Le rane*: relativamente alla prima poesia, riemerge nel canto notturno del rospo, nell'unicità della sua nota, nella metafora della bolla di cristallo (e questo risolverebbe i dubbi che a mio parere solleva l'interpretazione finora data di questo punto della lirica)¹²; quanto a *Le rane*, il suggerimento dello zoologo è visibile in filigrana nella stesura intitolata *Partenza* (*I*₂, 23-24), dove si legge: «Un zufolo dolce, un gorgoglio / di limpide gocce – canoro – e più a destra cristalli».

È questo zufolo il segnale della partenza; è il fischio del rospo¹³ che crea il *transfert* nel paese del mito. È insomma la forza della poesia: *mi trovo, mi trovo, mi trovo*. Ed è un tempo poetico nuovo. Il secondo stasimo infatti si svolge in parallelo e in antitesi con il primo.

Nella strofe è l'apparizione di una tavolozza di colori, rosso (ma non inondante), giallo, verde, il bianco quasi animato delle chiese: il rapimento di un attimo, sogno dentro il sogno; per un attimo.

L'antistrofe riprende l'immagine della strada, ma sciogliendo l'arcano del primo stasimo; è bianca, cioè dealbata. Lo squillo degli uccellini è divenuto ronzio di campane, suono persistente che invita sì al ritorno, ma anche al riposo, al rimanere in un luogo dove lunghe croci avvinghiano ineludibilmente.

L'epodo riprende quasi in forma di *refrain* quello dei vv. 17-22, ma il coro delle rane non compare più. Rimane soltanto il rumore del treno, non più *un* treno, ma *quel* treno che strepita foscamente nell'anima, come una marcia funebre ininterrotta, sempiterna, 'fedele cadenza di carioca', che accompagna e media qualsiasi esperienza. Moto perpetuo alla ricerca di un ritorno, che si sa bene essere inattuabile, e perché il tempo è perduto per sempre e perché il viaggio di andata, nella realtà del cuore, non si è mai compiuto.

La tessitrice

Mi son seduto su la panchetta
 come una volta... quanti anni fa?
 Ella, come una volta, s'è stretta
 su la panchetta.

E non il suono d'una parola; 5
 solo un sorriso tutto pietà.
 La bianca mano lascia la spola.

Piango, e le dico: Come ho potuto,
 dolce mio bene, partir da te?
 Piange, e mi dice d'un cenno muto: 10
 Come hai potuto?

Con un sospiro quindi la cassa
 tira del muto pettine a sé.
 Muta la spola passa e ripassa.

Piango e le chiedo: Perché non suona 15
 dunque l'arguto pettine più?
 Ella mi fissa timida e buona:
 Perché non suona?

E piange, piange – Mio dolce amore,
 non t'hanno detto? non lo sai tu? 20
 Io non son viva che nel tuo cuore.

Morta! Sì, morta! Se tesso, tesso
 per te soltanto; come, non so;
 in questa tela, sotto il cipresso,
 accanto infine ti dormirò. – 25

Aveva ragione Francesca Latini, quando indicava, fra le numerose ascendenze di *La tessitrice*, *Il sogno* di Leopardi¹⁴. A questa segnalazione, raccolta anche da Gino Tellini che illustra analogie e differenze tra i due testi¹⁵, varrà la pena di aggiungere come motivo di riflessione il fatto che, proprio al *Sogno*, Pascoli aveva dedicato una delle sue lezioni leopardiane, la decima¹⁶. E piuttosto lapidariamente aveva concluso: «Si studiano, i commentatori, di trovare le fonti di questa poesia e vanno a pescare il Monti, il Petrarca, e dicono anche che è un plagio orribile, ma se di fonti si deve parlare, quella è Omero».

Alludeva al sogno di Achille del ventitreesimo libro dell'*Iliade*, di cui inoltre dava il testo nella traduzione del Monti, aggiungendo alla fine alcune chiose, trascritte qui in calce¹⁷.

A parte il poco significativo rinvio di *simulacro* a ψυχή del testo greco (corrisponderebbe più propriamente all'εἶδωλον di v. 104), Pascoli non segnala concomitanze di impieghi immaginativi particolari o calchi linguistici. L'ascendenza a Omero, dunque, risulta individuata esclusivamente nel tono di confidenza amorosa, di intimità di parola tra chi sogna e chi è sognato, cioè nel contenuto sentimentale che vi si traduce, che nell'un caso e nell'altro è il medesimo, cioè amore, come viene precisato dall'autore in chiusura di note.

Ora, da questo Leopardi debitore di Omero, che cosa – semmai – defluisce nel testo pascoliano? Vi defluisce proprio quel 'legato' sentimentale, quasi un *continuum*, che Leopardi realizza serrando al massimo le battute di dialogo (omettendo i segni di apertura e chiusura del discorso diretto, quasi occultando i passaggi narrativi all'interno delle battute di dialogo), 'legato' che in Pascoli diviene talmente intimo, che le parole del narrante risuonano come in una cassa armonica in quelle dell'ombra immaginata.

Ma si colgono anche occorrenze più puntuali. Oltre ad alcuni connotati consueti nell'iconografia delle apparizioni – i sospiri, il pallore, il gesto della mano –, la dichiarazione del v. 24 «Son morta», ribattuta nel «Dunque sei morta» del v. 39, riecheggia nella *Tessitrice* al v. 22 «Morta! Sì, morta!»¹⁸ (e in un abbozzo «Morta io ti sono»), come i vv. 93-94 «A me non vivi, / e mai più vivrai», a parti rovesciate, si riflettono nel «Io non son viva che nel tuo cuore» del v. 21.

Dal versante omerico, invece, discende nel testo pascoliano sia il tipo di ragioni che sostanziano le parole di Patroclo – la familiarità di un tono giustificato dalla comune infanzia –, sia soprattutto il tema del rimprovero, che Patroclo muove ad Achille per l'omissione della sepoltura. È un rimprovero conciso, di pochi versi: «Tu dormi, Achille, né di me più pensi. / Vivo m'amasti e morto m'abbandoni» (e si pensa, come già ha suggerito M.M. Lombardi¹⁹, al «*Tu dormi*, che t'accoglie agevol sonno, ... e già *non sai né pensi*» della *Sera del dì di festa* [corsivi miei]). In Pascoli, invertiti i ruoli, il rimprovero è ancora più breve («Come hai potuto?») e per altro disteso con leggerezza su un ritmo cantabile, tra melodramma e canto popolare²⁰. Ben poco a che vedere con il discorso lungo, aulico, di pensiero teologico, che Beatrice rivolge a Dante nei canti XXX-XXXI del Purgatorio, con il fine di un ravvedimento morale, come indica Maurizio Perugi²¹. Anzi, nel Pascoli è prima di tutto autoaccusa, senso di colpa che sale spontaneamente dal profondo della coscienza.

Ma soprattutto è rilevante il fatto che il rimprovero di Patroclo si chiude con la richiesta di un'urna, che nella morte componga insieme i corpi dei due amici ὁμη σορός, quell'urna d'oro che la madre aveva lasciato ad Achille in dono di eredità. Analogamente, nel testo pascoliano le spoglie dei due interlocutori sono destinate a giacere insieme, in un lenzuolo approntato per il poeta proprio

dalla tessitrice, come annuncia l'ultimo verso: «in questa tela, sotto il cipresso, / accanto alfine ti dormirò».

Non è tema nuovo nel Pascoli. Già quasi in apertura delle prime *Myrica*, era collocata l'ode *Ida e Maria*, in cui il poeta esprimeva l'auspicio di essere alla fine accolto da un panno funebre che fosse tessuto dalla madre e dalla madre lasciato in eredità, custodito in forzieri come fosse tesoro aureo: «Ma non sia raso stridulo, non sia / puro amianto; sia di que' sinceri / teli, onde gravi a voi lasciò la pia / madre i forzieri; // teli, a cui molte calcole sonare / udi San Mauro e molte alate spole: / un canto a tratti n'ergea di chiare, / lente, parole: // teli, che a notte biancheggiar sul fieno / vidi con occhio credulo d'incanti, / ne' prati al plenilunio sereno / riscintillanti», insomma tutto l'incantamento di San Mauro, la radice della poesia. Ed è ben significativo che Pascoli, traducendo il passo dell'*Iliade*, abbia saltato a piè pari proprio i versi in cui è calata l'immagine dell'urna²².

Come si diceva, in Pascoli il rimprovero nasce dal suo stesso pensiero; anzi l'interlocutrice inizialmente non ha voce, come non ha volto, né nome²³. In lei l'autonomia del discorso è conquista progressiva; si esprime prima col gesto (*s'è stretta*), poi con l'espressione (*d'un cenno muto*), poi ripetendo (*Come hai potuto?*); ma alla fine non ripete più. Lei sa, asserisce e addirittura prevede; come Pizia, pronuncia una profezia: «accanto alfine ti dormirò».

Asserisce tre dati di fatto: «Io non son viva che nel tuo cuore»; quanto dire, la sopravvivenza è concessa esclusivamente nel cuore di chi, per corrispondenza d'amorosi sensi, continua ad amare. Ne consegue il naturale corollario: «Se tesso, tesso / per te soltanto», dove l'ipotesi enuncia che la tessitura non è affatto scontata, che anzi, neppure lei stessa, la tessitrice, conosce in quale modo l'operazione possa compiersi all'interno del cuore. È un fatto misterioso.

Ma se la tessitura, ancora una volta, è simbolo di testura, di intreccio di parole, cioè di poesia, qui, per bocca della tessitrice Pascoli definisce il suo personale fatto poetico come processo inspiegabile, che si compie – qualora si compia – fin tanto che il ricordo conservi la relazione con le persone e i fatti del passato.

Non è, a me pare, dichiarazione di afasia²⁴. Al contrario è pronuncia autorevole, placidamente perentoria, fatta nel modo indicativo della realtà, al presente e per un futuro certo: alla fine, lei dormirà – la tessitura quindi cesserà – quando lo stesso poeta sarà morto. Anche il ricordo si spegne, quando il cuore cessa di battere. E con il ricordo, la poesia.

Chi è? È quella madre che analogamente alla madre di Achille ha preparato un'urna preziosa per le spoglie del figlio?

Qualche suggerimento può venire dalla considerazione della *dispositio* di questo testo all'interno della novena del *Ritorno a San Mauro*.

Nel '97, fin dal primo frettoloso progetto (*R_{a1}*)²⁵, *La tessitrice* è collocata come secondo componimento. Cioè, dopo l'approdo nel paese dell'infanzia (*Le rane*), la tessitrice è la prima immagine che si presenta alla fantasia. Seguono

altri temi: *La mamma e la casina con la mimosa e il cedro* (*Casa mia*); *I ranocchi* (*Le rane* poi ricollocate in prima sede) e nel margine destro *il cuculo e il lupo* (*Il nido di «farlotti»*); *Il campanile* (*La messa*); *La Torre. Sa che? I pioppi del rio Salto* (*La cavalla storna*); *Giacomo* (*Il ritratto*); *Bell'aria* (*Il bolide*); *Giovannino su una breccia* (*Giovannino*); *Sono morto anch'io* (*Tra San Mauro e Savignano*).

In questo piano di lavoro dunque *La tessitrice* rappresenta un *unicum* assoluto, l'unico componimento che non abbia alcun addentellato, con il luogo natale o con la storia familiare. E tale si mantiene nelle due stampe dell'aprile del '97, sul «Marzocco» e per le nozze Tosi-Briolini.

Ma nella silloge dei *Canti di Castelvechio*, sei anni dopo, il testo viene spostato in terza sede, dopo *La messa*. In tal modo fra i primi tre componimenti si viene a creare una diversa ragione di continuità: se il primo testo termina con la voce delle campane, il secondo inizia con quella medesima voce, che invita a entrare nella chiesa e a vedere la panca su cui Giovanni sedeva con la mamma, e a sua volta il terzo, la *Tessitrice*, si apre con la panchetta²⁶, in cui una misteriosa figura femminile fa posto al poeta come quando era fanciullo. Ma in quarta sede, di colpo, l'*improptu* di «Mia madre era al cancello» (*Casa mia*), cui seguono due componimenti di nuova concezione, *Mia madre* e *Commiato*, testo – quest'ultimo – che segna un congedo effettivo dalla figura materna, la quale infatti nel prosieguito non comparirà che tangenzialmente nel *Bolide*.

Il ritorno a San Mauro è dunque soprattutto e centralmente ritorno alla madre. Al di là del suo commiato, quello che rimane è l'autoritratto di un *Giovannino* contemplante la propria miseria, e, in chiusura, il dittico di due componimenti in terzine (metro che nei *Canti* compare solo internamente al *Ciocco*), due visioni che proiettano l'intera vicenda del *Ritorno* verso altre dimensioni, la prima verso il cielo, l'altra verso un riequilibrio ultraterreno, a chiusura dell'intero ciclo myriceo.

Alle ragioni narrative di una novena disposta in parabola – dall'alba alla notte, dalla visione del paese e del passato a quella dell'universo e del futuro – si legano intrinsecamente ragioni metriche, che variano a seconda della materia via via rappresentata: apre il novenario, per l'approdo a San Mauro e alla chiesa, con l'ultimo rito per la madre morta; segue il doppio quinario della *Tessitrice*, metro di canto sette-ottocentesco, ma anche di antiche *Passioni*, funzionale alla dialogicità del testo; quindi il settenario, in quarta e quinta sede, per il puro lirismo di due arie dedicate alla madre; poi – iniziando la parte discendente dell'avventura onirica relativa al passato – ancora il novenario, per il commiato dalla madre; poi l'endecasillabo, per la riflessione sul presente e su se stesso; infine, ancora l'endecasillabo, ma in terzine dantesche, per le estreme visioni e proiezioni del *Bolide* e di *Tra San Mauro e Savignano*.

A questo tipo di considerazione strutturale, si aggiunge poi un'osservazione di carattere più minuto, riguardo all'impiego del pronome *ella*, che sostituisce il precedente *tu*. Ora, nella raccolta di Castelvechio questo pronome ricorre altre quattro volte: nella *Prefazione* («Ella stava seduta sul greppo; io appoggiava

la testa sulle sue ginocchia»); due volte in *Casa mia* (v. 9 «Ella non anche sazia / di lagrime, parlò» e v. 58 «ella piangea più forte»); una volta nel *Bolide* (v. 50, «Sentii, fremendo, ch'è del cielo anch'ella» [la terra, ma in sede obbligata di rima con *stella*]). Il pronome femminile quindi allude generalmente alla figura materna. E d'altra parte, quale diversa immagine muliebre sarebbe potuta entrare nella fantasia del poeta, se lui stesso, con acutissima autoanalisi confessa: «O mamma, ma io voglio rimanere con te. Io non sono potuto / crescere»²⁷? Lo aveva, in realtà, *fatto schiavo e fanciullo il troppo amore*, come il Consalvo leopoldiano. E come Consalvo, non aveva avuto né il tempo, né la forza di liberare nell'espressione verbale quell'amore che nella prima adolescenza è necessariamente senza paragone. Infatti, la medesima *impasse* che tiene invischiato Consalvo («Benché nulla d'amor parola udita, / Avess'ella da lui. Sempre in quell'alma / Era del gran desio stato più forte / Un sovrano timor», vv. 19-21), in qualche modo si riproduce nel Pascoli, che tenta di esprimerlo negli abbozzi tormentatissimi del *Poeta solitario*.

Nella redazione B²⁸ prova e riprova:

risente col cuore il ritorno (→ riprende nel) / verso quello che non è più // a quella cui tacque d'amarla, / quella ch'è morta: → quella madre → alla madre, alla madre → quella madre → quella madre [quella ch'è morta] // T'amavo Gli parla (per prima gli parla: / l'altra aspetta di sulla porta (→ avanti la)

Nella redazione C, più scioltamente:

a quella, a cui tacque, d'amarla, / alla madre senza lui morta: / e quella, Io t'amavo, gli parla, / l'altra tace avanti la porta

Nella redazione D, in versi cassati nel loro insieme:

Si trova con quello che c'era, / con la madre morta e la sposa

Infine, nell'ultimo rifacimento:

ci sono due voci sì pie / di sua madre e d'una fanciulla

Evidentemente, di quel non detto gli era rimasta dentro una puntura profonda, se nelle pur brevi chiose al *Sogno*, Pascoli si soffermava sui versi 58-71, ancora una volta scoprendo molto di sé: «Era morta, non le aveva detto di amarla, ma l'aveva amata».

Ma se l'altra, ora *sposa* ora *fanciulla*, aspetta e tace, non varcando mai la soglia, *rêverie* immatura ancora vicina a quella di *O vano sogno*, a quale figura muliebre può corrispondere la protagonista di questa poesia?

Da tempo la critica non cerca più identificazioni con giovani donne cono-

sciute realmente dal Pascoli. La tessitrice, allora, rappresenta la donna gentile²⁹, come indica Maurizio Perugi, oppure è «una morta di passaggio, piccola donna pietosa e di novella etate», come ipotizza Cesare Garboli³⁰ oppure è un doppio della madre defunta, come, in diversa accezione, suppongono Mario Pazzaglia³¹ e Pier Vincenzo Mengaldo³²?

Dalle considerazioni sopraesposte – a partire dall'analogia tra il lenzuolo funebre preparato dalla tessitrice e l'urna lasciata in dono dalla madre di Achille, fino alle ragioni narrative e metriche della novena, al cui centro esatto è collocato non casualmente il testo di *Mia madre* (nel 1903 ancora contemplata accanto a sé, ancora *esile, pallida, giovane, bella*), si evincerebbe che questa figura senza volto e senza nome non possa che rappresentare l'*eidolon* della madre, il risultato di una liofilizzazione, che dall'unica esperienza amorosa vissuta nel profondo («ma è amore», dice il Pascoli) ha estratto la pura essenza. Per via di consapevole autocensura, in forza di eliminazione di ogni connotato fisico o di coordinate spazio-temporali, *ella* è il dio nascosto, che non si vede e sta, il fiore, che perduto ogni contorno, è assente da tutti i *bouquets*³³, e però è sublime.

In una lingua piana, in un immaginario arcaico, in una melodia tutta italiana, attraverso i silenzi eloquenti di una struttura narrativa, è attinto un simbolismo di respiro tutt'altro che provinciale.

NOTE

¹ *Colascionata 1 a S. Ferrari Ridiverde*, in *Myricae*, edizione critica a cura di G. Nava, vol. II, Firenze, Sansoni, 1974, p. 312.

² Cfr. *Myricae* cit., p. 396.

³ Per cui cfr. G. Pascoli, *Canti di Castelveccchio*, edizione critica a cura di N. Ebani, vol. II, Firenze, La Nuova Italia, 2001, p. 1058.

⁴ A partire dalla prima edizione dei *Canti di Castelveccchio*, quando il progetto si allarga a novena, l'ora del vespero è cambiata in ora di alba, come precisa Cesare Garboli, in G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 2002, vol. I, p. 1251. In tal modo i componimenti si susseguono rappresentando l'arco della intera giornata, dall'alba, al tramonto, alla notte.

⁵ Cfr. *Canti di Castelveccchio*, edizione critica, cit., p. 1058.

⁶ Cfr. *Canti di Castelveccchio*, edizione critica, cit., p. 1078.

⁷ Cfr. *Myricae* cit., p. 65.

⁸ Cfr. *Canti di Castelveccchio*, edizione critica, cit., p. 1061.

⁹ G. Pascoli, *Poesie*, con note di L. Pietrobono, Bologna, Zanichelli, 1918.

¹⁰ In *Canti di Castelveccchio*, edizione critica, cit., p. 845.

¹¹ A.E. Brehm, *La vita degli animali*, vol. V, Napoli-Roma, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1872, p. 445.

¹² «Le bolle d'aria che si formano nel fieno» (Nava), in G. Pascoli, *Canti di Castelveccchio*, Milano, Rizzoli, 1983, p. 247.

¹³ Per le ragioni suesposte e per l'analogia con il *fischio lungo* del *Poeta solitario*, si

ritiene che si tratti di un rospo, come aveva indicato il Pietrobono, non di rane come ipotizzato Nava, cit., p. 366.

¹⁴ In G. Pascoli, *Myricae / Canti di Castelvechio*, a cura di I. Ciani e di F. Latini, Torino, UTET, 2002, p. 916.

¹⁵ G. Tellini, *Appunti su La tessitrice*, in *Atti del Convegno nel Centenario dei Canti di Castelvechio*, a cura di M. Pazzaglia, «Rivista pascoliana», 3 (2005), pp. 270-82.

¹⁶ In G. Pascoli, *Saggi e lezioni leopardiane*, a cura di M. Castoldi, La Spezia, Agorà Edizioni, 1999, pp. 189-97.

¹⁷ Annota il Pascoli: «vv. 7-8. La fanciulla di cui si era innamorato era morta, | [v. 10] *Sembianza*: così dice Omero dello spettro di Patroclo XXIV. | vv. 11-12. Nel sogno è sempre la testa di cui si parla: anche nel sogno di quella bimba che vedeva il funerale nel guanciale: ricordano? | v. 17. Il Leopardi ha avuto, come pareva agli antichi dovesse essere, la sorte dei poeti, che in compenso della poesia, sovrano bene, devono avere anche un male. Dice, Omero, dipingendo un poeta cieco: “La musa lo amò sopra tutti e gli diede un bene e un male: lo privò degli occhi, ma gli diede il dolce canto”. Così il Leopardi ebbe la poesia, ma un corpo deficiente, contraffatto. In cospetto della sua bruttezza fisica vi è la bellezza grande della sua poesia. Egli aveva amato questa donna, ma non glielo aveva detto per paura di un rifiuto: le donne, più spesso, amano la bellezza fisica dell’uomo. | vv. 26-29. Sono morta giovane, nel tempo delle illusioni, quando non si è fatta ancora la triste esperienza. *Colei che d’ogni affanno il tragge* è la morte. | vv. 31-33. Parla ancora la donna e dice che la morte arriva sconsolata ai giovinetti. Parla la donna, ma in realtà è lui che sente e pensa; ma non è giusto, forse, quello che dice. Io dico, invece, che muoiono più dolcemente e con meno rimpianto i giovanetti. | vv. 34-44. Era dunque destino, dice Leopardi, che tu, così gracilina e tenera dovessi provare quel momento e io con questo corpo miserando dovessi sopravvivere. | vv. 51-53. Aveva paura più della vecchiezza della morte, gli dei furono pietosi e alla vecchiaia non arrivò. | vv. 58-71. Era morta, non le aveva detto di amarla, ma l’aveva amata; e vorrebbe sapere se ella pensò a lui in vita. Domanda dolorosa a cui non c’è risposta; perciò il risveglio suo doloroso. | v. 89. Prima vuole la mano di lei; la bacia ed ella gli dice: “Io non sono più bella, non esisto più; dunque, addio”; e nell’angoscia della dipartita egli si sveglia. Ma l’aveva negli occhi ancora. | Questa non si può negare che sia una poesia lirica e rassomigliante all’altra, per quanto l’amore sia diverso: qui è amore sessuale, là è fervente amicizia. | Sono simili, dunque tutti e tre i canti: quello di Omero, quello fanciullesco, quello di Leopardi».

¹⁸ Da tener presente, come indica Francesca Latini, cit., p. 915, il commento / di Pascoli a *Aen.* VI, 450-476, in *Epos*: «Piange e le dice: Dunque è vero? Sei morta?». Nel testo latino, tuttavia, Enea pone domande sulla verità del suicidio, non sul fatto che Didone sia morta.

¹⁹ Cfr. G. Leopardi, *I Canti*, a cura di F. Gavazzeni e M.M. Lombardi, Milano, BUR, 1998, p. 281.

²⁰ Cfr. G. Trombatore, «*Il Ritorno a San Mauro*», in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel Cinquantenario della morte*, Convegno bolognese (28-30 marzo 1958), Bologna, «L’Archiginnasio», Commissione per i Testi di Lingua, 1962, p. 150.

²¹ In G. Pascoli, *Opere*, a cura di M. Perugi, vol. I, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 680-85.

²² I vv. 91-92 «ὥς δὲ καὶ ὀστέα νῶϊν ὁμῇ σορὸς ἀμφικαλύπτοι / χρύσεος ἀμφι-

φορεύς, τόν τοι πόρε πότνια μήτηρ», così tradotti dal Monti: «Una sol'urna / Chiuda adunque le nostre ossa, quell'urna / Che d'or ti die' la tua divina madre». E Pascoli nelle *Traduzioni e riduzioni*, (in Pascoli, *Poesie*, vol. II, Milano, Mondadori, 1968, p. 157), *Il sogno*: «Altro dirò, e ti voglio pregar che tu faccia, se vuoi: / non collocar l'ossa mie disgiunte dalle tue separandole, Achille: / mettile insieme così, come insieme da voi ci allevammo». Come si vede, l'immagine dell'urna lasciata in eredità dalla madre è del tutto omessa.

²³ Tellini, cit., p. 278, citando il *Sogno*, «Ella negli occhi / Pur mi restava, e nell'incerto raggio / Del Sol vederla io mi credeva ancora», annota: «“Ella”: lontana, senza volto e senza nome, come la tessitrice».

²⁴ Si veda, nel commento di Perugi, a p. 687: «E concludiamo che, riferito al poeta come uomo, come Giovanni Pascoli, lo ‘scolastico’ grido *Sì, morta!* significa che dentro di lui è morto il fanciullino [...] La tessitrice è, finalmente, una confessione di afasia. Perdita del fanciullino e perdita della poesia sono tutt'uno, come a chiarissime lettere dichiara il Pascoli stesso in SL Introduzione». Ma fintanto che sopravviverà il ricordo, la poesia ci sarà; la sua fine coinciderà soltanto con la morte del poeta.

²⁵ In *Canti di Castelvecchio*, edizione critica, cit., p. 1058.

²⁶ Il legame tra i due testi è segnalato da Perugi, cit., p. 691.

²⁷ Prosa preparatoria alla versificazione di *Casa mia*, acutamente commentata da Giuseppe Nava, nel saggio “*Casa mia*” e il simbolismo onirico del Pascoli, Barga, Gasperetti, 1980. E cfr. *Canti di Castelvecchio*, edizione critica, cit., p. 1068.

²⁸ Cfr. *Canti di Castelvecchio*, edizione critica, cit., p. 846.

²⁹ G. Pascoli, *Opere*, a cura di M. Perugi, cit., p. 683.

³⁰ G. Pascoli, *Poesie e prose scelte* cit., t. I, p. 1259.

³¹ Cfr. M. Pazzaglia, «Il ritorno a San Mauro», in *Tra San Mauro e Castelvecchio. Studi pascoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1997, p. 105; già in *Testi ed esegesi pascoliana*, Atti del Convegno di studi pascoliani di San Mauro Pascoli, 23-24 maggio 1987, Bologna, Clueb, 1988: «La tessitrice diviene una sorta di “doppio” non soltanto del Pascoli, ma anche della madre, l'unica vera figura femminile del ciclo».

³² In *Antologia pascoliana*, Roma, Carocci Editore, 2014, p. 141: «Naturalmente non mi spingo a sostenere che la tessitrice morta giovane sia un doppio della madre defunta, ma che la prima “contenga” in qualche modo la seconda, e che per tanti aspetti *La tessitrice* sia una specie di prova generale di *Casa mia*».

³³ Il riferimento è, evidentemente, a Mallarmé, *Crise des vers*.

CARLO SERAFINI

*La mamma maestra di Luciano Bianciardi.
Ipotesi di lettura*

*A proposed reading of Luciano Bianciardi's
La mamma maestra*

ABSTRACT

La mamma maestra è forse l'ultimo testo scritto da Bianciardi prima di morire. Pubblicato postumo, è un racconto autobiografico nel quale lo scrittore ricorda, accanto alla forte e autoritaria figura della madre, anche la dolcezza del padre, la retorica della scuola fascista, episodi dell'infanzia, l'esperienza della guerra. Il trascorrere del tempo ha trasformato la vecchia e severa mamma in una nonna dolce e affettuosa che non risparmia regali ai nipoti.

Il saggio 'legge' il racconto intrecciando due prospettive: una prima più vicina al testo (datazione, struttura, significati), una seconda prettamente interpretativa, alla luce della quale il racconto può essere letto come una sorta di bilancio, un viaggio nella memoria più intima dello scrittore, consapevole di essere giunto ormai al termine della sua esperienza umana e letteraria.

La mamma maestra is perhaps the last text written by Bianciardi before dying. Published posthumously, it is an autobiographical story in which the writer recalls the strong and authoritarian figure of his mother, the gentleness of his father, the rhetoric of the fascist school system, childhood episodes, and the experience of war. The passage of time has transformed his elderly and strict mother into a sweet and affectionate grandmother who spares no gifts for her grandchildren. The essay 'reads' the story by intertwining two perspectives: the first closer to the text (dating, structure, meanings), the second purely interpretative, in the light of which the story can be read as a sort of balance, a journey into the writer's most intimate memories with the awareness that he has now reached the end of his human and literary experience.

La mamma maestra *di Luciano Bianciardi.*
Ipotesi di lettura

L'approccio ad un testo di carattere autobiografico richiede sempre una disposizione critica particolare, se non altro di astrazione, o di presa di distanza dalla vicenda biografica del narratore lì dove l'intenzione del critico sia quella di misurare il livello di letterarietà del testo stesso. Non è di certo l'intensità della materia narrata o la particolarità della vicenda a fare di una pagina autobiografica un'opera letteraria, è semmai la potenzialità di determinati aspetti della biografia di strutturarsi in dinamiche di linguaggio, in capacità espressiva e in conseguente valore universale da trasmettere al lettore. Non mancano studi critici¹ sul tema né celeberrimi esempi letterari. Altra difficoltà presente nell'ermeneutica di un testo letterario autobiografico può derivare dalla tentazione di valicare i confini della critica letteraria, cedendo alla seduzione di letture psicanalitiche, o di proiezioni azzardate che non trovano di fatto fondamento nel testo, per lo meno nei margini di ciò che è lecito estrarre da una lettura critica. Non si tratta cioè di mettere lo scrittore sul lettino dello psicanalista, si tratta semmai di capire da dove nasca l'esigenza narrativa e quale sia stata poi di fatto la conseguente scelta strutturale e linguistica adottata dallo scrittore per arrivare a dire quel che sentiva di dover dire. Nel caso di Bianciardi l'autobiografia (anche lì dove volutamente mascherata) caratterizza almeno metà della sua produzione letteraria, tenendo da parte l'immensa opera del pubblicista. Il racconto in questione è inoltre autobiografico in senso 'stretto', il ritratto della madre presentato è, pur nell'apparente leggerezza del tono (caratteristica assoluta di Bianciardi), profondamente intimo; nel ritratto della madre lo scrittore si lascia andare a confidenze, mette a nudo aspetti della propria infanzia con evidente investimento emotivo.

Occorre intanto esaminare due aspetti del racconto: la datazione e la struttura, ossia la prospettiva dalla quale Bianciardi, morto prima della propria mamma, vede la madre, ricordandola nel passato, quindi nel suo effettivo ruolo materno, e nel presente, quindi da adulto, prospettiva che gli permette di vedere la madre anche nel ruolo di nonna, a confronto cioè con la nuova generazione di 'figli'. La datazione pone alcuni problemi, ma il racconto è senza dubbio collocabile negli ultimi anni di vita dello scrittore. Nelle *Notizie sui testi de L'antimeridiano*², viene indicata con il 1972 (quindi postumo) la data di prima pubblicazione, in un volume collettivo, introdotto da Carlo Bo, dal titolo *Le madri*³. Non viene detto nulla in merito alla data di composizione. È stato ipotizzato il 1970, in ragione di due elementi interni al racconto: il riferimento all'età dei figli di primo letto di Bianciardi (nel racconto l'autore dice che

hanno rispettivamente 21 e 16 anni), e l'accento al viaggio a Fez, in Marocco, che Bianciardi dice di aver compiuto «lo scorso anno». Il viaggio è del 1968, ma lo scrittore, si sostiene, potrebbe aver fatto riferimento alla pubblicazione che da quel viaggio ne nasce, datata in effetti 1969⁴. Tuttavia degli elementi non tornano. Bianciardi è molto preciso sull'età dei figli, dato che gli è funzionale per parlare del rapporto della nonna (sua madre) con i nipoti (suoi figli), mentre accenna rapidamente alla famosa eredità di Fez della quale aveva già parlato tanto ne *La vita agra* (1962) che in *Viaggio in Barberia* (1969). Perché i figli abbiano 21 e 16 anni, la datazione del racconto deve essere spostata tra l'aprile e l'ottobre del 1971, essendo i figli nati nell'ottobre del 1949 (il primo, Ettore) e nell'aprile del 1955 (la seconda, Luciana). Questo distanzia comunque ancor più la data dal riferimento allo «scorso anno» del viaggio a Fez, compiuto nel 1968, ma come detto l'accento è meno preciso sul piano cronologico, né alcun dato presente nel racconto ci permette di fare riferimento alla data di pubblicazione del reportage che ne segue. Pertanto le età dei figli resterebbero comunque incompatibili con il viaggio a Fez, se compiuto «lo scorso anno». Questa famosa eredità di Fez è inoltre ormai diventata in Bianciardi una sorta di luogo o espediente letterario già più volte usato, che ha anche una funzione identificativa di una sua reale differenza. È un «nero» Bianciardi, uno che ha origini nere, more, quindi è con gli ultimi, con i diversi⁵. Anche in riferimento ai passi dove ha già parlato dell'eredità di Fez, Bianciardi non è preciso, liquida tutto in quel «Da qualche parte devo avere scritto...»⁶ che di certo non offre coordinate nette di riferimento. Inoltre a conferma del 1971 è la breve nota posta da Carlo Bo, curatore del volume *Le madri*, nella pagina precedente il racconto, subito sotto le notizie biografiche, nota che così recita: «Il racconto che qui pubblichiamo è probabilmente l'ultimo da lui scritto»⁷. Come sappiamo Bianciardi morì nel novembre del 1971, restando attivo con la scrittura fino a poco prima della morte. La datazione va quindi spostata verso gli ultimi mesi di vita dello scrittore, e non è cosa di poco conto, anche se le differenze possono essere di pochi mesi e l'uscita in volume postuma. Non è questione di poco conto dal momento che lo scrittore tra il 1970 e il 1971 è nella fase più acuta della propria crisi personale, fisica e psicologica, è in pieno processo distruttivo e sa di andare senza grandi illusioni di salvezza verso la morte. Non è cosa nuova, replicata più e più volte nei ricordi degli amici e nei tanti profili biografici dello scrittore, che negli ultimi tempi ripetesse costantemente a tutti: «Sopportatemi, duro ancora poco». Inoltre la datazione ha un forte valore anche in rapporto al tema e alla natura del racconto, questione sulla quale si tornerà. Occorre invece prima stringere con più attenzione l'obiettivo sul racconto stesso e sulla sua struttura.

Il racconto, mediamente lungo per un volume collettaneo di diciassette autori, si articola in tre blocchi principali. Nel primo l'autore introduce la mamma maestra, ma ben presto il discorso devia verso il padre, che diventa poi protagonista del racconto; il secondo blocco è invece dedicato alla madre e al

rapporto che lui, bambino prima e ragazzo poi, con lei ha vissuto, o meglio subito, soprattutto in ambito scolastico; il terzo blocco è invece molto più ravvicinato nel tempo e riguarda il rapporto tra figlio adulto e madre, alla presenza anche dei nipoti, figli dello scrittore. Non mancano continui inserti e divagazioni all'interno dei tre blocchi. Nei dieci capoversi del primo blocco, solo uno è dedicato interamente alla madre (il primo del racconto), sei al padre, mentre gli altri tre prendono di sfuggita i genitori per raccontare altro o tergiversare intorno al nucleo centrale del racconto. «Mia madre era maestra», questo l'incipit, che riprende il titolo e immette il lettore in un'ottica interpretativa ben precisa. La maestra è un gradino sopra i discepoli, rappresenta l'autorità, colei che sa, colei che ha le idee chiare e le redini della situazione. Così è in effetti la figura di donna che i brevi tratti dello scrittore evidenziano. Ma non c'è per ora la forza di entrare *in medias res*, e Bianciardi devia sul padre, vero protagonista di questo blocco narrativo, figura più tenera, dolce, addirittura materna, per il quale lo scrittore nutre un affetto sincero, nostalgico, quasi di rimpianto. Traspare una immensa ammirazione e un grande rispetto, pur nel tono ironico e a volte quasi irriverente: risparmiatore, totalmente dedito alla famiglia, dipendente dalle labbra e dall'amore della moglie, complice del figlio che porta allo stadio, che seduce con la chiarezza del suo bello scrivere, come dirà più avanti nel racconto. È lui ad interessare lo scrittore che sa però di dover parlare della madre; in effetti anche in questo primo blocco la madre appare in quasi tutti i capoversi, ma appare, non domina, sembra come affacciarsi per necessità. Dà consigli di studio all'uomo che ama, si immerge in acqua per fare il bagno interamente vestita, manda il figlio a prendere il ghiaccio al bar, ma per ora lo scrittore non riesce a farla entrare pienamente nel testo. Ci prova all'inizio del nono capoverso, quando dice di doverla mettere in discussione, se non altro perché ancora viva, ma torna immediatamente la figura del padre che si riprende tutto lo spazio, portando il figlio a confessare: «mio padre, dicevo, m'ispira una profonda pietà, e riesco persino a comprendere la sua autentica buona fede, nei rapporti che ebbe con me»⁸.

Entriamo quindi nel secondo blocco narrativo, questa volta sì dedicato alla madre. Ma anche qui Bianciardi tentenna per almeno altri due dei venti capoversi che costituiscono l'unità, finché non arriva ad imporsi, a comandarsi di parlare della madre. Afferma infatti: «qui s'ha da parlare di mia madre»⁹, e continua chiarendo finalmente la natura del suo racconto, spiegare perché non provasse amore per lei («io bambino non amavo mia madre e ora mi provo a spiegare perché non l'amassi come in fondo meritava»¹⁰). Entriamo comunque nel centro del racconto e nelle prime proiezioni nel presente: «Ma soprattutto mi mancò, bambino, una madre dal petto vasto e accogliente, che mi ospitasse e mi riposasse. Forse per questo, dopo di allora, ho sempre cercato donne prosperose, e ho detestato le mode dimagranti e altre simili bolle»¹¹. Il racconto prosegue con la madre giovanissima maestra in Calabria, anche se lo scrittore ammette che queste notizie hanno poco a che fare con la sua educa-

zione sentimentale e culturale. Il mancato amore deriva dall'imposizione di massacranti sedute di studio, interi pomeriggi, sveglie all'alba per il ripasso di nozioni già trattenute a memoria, controllo serrato sui voti, punizioni, ecc. Bianciardi dipana così il filo conduttore centrale del racconto: la tirannia della mamma maestra, il suo essere maestra anche e soprattutto tra le mura domestiche, l'essere «stato suo alunno, prima che figlio, per la bellezza di trentadue anni. [...] È come avere una "maestra a vita", e le maestre a vita non sono comode, provare per credere»¹². Vale la pena qui citare, a conferma di quanto affermato da Bianciardi, il diario scritto dalla mamma maestra, di proprio pugno, nel quale annotava l'andamento scolastico e i giudizi sul figlio già dai primissimi anni della scuola elementare: all'età di cinque, sei anni, Luciano aveva acuto spirito d'osservazione e intelligenza viva e pronta; a nove anni, in quarta elementare, aveva letto già diverse volte *I promessi sposi*¹³.

In perfetta coerenza con il suo stile, Bianciardi divaga continuamente, così che l'unità si arricchisce e colora con diverse digressioni non sempre funzionali allo svolgimento del racconto, vedi ad esempio il confronto con i cugini, la numerosa parentela da parte di madre (vanta 13 fratelli legittimi che passano a 35 con gli illegittimi), la filastrocca recitata, la spiegazione dell'espressione «a forcella» e l'inserito del disgraziato Gastone, maestro di violoncello prima odiato e poi redento. Forse non funzionali allo svolgersi del racconto, ma cariche tutte, le digressioni, di profondi significati simbolici, di possibilità interpretative, di spazi di comprensione della mentalità della madre maestra. Ecco perché avrebbe dovuto amarla, perché nell'ottica della madre il figlio suo, figlio di maestra, non poteva sfigurare di fronte ai cugini, figli di una donna occupata da altro. Ora lo capisce, e lo racconta, all'epoca no. Ma due dettagli ci portano a riflettere ulteriormente sulla continua necessità di divagare: l'accento al nome della scuola e l'allusione alla poesia di Leopardi.

Il ginnasio frequentato da Bianciardi ha un «nome singolarissimo: "Carducci-Ricasoli", due nomi male accozzati: il cantore di Satana e il barone di ferro, reazionario come pochi, anche se meritevole, per aver inventato la ricetta di un vino chiamato Chianti»¹⁴. Non è la prima volta che lo scrittore accosta Carducci al prototipo di scuola pedante, o all'immagine della maestra severa e intransigente. Uno degli "Incontri provinciali", la rubrica di articoli di costume e colore che Bianciardi tenne nei primi anni Cinquanta su «La Gazzetta», quotidiano di Livorno, porta proprio il titolo *La Maestra*¹⁵, e venne pubblicato il 30 novembre 1952. Tre donne (nonna, mamma e figlia dodicenne) viaggiano in treno nella Maremma toscana. Su tutte domina la nonna, arcigna, tirata, paragonata ad un uccello da preda, ritratta con pennellate fortemente icastiche; domina sulla figlia che dal canto suo può solo approvare quanto detto dalla vecchia madre se non vuole essere aspramente rimproverata. Giunti nei pressi di Cecina, la nonna fa alzare la nipotina dal proprio posto a sedere e le intima di stare bene attenta: tra poco apparirà il filare dei cipressi di Bolgheri, i «cipressetti» del Carducci, i cui versi la bambina «deve» saper recitare. Non li

sa, non li ricorda e avanza la scusa di averli studiati ormai tre anni fa. Più di cinquanta ne sono passati da quando quegli stessi versi sono stati studiati a memoria dalla nonna, ma erano altri tempi, si studiava in altro modo. Naturalmente Bianciardi è con la bimba, parteggia tutto per lei, solidarizza relegando nel ridicolo e nel macchietistico la povera nonna, certo non innocente, ma comunque coerente con il suo personaggio e il suo ruolo. Bianciardi cita infatti, con mero intento ironico, ampliato anche dalla non correttezza nel riportare i versi, altra parte della poesia, proprio lì dove viene detto: «Ma cipressetti miei, lasciatemi / or non è più quel tempo e quell'età»¹⁶. Non sono più quei tempi, Bianciardi lo sa bene, lo ha sperimentato totalmente sulla propria pelle, e, quando sui viaggiatori in treno cala la sera e lo sgomento, sorride alla bimba che gli confida di essere stata rimandata a settembre in geografia. Vera e propria complicità, tutta sul piano letterario, tutta sullo specchio dell'evoluzione dei tempi e sulla reale impossibilità di recupero di un passato ormai lontano. Altro riferimento a Carducci è ne *La vita agra*, questa volta in riferimento alla nonna Albina, la madre dei tredici figli legittimi che viene presentata come «alta, solenne, vestita di nero»¹⁷ sulla stessa immagine del ricordo carducciano nella stessa poesia tanto ammirata dalla nonna-maestra in treno: «Giù de' cipressi per la verde via, / Alta, solenne, vestita di nero / Parvemi riveder nonna Lucia». Il cantore di Satana collocato accanto al nome dell'inventore del vino Chianti è un accostamento che per lo scrittore di Grosseto è quasi, tristemente, drammaticamente, profetico.

Appare poi Leopardi, quando lo scrittore ricorda la domenica allo stadio con il padre e lo sconforto che piomba dopo il fischio dell'arbitro di fine partita: «A quell'ora del crepuscolo, sempre si sentiva il suono triste di una campana, e a me veniva una specie di struggimento, mi sembrava che la breve festa fosse morta, e che quella campana toccasse a de profundis. Questa è letteratura, lo so: in realtà io temevo il ritorno a casa, dove mi attendeva mia madre a "farmela scontare", questa breve parentesi di svago»¹⁸. Piccoli dettagli, non rari da trovare anche nel resto della produzione dello scrittore, ma colpisce qui la forte matrice scolastica delle citazioni.

È la guerra a portarci nella terza unità del racconto, costituita dagli ultimi sei paragrafi. La madre non seppe sottrarlo alla guerra, per la quale parti rischiando anche di non tornare. Tornò invece, «invecchiato di tre anni, aduso al gergo triviale delle caserme sia in lingua italiana che inglese, deciso a levarmi di dosso il giogo materno, e cioè a togliere in sposa una mia giovane coetanea»¹⁹. Ecco lo stile di Bianciardi: usa 'levare' per dire 'togliere', usa 'togliere' per dire 'prendere'. Gioca con la lingua lì dove sente di dover mascherare altro. In questo punto del racconto si libera dalla madre fisicamente, ma non si libera di tutto ciò che è stato e che ancora sarà. Si apre qui una nuova fase, e la vita di Bianciardi lontano dalla madre, che lotterà fino all'ultimo per impedire il matrimonio (come fece anche il padre), ma che alla fine dovette cedere. Aveva ragione lei, però, e il matrimonio fallì allo scoccare puntuale del

settimo anno, lasciando i due figli oggi grandi, e ruffiani al punto da farsi pagare i buoni voti dalla nonna, che acconsente, e ha un preciso tariffario, e fa regali, la nonna che «insomma non è più quella madre maestra e incombente che avevo io, è diventata più tollerante e dolce»²⁰. Il racconto si chiude con una telefonata tipo, un dialogo che non tradisce il passato pur nella evoluzione che il naturale passaggio del tempo ha portato. Si è addolcita la maestra, ma l'indole è la stessa, e quando il figlio le chiede che tipo sia l'attuale fidanzato della figlia Luciana, il metro di giudizio della nonna è il voto scolastico: nulla di particolare, uno che ha appena il sei!

Fin qui il racconto, nel quale come visto emerge, oltre alla madre, la figura del padre e dello scrittore stesso che appare sempre come filtro, come punto di osservazione per la comprensione delle due figure genitoriali e, di riflesso, di sé stesso. Occorre tornare brevemente sulla oggettiva difficoltà di Bianciardi a centrare il fuoco pieno del racconto, ossia la figura materna, e su questo aspetto sono illuminanti le parole di Carlo Bo nella *Prefazione* all'edizione in volume, lì dove il grande critico dedica ampio spazio a far capire l'assoluta particolarità del tema della madre in letteratura. Non siamo nella normale dinamica di un racconto, il tema della madre arriva di prepotenza ad alterare ogni dinamica di scrittura e ogni logica narrativa in ragione di una serie di dati che sfuggono al controllo tanto dello scrittore che del lettore. Cosa significa il tema della madre in letteratura? Bo afferma che

se davvero uno scrittore riuscisse a mettere sulla carta la storia della sua origine – perché di questo per l'appunto si tratta – avrebbe finalmente vinto la sua lotta con il mistero, con la parte così prepotente del segreto che ci nutre e ci consente di vivere. [...] Una madre significa inoltre una serie di immagini, vale a dire quel tanto o poco che l'uomo arriva a mettere in salvo del proprio passato. Il tempo divora tutto o quasi della nostra esistenza e sul mare della perenne distruzione vagano appena dei relitti offerti alla contemplazione e alla meditazione della memoria. Relitti prodigiosi, nonostante tutto, se chi rivive quegli'attimi si sente portare da un profondo sentimento di identificazione: ecco perché la maggior parte della letteratura sulla madre è una letteratura di folgorazioni [...] Ma se si guarda bene in ogni pagina sulla madre c'è una zona d'ombra che lo scrittore non affronta mentre si limita a delimitarla, accentuandone gli echi e i riflessi. [...] la madre è tutto quello che non abbiamo fatto, è la contropartita del male, del bene omissso, è il libro sterminato delle nostre mancanze. Ciò che non avremmo mai avuto il coraggio di fare sotto i suoi occhi rappresenta la gran parte delle nostre azioni, meglio di quello che abbiamo sciupato e, per uscire da qualsiasi moralismo, è la vita stessa che non abbiamo vissuto²¹.

Bo prosegue affermando che l'immagine della madre non muta anche lì dove il figlio si sentisse tradito e rivendicasse i torti e le violenze subite, la madre è di fatto amore, dal momento che è rimasta dentro di noi, inalienabile e incancellabile fino alla morte, quando forse riusciremo a capirne il mistero. Questo per Bo è fondamentale in letteratura, perché «spiega il senso di perennità della

sua immagine, spiega la forza inesauribile del discorso sulla madre, spiega infine perché all'immagine della madre facciamo corrispondere tutte le parole che non siamo riusciti ad esprimere, a pronunciare, spesso addirittura a pensare»²². E la difficoltà del tema si riflette per forza di cose nella difficoltà della ricerca di un registro stilistico. Non è facile parlare della propria madre, lo scrittore potrà anche fare affidamento sul fatto che il lettore sarà indulgente, gli permetterà l'uso della retorica, del sentimento e del cuore, ma il problema è arrivare a esprimere ciò che va estrapolato dal non detto, ciò che viene richiamato, evocato dall'immagine materna e che, volente o nolente lo scrittore, apparirà sulla pagina. E qui ci aiuta la struttura più che la lingua del racconto. La lingua è di fatto coerente con tutto il resto della sua opera. Stilisticamente, nel racconto, appare poco la crisi personale dello scrittore. Bianciardi non è mai stato uno scrittore dalla forte componente introspettiva, è semmai un fenomenale narratore di situazioni esterne cariche di significati. Sono le storie che si mettono ad urlare sulla pagina. È uno straordinario costruttore di senso Bianciardi, e a questo scopo gli è funzionale l'agglomerato citazionistico e linguistico, proprio perché lì dove la sua pagina appare leggera e leggibilissima, si carica poi di tali e tanti significati da farlo diventare uno scrittore fortemente complesso. È come se avesse stretto un patto di alleanza con il lettore: io scrittore ti faccio divertire, tu lettore mi devi saper capire e poi, da solo, devi lasciare che le mie pagine si decodifichino nel tuo animo in messaggi carichi di rabbia e ribellione. Non è un caso che lo scrittore annoveri tra i suoi massimi maestri proprio Carlo Emilio Gadda, ritenuto «insuperato»²³. Afferma Pedullà: «Aveva tutto per essere un buon romanziere, a cominciare da quel gusto del pettegolezzo che Gadda considera pregiudiziale al narrare in un'architettura complessa e comprensiva di ogni aspetto della realtà. Bianciardi possedeva anche un'altra virtù gaddiana: la capacità di deformazione comica del reale dalla quale si ricava conoscenza»²⁴.

Ora, tornando a stringere l'obiettivo sul racconto, è possibile osservare come le tre sequenze narrative siano in realtà i tre blocchi della vita e dell'esperienza letteraria dell'autore, siano una rappresentazione in chiave simbolica intimista del proprio disagio di fronte al mondo visto e vissuto. Nulla a che vedere con un testamento letterario, anche se scritto *in articulo mortis*, perché il racconto non lascia nulla al futuro, semmai ripiega al passato per capire il presente, per capire quella drammatica stanchezza che lo scrittore prova per la vita e che lo ha portato ad accettare di distruggersi pur di non esserci. Una eco già la vediamo nelle ultime parole de *La vita agra*, quando lo scrittore, cedendo al sonno afferma «per sei ore non ci sono più»²⁵, unico momento di requie, di pace, di tregua nella vita, nel quale però è possibile vedere un desiderio di morte. Bianciardi deve capire perché non ha amato una madre che ha fatto la madre nella coerenza della propria posizione e della propria indole, deve capire perché prova pena per un padre dolce e attento, ma che di fatto è uno sconfitto, un devastato dalla vita e dalla prepotenza degli altri, e deve capire perché la

madre maestra, quella maestra, paga i voti ai nipoti, ossia sposta il dovere su un piano merceologico in avallo alla ruffianeria dei nipoti stessi. Ecco allora che il racconto più che un testamento è un bilancio, perché se noi andiamo a rivedere l'esperienza artistica e culturale dello scrittore, abbiamo, sebbene in altra veste e in altro ordine, le tre unità tematiche del racconto. L'esperienza artistica e culturale dello scrittore parte dagli anni della formazione e dell'impegno culturale a Grosseto, prosegue con Milano e termina nello scontro e nel ripiegare sul passato. I punti di svolta, di passaggio da una fase all'altra, sono segnati da momenti ben precisi e relative opere letterarie. Bianciardi lascia Grosseto dopo la tragedia di Ribolla (1954), cui segue *I minatori della Maremma* (1956) scritto con Cassola; si trasferisce a Milano per entrare nella vita editoriale di primo livello e con il desiderio nascosto di vendicare i minatori morti. La sua vendetta, tutta letteraria, è di fatto la pubblicazione de *La vita agra* (1962), il cui grande successo non ripaga Bianciardi della rabbia che porta ancora dentro. Si rende soprattutto conto che il pubblico apprezza il suo libro, ma non reagisce contro un sistema che pensa solo al reddito. Lo scrittore spiazzato allora il proprio pubblico tornando, nelle opere successive, al Risorgimento, periodo fondamentale nella sua formazione e nella sua ricerca.

Del primo periodo restano i due romanzi pamphlet *Il lavoro culturale* (1957, poi, in nuova edizione con 'ripensamento' nel 1964) e *L'integrazione* (1960); mentre del periodo risorgimentale *La battaglia sorda* (1964), *Aprire il fuoco* (1969, nel libro entra anche la cronaca del 1958) e *Daghela avanti un passo!* (1969), ai quali si possono aggiungere *Garibaldi* (postumo nel 1972) e il precedente *Da Quarto a Torino. Breve storia della spedizione dei Mille* (1960), uscito per il centenario dell'impresa dei Mille e dedicato «Al ricordo di mio padre», padre che gli regalò in tenera età *I Mille* di Giuseppe Bandi, libro che Bianciardi terrà con sé per tutta la vita.

Questi i dati, ma c'è di più in termini di significato e di possibilità di lettura nell'opera di Bianciardi. Ci sono almeno altri due suoi 'bilanci' e una fittissima rete di testimonianze del periodo milanese. Alla luce di questi documenti anche la lettura de *La mamma maestra* si può arricchire di nuova luce.

Alla fine di luglio del 1952 esce su «Belfagor» un lungo contributo di Bianciardi dal titolo *Nascita di uomini democratici*²⁶, articolato in tre parti: *La prima ribellione*, *La scoperta della cultura*, *Un futuro per i nostri figli*. L'articolo è totalmente autobiografico, ed è una summa dei primi trenta anni di vita dell'autore, che appare lucidissimo e perfettamente lineare nell'analisi di cosa sia stato per lui il Fascismo, l'opposizione al Fascismo, la scuola e l'educazione fascista, la guerra, la provincia, l'attività culturale lì svolta, e soprattutto quale l'impegno che, presente il padre, si sente di promettere al primo figlio, tenendolo in braccio appena nato. È forse l'unico testo 'serio' di Bianciardi, serio nel senso che non c'è traccia della sua consueta ironia, non c'è sarcasmo, nulla di irridente, provocatorio o umoristico. Il testo ha più del saggio, dell'analisi pura, del voler capire, per progettare sulla base dell'esperienza vissuta cosa fare in futuro e che futuro

voler contribuire a costruire. Scorrendo rapidamente il saggio, osserviamo che Bianciardi denuncia subito in apertura la grande ingiustizia subita dal padre, uomo onesto, grande lavoratore, licenziato senza preavviso, sfruttato e umiliato anche nel suo aver con convinzione e impegno servito la patria; nonostante tutto desiderava per il figlio una carriera da ufficiale. Seguono gli anni della scuola fascista, con l'oppressione della madre, e lui costretto a subire esercizi di mera retorica, a veder fascistizzati anche gli eroi troiani, all'uso dell'aggettivo roboante con conseguente anestesia morale. Un festival dell'inutilità, imposta, fatta passare per regola: «Del fascismo mi offendeva la goffaggine pretenziosa di tutto l'apparato scenico [...] notavo con rammarico la fortuna, per così dire, politica, di certi compagni di scuola, intellettualmente nulli, ma vistosi (non mai abili) in ginnastica»²⁷. Un carnevale, ma pericoloso, che porta morte e corruzione, che si può vivere solo con una ribellione interiore, con un senso nascosto di non appartenenza e di sofferenza intima. Si recita una parte, ma la ribellione cova sotto, Bianciardi la definisce «morale», ma la vorrebbe chiamare «psicologica», profondamente sentita e interiorizzata. Scopre la cultura e allora il Fascismo muore da solo, appare tanto più inesistente quanto più forte è la costruzione ideologica dello scrittore, affascinato dalla filosofia e dagli ideali classici, quelli veri, letti sui testi in latino e non decodificati secondo la retorica di regime. Ma un'altra cosa inizia a fare breccia nella formazione di Bianciardi: la vicinanza con il mondo operaio, con chi materialmente costruisce, fa, opera, chi ci rimette la pelle, chi subisce le decisioni prese da altri. E arriva così la chiamata alla guerra dove in poco tempo cala la maschera di tutto. L'inutile massacro è a tal punto evidente che non c'è bisogno di spiegarlo, hanno perso tutti, i fascisti *in primis*, ma anche tutti coloro che hanno creduto o fatto finta di credere in quella colossale messa in scena. Suoi commilitoni raccontano piangendo come colonnelli fascisti abbiano venduto interi battaglioni ai soldati tedeschi e siano scappati con la cassa. Ecco gli ideali. Allora Bianciardi sente di parteggiare naturalmente, per istinto più che convinzione, con quel commilitone calabrese, «analfabeta e primitivo», che gli racconta di come la nonna lo abbia abbracciato vedendolo partire e gli abbia raccomandato di disertare, ed è pronta, a casa, ad aspettarlo per nascondere. Il padre di Bianciardi pronunciava con disprezzo la parola 'disertore', ma ora lo scrittore inizia «a capire che nell'atteggiamento della contadina calabrese c'era un'elementare reazione difensiva, perfettamente legittima»²⁸. E qui è la grande scelta di Bianciardi, di fronte all'evidente constatazione che il mondo si divide in due parti: i contadini, gli operai, i soldati da una parte e i padroni, i comandanti e i burocrati dall'altra. Si imponeva una scelta, non si poteva più restare sospesi ad osservare. Finita la guerra Bianciardi sente l'aria del rinnovamento che potrebbe portare le ferite a cicatrizzarsi. Nasce il suo primo figlio, lo scrittore è di fronte a lui insieme al padre: tre generazioni che saranno distanti anni luce. Ma ora si impone quella scelta, si impone perché tutti prima hanno fallito, e un padre non può volere per un figlio un mondo dove si corra il rischio di non essere liberi, di essere uccisi e

di dover uccidere, un mondo dove non si possa esprimere la propria idea. Ma Bianciardi ha ora le idee chiarissime: «Non ci sarà soluzione sicura per mio figlio, se non sarà sicura anche per tutti i bambini del mondo»²⁹. Libertà, ma per tutti, non per le sole classi sociali privilegiate. La scelta è fatta, lo scrittore è dalla parte degli umili, degli oppressi, di coloro che sono sfruttati e che vanno aiutati a capire in che mondo si trovano; sente la responsabilità, avendo studiato per capire le cose, di creare le condizioni perché il mondo non opprima più i propri cittadini. Inizia la sua opera culturale, a partire dalla biblioteca di Grosseto distrutta dalle bombe della guerra:

Gettandosi generosamente, e all'inizio senza compenso alcuno, nell'opera di ricostruzione della biblioteca cittadina (catalogo compreso) Bianciardi intende nutrire di sostanza umana e di concretezza il suo sentirsi parte dell'opera di ricostruzione (sociale ed economica, ma anche morale e civile) del paese, che nell'Italia uscita dal fascismo e dalla guerra fa da ideale di riferimento e da collante politico culturale per quasi tutta l'intellettualità democratica e progressista. Inoltre, salvare libri dal fango significa per lui praticare una sorta di umanesimo militante e non retorico, una forma di engagement senz'altro genuina e scevra di opportunismi, e significa annullare anche fisicamente ogni «separatezza» o privilegio rispetto alla fatica quotidiana di quei lavoratori dei cantieri e delle miniere che ai suoi occhi rappresentano autentiche avanguardie di progresso e di «modernità giusta e priva di compromessi» per Grosseto e la Maremma³⁰.

Un breve accenno al citato *Ricordo di mio padre*³¹, testo molto significativo, ma sul quale si procede rapidi perché conferma di quanto già visto. Lo scrittore in pochi tratti mette a nudo il suo affetto, il suo rispetto, la sua nostalgia per un padre che è stato buono, onesto, sincero, leale sempre. «Mi diceva “amico”, fin da quando ero bambino ed io ogni volta ne ero orgoglioso. Perché veramente siamo stati amici, noi due, un'amicizia vivace e polemica. [...] Ora che non lo vedrò più, il mio povero babbo, ora capisco quanto sia stata eroica la sua povera grigia esistenza consumata giorno per giorno, proprio pensando alla famiglia, pensando a me, suo figlio»³². Siamo alla fine di settembre del 1953, quasi venti anni prima del racconto della mamma maestra, ma il padre è già un suo impossibile *alter ego*, è un onesto lavoratore, un badilante, oppresso dai più forti, sconfitto dalla vita, un vero segno del destino del figlio.

Il punto di svolta nella vita di Bianciardi è il dramma di Ribolla, è la rabbia che emerge e che deve indirizzare in un qualcosa di fortemente costruttivo che valichi i confini della provincia. Ed entriamo così nel secondo blocco della sua vita: Milano, l'illusione della grande città, centro dell'editoria e della modernità anche in chiave letteraria. È la scalata al successo, alla possibilità di rivendicare i diritti dei poveri badilanti e vendicare i quarantatré minatori morti.

Bianciardi si trasferisce così nel capoluogo lombardo, presto raggiunto dalla nuova compagna Maria Jatosti. L'impatto con la metropoli non è come immaginava, non c'è il calore della provincia, le persone vanno per conto proprio indaffarate e solitarie, concentrate su sé stesse e sul proprio tornaconto. Non

c'è solidarietà, aiuto, progetti comuni; la cultura è nelle mani del potere economico e si modella e struttura per far tornare i conti. Bianciardi non è adatto a questo mondo, viene licenziato ben presto per «scarso rendimento», ma resiste e continua a lavorare disperatamente come traduttore. Sono gli anni della vita agra. Feltrinelli lo allontana ma non lo perde, ne capisce il valore e le potenzialità, ma sa che non è strutturato per la vita da impiegato. Strana figura quella di Feltrinelli, legato a Bianciardi da un rapporto difficile: troppo grande la differenza sociale ed economica e troppo radicati entrambi nelle rispettive posizioni ideologiche e politiche. Per capire il loro rapporto, più che disquisizioni critiche e colte, è emblematico l'episodio del costoso cappotto di cammello di Feltrinelli indossato da Bianciardi alla fine di una riunione di redazione: Feltrinelli aveva parlato dell'uguaglianza, del suo modo di vedere il rapporto con gli altri, ciò che è mio dovete considerarlo anche vostro. Bianciardi prese il cappotto e andò via. Pienamente centrato il ricordo di Maria Jatosti:

O di Giangiacomo Feltrinelli, di quando andavamo a mangiare tutti insieme, giusto vent'anni fa, e lui ci prestò perfino i soldi, e a modo suo mi fece anche un po' di filo. A modo suo, perché Gangi era uno snob e io ero Maria della Garbatella, una testona tutta d'un pezzo, una selvaggia, niente smance, niente ruffianerie. I padroni son sempre padroni. Però era simpatico, perché era vulnerabile, disponibile e in buona fede, come può esserlo uno con tanti miliardi. Uno così... pericoloso, dicevano i compagni, e gli stavano intorno. Ma a me il Gangi era simpatico proprio perché sbagliava e si lasciava usare da quelli più furbi di lui, che volevano i suoi soldi e sfruttavano la sua disponibilità³³.

Bianciardi è di fatto un isolato, uno che lavora disperatamente e disperatamente cova vendetta. L'unica sua arma è comunque la penna; vede nel boom una colossale illusione e la vita culturale milanese vuota e astratta. Gli manca il contatto con la realtà, l'azione, il corale sentire comune che vede invece svanire in un processo tanto vasto quanto irreversibile. Tuttavia non tutto è perduto, il suo essere un uomo contro tutto e tutti può ancora far trionfare quel processo di rivoluzione che dovrebbe portare alla nuova Italia sognata dopo la caduta del Fascismo. Non è negativa la televisione in sé, è negativa se non la si guarda con spirito critico, se non la si racconta nelle sue dinamiche falsificatorie. Come la vita, agra o meno che sia. E nasce così il capolavoro di Bianciardi, nasce come atto di ribellione e come atto culturale insieme. La grande vendetta di Bianciardi sarà quella di aprire le menti dei lettori attraverso il racconto di quello che realmente è il boom economico. Questo il grande sogno di Bianciardi, il grande progetto. In una lettera datata 26 aprile 1961, scrive all'amico Mario Terrosi:

A Milano non ho amici, sono stato solo fin dal primo momento. Quando ho avuto bisogno nessuno mi ha dato una mano, e tutto questo credo che mi abbia cambiato, in peggio. Mi sono fatto duro, non amo più la compagnia del prossimo, e sento che l'antica

vena ironica sta diventando cattiveria. Per questo amo tanto sentir parlare di Grosseto, e a volte mi sembra di aver tradito la mia città, voi amici, le mie origini, venendomene quassù. Abito all'ottavo piano di un grattacielo, vedo poca gente (soprattutto livornesi), lavoro, tremo ogni volta che suona il telefono, o il campanello, perché so che quando ti cercano non sono mai buone notizie. O vogliono quattrini o vogliono lavori finiti, e ti tirano e ti assillano dalla mattina alla sera. I rapporti col prossimo si riducono sempre più al chiedere e al dare, tanto per tanto. Credimi, non è allegra [...] Ho in animo di buttar giù una grossa pisciata in prima persona sull'avventura milanese, sul miracolo italiano, sulla diseducazione sentimentale che è la sorte nostra d'oggi³⁴.

Esce il romanzo, che si presenta sotto due piani di lettura: il primo è quello «dell'autobiografia e della denuncia del miracolo. [...] il secondo livello di lettura coincide sostanzialmente con il disvelamento ironico-satirico di una condizione umana e lavorativa, ridotta a mera funzione»³⁵. L'obiettivo è diffondere il libro e la gente capirà dove si sta andando. Il progetto di Bianciardi riesce, ma fallisce. Riesce perché *La vita agra* vende da subito un gran numero di copie e lui riceve denaro, inviti e lavoro. Riesce perché cessa la vita agra e inizia la mondanità e un certo benessere, le offerte degli editori e dei giornali, tra questi anche «Il Corriere della sera» di Montanelli che però rifiuta. Il pubblico lo cerca, lo vuole, lo aspetta. Ma fallisce perché il messaggio non arriva ad una società ormai sorda, anestetizzata, che invece di reagire male come avrebbe dovuto fare, accoglie il tutto nella direzione sbagliata. Il successo porta Bianciardi sul fronte da lui sempre attaccato, sulla macchina del capitalismo e del consumismo. Per promuovere il libro, per farlo leggere, per far trionfare il successo deve essere un ingranaggio della macchina da soldi che è l'editoria, quella dei premi e delle presentazioni, dei rinfreschi e della mondanità, lontana anni luce dai fondi neri delle miniere e dai badilanti. Non è quello che vuole, ma non può chiamarsi fuori senza che il suo libro ne risenta. Non si è venduto al capitalismo, è il capitalismo che lo ha inglobato, perché se vuoi parlare alla società capitalista devi stare nei suoi meccanismi. Ecco allora la crisi, Bianciardi non è come gli altri, il successo può averlo abbagliato ma non l'ha cambiato. È la sua maggiore sconfitta quella de *La vita agra*. Arrivare a tutti con l'opera letteraria, con la cultura e non vedere nessuno cambiare. Vedendo i genitori dei compagni di scuola di suo figlio, Maria Jatosti è colta da sconforto: «Il papà di Marcello non è così, è un uomo importante che ha insegnato tante cose agli altri e continuerà ad insegnarle, ma non è così. E Marcello non ha nemmeno il suo nome, si chiama in un altro modo. Perché i bambini nati come Marcello portano il nome della mamma»³⁶. Dopo *La vita agra* tutto si sfalda, inizia la crisi, Bianciardi non può più percorrere quella strada perché è inutile. Dopo aver letto il romanzo, anche Maria lascia Bianciardi solo a Milano e se ne torna a Roma con il figlio Marcello. Tornerà sui suoi passi, ma «Non è più stato come prima. Anche se non ci siamo lasciati, qualcosa tra me e Luciano, dopo *La vita agra*, era finito per sempre»³⁷. Bianciardi sente che non c'è scampo: il 14 dicembre 1962 scrive alla sorella: «Quello che avevo in corpo l'ho messo nel

libro. [...] avevo scritto un libro incazzato e speravo che si incazzassero anche gli altri. E invece è stato un coro di consensi, pubblici e privati, specialmente a Milano»³⁸. Pochi giorni dopo, il 30 dicembre, scrive all'amico Mario Terrosi: «Il mondo va così. Cioè male. Ma io non ci posso fare nulla. Quel che potevo l'ho fatto, e non è servito a niente»³⁹. È il colossale fallimento dell'azione culturale all'interno della moderna società dei consumi. Il romanzo è di fatto un capolavoro, funziona in tutto ed è osannato dalla migliore critica militante. Walter Pedullà ne parla come uno «dei pochissimi veramente belli di questa annata», dopo aver sottolineato che «Bianciardi non ha inventato fatti eclatanti, ma ha inventato le parole con cui rendere letterariamente eloquenti i fatti comuni. L'unità del libro deriva dal controllo coerente del mutarsi degli umori e delle reazioni del protagonista lungo una vicenda cui l'autore ha tolto il freno»⁴⁰. Nel romanzo lo scrittore denuncia già la reale difficoltà della cultura e del lavoro culturale a imporsi secondo un metro di giudizio. A che serve la cultura? Cosa fa? Cosa produce? Quali sono i suoi effetti?

Ma il fatto è che il contadino appartiene alle attività primarie, e l'operaio alle secondarie. L'uno produce dal nulla, l'altro trasforma una cosa in un'altra. Il metro di valutazione, per l'operaio e per il contadino, è facile, quantitativo: se la fabbrica sforna tanti pezzi all'ora, se il podere rende. Nei nostri mestieri, è diverso, non ci sono metri di valutazione quantitativa. Come si misura la bravura di un prete, di un pubblicitario, di un PRM? Costoro né producono dal nulla, né trasformano. Non sono né primari, né secondari. Terziari sono e anzi oserei dire [...] addirittura quartari. Non sono strumenti di produzione, e nemmeno cinghie di trasmissione. Sono lubrificante, al massimo, sono vaselina pura. Come si può valutare un prete, un pubblicitario, un PRM? Come si fa a calcolare la quantità di fede, di desiderio, di acquisto, di simpatia che costoro saranno riusciti a far sorgere? No, non abbiamo altro metro se non la capacità di ciascuno di restare a galla, e di salire più su, insomma di diventare vescovo. In altre parole, a chi scelga una posizione terziaria o quartaria occorrono doti e attitudini di tipo politico. La politica, come tutti sanno, ha cessato da molto tempo di essere scienza del buon governo, ed è diventata invece arte della conquista e della conservazione del potere...⁴¹.

Si attiva così il processo di crisi che vede l'apice tra il 1969 e il 1971, anno di morte dello scrittore nonché anno di composizione del racconto sulla mamma maestra al quale si torna, avviandoci alle conclusioni. L'aver presentato il racconto, che come visto si struttura in tre blocchi principali, in parallelo alle tre fasi dell'attività culturale di Bianciardi, legittima l'ipotesi della lettura del racconto stesso come di un bilancio, ormai non più provvisorio ma definitivo. È la versione letteraria della sua sconfitta, è l'ultima cosa che scrive, forse, prima che la morte arrivi a chiudere per sempre i giochi. Perché Bianciardi non amava, bambino, la madre? Perché, come si è avuto modo di vedere sia dai testi che dalla vita dello scrittore, la madre rappresenta l'incarnazione di un modello imposto, di una cultura retorica e falsa che mostra una facciata di sterile potenza. La madre ha preteso dal figlio la perfezione nello studio di quella

cultura vantata dal fascismo che ha portato la guerra, la corruzione e la sopraffazione del forte sul debole. Ha preteso la perfezione nell'astratta logica della conoscenza pura staccata da ogni forma di realtà e di vita, ha voluto la facciata, il figlio più bravo dei cugini. Allora Bianciardi, posto di fronte alla madre, negli ultimi atti della sua vita, tenta di esaminare, di capire, ma è paralizzato dal tema, da quella forma di non detto da dover dire di cui parla Bo. Non si fanno i conti con la madre, è difficile trovare le parole per esprimersi, e allora si devia, si cercano le vie di fuga. La prima è il padre, lui è il vero *alter ego* di Bianciardi e lo scrittore lo sa, lo sente vicino, è uno che sa raccontare bene, con chiarezza e semplicità, che ha sempre lavorato, che ha sempre creduto al giusto, che è sempre stato nel giusto e che ha sempre perso. È la perfetta controfigura dello scrittore, identificazione che letterariamente appare già nei due romanzi del 1957 e del 1960⁴².

Tuttavia non c'è accusa alla madre nel bilancio di Bianciardi, c'è semmai messa in discussione, c'è analisi critica fatta secondo il sistema di un narratore che ha implicita nella sua poetica una forte componente di analisi sociale. Il racconto salva la madre, ancora viva, ancora attiva, sempre lei in coerenza con il suo metro di giudizio. Il racconto salva il padre, morto sconfitto ma a testa alta, convinto di aver sempre lavorato per il bene della famiglia e dei figli. Il racconto invece non salva lo scrittore, che di lì a breve muore disperato. Muore perché non si adatterà mai, né alla *forma mentis* del padre, né alla intelligenza pratica e spietata della madre. L'errore di Bianciardi è stato forse quello di non aver capito che la cultura non potrà mai cambiare il mondo, potrà semmai cambiare il modo di guardare al mondo, ma questo per Bianciardi non è affatto sufficiente, anzi è ancora più ipocrita. Capire e non lottare è per lui inaccettabile. Il problema è che nella vita vince la madre, che aveva capito il fallimento del matrimonio del figlio e che seguiva ciecamente le direttive del proprio tempo. La madre sa talmente bene adattarsi ai tempi che coglie, nella sua dimensione provinciale, l'evoluzione dell'intero mondo culturale. Crollato il giudizio di valore estetico, emerge quello del mercato. I voti hanno un valore in denaro e, per il risultato di maturità, il figlio dello scrittore avrà una macchina alla moda, regalo della nonna, simile a quella «che adoperano le *clacson girls* in viale xx settembre»⁴³. Il racconto sulla mamma maestra è quindi uno specchio dei tempi, tempi ai quali Bianciardi non sa adattarsi in ragione di un suo io che si alimenta solo di opposizione. Non può sposare il mondo perché anela, senza via di alternativa, ad un mondo utopico, fatto di giustizia e uguaglianza. Non c'è mai stato, ma si deve lottare per averlo. Bianciardi, pensando alla madre che ha di fronte nel presente, siamo nel 1971, scrive in chiusura di racconto: «Ora che siamo due persone antiche e stanche, abbiamo finito per volerci bene»⁴⁴. La stanchezza della madre trova legittimità nell'età, la sua la può trovare solo nella mancanza di speranza data dalla sconfitta. Ad inizio racconto aveva detto di aver sempre desiderato un seno materno sul quale riposare. Non vede futuro lo scrittore, ormai consapevole che la rivoluzione che sognava non arriverà mai

dalla cultura e dalla letteratura. Ma Bianciardi vince su un altro fronte, quello dell'arte, quello di chi è stato capace di parlare di sé nelle sue opere tenendosi allo stesso tempo distante dal mero autobiografismo: è il creatore di una sorta di io universale, un io fortemente proiettato verso l'altro, fortemente rappresentativo del crollo del sogno di un'epoca.

NOTE

¹ Cfr. P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.

² L. Bianciardi, *L'Antimeridiano. Opere complete*, vol. I, *Saggi e Romanzi, Racconti, Diari giovanili*, a cura di L. Bianciardi, M. Coppola e A. Piccinini, Milano, Isbn Edizioni ExCognita Editore, 2005, p. 2085. Nel volume il racconto *La mamma maestra* è alle pp. 1893-907.

³ *Le madri*, prefazione di C. Bo, Milano, Bramante Editrice, 1972, pp. 39-54. Il volume contiene racconti di Bacchelli, Bernari, Berto, Bevilacqua, Bianciardi, Bonaviri, Castellaneta, Chiara, Gervaso, Pasolini, Pomilio, Prisco, Rea, Rossi, Santucci, Strati, Tomizza.

⁴ Cfr. per la datazione del 1970 C. Varotti, *Luciano Bianciardi, la protesta dello stile*, Roma, Carocci, 2017, p. 26, nota n. 4. Si segnala inoltre che il racconto viene erroneamente datato 1968 nella *Nota bibliografica* in M.C. Angelini, *Luciano Bianciardi*, Firenze, La Nuova Italia, «Il Castoro», 1980, p. 111. Angelini indica la pubblicazione del racconto nel volume collettivo *La giostra* (Milano, Bietti, 1968), che contiene invece il racconto *Il menisco*.

⁵ A tal proposito, Varotti afferma: «Nel romanzo del 1962 il narratore si era così attribuito una lontana origine “mora” (“Io non ho mai avuto pregiudizio alcuno contro i mori [...] Oltre tutto, perfettamente bianco non sono neppure io” [...]): connotando così la propria voce come quella di un marginale, di un non integrabile, di un “negro” appunto, secondo un senso generato dall'allusione al saggio di Norman Mailer (*The White Negro*, dove il “negro bianco” è appunto il *beatnik*, il disadattato) contenuto già nella ricordata antologia, tradotta per Guanda nel 1961». Cfr. Varotti, *Luciano Bianciardi, la protesta dello stile* cit., p. 228. L'antologia alla quale si fa riferimento è *Narratori della “generazione alienata”. Beat generation and Angry young men*, a cura di G. Feldman e M. Gartemberg (contiene scritti di J. Kerouac, C. Wilson, J. Osborne, A. Ginsberg, K. Amis, N. Mailer, J. Wain, C. Brossard), Parma, Guanda, 1961.

⁶ Cfr. Bianciardi, *La mamma maestra*, in *L'Antimeridiano*, vol. I, cit., p. 1896.

⁷ Cfr. *Le madri* cit., p. 38.

⁸ Bianciardi, *La mamma maestra*, in *L'Antimeridiano*, vol. I, cit., p. 1898.

⁹ Bianciardi, *La mamma maestra*, in *L'Antimeridiano*, vol. I, cit., p. 1899.

¹⁰ Bianciardi, *La mamma maestra*, in *L'Antimeridiano*, vol. I, cit., p. 1899.

¹¹ Bianciardi, *La mamma maestra*, in *L'Antimeridiano*, vol. I, cit., p. 1890.

¹² Bianciardi, *La mamma maestra*, in *L'Antimeridiano*, vol. I, cit., p. 1900.

¹³ Cfr. quanto riportato da A. Bertani, *Fotobiografia*, Dossier Bianciardi, «Il Caffè illustrato», n. 42, (maggio / giugno 2008), p. 40.

¹⁴ Bianciardi, *La mamma maestra*, in *L'Antimeridiano*, vol. I, cit., p. 1903.

¹⁵ Oggi in L. Bianciardi, *L'Antimeridiano, Opere complete*, vol. II, *Scritti giornalistici*, a

cura di L. Bianciardi, M. Coppola e A. Piccinini, Milano, Isbn Edizioni ExCogita Editore, 2008, pp. 147-49.

¹⁶ I versi corretti sono: «Ma, cipressetti miei, lasciatem'ire: / Or non è più quel tempo e quell'età».

¹⁷ Bianciardi, *La vita agra*, in *L'Antimeridiano*, vol. I, cit., p. 584.

¹⁸ Bianciardi, *La mamma maestra*, in *L'Antimeridiano*, vol. I, cit., p. 1905.

¹⁹ Bianciardi, *La mamma maestra*, in *L'Antimeridiano*, vol. I, cit., p. 1905.

²⁰ Bianciardi, *La mamma maestra*, in *L'Antimeridiano*, vol. I, cit., p. 1906.

²¹ Bo, *Prefazione a Le madri* cit., pp. 7-9.

²² Bo, *Prefazione a Le madri* cit., p.10.

²³ L. Bianciardi, *Dialogo con Tortora*, «Guerin Sportivo», 13 settembre 1971 (oggi in *L'Antimeridiano*, vol. II, cit., p. 1708).

²⁴ W. Pedullà, *Il magnifico decennio di Luciano Bianciardi*, «Il Caffè illustrato» cit., p. 35.

²⁵ Bianciardi, *La vita agra*, in *L'Antimeridiano*, vol. I, cit., p. 732.

²⁶ L. Bianciardi, *Nascita di uomini democratici*, «Belfagor», 31 luglio 1952, poi anche ne «La Gazzetta» in tre parti l'8-9-10 ottobre 1952 (ora in *L'Antimeridiano*, vol. II, cit., pp. 285-96).

²⁷ Bianciardi, *Nascita di uomini democratici*, in *L'Antimeridiano*, vol. II, cit., p. 287.

²⁸ Bianciardi, *Nascita di uomini democratici*, in *L'Antimeridiano*, vol. II, cit., p. 292.

²⁹ Bianciardi, *Nascita di uomini democratici*, in *L'Antimeridiano*, vol. II, cit., p. 295.

³⁰ G. Di Domenico, *Da Kansas City alla Braida del Guercio. Biblioteche, bibliotecari e lettori nell'esperienza di lavoro e nella rivisitazione letteraria di Luciano Bianciardi*, «Biblioteche oggi», settembre 2003, p. 50.

³¹ L. Bianciardi, *Ricordo di mio padre*, «La Gazzetta», 30 settembre 1953 (ora in *L'Antimeridiano*, vol. II, cit. pp. 240-42).

³² Bianciardi, *Ricordo di mio padre*, in *L'Antimeridiano*, vol. II, cit., p. 242.

³³ M. Jatosti, *Tutto d'un fiato*, *Introduzione* di M. Lunetta, Viterbo, Stampa alternativa, 2012, p. 40.

³⁴ M. Terrosi, *Bianciardi com'era*, Grosseto, Il Paese Reale, 1974, pp. 22-23.

³⁵ G.C. Ferretti, *La morte irridente*, Lecce, Manni, 2000, p. 59.

³⁶ Jatosti, *Tutto d'un fiato* cit., p. 99.

³⁷ Il periodo milanese e gli anni di crisi di Bianciardi sono ricostruiti con ricchezza di particolari e documenti in P. Corrias, *Vita agra di un anarchico. Luciano Bianciardi a Milano*, Milano, Baldini & Castoldi, 1993.

³⁸ Si cita da Corrias, *Vita agra di un anarchico* cit., p. 151.

³⁹ Terrosi, *Bianciardi com'era* cit., pp. 42-43.

⁴⁰ W. Pedullà, *La "vita agra" di una metropoli*, «Avanti!», 19 ottobre 1962.

⁴¹ Bianciardi, *La vita agra*, in *L'Antimeridiano*, vol. I, cit., pp. 654-55.

⁴² Per l'identificazione dello scrittore con la figura paterna nelle opere citate, cfr. Angelini, *Bianciardi* cit., pp. 23 e sgg.

⁴³ Bianciardi, *La mamma maestra*, in *L'Antimeridiano*, vol. I, cit., p. 1906.

⁴⁴ Bianciardi, *La mamma maestra*, in *L'Antimeridiano*, vol. I, cit., p. 1906.

FRANCESCA LATINI

Lettura di Pas de chat di Giovanni Raboni

A reading of Giovanni Raboni's Pas de chat

ABSTRACT

La lettura fornisce innanzitutto una giustificazione del titolo della poesia, *Pas de chat*, costituito da un tecnicismo della danza, dimostrando come Raboni ricorra qui, analogamente a quanto già osservato dalla critica per altri suoi testi di ispirazione politica, a un uso espressionistico del linguaggio della stampa. Quindi, l'analisi si concentra sul rapporto tra gli episodi evocati – la strage di piazza Fontana, l'arresto di Pinelli, la morte dell'anarchico (dicembre 1969) – e le circostanze dei giorni in cui viene composta *Pas de chat* – gli ultimi arresti nell'ambito di Autonomia Operaia (dicembre 1979) –, un nesso di causa-effetto che costituisce la ragione stessa della scrittura poetica di Raboni. Infine la lettura tenta di individuare un possibile referente reale per l'oscura figura umana su cui si chiude la lirica. Nel commentare il testo, si pone in risalto la natura duplice della poesia, intima meditazione notturna, ma anche dialogo esclusivo con altro testimone del difficile decennio: l'amico Franco Fortini.

This reading first provides a justification for the title of the poem, *Pas de chat*: as a dance technique it demonstrates how Raboni uses the language of the press with an expressionistic nuance, similar to what critics have already observed for his other political compositions. The analysis then focuses on the relationship between the episodes evoked and the circumstances of the days in which the poem was composed: that is, on the one hand, the massacre of Piazza Fontana, the arrest of Pinelli, the death of the anarchist (December 1969) and, on the other, the last arrests within the framework of Autonomia Operaia (December 1979). The cause-and-effect nexus is the very reason for Raboni's poetic writing. Lastly, the reading attempts to identify a possible real contact for the dark human figure on which the lyric closes. Commenting on the text highlights the dual nature of the poem as both an intimate meditation akin to a nocturne as well as a personal dialogue with his friend Franco Fortini who, like him, was witness to the difficult decade.

Lettura di Pas de chat di Giovanni Raboni

Pas de chat

Nel gelo l'inizio, in un dicembre
 di zefiri oscuri,
 di specchianti acquitrini. Civette infreddolite
 scattavano foto fra le croci. Umana
 o a forma d'uomo, ricordi? una sagoma planava 5
 da finestra a cortile,
 si slogava ostinata nei contorni.
 Che fosse quella l'esca avvelenata,
 la spugna frita che scoppia nella pancia
 dei gattini irrequieti? Non so, vorrei saperlo 10
 da chissà chi a quest'ora della notte
 e intanto loro, spelacchiati, dormono in qualche cella
 o abbracciati a una canna di pistola
 sognando il pesce-Stalin,
 leccandosi i baffi al profumo, al luccichio dell'esca 15
 e uno di spalle, non lo vedo, mormora
 profezie o equazioni, parla d'apocalisse
 a lume, si direbbe, di candela
 in attesa che la neve certifichi l'avvento
 dell'inverno che viene dopo dieci inverni. 20

Concepita come una meditazione 'civile'¹ a dieci anni di distanza dal 'caso Pinelli' (1969), nei corrispondenti giorni invernali che videro in un brevissimo lasso di tempo susseguirsi dapprima la strage alla Banca Nazionale dell'Agricoltura in piazza Fontana a Milano (12 dicembre), quindi il fermo dell'anarchico la sera stessa dell'attentato, poi il fatale interrogatorio conclusosi con la 'caduta' del ferroviere, precipitato dal palazzo della Questura (15 dicembre) e, infine, i funerali di Pinelli al cimitero di Musocco (20 dicembre), a cui Raboni partecipò con altri intellettuali, *Pas de chat*, pur creata dietro la spinta di nuovi fatti di cronaca che si verificano dopo un decennio esatto non è, come potremmo aspettarci, subito pubblicata in rivista o su giornale² nell'urgenza di esprimersi in rapporto a questi ultimi avvenimenti. La lirica è lasciata invece decantare dal poeta fino alla sua inclusione entro la terza unità della raccolta mondadoriana *Nel grave sogno* (1982), «libro organizzato, composto, che nella relativa agilità delle sue cinque sezioni, lascia che il quotidiano, l'apparentemente diaristico (nel senso montaliano del termine) si aggregino entro una

cornice più vasta e risuonante di canto e di sognante allegorismo»³. Se non bastasse la lapidaria chiusa in cui il tempo trascorso, ma pure l'identica stagione in cui Raboni ripensa a quei fatti lontani, sono manifestamente dichiarati, «in attesa che la neve certifichi l'avvento / dell'inverno che viene dopo dieci inverni» (vv. 19-20), la doppia data che la lirica reca nell'*Indice* della raccolta, «1979-80», è ulteriore avviso offerto al lettore al fine di informarlo su questa composizione a cavallo tra i due anni, avvenuta ragionevolmente tra gli ultimi giorni del dicembre 1979 e i primi giorni del 1980. Del resto, la successiva sistemazione di *Pas de chat* in *A tanto caro sangue* (1988), il «romanzo poeticamente essenziale»⁴ che Raboni costruisce con materiali afferenti a un ampio arco esistenziale (1953-1987), non comporta alcuna variante⁵, prova del compiuto sedimentarsi delle passioni politiche già al tempo della stesura della lirica e dell'altrettanto ponderato inserimento del testo in *Nel grave sogno*.

Prima di intraprendere una lettura di *Pas de chat* credo opportuno riflettere sugli strumenti di ricerca e sui metodi di analisi necessari ad affrontare una simile poesia, compromessa con la cronaca non di uno bensì di due periodi storici tra loro connessi: la fine degli anni Sessanta, in cui si collocano gli episodi a catena (taluni allusi, altri esplicitamente rievocati) della prima parte e la fine degli anni Settanta, momento in cui il poeta prende la parola ripensando al passato, ma proprio sull'onda emotiva di contemporanee vicende. Questa riflessione iniziale ci permetterà, infatti, sulla scorta di analoghe investigazioni, di far luce sui tre 'nodi' della lirica da penetrare in tutta la loro significanza se vogliamo decifrare tanto il senso complessivo quanto le singole allusioni a 'pensieri ed opere' delle due stagioni della Prima Repubblica.

Non vi è dubbio che il procedimento ermeneutico già praticato da Concetta Di Franza in *La poesia di Giovanni Raboni tra «Economia della paura» e «strategia della tensione»*⁶, saggio in cui la studiosa affronta una lettura di tutte le poesie di argomento politico di *Cadenza d'inganno*, sia il modello da seguire anche per affrontare l'interpretazione di *Pas de chat*. La studiosa, consapevole di come la materia stessa di questi capitoli sia costituita, oltre che dalle vicende di cronaca, dal circo mediatico che sorge attorno agli episodi, non si limita infatti ad andare alla ricerca delle fonti giornalistiche a cui il poeta attinge propriamente notizie (magari 'false e tendenziose'), ma cerca di individuarne il ruolo nel corso dell'*inventio* poetica, di comprenderne il potenziale suggestivo per immagini, linguaggio e tropi delle liriche: in ciò consiste il pregio maggiore del suo lavoro esegetico. Così, proprio occupandosi di *L'alibi del morto*, la studiosa, nel ricostruire le due vicende qui 'teatralizzate', i due 'assassini', avvenuti a distanza di un solo mese, a Milano – quello dell'agente Annarumma (19 novembre '69) e quello dell'anarchico Pinelli –, consulta giustamente tanto le pagine nei mesi di novembre-dicembre del «Corriere della Sera», l'organo di informazione borghese, nazionale e lombardo per eccellenza, quanto quelle de «l'Unità», foglio del partito parlamentare di opposizione. Ma il metodo di

ricerca messo in atto dalla Di Franza non consiste semplicemente in un ricorso alle due opposte fonti informative, la studiosa ne rileva invero l'uso 'espressionistico' che ne fa il poeta⁷. Notevole anche la varietà degli strumenti di indagine a cui la Di Franza fa appello, come la documentazione fotografica: si pensi alla telefoto scattata ai funerali di Gilles Tautin e apparsa sulla prima pagina de «l'Unità» il 17 giugno 1968⁸, che è alla base dell'impianto scenico di *Partendo da boulevard Berthier*⁹.

Veniamo dunque ad affrontare il primo di questi nodi di significanza. Già le osservazioni elaborate da Zucco nel suo commento costituiscono un'indispensabile guida alla lettura di *Pas de chat*¹⁰. Va però rilevato fin da subito come la chiarezza di certe parti del dettato raboniano non debba indurci a ritenere pletorica una più distesa spiegazione di alcune stringhe testuali; ché se la lettera è precisa e indubbia, compito del critico è quello di palesare gli eventi storici da questa sottintesi. Si parta allora dal rimarcare come la lirica si sviluppi secondo un perfetto congegno numerologico, in cui la cifra '10' è fondamento di forma e di materia insieme. I «dieci inverni» che dividono i tempi della stagione rievocata da quelli dell'*inventio rerum* rappresentano a tal punto la chiave interpretativa di *Pas de chat* che il poeta sembra sentire il bisogno di significarli non solo *per verba*, ma potremmo dire anche 'per metro': la lirica si articola in due perfette metà, coi primi dieci versi occupati tutti dal ricordo (vv. 1-7) e dall'interrogativa interiore (vv. 8-10), che si esauriscono nell'ammissione dell'impossibilità a dare a questa domanda una risposta su cui si apre il secondo emistichio del v. 10. È qui che, sul piano argomentativo, avviene il passaggio dal tempo *refertus* (i giorni del '69) al tempo *actus* (i giorni del '79). I modi verbali e la loro distribuzione complementare, l'indicativo imperfetto usato nella prima parte, sostituito dall'indicativo presente nella seconda, danno ulteriore rilievo a questo impianto bipartito. Il poeta sembra insomma segnalarci che la fine dell'anno 1979 non è soltanto il tempo della composizione della lirica, ma ne è l'*arché* creativa, la causa prima dell'idea poetica di *Pas de chat*.

È giusto dunque avvertire che se da anni l'Italia conosce le pericolose dinamiche innescate dalla strategia della tensione, periodo entro il quale il 1979, soprattutto in seguito al delitto Moro – punto di non ritorno – costituisce il culmine di tutti i conflitti tra Stato e forze eversive, la fine di questo stesso anno è segnata da un evento particolare, che verosimilmente è l'occasione che induce il poeta a meditare sul fermo indebito di Pinelli avvenuto nello stesso lasso temporale di dieci anni prima. È del 1979 la campagna di arresti, voluta per ordine di Pietro Calogero e condotta contro Autonomia Operaia; clamoroso l'inizio del 7 aprile, giorno in cui sono catturati, insieme a decine di militanti, i maggiori esponenti del movimento – Toni Negri, Oreste Scalzone ed Emilio Vesce –, con l'accusa di essere direttamente implicati nell'organizzazione delle Brigate Rosse. Altri arresti si susseguono nei mesi successivi; tuttavia è proprio il 21 dicembre del '79 che la vicenda arriva al suo parossistico compimento, quando vengono incarcerati altri attivisti – alcuni ormai lontani da Autonomia

Operaia –, proprio in seguito alle confessioni rese dal pentito Carlo Fioroni (tra gli arrestati in aprile). A divulgare e rendere pubblica la confessione del «professorino» ancora il «Corriere della Sera», con un articolo in prima pagina uscito la vigilia di Natale, il 24 dicembre. Sono questi i giorni dunque dell'«avvento» in cui Raboni torna a pensare ai prodromi di quella strategia che ha perfettamente «funzionato», giorni in cui il poeta, sempre a seguito di una probabile lettura della *Lettera aperta ai giudici di Negri* di Gilles Deleuze, pubblicata su «la Repubblica», poco dopo gli arresti eccellenti di primavera, il 10 maggio, è indotto di fronte all'uso incauto delle confessioni di un pentito a ripensare proprio alla vicenda di Pinelli, sebbene con *Pas de chat* Raboni non sposi appieno il pensiero enunciato dal filosofo francese nella missiva edita sul quotidiano, dove Deleuze paragonava senza sottintesi Toni Negri all'anarchico milanese¹¹. Solo dopo aver individuata la circostanza pertinente da cui scaturisce l'idea del poeta di prendere la parola sul decennio '69-'79, è possibile rintracciare con maggior precisione quei documenti della pubblicistica che agiscono come fonti per lessico e immaginario di *Pas de chat*, un linguaggio che non vuole essere mimetico, ma espressionistico, entro una narrazione dei fatti che, pur suggestionata da un'«equivalenza» come quella di Deleuze, non avvalora affatto ideologicamente tale parallelismo tra i due prigionieri. Ciò che è certo è che Raboni ha scientemente predisposto una compagine simmetrica su 20 versi, equamente distribuiti tra i due soggetti storici della lirica, struttura binaria che è indizio almeno di un ponderato raffronto delle due vicende.

Messo a fuoco il primo nodo diegetico e rinvenutane la chiave interpretativa nella suggestione provocata da quel clamore che sorge intorno agli arresti degli Autonomi, altrettanto necessario appare risolvere l'enigma del titolo, del quale già Zucco offre l'esatta decifrazione, glossando la formula francese come tecnicismo del lessico coreutico. Ineccepibile la chiosa: «Nel lessico del balletto, *pas de chat* è il salto laterale da una gamba all'altra, con sollevamento di entrambe le ginocchia»¹²; annotazione giusta ma non giustificata, cosa che invece occorre fare non solo se vogliamo avvalorarne la correttezza, ma se pretendiamo, com'è lecito e doveroso insieme, comprendere altresì la causa che muove Raboni ad impiegare la locuzione specialistica. Se la metafora zoomorfa su cui Raboni insiste nel raffigurare coloro che hanno «abboccato» alla strategia della tensione dapprima come «gattini irrequieti» (v. 10), poi, avvicinatisi alcuni al terrorismo, come felini «spelacchiati» (v. 12) che si ritrovano a scontare la propria condotta in carcere o in clandestinità, ancora vittime comunque di un «sogno» allettante effigiato nel «pesce-Stalin» (v. 14), può apparire motivo sufficiente a utilizzare un simile titolo, il troppo da solo non è bastato a determinare questa iniziativa, tanto è specifico il settore da cui Raboni preleva la formula. Scoperta, anzi, la ragione che guida il poeta a far uso della frase settoriale, l'impressione che ne ricaviamo è quella di un processo svoltosi con ogni probabilità all'inverso: è il titolo (forse all'inizio solo un appunto preso nell'impellenza di segnarsi l'arguzia su cui impostare il componimento), sottilmente evocativo delle vicende passate,

che potrebbe in sostanza aver ispirato il traslato su cui si regge l'intera lirica. Tramite l'intitolazione della poesia Raboni riesce, infatti, ad additare al proprio lettore non uno, ma i due principali sospettati della strage di piazza Fontana, Giuseppe Pinelli e Pietro Valpreda, capri espiatori di un odio mediatico contro gli ambienti anarchici che coinvolge anche la stampa più 'accreditata' all'indomani dell'attentato: i quotidiani nei giorni immediatamente successivi non si trattengono e dal dipingere la vita privata di entrambi gli accusati e dal riportare frasi e giudizi degli accusatori. Alla caduta durante il faticoso interrogatorio di Pinelli – la vittima principale della vicenda nonché il vero protagonista della prima parte della lirica –, è prima di tutto da ricondurre la scelta dell'espressione *pas de chat*. Raboni vi ricorre poiché evidentemente percepisce da subito il potenziale ironico della formula, che 'traduce' pressoché alla lettera le parole del questore Marcello Guida, il quale il giorno successivo all'accaduto rilasciava al «Corriere della Sera» questa dichiarazione: «Improvvisamente il Pinelli ha compiuto un balzo felino verso la finestra che per il caldo era stata lasciata socchiusa e si è lanciato nel vuoto»¹³. Ma sagace scelta, come tante altre condotte da Raboni – il poeta mostra spesso una particolare attenzione nell'ideare i titoli su ispirazione esterna¹⁴ –, se appunto oltre a corrispondere ironicamente alla 'pittoresca' frase del questore è peculiare terminologia del linguaggio coreutico, quel mondo della danza su cui si sbizzarrisce la curiosità dei cronisti allorché scrivono dell'altro sospettato, Pietro Valpreda, l'«ex-ballerino», come è 'etichettato' dai quotidiani, che ne riferiscono, con particolare attenzione al fisico dell'uomo, l'attività artistica dovuta abbandonare per problemi di salute¹⁵.

Il terzo cardine di significanza consta nel trasparente richiamarsi della lirica al linguaggio di un amico poeta, che non può essere considerato casuale, ma che deve essere compreso nella sua precisa funzione. Già la Di Franza ha messo giustamente in evidenza come *Pas de chat* richiami in explicit, luogo quanto mai di rilievo, il titolo dell'emblematica raccolta di saggi fortiniani *Dieci inverni. 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, uno dei tanti libri che, come dichiarava lo stesso autore nell'introdurre la riedizione del 1973, chiamava dopo la rivoluzione francese «a resistenza e rigore (o si dica alle virtù civili) una parte del ceto intellettuale medio e piccolo borghese»¹⁶. Tuttavia, rilevatane l'eco manifesta, la studiosa si premura di disconoscere ogni possibile collegamento di questo inserto citazionale alla raffigurazione del misterioso personaggio intravisto, anzi di cui il poeta intuisce solo la vaga presenza («e uno di spalle, non lo vedo, mormora / profezie o equazioni, parla d'apocalisse / al lume, si direbbe, di candela», vv. 16-18), apparizione su cui la Di Franza così si esprime:

negli ultimi cinque versi si presenta alla percezione del soggetto un personaggio, la cui *allure* vagamente profetica si connota dei tratti negativi di uno scarso razioicinio o, meglio, mancato contatto con la realtà («mormora / profezie o equazioni [...] / a lume,

si direbbe, di candela»). Un esemplare, insomma, di quei cattivi maestri, che allora contribuivano, forti del loro fascino e autorevolezza intellettuale, ad allettare i giovani alla lotta armata. A questa figura di falso (o malriuscito) profeta spetta annunciare una tetra apocalisse, un malsano avvento che non coincide con l'attesa del rinnovamento, bensì con la ripetizione identica del passato: il terrorismo, lungi dal presentarsi come risarcimento della rivoluzione mancata che fu la Resistenza (giusta il richiamo ai saggi fortiniani di *Dieci inverni*, che descrivono appunto la disillusione per gli esiti del dopoguerra), non fa che confermare «l'inverno che viene dopo dieci inverni»¹⁷.

Ora, la studiosa ha perfettamente ragione ad asserire che l'esplicito richiamo al titolo dell'opera fortiniana non ci autorizza a identificare il cattivo maestro con Fortini, ricordando quanto scriveva lo stesso Raboni sul «Corriere della Sera» il 14 novembre 2003 a proposito dell'amico:

Da escludere che dietro la figura del "profeta" possa, nonostante il riferimento ai «dieci inverni», celarsi la figura di Franco Fortini, circa il cui ruolo di maestro Raboni si esprime sempre in termini di ammirazione: «Sull'autore dei *Cani del Sinai* e di *Paesaggio con serpente* gravano da sempre alcuni equivoci o pregiudizi [...] che farebbero di lui un precursore, se non il prototipo dei tanto favoleggiati 'cattivi maestri'. Si tratta di un luogo comune non solo da sfatare, ma da ribaltare; nessun intellettuale italiano è stato migliore maestro di Fortini»¹⁸;

tuttavia non è possibile sminuire l'evidenza del richiamo, che a mio parere va messo in risalto e va compreso nella sua finalità incisiva. Nel corso della lettura ci imbattemmo anche in altri echi riconducibili al distinto linguaggio di Fortini, seppure non trasparenti quanto la menzione di un titolo così rappresentativo della produzione più impegnata dell'intellettuale; ciò nondimeno il numero di tutti questi indicatori testuali assieme al richiamo su cui si chiude *Pas de chat* ci deve mettere sull'avviso di un intenzionale proposito del poeta: Raboni esige che il lettore pensi a Fortini, perché «con non altri che Fortini è il colloquio». Reclama il dialogo col marxista di *Dieci inverni*, la materia, quelle vicende del successivo decennio, arco temporale in termini numerici equivalente al periodo di storia italiana analizzato da un Fortini partecipe della vita politica post 1948, che vede traditi tutti i principi della Resistenza (valori non per questo realizzati negli anni di piombo, come sembra dire Raboni); ma reclama il colloquio con l'amico, un dialogo non puramente ideologico e astratto, anche l'esperienza emozionale che ha unito i due intellettuali nel giorno, ormai lontano, delle esequie dell'anarchico.

Pas de chat può infatti essere anche interpretata, come tante liriche raboniane, quale «monologo interiore»; di ciò appare persuasa, per esempio, la Di Franza. Ma se quel «ricordi?» del v. 5 è pur legittimamente recepibile come un'interrogativa scandita nella coscienza di chi scrive, il suo pronunciamento alla fine della rievocazione del funerale al cimitero di Musocco e in particolar modo il suo duplice riferimento alla morte di Pinelli e alle successive prove

compiute dalla polizia per attestare il volontario suicidio o la caduta per malore dell'anarchico¹⁹, suggerisce piuttosto un ascoltatore, partecipe a quei fatti nonché presente all'interramento di Pinelli: Franco Fortini. Si rammenti del resto come tale privilegiato 'interlocutore' raboniano, seppur muto nella lirica – neanche la domanda del poeta sul possibile avvio della strategia della tensione («Che fosse quella l'esca avvelenata, / la spugna frita che scoppia nella pancia / dei gattini irrequieti?», vv. 8-10) viene rivolta a persona alcuna, nella consapevolezza che nessuno può dare a ciò risposta («Non so, vorrei saperlo / da chissà chi a quest'ora della notte», vv. 10-11) – pubblicherà a distanza di tempo, prima su «Linea d'ombra» (1983) e poi ne *L'ospite ingrato primo e secondo* (1985)²⁰, come aveva già fatto Raboni per un'inchiesta di Corrado Stajano²¹, la cronaca di quei momenti. Allora, una ristretta ma ben distinta collettività intellettuale si ritrovò a seguire il feretro dell'anarchico, in amara e commossa riflessione: oltre a Fortini e Raboni, Vittorio Sereni, Marco Forti, Giorgio Cesarano, Goffredo Fofi, Luigi Manconi, Elvio Fachinelli. Non altro che di un inciso si tratta, tuttavia l'eco montaliana²², a sua volta pascoliana, che riudiamo nella breve domanda parentetica – l'intimo «ricordi» su cui è scandita *La casa dei doganieri* (vv. 1, 10, 21), come l'attacco di tre lasse del *Vischio* (I, 1; III, 1; IV 1) – fa presupporre un colloquio a distanza sì, ma non teorico, con colui che condivise col poeta speranze e promesse poi dissolte.

Messe in luce le tre principali *quaestiones* della lirica, la sua composizione in seguito ai controversi fermi di Autonomia Operaia culminati con gli ultimi arresti del 21 dicembre 1979, probabile distinto momento di riflessione per il poeta, la sua natura di colloquio esclusivo con l'amico Fortini, partecipante con Raboni dieci anni avanti alle esequie di Pinelli, e, infine, l'arguta allusività del lessico, che tocca col titolo, verosimilmente primo motore di scrittura, l'apice dell'esclusivo reimpiego del linguaggio mediatico, individuati insomma le circostanze dell'ideazione, l'obiettivo del testo e il suo codice espressivo (tutti aspetti che in un commento di impianto tradizionale troverebbero la loro opportuna illustrazione nel cappello introduttivo), procediamo adesso con l'interpretazione della lettera²³.

Asciutto quanto mai il dettato dei primi quattro versi coincidenti con la cronaca del giorno del funerale, resoconto veritiero che riferisce del tempo, il mese di «dicembre» (v. 1), segnato da un clima particolarmente rigido («Nel gelo»; «zefiri oscuri», vv. 1-2), dettaglio confermato anche dal memoriale offerto da Raboni a Stajano («Faceva sempre più freddo») e soprattutto dalla più dettagliata narrazione che dell'evento stenderà Fortini: «Il freddo era molto duro, umido [...]. Il gelo del cimitero»²⁴, da cui veniamo a sapere anche il giorno (l'ultimo sabato prima di Natale) e l'ora: Fortini riferisce di essere uscito da scuola alle 15.40; il funerale ebbe luogo dunque che già imbruniva, queste le altre osservazioni dell'amico sull'ora avanzata: «m'è venuto addosso, accendandomi, il sole già basso, al tramonto, rosso [...] sono arrivato a Musocco che era ormai crepuscolo [...]. Veniamo via che è buio fitto»²⁵. Per avvalerci delle

categorie narratologiche dello stesso Fortini di *Così è stato* potremmo dire che Raboni nei primi quattro versi ci indica tutti i *realia* del momento: «Prima di tutto la situazione. / Luogo: Milano. [...] / Tempo: metà di *dicembre* '69 [...] / Circostanza: *funerale di Pino Pinelli*», dati riferiti con quella essenzialità già messa in rilievo da Magro nello stile peculiare di Raboni: lo studioso cita come esempio proprio *Pas de chat*, riferendo che tale modulo è tipico soprattutto degli incipit²⁶. Opportuno, concordemente con quanto già rileva la Di Franza²⁷, osservare come la *descriptio loci et temporis* sia investita di una forte funzione allegorica: lo spazio sepolcrale, nei giorni della fine dell'anno, nell'ora vespertina, tra una natura ostile, sono tutti elementi che devono essere interpretati come insegne di quel «senso di un capitolo di storia che» soprattutto ormai a distanza di dieci anni appare «chiuso», «di un triste futuro di persecuzione e di silenzi»²⁸. Ma se al realismo, documentato, della scena dobbiamo attribuire un valore simbolico, l'attacco di *Pas de chat* risponde anche a un terzo principio di raffigurazione: nonostante la laconica sintassi nominale, Raboni va qui infatti alla ricerca di un lessico aulico, quantomeno 'identificabile' nella tradizione, investito di un compito preciso: quello di richiamare un celebre incipit anch'esso volto a descrivere un avvio di stagione, ma ben altra felice fase nel ciclo annuale. I termini «gelo» e «zefiri» agiscono come *senhals* di un'importante reminiscenza classica, l'inizio della trattazione delle *Georgiche*: «Vere novo, *gelidus* canis cum montibus humor / liquitur et *Zephyro* putris se glaeba resolvit...» (vv. 43-44).

La suggestione antinomica dell'eco virgiliana non fa altro che essere quindi ulteriormente rafforzata dal sorvegliato chiasmo delle coppie sostantivo-aggettivo/aggettivo-sostantivo, dove se nella prima, «zefiri oscuri», il senso negativo è affidato tutto (ma, dirò a breve, solo in apparenza) all'aggettivo, nella seconda, «specchianti acquitrini», è il nome a ritrarre allegoricamente il deprecabile ristagnare della storia. Analizziamo intanto questo secondo sintagma, in cui tanto il sostantivo appare di uso non prettamente letterario²⁹, quanto l'aggettivo rimanda a un linguaggio segnatamente ottocentesco, dove, si badi, è però attributo di nobili distese lacustri o eteree; al riguardo si possono citare Graf de *Il cimitero abbandonato (Dopo il tramonto)* «D'uno specchiante lago onda azzurrina» (v. 4), o il d'Annunzio romanziere del *Forse che sì forse che no*: «per tante quiete acque specchianti»³⁰. Con tutta la sua aura *d'antan* l'aggettivo arriva fino al Montale di *Portami il girasole*: «agli azzurri specchianti / del cielo» (vv. 3-4)³¹. Nella prima coppia, di cui potremmo notare anche la combinazione sinestetica, giacché l'aggettivo coloristico applicato a un vento presuppone una sua valenza attiva ('che rende oscuro' tutto ciò che ha intorno)³², solo apparentemente il sema negativo è trasmesso dall'attributo: indubbiamente nella tradizione romanza gli zefiri sono le dolci brezze dei *plazer*, ovvero le auree primaverili della *langue* petrarchesca, ma nella tradizione antica Zefiro è vento gelido e aspro, si rammenti al proposito il passo omerico di *Il. II*, 147-148³³, luogo così tradotto dal Cesarotti: «Se imperversando zefiro protervo / Flagella e curva le granose cime», che osservava in nota proprio tale diversa concezione nel

mondo arcaico: «Il Zefiro omerico non è il nostro Zefiro amante di Flora. Nella Ionia, patria d'Omero, egli è violento e tempestoso, spira dalle montagne di Tracia sul mare Egeo, e porta la pioggia, o la neve»³⁴.

Ebbene, questi ossimori che affondano nell'immaginario e nel linguaggio della tradizione, potrebbero invero stabilire un colloquio ancora con Fortini, il poeta che si avvale, entro un'analoga enunciazione meteorologica d'attacco, in stile nominale, di conformi sineciosi petrarchesche. Mi riferisco a *Ventesimo congresso* (*Una volta per sempre*), lirica in cui il poeta così descriveva le speranze suscitate in una parte dell'intelligenza di sinistra dal XX Congresso del PCUS, indetto nel febbraio 1956: «Una mattina di febbraio / grigio gentile ghiaccio / nello sventolio / delle edicole, balzo e riso, / delizioso fulmine, le mani gli occhi dell'amico / convulso, con l'articolo / mangiato dal vento: "Il vento / – diceva ridendo fra i denti – / il vento della storia, che ci precipita!"». Imbattutosi a un'edicola in un non nominato amico, identificabile con Renato Solmi, compagno di lotta che appare salutare con gioia l'evento, Fortini non 'risponde' prendendo come soggetto *agens* la parola, ma la sua più guardinga letizia è tutta significata nel *tricolon* di aggettivi³⁵ che si accompagna al mese «corto e maledetto» della saggezza contadina (il congresso si tenne dal 14 al 26), in cui se davvero i soffi gentili del favonio cominciano a disgelare le terre, possono essere ancora grigi e ghiacci, nunzi dunque di una nuova allegorica primavera³⁶ che si sarebbe presto conclusa con l'autunno dei fatti d'Ungheria.

Unica presenza rilevata nel desolato chiuso cimiteriale, quella dei poliziotti, intervenuti alle esequie per sorvegliare e fotografare i partecipanti. Il dettaglio realistico è confermato dalle 'cronache' di Raboni e Fortini³⁷. A noi interessa, però, osservare come, in conformità con la metafora zoomorfa instaurata fin dal titolo e che dà quindi ai sovversivi natura felina, gli agenti siano equiparati a delle «civette» (v. 3), predatori notturni che curiosamente si trovano abbinati ai gatti, frequentatori anch'essi delle tenebre ma per affari amorosi, in una poesia di Auden, *Nocturne*, testo tradotto da Raboni proprio negli stessi anni, nonché inserito nella raccolta di cui fa parte *Pas de chat*³⁸. Certo, il tropo non scatta soltanto per via delle specifiche circostanze, i segreti appostamenti degli agenti in borghese; come per il titolo della poesia, anche qui Raboni scherza con la lingua settoriale, ricorrendo a un termine tecnico già comunemente impiegato in senso traslato per le automobili della polizia prive di segni di riconoscimento. Volendo avventurarci in un'ipotetica ricostruzione dell'iter inventivo (non credo volontario e ponderato in ogni suo risvolto, bensì, piuttosto inconsapevole e spontaneo) potremmo postulare allora che l'elaborazione del testo origina da quell'idea suggerita dal linguaggio icastico e dalle cronache involontariamente grottesche della stampa, che si concretizza nel titolo, o meglio nell'appunto non di necessità fissato su carta ma balenato in mente al poeta, quell'allusione ironica e a doppia valenza attraverso cui è possibile indicare a un lettore memore del circo mediatico del lontano dicembre del '69 i due anarchici arrestati. Da questo primo grado creativo discende l'immagine figurata

degli oppositori del potere costituito, «gattini irrequieti» (v. 10), osservati nelle loro mutate fortune nell'arco di un decennio. Divenuta il cuore stesso del testo *in fieri*, la metafora induce quindi il poeta, magari sollecitato da altre suggestioni esterne come quelle offertegli dal testo di Auden, ad allestire equivalente tropo per l'altro soggetto umano, le forze dell'ordine, raffigurate quali civette, notturni predatori in natura, ma anche, si badi bene, 'richiami' per ingannevoli e strategici adescamenti³⁹.

Nel rilevare i possibili moventi di tale iconografia zoomorfa conviene nondimeno ricordare come Raboni non proceda qui isolatamente. Salta agli occhi come le vicende di Pinelli e dell'agente Annarumma fossero state narrate a ridosso dei fatti ne *L'alibi del morto* attraverso una serie di schizzi, in cui si incunea a un certo punto una *factio* effigianti alcune *personae dramatis*, gli uomini della magistratura, *sub specie* uccellina: «Corvi senz'ali all'ombra / della piatta bilancia» (VII, vv. 1-2). L'analogia è senz'altro più prevedibile e per la sua letterarietà (agli uomini di legge il poeta attribuiva nel poemetto le attitudini per cui da sempre vengono presi a emblema negativo i corvi, uccelli necrofagi, soprattutto collegati fin dal mondo antico ai crocifissi⁴⁰) e per la somiglianza coloristica (scontata l'equivalenza tra le nere toghe e il piumaggio di questi alati). Ma proprio perché non operazione isolata nella poesia raboniana, nonché rivolta ai medesimi episodi di cronaca, è utile interrogarsi sulle plausibili suggestioni provenienti da altro bacino: non la lingua del potere e della stampa ufficiale che Raboni impiega sicuramente e in direzione espressionistica, bensì il satirico e politicizzato idioma della controparte, di cui comunque il poeta non fa un uso diretto e mimetico, ma volto a rimarcare lo sbandamento dei tanti oppositori dopo i fatidici dieci inverni della storia italiana. Il ricorso a una conforme metafora animale volutamente degradante sotto cui Fernando Bandini raffigura gli organi giuridici nella decima *lapide per gli uccelli* che, come ha osservato Forti, si riferisce senza ombra di dubbio ancora al caso Pinelli⁴¹, permette di presupporre un ricorso anche in *Pas de chat* a certi traslati zoomorfi, impiegati negli articoli, nei manifesti, nella fumettistica degli ambienti antagonisti, persino come epiteti designanti specifici gruppi di contestazione: perifrasi, denominazioni, metafore, che pur essendo ispirate alla realtà contingente di quei giorni, discendono comunque da una 'tradizionale' fraseologia e da un immaginario marxista.

Torniamo allora al tropo da cui nasce la lirica; colpiscono due fatti: prima di tutto la metamorfosi che subiscono i sovversivi, quindi i diversi strumenti e modi di 'cattura' messi in atto contro costoro, all'esordio e alla fine dei dieci anni di lotta, trasformazione e adescamenti sempre espressi in termini figurati. Iniziamo dal cambiamento. È manifesto, in primo luogo, che col sintagma «gattini irrequieti» Raboni intende ridimensionare la presunta minaccia dei soggetti eversivi; se il nome alterato ne dichiara l'inoffensività (e insieme la giovinezza di allora), l'aggettivo mi sembra una chiara *deminutio* di quell'attributo che, nei giorni dell'autunno caldo accostato al termine 'gatto', sanciva una

delle forme più dure e efficaci di sciopero: il 'gatto selvaggio'⁴². Non va peraltro dimenticato che il sintagma venne subito assunto come titolo di un giornale di lotta dagli operai torinesi della Fiat e della Lancia nella primavera del 1963⁴³. Così una decina di anni dopo sempre alla medesima sfera semantica si ispirò «Gatti selvaggi», il «Controgiornale di sballofumetti» – questo il sottotitolo della rivista milanese fondata da Max Capa –, di cui uscirono ventuno numeri dall'aprile 1971 al giugno 1976⁴⁴. Passati due lustri, dunque i suddetti «gattini irrequieti» mostrano ormai i segni di una decadenza fisica che è specchio del loro stesso puerile e insieme senescente ostinarsi in un progetto fallito; pur non più designati come gatti, i sovversivi appaiono «spelacchiati» (condizione della vecchiaia umana, ma anche felina). Quanto al duplice destino degli estremisti è solo apparentemente diverso: che si ritrovino in carcere («dormono in qualche cella») o sopravvivano in latitanza («abbracciati a una canna di pistola»), appaiono comunque in balia di un sogno illusorio raffigurato ancora attraverso un tropo zoomorfo: i sovversivi continuano a bramare quel «pesce-Stalin», esca medesima che li ha condotti ad «abboccare», «leccandosi» dei «baffi»⁴⁵ che, pur essendo un requisito facciale comune a tanti eversori o intellettuali marxisti del tempo, richiamano inevitabilmente delle «vibrisse» animali. È su questo dettaglio che Raboni riesce a mantenere viva fino all'ultimo la metafora su cui si regge l'intera poesia, ma anche a rilanciare un nuovo nesso tra i soggetti della narrazione: inevitabile pensare ai mustacchi del più noto 'baffone' della storia chiamato in causa in questo stesso traslato.

Veniamo ora a parlare delle due differenti strategie messe in atto contro i sovversivi. L'«esca avvelenata», esattamente l'ingannevole «spugna frita che scoppia nella pancia» (vv. 8-9) dei novellini è ancora troppo che ben si presta a riferire le modalità della prima strategia della tensione: innanzitutto l'immagine, pur facendo riferimento a un vile modo per uccidere i gatti, spesso allora praticato⁴⁶, richiama simultaneamente lo scoppio della bomba di piazza Fontana⁴⁷. In secondo luogo mi sembra palese che il riferimento al metaforico espediente serva a riconoscere nella parte delle vittime, cuccioli «irrequieti», una totale incoscienza: nella realtà attratti dall'odore e dal sapore di fritto gli animali finiscono per cibarsi della spugna che li porta in breve tempo a morte; ciò soprattutto accade agli esemplari più ingenui, ovvero ai più giovani. Diversamente, nella scena del sogno in cui continuano a cullarsi gli arrestati o i contumaci dieci anni più tardi, mi pare che Raboni sottolinei attraverso il rilievo di quell'acquolina che bagna ancora i baffi degli «spelacchiati» e maturi felini certa responsabilità non tanto nell'aver questi abboccato al «pesce-Stalin», quanto nel loro perdurare nell'errore. Se sulle ragioni politiche del più responsabile consenso al 'sogno staliniano' torneremo occupandoci del misterioso 'profeta' della chiusa, si osservi come non solo il traslato zoomorfo continui fino a qui, coprendo dunque i due terzi della lirica, ma come ancora una volta l'impianto figurativo, a ben guardare, risulti più ingegnoso rispetto a quanto si coglie a una prima lettura. Anche in questo caso entra in gioco il potere allusivo della lingua,

non di un linguaggio settoriale, ma di un idioma straniero: il «pesce-Stalin» è già di per sé «esca», non genuina leccornia, vagheggiata da tutti i gatti⁴⁸; se il poeta lo dichiara apertamente al v. 15, tramite metonimia ne dà già avviso al lettore semplicemente pronunciando quel cognome che non altro che ‘acciaio’ significa in russo. Ma, in consonanza coi doppi livelli di senso del testo, ‘il nome’ Stalin ‘agisce’ anch’esso due volte entro la metafora zoomorfa: non solo ci informa della natura di esca mortale dell’ideologia da esso incarnata, ma riafferma pure l’ingenuità dei presi all’amo, definiti per l’appunto da Raboni nei giorni del primo loro inganno «gattini», ovvero con quel diminutivo con cui lo stesso Stalin aveva contrassegnato gli immaturi compagni del PCUS precorrendo lo smarrimento di questi all’indomani della propria morte. La frase è celebre ed è ricordata anche da Fortini ne *La statua di Stalin*, § 19: «[...] “Senza di me | — Stalin aveva detto — sarete come | gattini ciechi»⁴⁹. Lunga vita, in conclusione, quella del gatto nell’*imagerie* e nella retorica marxista, se la medesima metafora staliniana sarà ironicamente ripresa in un film caposaldo della cultura del Sessantotto, *I sovversivi* (1967) dei fratelli Taviani⁵⁰, nonché ben più tardi impiegata da Alberto Franceschini riguardo al rapporto di dipendenza (più che economica, psicologica) dei brigatisti da Giangiacomo Feltrinelli⁵¹.

È entro dunque questa tradizione che va ricondotta l’iconografia felina di *Pas de chat*, un codice marxista che si rinsangua con le nuove emergenze dei «dieci inverni» che vanno dal ’69 al ’79, raggrumandosi in denominazioni, appellativi, titoli arguti, ecc., a cui Raboni attinge con l’intento di alludere sottilmente a quel rovesciamento delle sorti decretato dalla strategia della tensione, che vide divenire prede i potenziali predatori alla fine del gioco mortale.

Ma cerchiamo di dare infine una ragionevole risposta al più arduo enigma del testo. Chi è l’arcano personaggio che il poeta vede «di spalle», intento a mormorare «profezie o equazioni», a parlare di «apocalisse»? Ancorché la figura paia detenere una valenza paradigmatica, ritengo che affrontando la lettura di *Pas de chat* non sia lecito sottrarci non dico dal ricostruire il profilo di un uomo preciso, ma almeno dall’individuare quelle attinenze a fatti e persone reali che possono avere ispirato il ritratto di tale ‘entità’ distinta dall’insieme dei sovversivi e che nel suo anonimato (Raboni impiega intenzionalmente il pronome indefinito «uno»), ma pure nel suo essere individuo singolo è idealmente ricollegabile all’anonima e nondimeno unica «sagoma umana o a forma d’uomo» su cui si apre la lirica (con ciò *Pas de chat* verrebbe a chiudersi come una perfetta Ringkomposition). Nel far questo ci appelleremo ai pochi indizi consegnatici dal poeta. Pieno accordo con l’assunto della Di Franza: inconcepibile un’identificazione con Fortini date le parole di stima che Raboni pronuncia nei riguardi dell’amico, seppure non sempre in accordo con questi⁵²; d’altronde l’identificazione con Fortini è da escludere anche a rigor di grammatica se accettiamo che l’interrogativa parentetica del v. 5 vada intesa non come una domanda che il poeta rivolge a se stesso, bensì come un’effettiva interpellanza

ad altri; appurato, come dimostreremo di seguito, che il dialogo non può essere che con Fortini, non possiamo accettare che l'intellettuale a cui Raboni si rivolge col 'tu' possa essere negli ultimi dieci versi della lirica portato in scena come un soggetto di terza persona.

Concentriamoci allora sulla descrizione dell'uomo veduto «di spalle», in cui emergono chiaramente due elementi: l'uso che costui fa di un linguaggio grave e ieratico, e l'arcaica concezione rivoluzionaria, o piuttosto il suo ambiguo modo di esporre tale ideologia (impossibile dire infatti se nell'immagine emblematica della fioca luce a cui medita e vaticina il profeta Raboni voglia mettere in evidenza l'ingenua visione fideistica e pantoclastica insieme che questi ha della lotta marxista o piuttosto certo astuto sottrarre a una verifica aperta il proprio pensiero: la locuzione 'a lume di candela' potrebbe in questo secondo caso essere assunta da Raboni con quella accezione traslata così glossata nella Crusca: «Mostrare a lume di candela vale, Mostrare alla sfuggita, e in modo che la cosa mostrata se ne avvantaggi»⁵³). Torno a dire, fornendo adesso le prove dovute, che il colloquio è con Fortini: lo denuncia con tutta la sua evidenza lo scoperto riferimento a *Dieci inverni*, nonché la posizione di rilievo che viene consegnata in explicit alla citazione, richiamo che, si badi, non consiste soltanto in una esplicita quanto essenziale eco del titolo, seppure come abbiamo visto la lirica proceda anche su tale binario, utilizzando formule e frasi iconiche. Gli ultimi dieci versi di *Pas de chat* sono davvero un esclusivo colloquio col Fortini di questo scomodo libro, in particolare della *Prefazione* alla ristampa del '73 e dell'introduzione della *princeps*, *Il senno di poi*. È proprio sull'agevole riconoscibilità del lessico deputato a riferire concetti-chiave nelle due premesse che Raboni fa leva affinché comprendiamo l'ideale uditore della sua meditazione a tarda notte sui fatti del decennio. Se manifesto infatti è il rimando al titolo *Dieci inverni* (ma si veda anche un brano de *Il senno di poi* in cui l'intellettuale illustra cosa rappresentò simbolicamente per lui nel decennio post-bellico questa particolare stagione⁵⁴) direi che non meno allusivo risulta il termine «profezie», il quale ci rimanda a uno dei passi più salienti dell'introduzione alla prima edizione. È qui che Fortini esprime il suo più doloroso rammarico nel considerare il ruolo a cui è stata ridotta la generazione degli intellettuali marxisti a cui egli stesso appartiene, messo di fronte al reiterarsi del problema:

Quando, non molto tempo fa, concludendo una conversazione pubblica dove avevo cercato di riferire sulle esperienze degli ultimi dieci anni, si levò in piedi un giovane di poco più che vent'anni a dire, cortese ma reciso, che lui e i suoi coetanei non sapevano che farsi di «testimonianze», anche se oneste o commosse, mi parve di sentire in quelle parole le medesime che io stesso avevo pronunciato dieci o quindici anni prima contro quegli uomini di lettere o di ideologia che in cospetto delle necessità terribili del paese, e allo strazio del mondo, altro non avevano saputo dirci fuor della loro «testimonianza». Ed ora tocca a noi. In questo, nell'aver costretta la maggior parte degli intellettuali, degli studiosi e dei politici sui quarant'anni, a dar più testimonianze che opere,

più profezie che istituzioni, più interrogativi che risposte, sta la rovina della guerra fredda, la colpa dell'anticomunismo e del comunismo; in questo anche la *nostra* colpa⁵⁵.

motivo ripreso sul finire del saggio:

*O il pensiero marxista italiano giudica se stesso, non già soltanto ponendosi come indipendente e autonomo dalle formulazioni ufficiali ma operando quella radicale critica delle proprie premesse, sempre rinviata, o saremo destinati a recitare ancora la parte di profeti di un generico moralismo o di prospettive tanto remote da essere valide per ogni fine*⁵⁶.

È insomma con questo Fortini amaramente autocritico che Raboni instaura un fitto dialogo, proprio a denunciare nella figura del veduto «di spalle» un profetismo sterile. Certo, come già detto, Raboni ricorre anche a un termine che è investito dall'amico intellettuale di un'alta funzione rappresentativa del proprio pensiero marxista: il vocabolo costituisce infatti uno dei due sostantivi che formano il titolo – rispondente a una tipica tendenza del tempo⁵⁷ – dell'antologia *Profezie e realtà del nostro secolo*, uscita nel 1965 e volta a far conoscere i saperi specialistici di sociologi, filosofi, politici, psicanalisti; studi del presente ma proiettati tutti verso un migliore avvenire dell'umanità. Tuttavia ancora una volta Raboni non si limita a usare la parola che da sola ha il potere di segnalarci come il pensiero del poeta stia correndo a Fortini e alla sua operazione di cultura militante; è nell'introduzione all'antologia che ritroviamo infatti altra importante riflessione dell'intellettuale sul concetto di profezia:

Anche se col nome di «previsione scientifica» può diventare, qualora la tecnica ne resti in mano a pochi specialisti, un pericoloso strumento di intimidazione, l'anticipazione è necessità per ogni progetto, programma, piano: è l'intenzione. La profezia invece è un orizzonte. Associata per tradizione al profilo delle «cose ultime», alla escatologia; ma può invece essere un orizzonte storico, un traguardo. Come annuncio di valori, si avviluppa di tutte le contraddizioni del moralismo, ma testimonia una insufficienza della realtà. Incapace di sormontare quella insufficienza, – come nel mito del Battista – il «dover essere» della profezia ha senso soltanto se annuncia o accetta la propria fine, tramutandosi nel «poter essere» dell'anticipazione. Tutti sappiamo che una delle tragedie della rivoluzione comunista sovietica è stata l'illusione che profezia e anticipazione potessero sempre essere ad eguale distanza fra loro e che al di sopra della pianificazione economico-politica, la *piatiletka*, sempre si potessero scorgere le stelle della profezia comunista, quelle che Pasternàk chiamava «le tesi dell'anima», fatalmente tardi avvedendosi degli scambi, delle inversioni di velocità, dei ritardi⁵⁸.

Che Raboni vada cercando l'attenzione dell'amico ce lo comprova anche l'uso di quel linguaggio biblico-liturgico, tutto concentrato negli ultimi versi, anch'esso caratteristico modulo espressivo di Fortini: indubbia l'aura scritturale di un termine come «apocalisse»⁵⁹, ma è con la voce «avvento» che l'esercizio allusivo si fa molto più sottile. Usato in ragione del periodo prenatalizio dei due momenti della lirica, il tempo rievocato e il tempo agito⁶⁰, il sostantivo

viene prima di tutto rafforzato nel suo significato sacrale da quel verbo tecnico della patologia a cui Raboni lo accosta: «certifichi»⁶¹, espressione d'altra parte propria di un lessico giuridico che, come è ovvio, serve pure a ricreare l'atmosfera dei processi del '79. Ciò nondimeno il termine «avvento» è soprattutto parole della *langue* fortiniana, a cui l'intellettuale affida un'idea-chiave del suo stesso pensiero critico sulla poesia novecentesca. È col lemma «avvento» infatti che Fortini identifica la terza «figura» nella triade de *Le poesie italiane di questi anni* – «transito», «contraddizione» e «avvento» –, rappresentativa di quel modo di concepire e fare poesia che Fortini propugna e pratica; si rileggano i passi più significativi del saggio:

Le situazioni dominanti la poesia di questi anni possono essere chiamate: del *transito*, della *contraddizione* e dell'*avvento*. [...] La figura del *transito* corrisponde a passività, pazienza; il mondo è percorso, pellegrinaggio, privato di essenza. [...] La figura della *contraddizione* si manifesta, nelle scelte lessicali, come tendenza al plurilinguismo. È divaricazione fra segno e significato, contestazione continua della forma. [...] La figura dell'*avvento*, tensione verso un avvenire risolutivo e apocalittico, la si scorge in filigrana per entro le due figure precedenti perché vive propriamente nell'immobilità e nel mutamento, è postulazione rivoluzionaria, coniugata al futuro, è diniego del presente, sentito, in ogni momento, come passato e come nullità. Il nesso profezia-elegia situa questo momento soprattutto negli anni dell'immediato dopoguerra e della guerra fredda. [...] La terza è finalmente l'espressione esemplare della «coscienza infelice» di quelle minoranze che, ai margini della cultura borghese nazionale ma ai confini di quella delle grandi unità culturali mondiali, sebbene prive di potere politico o culturale non sanno rinunciare a un ideale di totalità e di integrazione, a carattere rivoluzionario; e quindi rifiutano sia la «morte» del *transito* sia la «vita» della *contraddizione*⁶²

Non fatteremo nel passo a riscontrare tono e frasario tipici del pensiero fortiniano, in *Pas de chat* reimpiegati da Raboni come tutte le altre parole dell'amico e per instaurare un dialogo esclusivo con Fortini e per attribuire contemporaneamente al veduto «di spalle» un «accento oracolare», quel tono di cui lo stesso Fortini si scusava nel dare di nuove alle stampe nel '73 *Dieci inverni*⁶³.

Nel complesso impianto sdoppiato a cui risponde *Pas de chat*, il verbo dell'anonimo nascosto non è dunque che deformata rifrazione del marxismo critico di Fortini, il suo starsene appartato e «in attesa»⁶⁴, annunciando l'«apocalisse», una scelta di lotta condotta nell'ombra, una segregazione volontaria che se può ricordare l'isolamento fortiniano, non è che mimesi contraffatta dell'emarginazione del maestro «non per dono di profezia»⁶⁵: lo schizzo che Raboni tratteggia del misterioso personaggio è sufficiente a rilevarne la superba separatezza dai compagni, proprio perché calco che varia in auto-esaltazione l'originale sinopia 'auto-riduttiva' di 1957: «È solo, in un luogo qualunque, / le parti sono confuse, / la mente non sa più [...]» (*Poesia e errore*).

Per dare allora una plausibile risposta all'enigma della lirica non resta che concentrarci sull'occasione di scrittura (il 1979, il Processo 7 aprile, la confes-

sione alla vigilia di Natale del pentito Fioroni), nonché, oltre sui due termini già analizzati, sull'unica voce non riferibile a un codice ieratico o all'idioma fortiniano, quel lemma della terminologia matematica, che distinguendosi dagli altri, offre una ulteriore chiave di decifrazione del quadro: «equazioni». Tanto infatti i due vocaboli tra loro connessi per senso, «profezie» e «apocalisse», paiono rispondere a una ricorrente immagine del brigatista attratto da una prospettiva soteriologica della lotta armata, fenomeno studiato da un punto di vista sociologico negli anni successivi⁶⁶, ma già ben chiaro nel decennio in questione alla luce di documenti e proclami dei protagonisti⁶⁷, quanto la voce «equazioni», non rientrando affatto nel medesimo campo semantico, sembra assumere una forte pregnanza di significato.

Ora, se c'è un personaggio che, al di là della realtà, nella narrazione di Fioroni sembra poter collimare con questo ritratto – non si dimentichi come funziona *Pas de chat*, lirica dove al vissuto e al pensiero personale si intreccia la voce dei comunicati stampa, esposizione di una «verità» di Stato – pare essere l'imputato eccellente del processo a Autonomia Operaia, culminato con la confessione resa ai giudici romani da Fioroni proprio nei giorni dell'avvento (a partire dall'8 dicembre): Toni Negri. L'effigie del profeta appartato abbozzata da Raboni sembrerebbe rimandare alla persona (o meglio al dipinto fattone in tribunale da Fioroni e riproposto dai giornalisti) del politologo padovano, «considerato una specie di motore immobile dell'eversione sotto qualsiasi etichetta» – queste le parole impiegate da Walter Tobagi nel riferirne il ruolo forse sovrastimato dal pentito e di conseguenza dall'opinione pubblica, nel servizio del 28 dicembre sul «Corriere della Sera»⁶⁸. Analogamente nello stesso giorno Giancarlo Pertegato, esponendo la teoria del «doppio livello» – «Da un lato vi sono gli aderenti e i simpatizzanti, che ignorano l'esistenza di un centro occulto, dall'altro vi è la struttura clandestina. L'area legale del gruppo di Potere Operaio si muove e vive, seguendo le regole di una organizzazione che si basa sul consenso. All'interno, ma ignorata dalla maggioranza dei militanti e degli aderenti, vi è la struttura illegale. È questa entità che decide se una manifestazione sarà pacifica o si concluderà con incendi e scontri» – parlava di un «vertice, di cui, secondo Fioroni, sarebbe stato capo onnipotente Antonio Negri»⁶⁹. L'elemento di più concreta attinenza al personaggio, o meglio all'ideologia e alla conseguente tattica politica elaborate da Negri, che in quei medesimi giorni i lettori del «Corriere» venivano a conoscere, tramite le «verità» di Fioroni, lo possiamo identificare nel pensiero che Negri avrebbe espresso durante un raduno tra esponenti dell'eversione, rimarcando la propria differente visione strategica dalla linea di Curcio. È nell'articolo del 27 dicembre, firmato da entrambi i corrispondenti già ricordati, che viene ricostruito sulle memorie di Fioroni uno degli incontri più importanti tra i vertici di Autonomia Operaia e i capi delle Brigate Rosse avvenuti tra il '72 e il '74. La riunione avrebbe avuto luogo a Bellagio, nella casa di Mauro Borromeo; vi avrebbero partecipato

oltre a Negri, Curcio e Fioroni, anche Franceschini, Bellavita e Tommei. È il luglio 1974. All'ordine del giorno sono i progetti per la «campagna d'autunno» del terrorismo, dopo la conclusione del sequestro Sossi. Ma la discussione finisce per concentrarsi sull'uccisione di due missini, nella sezione del MSI a Padova⁷⁰. Ed emerge un dissenso significativo, sempre secondo le ammissioni del «professorino». Negri lamenta che il doppio omicidio rischia di far perdere le simpatie conquistate con l'operazione Sossi. Curcio risponde: meglio, comunque, che a sparare per primi siano stati i brigatisti.

Altro punto di dissenso: il rapporto fra gruppi armati e sinistra storica. Curcio sostiene una linea mirante a far esplodere le contraddizioni implicite nel «revisionismo» comunista, puntando a recuperare, quanto meno, militanti di base sinceramente rivoluzionari. Negri replica che lo scontro deve colpire la socialdemocrazia, sostenendo che il PCI non è più un partito comunista ma un partito socialdemocratico, per cui tutto va costruito fuori e contro il PCI⁷¹.

Sintetizzato alla perfezione nella λέξις della lingua settoriale, nel tecnicismo matematico, è possibile riconoscere, a mio parere, il λόγος precipuo della dottrina negriana⁷² divergente dalla concezione rivoluzionaria entrista: ricordata tale «equivalenza», il veduto «di spalle» andrebbe dunque mormorando «profezie o equazioni» in linea con un piano eversivo che alla fine degli anni Settanta non intendeva più riconoscere nel PCI un possibile bacino da cui raccogliere affiliati per convertirli alla lotta armata, ma solo un nemico contro cui agire.

Non sfugga a conclusione di questo esercizio di lettura condotto su un testo quanto mai allusivo, su un impianto narrativo dove tutto ha un suo doppio in tempi diversi, il fatto che il lemma è declinato al plurale. Potremmo frettolosamente sostenere che la scelta risponda a una necessità puramente formale, per costituire un sintagma nominale perfetto con le precedenti «profezie». Si rilevi d'altra parte come a questo precedente sostantivo il termine «equazioni» sia comunque accortamente legato tramite non una congiunzione coordinativa, bensì una congiunzione disgiuntiva, come a riferire le due opposte strategie di lotta. Ma la categoria numerale diversa da quella che ci aspetteremmo, dal momento che nel pensiero negriano «una» è l'equazione che stabilisce l'uguaglianza tra partito comunista e socialdemocrazia, ha una sua ragione d'essere se posta in prospettiva storica e in rapporto di equivalenza con un precedente parallelismo. L'identità stabilita da Negri si presenta come un nuovo enunciato, da un'ottica opposta, dell'equazione formulata nel V Congresso dell'Internazionale Comunista (1924) da Zinoviev⁷³, il quale riconobbe nella socialdemocrazia un'ala moderata del fascismo, gettando così le basi di quella teoria del «socialfascismo» che dal 1928 al 1935 si sarebbe imposta nell'universo marxista, caldeggiante da quel momento come prioritaria una lotta contro la socialdemocrazia, veduta quale nemico principale del movimento rivoluzionario, nonché escludente ogni alleanza con altre forze politiche. «Equazione di equazione», il parallelo di Negri tra PCI e socialdemocrazia non appare che una variazione di quella idea, fatta propria anche da Stalin che di «gemelli» parlò al riguardo⁷⁴.

Al non veduto in volto Raboni non dà dunque un nome⁷⁵, piuttosto nell'indefinitezza di questa «sagoma umana» concentra tutti i connotati, anche tra loro antitetici, di quella seconda generazione di lotta giunta dopo dieci inverni al suo destino, il rivoluzionarismo gnostico propugnante una palingenesi del mondo, come la più sottile speculazione marxista concentrata su problematiche sociali del presente, e tuttavia ben informata sul corso degli eventi storici e sulle strategie del passato («oportebat studuisse», aveva sostenuto Fortini⁷⁶, ma a molte di queste 'teste sottili' non poteva certo essere mosso tale rimprovero), al punto di riformulare scientemente una novella equazione, e tuttavia finire, a dispetto di meditatissime prese di posizione antistaliniane⁷⁷, per abboccare al «luccichio» di quella stessa «esca».

NOTE

¹ Uso tale aggettivo piuttosto che parlare di meditazione 'politica', poiché è in questi termini che lo stesso Raboni raffigura il suo portamento dinanzi agli eventi che segnarono l'autunno caldo: «Più che ideologica, la mia fu passione civile. Nel senso che io non sono stato ideologicamente convinto di nulla, e nemmeno ho militato in senso stretto nella sinistra, anche se mi sono sempre riconosciuto nelle sue idee. Però le vicende del 1968-69, con quello che è venuto dopo, cioè la strage di piazza Fontana, le ho vissute con molta partecipazione di cittadino e quindi con molta indignazione. Quelli sono stati gli anni della mia amicizia con Giorgio Cesarano, che invece ha avuto una vera vicenda politica, ed è stato un militante della sinistra di battaglia. [...] Io sono stato sempre molto lontano da queste cose, ma siccome ero suo amico e lo apprezzavo molto come poeta, ho in parte seguito con lui queste vicende» (G. Raboni, «*Vivere almeno al 50 per cento*», a cura di D. Piccini, «Poesia», XVI, 168 [gennaio 2003], pp. 2-14, p. 13).

² Si ricordi, come viceversa, una diffusione rapida sia espressamente desiderata da Raboni per l'altro testo poetico ispirato all'assassinio di Pinelli, *L'alibi e il morto*, presentato per la prima volta su «Nuovi Argomenti» (n.s., 17, gennaio-marzo 1970, cfr. G. Raboni, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Zucco e uno scritto di A. Zanzotto, Milano, Mondadori «I Meridiani», 2006, pp. 1469 e 1504): «[...] l'ho scritta per pubblicarla subito, quindi avevo bisogno di un viatico letterario forte. Sì, Fortini, ma pensavo anche a Brecht, naturalmente, e di conseguenza a Fortini» (*Intervista a Giovanni Raboni*, a cura di C. Di Franza, «Italianistica» XXXIII 3 [2004], pp. 125-35, p. 129, il passo è riportato poi da Zucco in Raboni, *L'opera poetica* cit., p. 1505). Lo stesso vale per *Una poesia di Natale*, anch'essa riferibile alle vicende del '69 e in quello stesso anno pubblicata su «Studi cattolici» (cfr. Raboni, *L'opera poetica* cit., pp. 1469 e 1501), preso a pretesto l'invito di «pur fare qualcosa» nella circostanza del Natale rivolto a Raboni da Cesare Cavalleri. Chiaro il motivo alla base della differente condotta: tanto *Una poesia di Natale* quanto *L'alibi e il morto* sono scritture che nascono dalla rabbia di quei giorni e che di tutta l'indignazione del momento risentono, basti pensare all'anagramma impiegato nella messinscena da processo cristologico ne *L'alibi e il morto* per il questore di Milano Marcello Guida: «GIUDA». Scagionato ormai Giuseppe Pinelli da qualsiasi implicazione nella strage di piazza Fontana dal tribunale di Milano, Raboni

riprende la parola sull'attentato e sulla morte dell'anarchico, che a questo punto appaiono agli occhi di tutti quale prodromo della strategia della tensione, che condurrà negli Settanta all'esperienza del terrorismo, con l'obiettivo sì di «mettere in luce [...] il nesso: la provocazione» tra le due realtà, ma esprimendo a distanza ormai di un decennio, di fronte all'esito ultimo della lotta armata, tutta la propria «pietà» (*Intervista a Giovanni Raboni* cit., p. 130, il passo è riportato da Zucco in Raboni, *L'opera poetica* cit., p. 1558).

³ Questo quanto si legge nella quarta di copertina dell'opera, a firma di Marco Forti (ora riproposto da Zucco in Raboni, *L'opera poetica* cit., p. 1532).

⁴ Così Marco Forti nelle alette della sovraccoperta, presentazione ora leggibile in Raboni, *L'opera poetica* cit., pp. 1598-99.

⁵ Zucco non rileva variante alcuna neppure nelle successive sillogi uscite per i tipi Garzanti: *Tutte le poesie* (1997) e *Tutte le poesie* (2000).

⁶ Il saggio è uscito su «Filologia e critica», XXIX, 2 (2004), pp. 378-418.

⁷ Interessanti tutte quelle flessioni o disallineamenti di significato su cui Raboni imposta tale ripresa di lessico giornalistico: a proposito della prima lassa de *L'alibi del morto*, per esempio, la studiosa sottolinea la «deformazione-attenuazione ironica, che, nel fare il verso alla stampa moderata, ottiene un effetto di intensificazione semantica (per cui il troppo innocente “scendeva” richiama per contrasto un non volontario precipitare, mentre il termine neutro “morto”, attraverso la ripetizione ossessiva e l'accostamento straniante ad “alibi”, sembra alludere ad un ruolo di “vittima”, non di colpevole)» (Di Franza, *La poesia di Giovanni Raboni tra «Economia della paura» e “strategia della tensione”* cit., p. 394). La studiosa avverte soprattutto come tali recuperi di stralci giornalistici non abbiano una funzione imitativa, sibbene evocativa (parla infatti di «intenzionale prosasticità [che] vuol forse alludere (più che mimare) ad un certo stile giornalistico», p. 396).

⁸ Di Franza, *La poesia di Giovanni Raboni tra «Economia della paura» e “strategia della tensione”* cit., p. 385.

⁹ Di Franza, *La poesia di Giovanni Raboni tra «Economia della paura» e “strategia della tensione”* cit., p. 400.

¹⁰ Per esporre l'argomento il commentatore si avvale delle parole stesse del poeta in *Intervista a Giovanni Raboni* cit., p. 130: «Ancora dal caso Pinelli mi pare prenda le mosse *Pas de chat* [...]. || Sì, è Pinelli; è la provocazione da cui nascono poi le cose, per cui certi abboccano. Questa poesia è di qualche anno dopo [rispetto a *L'alibi del morto* e *Una poesia di Natale*] ed è legata alle vicende del terrorismo. Lì ormai io ero inorridito di questa cosa, ma con pietà. Quello che mi sembrava giusto mettere in luce era il nesso: la provocazione c'è stata, ha funzionato e adesso siamo a questo» (Raboni, *L'opera poetica* cit., p. 1558).

¹¹ Cfr. «la Repubblica», 10 maggio 1979, pp. 1 e 4 (leggibile anche in *Il dibattito sul processo dell'Autonomia: aprile 1979 - febbraio 1983*, a cura di F. Leonetti e di E. Rambaldi, Milano, Multhipla edizioni, 1983, pp. 104-109).

¹² Cfr. Raboni, *L'opera poetica* cit., p. 1558. Una più dettagliata descrizione del passo di danza si legge nel *Manuale completo di danza classica. Metodo Enrico Cecchetti*, a cura di F. Pappacena, Roma, Gremese Editore, 1995, vol. II, pp. 13-14: «è un movimento per cui una gamba si raccorcia e si spicca un salto; indi la gamba raccorciata, ridistendendosi, ricade a terra, mentre l'altra, raccorciandosi e ridistendendosi, a sua volta cade a terra subito dopo e accanto alla prima». La Di Franza, pur non confutando l'interpretazione

di Zucco, propone anche di vedere nel sintagma in lingua francese, 'passo di gatto', altra formula settoriale: «Intensificandosi la figuralità di carattere naturalistico, alla posizione della *quaestio* centrale segue una ricognizione sul presente (vv. 12-15) la cui forma immaginativa, dilatando la similitudine con i gattini, raffigura i giovani sovversivi, "spelacchiati", sognare in cella o in clandestinità la rivoluzione, senza rendersi conto dell'evidente "luccichio dell'esca". Da qui forse il titolo che, ironicamente riferito a un passo di danza, potrebbe anche voler alludere alla tattica militare del "passo del gatto"» (C. Di Franza, «Un luogo della verità umana»: impegno ideologico e civile nella poesia di Raboni, pp. 111-24, in *Per Giovanni Raboni. Atti del convegno di studi*, Firenze 20 ottobre 2005, Roma, Bulzoni, 2006, p. 117).

¹³ L'articolo che si intitola *Colpo di scena: un fermato si uccide in questura* appare sul quotidiano il 16 dicembre (p. 1); questo il passo per esteso: «"I suoi alibi erano caduti tutti ed era fortemente indiziato" ha dichiarato subito il questore di Milano dottor Marcello Guida. Il questore ha aggiunto: "Aveva presentato un alibi per venerdì pomeriggio ma questo alibi era caduto completamente. Nell'ultimo interrogatorio il funzionario dottor Calabresi gli aveva rivolto contestazioni piuttosto precise e lui era sbiancato in volto. Il dottor Calabresi aveva allora momentaneamente sospeso l'interrogatorio per andare a riferire al capo dell'ufficio politico dottor Allegra. Col Pinelli erano rimasti nella stanza tre sottufficiali di polizia e un ufficiale dei carabinieri che assistevano all'interrogatorio". | "Improvvisamente – ha proseguito il dottor Guida – il Pinelli ha compiuto un balzo felino verso la finestra che per il caldo era stata lasciata socchiusa e si è lanciato nel vuoto"» (l'articolo è siglato a p. 2 «P.S.»).

¹⁴ Raboni è, come lui stesso testimonia, influenzato spesso dalle proprie letture nella scelta dei titoli; è il caso per esempio de *L'intoppo* (cfr. *Intervista a Giovanni Raboni* cit., p. 124: «Come quasi sempre i miei titoli è nato leggendo»). Ma davvero in *Pas de chat* il poeta riesce a trovare la perfetta sintesi per evocare i due principali sospettati con una sola espressione, avvalendosi dell'involontaria comicità del linguaggio delle forze dell'ordine e dei giornalisti, operazione ancor più arguta se è possibile di quella escogitata col calembour del «terriccio di Morgiate» di *Notizie false e tendenziose* I, 2 suggeritogli evidentemente dall'ascolto di una radio- o tele-cronaca (cfr. *Intervista a Giovanni Raboni* cit., p. 130: «R. Il nome è inventato è un Segrate manipolato con la morte. | D. E "traliccio" sta per 'terriccio'? | R. Sì, perché più avanti nel testo c'è il gioco di parole: "Uno, dicendo terriccio, si è confuso"»).

¹⁵ Vari gli articoli al riguardo sempre sul «Corriere della Sera»; così per esempio il 17 dicembre 1969 all'indomani dell'arresto scriveva Arnaldo Giuliani ne *La propaganda del terrore* (p. 1): «Uno dei più attivi protagonisti di questa apocalissi sanguinosa, il ballerino Pietro Valpreda di 37 anni [...]. Il Valpreda ha, nonostante i 37 anni, un aspetto giovane piuttosto beat, che si accorda del resto con l'attività di ballerino: ma la sua salute è insidiata da una infermità grave, il morbo di Burger. La menomazione, che lo impedisce, lui ballerino, nelle gambe, potrebbe aver contribuito a scatenare una forsennata e irrazionale avversione per l'umanità intera»; analogamente Paolo Bugiatti sempre sulla prima pagina dello stesso 17 dicembre, nell'articolo intitolato *Una giornata di colpi di scena*, svelava altri dettagli sull'attività di Valpreda: «Si chiama Pietro Valpreda, ha l'etichetta di "anarchico individualista". Ha trentasette anni. È stato ballerino di rivista con Carlo Dapporto e Walter Chiari, e ha ballato anche alla televisione»; a p. 3 si leggeva addirittura un terzo articolo dedicato esclusivamente a questa 'curiosità': *Valpreda: dal palcoscenico all'anarchia* (l'intervento è siglato «C.S.»).

¹⁶ F. Fortini, *Dieci inverni. 1947-1957*, a cura di S. Peloso, con un saggio di M. Marchesini, Macerata, Quodlibet, 2018, *Prefazione*, p. 16.

¹⁷ Cfr. Di Franza, «*Un luogo della verità umana*» cit., p. 118.

¹⁸ Cfr. Di Franza, «*Un luogo della verità umana*» cit., p. 118.

¹⁹ L'immagine «Umana / o a forma d'uomo, ricordi? una sagoma planava / da finestra a cortile» (vv. 4-6) detiene comunque una valenza ancipite, riferibile com'è tanto alle prove che seguirono alla caduta, effettuate dagli esperti con un manichino (la «sagoma» «a forma d'uomo»), quanto all'incidente vero e proprio, dove la «sagoma umana» è quella di Pinelli medesimo. Al proposito Magro parla di «impiego dell'eufemismo per attenuare la tensione [...] «una sagoma planava / da finestra a cortile, / si slogava ostinata nei contorni», [...] dove l'attributo «ostinata», in linea con i meccanismi di travestimento appena visti, sarà probabilmente da riferirsi anche all'ostinazione con cui l'accusato si proclamava innocente)» (F. Magro, *Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni*, Pasian di Prato, Campanotto, 2008, p. 144); certo l'ostinazione della sagoma a slogarsi riferisce a un primo livello di lettura la ripetizione delle varie prove fatte col manichino per 'certificare' la tesi del malore o del suicidio. I test furono compiuti nel 1972 per volontà del giudice Gerardo D'Ambrosio, a cui si era rivolta la vedova di Pinelli chiedendo che fosse riaperta l'indagine. Il manichino fu costruito da un tecnico di Cinecittà, con peso e altezza corrispondenti a quelli di Pinelli e furono compiute prove rispondenti alle tre possibili ipotesi di morte: suicidio, malore, defenestramento. L'indagine fu chiusa nell'ottobre del 1975 col proscioglimento di tutti gli indiziati.

²⁰ [I funerali di Pinelli. 1969], pubblicata nel 1985 ne *L'ospite ingrato primo e secondo* si legge ora in F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Lenzini, Milano, Mondadori «I Meridiani», pp. 999-1003.

²¹ Raboni consegna il suo memoriale sui funerali di Pinelli all'indomani dell'evento a Stajano, che lo inserisce ne *Le bombe di Milano*, Milano, Guanda, 1970, p. 134, poi ripubblicandolo ne *Il sovversivo*, Torino, Einaudi, 1975, p. 111.

²² Anche l'altra formula fatica della poesia, il «Non so» (v. 10) che sancisce sul piano temporale (ma pure spaziale) il passaggio alla seconda parte del testo, non più volta a rievocare il passato, ma analisi del presente, rimanda al modulo interlocutivo montaliano de *La casa dei doganieri*, dove la frase negativa chiude perentoriamente la lirica: «Ed io non so chi va e chi resta».

²³ Per un'analisi del tessuto fonosimbolico della lirica incentrata soprattutto sul tema-senhal della bomba, i cui effetti si estendono fino al decennio successivo, cfr. sempre Di Franza, «*Un luogo della verità umana*» cit., p. 118: «nel concentrarsi del nesso con s impura ai vv. 8-10, parrebbe infatti di poter riconoscere la scintilla sonora di un'ispirazione che muove dalla sotterranea analogia tra «la spugna frita che scoppia», come la bomba a Piazza Fontana, e «un'esca» (vv. 8 e 15) che è il fomite all'esplosione di indiscriminata ferocia e insieme la seduzione rivoluzionaria del «pesce-Stalin». Una rete fonica, questa, che percorre densa e costante i primi quindici versi della lirica, per poi svanire alla virata del monologo notturno, sospeso tra ricordo e fantasticheria sul presente (al cui andamento raziocinante contribuisce la punteggiatura endecasillabica), che nel finale assume i contorni indefiniti della visione» (in nota la studiosa rileva: «La trama parte dal v. 2: «oscuri... specchianti... scattavano... slogava... osinata... esca... scoppia... quest'ora... spelacchiati... pistola... Stalin»»).

²⁴ Fortini, [I funerali di Pinelli] cit., pp. 999 e 1003.

²⁵ Fortini, [*I funerali di Pinelli*] cit., pp. 1000, 1001 e 1003. L'ora pomeridiana dell'inizio del funerale, che comporta l'arrivo al cimitero a pomeriggio inoltrato è confermata anche dalle relazioni giornalistiche, si veda per esempio l'articolo di Fabio Mantica, *Senza incidenti i funerali dell'anarchico suicida*, uscito sul «Corriere della Sera» del 21 dicembre, nella cronaca di Milano (p. 8).

²⁶ «[...] gli attacchi in sintassi nominale, a suggerire un'immagine di partenza, un fotogramma, una sensazione, ancora come il dettaglio di un sogno da ricostruire. Si prenda l'incipit descrittivo di *Celeste* [...], quello da thriller di *Pas de chat* ("Nel gelo l'inizio, in un dicembre / di zefiri oscuri, di specchianti acquitrini" con disposizione chiasmica dei sintagmi e contrapposizione semantica degli attributi)» (Magro, *Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni* cit., p. 142).

²⁷ Di Franza, «*Un luogo della verità umana*» cit., p. 117: «L'incipit coincide con l'anamnesi (vv. 1-7), che individua l'inizio in un gelo non solo meteorologico: la guerra fredda, che percorre di tenebrose influenze esterne (gli "zefiri oscuri") l'impenetrabile immobilismo politico dell'Italia fine anni '60 (gli "specchianti acquitrini")».

²⁸ Fortini, [*I funerali di Pinelli*] cit., p. 1003.

²⁹ Ne rinvento un caso in Pascoli, *Le Memnonidi (Poemi conviviali)* IV, 18.

³⁰ Cfr. G. d'Annunzio, *Forse che sì forse che no*, libro primo, p. 526, in Id., *Prose di romanzi*, vol. II, edizione diretta da E. Raimondi, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, Mondadori «I Meridiani», 1989.

³¹ Curioso il frequente uso che si rileva in Lucini – se ne possono seguire le occorrenze poetiche nella nota del commento di Sanguineti a *Congedo le revolverate*, v. 63 (cfr. G.P. Lucini, *Revolverate e nuove revolverate*, a cura di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1975, p. 333) – che tuttavia mai impiega l'aggettivo per delle acque; curioso doppiamente se si tiene presente il rilievo della glossa in una lirica i cui vv. 31-37 così recitano: «Ma chi potrà imputarmi, / il cieco delitto della incoscienza, / della bombardata scoppiata pazza, / d'odio, d'entusiasmo e frenesia / in mezzo alla folla ed in mezzo alla piazza? / Sciochezza anarchica, / sacrificatasi coi suoi nemici, non fa per me».

³² Il comune significato è invece applicabile al termine nella sua valenza metaforica: sono i tetri, i tenebrosi 'venti della storia' che stanno per abbattersi sull'Italia.

³³ L'aggettivo negativo è *λάβρος*, che indica appropriatamente la forza, la violenza con cui zefiro spira. L'aggettivo coloristico è comunque applicato ai venti già da Orazio, si vedano i «nigris ventis» di *Carm.* I, V, 7 (ma neri sono i venti settentrionali, come la bora, detta *μελανβόρειος*), contrapposti per l'appunto proprio ai «candidi [...] Favonii» (ovvero zefiri) di *Carm.* III, VII, 1-2.

³⁴ *Opere dell'abate Melchior Cesarotti padovano*, volume VI, *L'Iliade di Omero*, tomo I, Pisa, presso Niccolò Capurro, 1814, p. 42.

³⁵ Sarei per intendere il v. 2 «grigio gentile ghiaccio», come un'*accumulatio* aggettivale da riferire al sostantivo «febbraio» del verso precedente, piuttosto che per interpretare «ghiaccio» come sostantivo accompagnato dai due attributi, «grigio gentile».

³⁶ Si osservi peraltro come l'innominato compagno impieghi un'immagine figurata, cara al linguaggio della sinistra, ma che fu adoperata proprio da Stalin a ribadire per l'appunto la sua 'indistruttibilità' in una conversazione avuta con Molotov nel 1943: «So che dopo la mia morte sulla mia tomba sarà deposta molta immondizia. Ma il vento della storia la disperderà». Ancora una volta siamo di fronte a un uso antinomico del codice espressivo della ristretta comunità intellettuale di sinistra, la cui valenza allusiva non può passare inosservata a chi di questo collegio militante fa parte. Gli «zefiri oscuri»

della lirica raboniana non possono non fare i conti con le fortiniane raffiche di *Ventesimo congresso*, che spazzano questo febbraio della fine degli anni Cinquanta, quasi alluse con un gioco di parole nel titolo, «vento della storia» che dovrebbe trasformare il mondo quando invece lo raggela in «specchianti acquitrini».

³⁷ Queste le parole di Raboni: «Venendo via, con F e S. e altri amici, abbiamo visto il gruppo dei poliziotti che s'era fermato in un altro viale, al di là di una fila di tombe, e aspettava chissà cosa. Mi è parso, così da lontano, che fossero vestiti tutti di nero» (*Le bombe di Milano* cit., p. 134); ma si veda soprattutto Fortini, [*I funerali di Pinelli*] cit., p. 1001: «Su di un viale poco discosto, sotto grandi pioppi ignudi, una ventina di agenti in borghese guardavano i compagni del morto».

³⁸ La lirica è inserita nella seconda sezione di *Nel grave sogno*. Propriamente nel testo di Auden, la coppia animale che si muove di notte per opposte ragioni, «per dar vita / o toglierla» (vv. 14-15), è costituita da gatti e gufi; di rilievo il fatto che la poesia di Auden si apra con una considerazione sul terzo animale di *Pas de chat*: «gli squamosi, guizzanti pesci».

³⁹ La metafora è più sottile di quanto appaia a una prima lettura; serve infatti a indicare il doppio ruolo delle forze dell'ordine, sicuramente chiamate a dare la caccia agli estremisti, attività allusa con l'innato costume dei rapaci notturni, ma pure concorrenti quali «uccelli da richiamo» a quella strategia della tensione, a cui molti attivisti dell'estrema sinistra finirono per «abboccare».

⁴⁰ L'altro archetipo narrativo è chiaramente rappresentato dalla vicenda cristologica.

⁴¹ Bandini drammatizza le vicende del '69 in una scena a più protagonisti uccellini: giudici e poliziotti vengono ridicolizzati nel ruolo di pennuti da cortile incapaci di volare; contrapposta a questi, la vittima, Pinelli, che ormai morto si libra con le straordinarie ali del nibbio leonardesco (la dotta allusione che Bandini inserisce entro la messinscena animalesca rimanda al sogno dell'infanzia di Leonardo, che si legge nel *Codice Atlantico* c. 186v): «Vi odio per aver precipitato / uno dalla finestra quando più / non sapeva volare, sebbene il suo cuore / fra teste grevi di sbirri-tacchini / a bargigli cascanti di giudici / muoveva ali ingualcibili». Si osservi come anche in questo caso, oltre all'incapacità di compiere grandi voli dei tacchini, è il nero piumaggio e i bargigli che invitano Bandini a impostare l'analogia con poliziotti e giudici vestiti entrambi di nero, i secondi soprattutto dotati di «bargigli», le cordoniere che scendono dalle spalle della toga. Per l'identificazione del caso Pinelli nell'affresco della lirica bandiniana, cfr. *L'introduzione* di Marco Forti che accompagnava alla loro prima pubblicazione nell'*Almanacco dello Specchio* (n. 2, 1973, pp. 247-59) le *Lapidi per gli uccelli*: «[...] dietro al suo metaforico (ma non simbolico-allegorico) trattato ornitologico, dietro alla storia di estinzione delle specie volatili, c'è l'altra storia tanto meglio posta in rilievo, quanto più si cimenta e dissimula all'interno del sapiente, rimato e ritmato disegno formale [...] quella tutta attuale di un volo tristemente noto e solo umano dall'alto di una finestra poliziesca, che si lega al sogno-ricordo del puro nibbio leonardesco» (p. 245).

⁴² Tale forma di sciopero fu particolarmente praticata tra gli anni Sessanta e Settanta nelle grandi industrie: gli operai sospendevano senza preavviso l'attività alla catena di montaggio, così da interrompere la produzione il più a lungo possibile.

⁴³ Queste le parole con cui si presentava «Gatto selvaggio» (sottotitolo «Nel sabotaggio continua la lotta e si organizza l'unità»), chiaramente inneggiante all'omonima tattica di sciopero: «Il gatto selvaggio non si sa dov'è, non si sa quando e non si sa come, improvviso, e gira sempre più rapidamente» (cfr. G. Baule, M. Campana, M. Noja,

Passare il segno. La forma di contestazione: catalogo del fondo '68-'77 della Biblioteca di via Senato, Milano, Biblioteca di via Senato, 2008, p. 126).

⁴⁴ Al numero del novembre 1975 «Poesia Metropolitana / Gatti selvaggi» collaborò anche Giorgio Cesarano.

⁴⁵ Sono i baffi che connotano i volti di alcuni brigatisti, alla stesura di *Pas de chat* ormai noti e ai lettori di giornali e al pubblico televisivo: Valerio Morucci e Prospero Gallinari (già arrestati rispettivamente il primo nel maggio 1979 il secondo nel settembre del medesimo anno); ma sono anche i baffi che portava lo stesso Raboni negli anni Sessanta (lo testimonia la fotografia scattata al poeta da Fernanda Nicolao nel 1968 che si può vedere adesso riprodotta sulla copertina del saggio di Anna Chella, *Giovanni Raboni poeta e lettore di poesia (1953-1966)*, Firenze, University Press, 2017).

⁴⁶ Ne parla per esempio Landolfi in *Des mois*: «Esso talvolta ci si dilata e gonfia dentro, quasi (per meno precisa epperò più accessibile immagine) la spugna frita ingollata dal gatto condannato a morte» (Milano, Rizzoli, 1991, p. 40; Landolfi sta parlando del senso di soffocazione nel buio; la parentetica ci conferma la diffusione di tale pratica negli anni Sessanta).

⁴⁷ La Di Franza rileva non solo la similarità delle due immagini, quella narrata (lo scoppio della spugna frita nel ventre degli animali) e quella allusa (lo scoppio della bomba di Milano), ma ne osserva anche l'esplicito nesso fonosimbolico (cfr. la nota 23).

⁴⁸ Al proposito Zucco parla di «immagine di suggestione fumettistica» (Raboni, *L'opera poetica* cit., p. 1559).

⁴⁹ Cfr. F. Fortini, *Tre testi per film*, Milano, Edizioni "Avanti!", 1963, p. 129.

⁵⁰ Il film, che narra le vicende di alcuni militanti del PCI che convergono a Roma per i funerali di Togliatti (4 settembre 1964), si apre proprio con l'inquadratura di una fotografia scattata da Ermanno (interpretato da un giovane Lucio Dalla). In viaggio verso la capitale proprio per aiutare l'amico fotografo Muzio, il neolaureato in filosofia presso una casa colonica si distrae dal compito di documentare le testimonianze della partecipazione popolare alle esequie del politico, incuriosito da un gattino; il cucciolo dopo un primo tenero miagolio, soffia e graffia il giovane sul naso; al richiamo di Muzio che invita l'amico a non perdere tempo con simili sciocchezze, Ermanno cita proprio la frase di Stalin, applicandola alla circostanza del momento, la morte di Togliatti: «Che farete alla mia morte, poveri gattini ciechi?» disse la gatta».

⁵¹ Cfr. G. Fasanella – A. Franceschini, *Che cosa sono le BR*, Milano, Rizzoli, 2004, pp. 96-97: «la relazione con Feltrinelli aveva per noi una importanza strategica: in qualche modo Feltrinelli era per noi l'uomo delle relazioni internazionali [...] Dirò di più: dopo la morte di Feltrinelli ci sentimmo come dei gattini ciechi».

⁵² Definisce il rapporto tra i due intellettuali con calzante precisione Anna Chella: «Quello tra Raboni e Fortini poeti sarà, anche sul piano personale e umano, un rapporto teso e, al tempo stesso, di affettuosa stima: un legame in cui proprio la ferma distanza di temperamento e di pensiero sembra talvolta produrre, quasi paradossalmente una più profonda reciproca comprensione» (Chella, *Giovanni Raboni poeta e lettore di poesia (1953-1966)* cit., pp. 233-34).

⁵³ Il particolare del fievole lume insieme alla visione «di spalle» del personaggio, che impedisce propriamente di vederlo in volto, serve d'altra parte a dire la vaghezza di questa 'apparizione' (contribuisce a ciò anche l'inciso dubitativo «si direbbe»): il poeta non è certo di quanto gli si presenta agli occhi, o piuttosto alla mente, ma anche il

misterioso personaggio rifugge dal manifestarsi apertamente; pare insomma non farsi carico delle gravi parole che va pronunciando.

⁵⁴ Fortini, *Dieci inverni. 1947-1957 cit., Il senno di poi*, p. 28: «In quegli anni gli inverni furono o mi parvero molto lunghi. [...] Erano inverni profondi, faticosi. Le rovine che avevamo intorno come l'allegoria di un riscatto possibile sparivano per dar luogo ad una città opulenta e meschina. Spariva l'Italia popolare e orgogliosa delle sue piaghe che un tempo aveva scoperto e amato se stessa fra resistenza e dopoguerra [...]».

⁵⁵ Fortini, *Dieci inverni. 1947-1957 cit., Il senno di poi*, p. 28.

⁵⁶ Fortini, *Dieci inverni. 1947-1957 cit., Il senno di poi*, p. 48.

⁵⁷ Tanti all'epoca i titoli della saggistica letteraria, politica, antropologica, filosofica, ecc. impostati su un *couplet* di sostantivi legati da una «e» che se può apparire congiunzione coordinante copulativa è spesso una congiunzione disgiuntiva.

⁵⁸ Cfr. *Profezie e realtà del nostro secolo*, a cura di F. Fortini, Bari, Laterza, 1965, p. XIII.

⁵⁹ Equivalente procedimento di richiamo alla titolistica del tempo può far pensare al recupero di un termine-chiave di altro intellettuale, penso all'opera di Giorgio Cesarano, *Apocalisse e rivoluzione* (1975); i dati cronologici impediscono ovviamente di identificare nel profeta della chiusa l'amico, ucciso nel '75 ed evocato da Raboni nella lirica che in *A tanto caro sangue* si legge proprio prima di *Pas de chat: Celeste*. Ma analogamente la più attiva compartecipazione all'utopia degli anni Sessanta di Cesarano, collaboratore anche di un foglio come il già ricordato «Gatti selvaggi», ne fa un modello più 'tradito' che seguito dai sovversivi i quali, persi ancora dietro il sogno del «pesce-Stalin», della «riflessione teorica severamente e dolorosamente solitaria» di Cesarano (queste le parole con cui Raboni ricordava l'amico sul «Corriere della Sera» del 23 dicembre 2000, dedicando una recensione all'opera postuma *Confessioni: Cesarano la rivolta del poeta che rinunciò ai versi*) non sembrano comprendere la fermezza integrale, che è rinuncia a ogni illusione: l'«apocalisse» di cui va mormorando il falso profeta non risponde all'esperienza assoluta messa in atto da Cesarano, seppure del lessico di questi un'intera stagione di lotta si è appropriata.

⁶⁰ Il termine che si confa perfettamente col mese della vicenda di Pinelli e degli ultimi arresti del '79, nonché delle 'rivelazioni' di Carlo Fioroni, esprime altrettanto efficacemente quel sentimento di fiducia dei sovversivi, che attendono il giorno della rivoluzione, e conferisce ancor più un'aura giovannea, ma desublimante, al maestro che preconizza l'«avvento» non della luce, bensì della «neve» (l'esito estremo del «gelo» dell'inizio) nel mentre che medita «a lume di candela». E si consideri in ultimo come anche «gelo» sia *parole* del Fortini che torna a pubblicare nel 1973 *Dieci inverni*: «E da amici e conoscenti di allora è stato pur scritto, anche se i più fra quelli non vorrebbero sentirselo dire; da quelli che, conosciuti dopo il 1950, nel pieno del "gelo", quando avevo già perduto ogni rapporto men che angoscioso con l'età del "Politecnico", a me più vecchio di loro moltissimo insegnarono [...]» (cfr. Fortini, *Dieci inverni. 1947-1957 cit., Prefazione*, p. 16).

⁶¹ Pur verbo peculiare del linguaggio giudiziario, accostato proprio al termine 'avvento' costituisce un'espressione ricorrente nella patrologia e nella scrittura liturgica a riferire propriamente l'incarnazione del Verbo e la confessione degli apostoli, cfr. per esempio il *Rationale divinatorum officiorum* di Guillaume de Durant, VI, III, *De prima Domini Adventus Domini*: «In tertio jam ex dictis prophetarum certificati de adventu Salvatoris, ex desiderio clamant: Excita potentiam tuam et veni, qui regnaturus es in populo Israel. [...] Et nota quod ad tertium versum non respondetur *Nuntia nobis*, quia patres

novi Testamenti certificati sunt de adventu Christi» (Neapoli, Apud Josephum Dura Bibliopolam, 1859, pp. 394-95), o il *Mitrato* di Sicardo, in *Patrologiae cursus completus. Series secunda*, t. CCXIII, Paris, Migne, 1855: «Et attende quod ad tertium versum non respondetur: Nuntia nobis, quia patres Novi Testamenti certificati sunt de adventu Christi» (p. 197).

⁶² Cfr. F. Fortini, *Saggi italiani*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, «I Meridiani», pp. 560-64.

⁶³ Cfr. Fortini, *Dieci inverni. 1947-1957 cit.*, *Prefazione*, p. 24: «Dispiace anche a me questo accento oracolare».

⁶⁴ Anche questa minima formula che leggiamo ad attacco del penultimo verso della lirica è eco della chiusa della prima introduzione di *Dieci inverni. 1947-1957 cit.*, *Il senno di poi*, p. 51: «Se il segno di una convinzione – non voglio chiamarla fede – nella validità e possibilità universale di quell'ordine delle cose umane che due secoli hanno chiamato socialismo, ha per essi qualche significato, anche per me questi dieci inverni non avranno lasciato soltanto detriti e cercherò, allievo di coloro che quasi potrebbero essermi figli, di guadagnare in pazienza quel che ho dovuto consumare in attesa».

⁶⁵ L'espressione è sempre di Fortini, cfr. [*Ci volevano morti*], in *Saggi ed epigrammi cit.*, p. 1110.

⁶⁶ Si pensi a un'indagine come quella di Alessandro Orsini, *Anatomia delle Brigate rosse. Le radici ideologiche del terrorismo rivoluzionario*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2009, che si avvale anche delle confessioni a posteriori di vari brigatisti, si ricordino per esempio le parole di Enrico Fenzi, che ha esplicitamente ammesso di aver avuto al tempo una «visione di tipo apocalittico, più che una visione proiettata verso il futuro» (E. Fenzi, *Armi e bagagli*, Genova, Costa & Nolan, 1998, p. 214).

⁶⁷ Risponde incontrovertibilmente a un'idea escatologica di rivoluzione un concetto come quello espresso già nel documento del Collettivo politico metropolitano, *Lotta sociale e organizzazione nella metropoli*, risalente all'autunno del '69: «La lotta per un 'mondo nuovo' è anche la lotta per un 'uomo nuovo'» (citato in Orsini, *Anatomia delle Brigate rosse cit.*, p. 57); ma si ricordino anche le osservazioni esposte già prima del '79 da Giorgio Bocca al riguardo dei brigatisti ne *Il terrorismo italiano*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 91: «Perché non tengono conto dei condizionamenti internazionali? Perché ignorano che una ipotetica rivoluzione sarebbe schiacciata sul nascere dai carri armati delle alleanze imperiali? Rispondono: verrà un giorno in cui i carri armati non basteranno più a bloccare la dissoluzione interna del sistema, la minaccia atomica, il disastro ecologico. Ed è inutile obiettarli: ma perché scambiate l'apocalisse con la rivoluzione?».

⁶⁸ *Alla cattura di Curcio commentarono: «Non è una gran perdita»*, «Corriere della Sera», 28 dicembre 1979, pp. 1, 2, in part. p. 2.

⁶⁹ *Fin dal '71 una struttura occulta all'interno di "Potere operaio"*, «Corriere della Sera», 28 dicembre 1979, pp. 1, 2, in part. p. 2.

⁷⁰ L'attacco avvenne il 17 giugno del 1974 e si concluse con la morte di Giuseppe Mazzola e Graziano Giralucci (cfr. P. Calogero, C. Fumian, M. Sartori, *Terrore rosso*, Roma-Bari, GLF editori Laterza, 2010, p. 30).

⁷¹ *Fioroni ha rivelato il patto d'alleanza fra terrorismo e criminalità comune*, «Corriere della Sera», 27 dicembre, pp. 1, 2, in part. p. 2.

⁷² Specificamente di «equazione» si parla nel rapporto messo agli atti in *Documenti - Relazioni*, Camera dei Deputati, 1979, p. 797: «Per Curcio, invece, non si poteva stabi-

lire semplicisticamente l'equazione socialdemocrazia - P.C.I.». Giuseppe De Lutiis in *Attacco allo Stato: dossier 7 aprile*, Roma, Napoleone, 1982, ricorda che «L'identificazione del Pci con una “nuova figura di socialdemocrazia” – costituente “l'elemento essenziale della nuova figura dello stato” che assumono i paesi a capitalismo avanzato, come l'Italia, che gravitano nel sistema delle imprese multinazionali assoggettate all'imperialismo degli Usa – è apertamente sostenuta nello scritto *Tesi sulla crisi* (in particolare, nella Tesi 6 intitolata “Il terrorismo delle multinazionali e la forma dello stato nei paesi sviluppati”) del 1 febbraio 1974», nota 1, p. 56.

⁷³ Cfr. *Protokoll des V. Weltkongresses der Kommunistischen Internationale*, Amburgo, 1924, pp. 65 e 67. Per tutto ciò cfr. S. Bahne, “Sozialfaschismus” in *Deutschland. Zur Geschichte eines politischen Begriff*, «International Review of Social History», 10 (1965), pp. 211-42 e l'articolo, da cui ho tratto le informazioni, di Bruno Groppo, *Il movimento operaio europeo di fronte al fascismo nel periodo fra le due guerre mondiali*, in *Giacomo Matteotti. La vita per la democrazia*. Atti del XVI Convegno di Studi Storici organizzato in collaborazione con l'Istituto di Scienze politiche Università di Padova, Padova-Rovigo, 28-29 settembre 1990, a cura di M. Quaranta, Rovigo, Minelliana, 1993, pp. 221-46.

⁷⁴ L'immagine metaforica si legge nell'articolo uscito sul «Bols'evik» del 20 settembre 1924, *Sulla situazione internazionale* (J. Stalin, *Werke*, Band 6, Berlin, Dietz Verlag, 1952, p. 252). È a questa celebre frase che Fortini allude ne *La statua di Stalin* cit. § 12, p. 111: «[...] insegna | che nazismo e socialdemocrazia sono fratelli gemelli».

⁷⁵ Si osservi, d'altra parte, come, se Raboni mai pronuncia il nome di Negri, questo è in fondo comunicato dal poeta attraverso il motivo della non visibilità del personaggio («non lo vedo», «a lume di candela»), nonché predetto da quegli «zefiri oscuri» materializzatisi dieci anni più tardi nell'avvento della ‘nera’ entità.

⁷⁶ Cfr. Fortini, *Dieci inverni. 1947-1957 cit.*, *Il senno di poi*, p. 44.

⁷⁷ Si veda per esempio il passo che Negri dedica allo stalinismo attuale del PCI in *Dall'operaio massa all'operaio sociale*, Milano, Multhipla, 1979, p. 20.

INTORNO AL TESTO

MARIA RITA TRAINA

Note a margine del nuovo
Codice diplomatico dantesco

Side notes on the new
Codice diplomatico dantesco

ABSTRACT

L'articolo discute questioni di vario genere a partire dalla recente pubblicazione del nuovo *Codice diplomatico dantesco* (Roma, 2016), soffermandosi soprattutto sul peso che un lavoro di questo tipo può assumere per gli studi relativi alla generazione dei poeti attivi a Firenze grossomodo negli anni '60-'80 del XIII secolo, oltre che per gli studi danteschi: a questo proposito si approfondisce a scopo esemplificativo qualche caso particolare. Si mettono in evidenza quei caratteri che rendono l'opera, condotta con rigore storico-diplomatico, di facile fruizione anche a chi possa non avere tutti gli strumenti disciplinari necessari per un proficuo approccio al *corpus*, come può talvolta essere lo studioso di letteratura.

This paper discusses various issues rising from the recent publication of the new *Codice diplomatico dantesco* (Rome, 2016). It focuses, above all, on the importance that such a work can assume for studies related to the generation of poets active in Florence roughly between 1260 and 1280, as well as for studies on Dante himself. In this regard, a few particular cases are analyzed as samples. This work highlights the characteristics that make the *Codice diplomatico dantesco*, an exemplar of historical-diplomatic rigor, easy to access even to those who may not have all the disciplinary tools necessary for a fruitful approach to the *corpus*.

Note a margine
del nuovo Codice diplomatico dantesco

0. Leggere criticamente un codice diplomatico non è compito facile per lo studioso di letteratura, indipendentemente dal fatto che questi sia versato più sul fronte filologico o critico: sollecitando competenze disciplinari che esulano dalla sua formazione canonica – paleografiche, diplomatiche, archivistiche e storiche in senso ampio – ne fanno in qualche modo un lettore difettoso per costituzione. Si potrebbe pure obiettare che non è sempre stato così e che un secolo fa, tanto per fare un esempio strettamente implicato con la critica dantesca, abbiamo avuto figure come quella di Michele Barbi, il quale condensava in sé gran parte delle conoscenze qui richiamate: col che, non si può che sottoscrivere il tributo esplicito ultimamente riconosciutogli nel nuovo *Codice diplomatico dantesco*, a cura di Teresa De Robertis, Giuliano Milani, Laura Regnicoli, Stefano Zamponi, (vol.VII/3 *Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi* della *Nuova Edizione commentata delle Opere di Dante*, Roma, Salerno Editrice, 2016; da ora *CDD*), segnatamente, ma non esclusivamente, nel par. 2.3 (*Intermezzo*) dell'*Introduzione* (pp. XIX-LVIII): su questo volume avanzerò qui qualche sintetica osservazione, coi limiti intrinseci alla mia specola di indagine.

Se elevatissima è la caratura di uno studioso come Barbi, determinante è anche la sua collocazione storica, a cavallo dei secoli XIX e XX, quando ancora la specializzazione disciplinare non era giunta ai livelli quasi estremi di oggi e prima che l'approccio storicista alla letteratura italiana venisse liquidato e superato, nel secondo Novecento, da un interesse prevalentemente orientato alla critica stilistica, quando non rivolto all'ambito più rigorosamente neolachmanniano della filologia del testo (con i due campi, ovviamente, spesso in proficua interazione). Come in tutti i corsi e ricorsi storici – alcuni dei quali, purtroppo, oggi esulano amaramente dalle tendenze ermeneutiche dei dantisti – da più di un decennio si assiste alla rinascita di un rinnovato interesse presso una larga fetta di storici della letteratura italiana tanto verso la biografia dantesca, quanto verso la storia sociale, culturale, evenemenziale che fa da sfondo a quella biografia e che poi sostanzia l'opera dell'Alighieri. Al di là della prospettiva d'analisi assunta – penso, ad esempio, all'«impostazione da neo-scuola storica»¹ di Umberto Carpi, *La nobiltà di Dante*, volume che molto ha contribuito a innescare questo nuovo impulso, o ai rinnovati scavi documentari di Giuseppe Indizio (ricordati rispettivamente in *CDD*, pp. XLIV e XLIX) – comune a questi approcci è la volontà di attingere direttamente alle fonti o almeno di analizzarle approfonditamente per riuscire ad armonizzarle con le ipotesi circa la

(purtroppo per noi non troppo documentata) vita di Dante o, per meglio dire, con l'evoluzione della sua ideologia, ideologia in cui concorrono elementi di natura privata ed elementi di natura storica. Diversificate al loro interno, tali fonti includono anche i reperti più schiettamente documentari, ovvero quelli che rientrano nella definizione – sfumature a parte – che di documento dà la diplomatica (p. XIX e poi p. XLVI): questi sono gli oggetti raccolti e illustrati nel nuovo *CDD*, che si appropria, fondandola scientificamente, di una materia già vagheggiata nell'Ottocento da Cesare Balbo, ma che per essere realmente raccolta, analizzata e sintetizzata in un lavoro definitivo ha dovuto attendere almeno un paio di secoli. Un primo tentativo, ponderato, progettato e gradualmente realizzato nel fermento positivista degli studi danteschi sviluppatosi intorno al centenario del 1865 e, alla fine di quel secolo, grazie alla decisiva spinta di Barbi, non aveva raggiunto tutti gli scopi che si era prefissato (par. 2.1. *Preistoria del CDD*, pp. XXXII-XXXIII). Diversi tentativi si sono quindi succeduti, la cui storia, con le sue peculiarità, i suoi limiti e la sua limitatissima fortuna negli studi di settore viene sintetizzata e presentata nei parr. 2.2-2.7 dell'*Introduzione*, scritta a due mani dalla paleografa De Robertis e dallo storico Milani (secondo una partizione esplicitata a p. LVIII): dal progetto abortito di Biagi e Passerini alle vicende editoriali relative alle due edizioni del *CDD* curate da Piattoli, autore anche, *a latere*, di una serie di ulteriori scavi sulla famiglia Alighieri. Il nuovo *CDD* si presenta come una revisione e un ampliamento dell'ultima edizione di Piattoli, la quale comprendeva 260 pezzi; rinnovando la numerazione, quella recente si presenta «una silloge che nel complesso comprende le 675 unità» (p. XIX). De Robertis e Milani si prefiggono lo scopo di ragguagliare il lettore sulle lunghe vicende di un lavoro complesso, vicende che poi, nel quadro dei cambiamenti conosciuti nel frattempo dalle singole discipline interessate, hanno condotto il nuovo *CDD* ad assumere la sua ultima fisionomia.

Proprio da queste premesse è derivata la scelta di presentare le singole testimonianze nel loro contesto documentario (pp. XLIV-XLV), fornendo quanti più ragguagli possibili sul loro circuito di produzione e conservazione, accompagnandole con note storiche di massima utilità e chiarezza per i non addetti ai lavori, con ciò permettendone la decifrazione anche a un pubblico diverso da quello cui di norma sono destinati i codici diplomatici: la struttura e la sostanza delle note storiche (per cui cfr. pp. XLVIII-XLIX e p. XCI) risponde completamente a tali esigenze. In linea con la necessità di proporre un lavoro scientificamente aggiornato è il sistematico controllo e aggiornamento delle segnature archivistiche, naturalmente preliminare a una ricognizione documentaria come quella in oggetto, ma che in realtà si deve considerare operazione necessaria anche per lo studioso di letteratura medievale che voglia avvalersi del supporto documentario per le sue ricerche, indipendentemente dalle finalità che si è prefissato. Ciò scaturisce dal fatto che molti studi cui ancora oggi si attinge – principalmente per quanto riguarda le biografie di poeti due e trecenteschi –

si possono considerare datati, anche se condotti da eruditi di indubbia competenza: appare perciò necessario un approccio attento. Inoltre, va tenuto presente che deve essere il singolo caso di studio a legittimare questo tipo di percorso: si può pensare, a proposito, all'obiettivo di ricostruire la connotazione sociale e culturale dell'ambiente di un gruppo di rimatori accomunati dalla provenienza geografica o dalla tradizione manoscritta (e questo è passo da poter fare, ad esempio, in relazione ai poeti duecenteschi raccolti nelle antologie fondanti la nostra lirica) oppure, quanto all'interpretazione puntuale, a certi generi tematici che sollecitano l'avallo di dati extraletterari, come le rime politiche o civili.

Proprio nel campo dell'interpretazione dei testi e della biografia di Dante si dovrebbe misurare l'impatto del *CDD* per la storia della letteratura, ma su tale impatto l'*Introduzione* lascia volutamente in sospeso qualunque giudizio (p. XLIX), per discutere con maggiore diffusione ciò che il *CDD* significa per gli studi storici (a questo sono dedicate le pp. XLIX-LVII) e in che modo possa contribuire a tratteggiare *una storia sociale di Dante* (questo il titolo del par. 5.6). L'inclusione di nuovi documenti può suggerire le potenzialità, che esulano dal mero caso alighieriano, di pubblicare intere serie archivistiche per la ricostruzione delle più ampie reti sociali in cui collocare una singola famiglia: nel caso degli Alighieri la preziosissima fonte è rappresentata dagli inediti registri del notaio pratese Iacopo di Pandolfino o da quelli di Opizzo da Pontremoli (p. I). La necessità di tali lavori, alcuni dei quali oggi hanno dimostrato la loro grande utilità, non è comunque estranea a chi si occupa di archivistica e di storia. E anche se la pubblicazione in serie delle imbreviature di singoli notai non può essere principalmente orientata a ricerche di tipo biografico² tuttavia, in questo campo può riservare qualche sorpresa, anche quando in ballo ci sono poeti minimi, storicamente evanescenti.

Un esempio in tal senso può venire dalla pubblicazione, recente, delle imbreviature di Matteo di Biliotto³, fonte che ci può dare almeno due tipi di informazioni su poeti fiorentini duecenteschi semisconosciuti. Il primo tipo di informazione che possiamo ricavare da una pubblicazione di questo genere, avvalendoci innanzitutto degli indici, è un mero dato, non sistematizzabile con altre informazioni desumibili dal resto dei documenti conservati nel registro ed in sostanza isolato. Nella fattispecie, riguarda un rimatore noto agli specialisti di letteratura medievale solo per essere corrispondente di Monte Andrea da Firenze, Schiatta di messer Albizzo Pallavillani. Di costui, nelle sintesi biografiche recenti – chiaramente scarse, date la sua rilevanza – si dicono due cose: che si trovava, condannato alla pena più grave, tra i banditi ghibellini di Firenze annoverati nelle liste del 1268-69 per il sesto d'Oltrarno, dov'è registrato come «Sclata filius domini Albiççi Palavillani de populo Sancti Petri in Gattolino»⁴ e che aveva fatto da garante, sempre tra le file dei ghibellini, negli atti di pacificazione del Cardinal Latino del 1280⁵. Il profilo di ghibellino di lunga data pare ben adattarsi a uno dei più agguerriti tenzonanti del filoangioino Monte Andrea nelle sue peculiari tenzoni di argomento politico (credo però che la

tenzone politica che Schiatta imbastisce con Monte meriti una rilettura la quale tenga conto di certe anomalie strutturali che la connotano, anche se il problema resta squisitamente letterario e nulla toglie alla ghibellinità di Schiatta); la concordanza tra i dati extraletterari e le dichiarazioni poetiche è risultata confermata e quindi l'identificazione è stata accolta positivamente dalla critica, anche in virtù del fatto che le rubriche del testimoniale sono eccezionalmente particolareggiate nel riferire un'onomastica completa. Gli studi eruditi di Davidsohn avevano aggiunto alla biografia del personaggio altri due documenti, di cui uno in grado di dirci quale potesse essere il grado di coinvolgimento del rimatore nelle attività della fazione filo-imperiale (o almeno anti-francese e antipapale). Il 27 maggio 1278, a Forlì, i due Capitani della Parte dei ghibellini fiorentini esiliati, insieme all'*universitas* e al consiglio generale della parte, ratificano tutti gli strumenti relativi all'affidamento di un sindacato a Gualterone dei Soldaneri e al giudice Bonzolino (di Chiarissimo) Bonzoli, strumenti già redatti e sottoscritti dai gruppi di fuoriusciti ghibellini residenti rispettivamente a Pisa e a Monteaccianico. Questi capitani sono «domini Scatta domini Albici et Zeppus quondam domini Stoldi de Castigl*<i>*uni florentini»⁶. La missione in questione è diplomaticamente delicata, poiché i ghibellini, stremati economicamente, devono spingere Niccolò III, attraverso i loro ambasciatori, a continuare il lavoro di pacificazione tra le parti – e soprattutto con il nuovo *rex romanorum* Rodolfo d'Asburgo – già avviato dal predecessore Gregorio X cinque anni prima, cercando però di mitigare quanto del vecchio concordato fosse troppo oneroso per loro. Questa testimonianza potrebbe quindi rappresentare una significativa acquisizione alla biografia del Pallavillani se non fosse che, soprattutto a livello prosopografico, merita un'analisi più approfondita: il documento offre infatti un'onomastica incompleta – si realizza attraverso il titolo di *dominus*, nome e patronimico – che da sola può essere al limite indiziaria. Il fatto che Schiatta si trovasse tra i garanti ghibellini negli atti della pacificazione potrebbe di certo ben saldarsi con un'eventuale attività diplomatica che di quegli atti è preambolo⁷: l'ipotesi merita quindi un sovrappiù di indagine. Altro fatto notevole è che Schiatta sembrerebbe pienamente reinserito in città dopo questi avvenimenti, poiché nel 1284 appare tra i membri del consiglio dei Novanta per il sesto d'Oltrarno – come «Schiatta D. Albizi» – proprio quando, nel consiglio generale del Podestà, si trovavano i rimatori Lambertuccio Frescobaldi (altro importante corrispondente politico di Monte Andrea), Pacino di Filippo Angiulieri (entrambi per il sesto d'Oltrarno), Dino Compagni, Guido Cavalcanti⁸. Fin qui quello che si sapeva di Schiatta. Ma le abbreviature di Matteo di Biliotto ci indicano un ulteriore *terminus post quem* per stabilire la sua data di morte, poiché in un'abbreviatura del 17 marzo 1301 «Schiatta domini Albicci Palavillani populi Sancti Iusti de Greve» appare tra i fideiussori di un prestito⁹. È vero che in quest'ultimo caso il toponimico non corrisponde ai precedenti, ma non credo che il fatto osti particolarmente all'identificazione, perché in effetti uno stesso individuo non

solo poteva stabilire altrove, a un certo punto della propria vita, la propria residenza, ma anche perché talvolta, anche quando non viveva più nel suo quartiere di origine, continuava ad essere citato attraverso il luogo di provenienza¹⁰.

Il secondo tipo di dato che possiamo ricavare dai registri di imbreviature è molto più sistematico e, per l'appunto, permette di ricostruire dinamiche di vario genere a proposito di personaggi o gruppi familiari che, normalmente, ricorrevano al medesimo notaio per le loro necessità. Esempifico anche in questo caso le funzionalità della fonte in relazione alla biografia di un poeta duecentesco, stavolta un po' meno ignoto, appartenente alla generazione immediatamente precedente a quella dantesca, Palamidesse di Bellindote¹¹. Il poeta in questione, per il quale si hanno solo un paio di attestazioni documentarie dirette, appartiene a una famiglia di mercanti-banchieri, i Bellindoti o Bellindote, di origine verosimilmente popolare, che conoscono una importante ascesa nel campo finanziario tra gli anni '50 e '60 del Duecento, grazie a un'intensa attività finanziaria estesa ai mercati internazionali e alle relazioni con la curia pontificia. I Bellindoti svolgono i propri affari attraverso la società che hanno istituito con esponenti delle importanti famiglie Guidalotti, Calcagni, Ghiberti (tra cui il poeta Carnino), attività che verosimilmente hanno termine intorno al 1275, forse in seguito a delle perdite pecuniarie sfortunate¹². Come per Dante, anche nel caso di Palamidesse un'escussione a tappeto delle fonti che lo riguardano non ha condotto a un incremento di dati relativamente alla sua persona, ma ha riservato nondimeno fondamentali acquisizioni sul suo gruppo familiare – di cui darò compiuto rendiconto in altra sede¹³ – non prive di ripercussioni sulla sua biografia. Attenendomi solo alle imbreviature di Matteo di Biliotto, segnalerò ad esempio che un atto del 29 agosto del 1294 riconosce Ranieri e Perfetto, fratelli e figli del fu Bellindote e Scolaio del fu *dominus* Palamidesse, quali possessori di un appezzamento vignato e alborato posto a Fiesole in località Montecapri: il possesso è derivato ai tre dalla cospicua eredità del fu messer Selvaggio Bellindoti, cappellano papale a Canterbury, fratello dei primi due e zio del secondo¹⁴. Sempre Matteo di Biliotto roga un atto del 4 dicembre 1305 in cui il figlio del rimatore, «Scholaius filius condam domini Palamidesi populi Sancti Laurentii», si trova a fare da fideiussore per una vendita che riguarda alcuni terreni posti a San Lorenzo; la fideiussione è verosimilmente legata a dei debiti pendenti di Scolaio con il procuratore della vendita, che vengono poi restituiti¹⁵: San Lorenzo, come peraltro la Fiesole summenzionata, sono per i Bellindoti rispettivamente il luogo di residenza in città e il luogo di possedimenti terrieri, da almeno un trentennio (lo dimostra un documento che citerò sotto). Sono però altri gli atti sulla famiglia del rimatore che fanno sistema, un insieme di cui Davidsohn, e quindi tutti gli studiosi successivi a cominciare da Palmieri, aveva segnalato solo un passaggio, cioè un atto risalente al 24 gennaio 1296 avente per oggetto la vendita, da parte di Scolaio del fu *dominus* Palamidesse e dello zio Ranieri (agente nel frattempo anche per il fratello Perfetto, terzo erede di Selvaggio nel frattempo morto), di una serie di

diritti che potevano vantare su tre pezzi di terra, e relativi beni, posti a Campo in un luogo detto Fornello, diritti che Ghino di Tedice de' Mazzinghi, a nome proprio e dei nipoti, aveva venduto a Rosso di Ruggero Strozze¹⁶. Il documento era stato valorizzato dagli studiosi perché, riepilogando una serie di transazioni che riguardavano la dote di Grigia, figlia di Palamidesse, permetteva di stabilire che il rimatore, citato in quella data come defunto, fosse morto prima del 28 novembre del 1280, tanto che era stato il fratello di Grigia, Scolaio, a versare la dote, non irrilevante, di 625 lire di fiorini piccoli. Il resto della documentazione relativa alla vicenda di quei terreni avrebbe pure potuto essere presa in considerazione, perché i nipoti di Ugolino detto Ghino de' Mazzinghi, ovvero Lapo, Palamides, Telda e Vaggia sono in realtà figli di Grigia, da un lato, e di Azzo di Tedice de' Mazzinghi da Campi dall'altro: quest'ultimo, morto prima del 26 gennaio 1293, aveva lasciato i suoi figli e *pupilli*, «pluribus hereditariis debitis gravati», tra i quali debiti si annoveravano pure i diritti di dote e gli alimenti della madre Grigia, rivendicati «quia alteri nuxit domina supradicta»¹⁷. Il drappello di documenti (*MB I* docc. 476, 736, 740, 825, 826) squaderna le non sempre chiare operazioni con cui Rosso di Ruggeri Strozze, un noto usuraio fiorentino cliente di Matteo di Biliotto¹⁸, acquista dagli eredi di Azzo de' Mazzinghi gli ingenti beni terrieri di Campi, estinguendo gradualmente i vari debiti pendenti del defunto e per questo, probabilmente, evitando di pagare il costo intero del terreno in questione (proprietà fondiaria che caratterizzava, sin dall'onomastica, il gruppo familiare, detto appunto de' Mazzinghi da Campi): la restituzione della dote di Grigia fa parte di questa grande e complessa compravendita, cui Sznura dedica attenzione particolare¹⁹. Allargando il quadro, inoltre, si può osservare quanto i dati prelevabili da queste testimonianze dialoghino efficacemente con ulteriore documentazione relativa alla famiglia, permettendo di raffigurarne meglio il profilo. Ad esempio, il fatto che Grigia vada in sposa a un Mazzinghi, appartenente a una famiglia guelfa aristocratica delle più antiche (finirà tra i magnati in seguito alla promulgazione degli Ordinamenti di Giustizia), se guardata in prospettiva, rivela il perseguimento, da parte dei Bellindote, di una politica matrimoniale volta a innalzare col blasone dell'aristocrazia più antica la posizione sociale di spicco acquisita grazie alle fortune dell'attività bancaria: anche la zia Lucia (sorella di Palamidesse e figlia di Bellindote di Perfetto), come si apprende dal testamento di Selvaggio, era andata in sposa ad un cavaliere di indiscusso rilievo cittadino, per di più esponente di una delle famiglie guelfe più in vista e potenti dell'epoca, cioè Odoaldo di Marsoppino della Tosa²⁰.

Sempre a scopo di esemplificazione, restando dentro la famiglia Bellindoti, mi permetto di segnalare un altro documento col solo scopo di chiarire quanto possa essere utile un ritorno alle testimonianze documentarie anche per i poeti predanteschi, pur nell'incertezza dei risultati: approccio cui il *CDD* dà una spinta essenziale, non solo per la raccolta documentaria in sé, ma pure per le importantissime note storiche che accompagnano l'edizione vera e propria e

che possono essere utilizzate come fonte di informazione primaria per chi non ha precisamente seguito un percorso di studi storici. Non è certo mancata l'attenzione per le vicende della compagnia Guidalotti-Calcagni-Ghiberti-Bellindoti da parte di storici e storici della letteratura, perché inseribili in una dinamica storica più ampia i cui connotati principali sono stati ampiamente definiti: una volta istituitosi il governo ghibellino a Firenze, all'indomani di Montaperti, infatti, molti guelfi furono costretti all'esilio, ma altri continuarono ad avere relazioni, soprattutto economiche, con la città, istaurando situazioni di ambiguità politica in nome della ragione finanziaria. Basti pensare, ad esempio, che Iacopino Calcagni, uno dei soci della compagnia, appare l'11 gennaio 1261 tra i mallevadori, per il governo ghibellino, del patto instauratosi tra Siena e Firenze, mentre, tanto per dire, stando alla testimonianza del *Liber Extimacionum* i tre fratelli Ghiberti e i Guidalotti risulteranno fortemente danneggiati, durante quel periodo, nei loro beni²¹. Eppure, non si può dire che i rapporti tra la città e questi personaggi fossero propriamente recisi durante il governo ghibellino del 1260-1266. Come molti mercanti-banchieri fiorentini, anche i Ghiberti-Bellindoti avevano stabili relazioni con la curia papale, con cui, a un certo punto, sorsero dei problemi. In una lettera datata 1 giugno 1262 Urbano IV impone al vescovo di Würzburg di non pagare i debiti pendenti con i mercanti Iacopo Ghiberti (fratello del poeta Carnino Ghiberti), «Raynerius Bellindotis» (fratello del rimatore Palamidesse) e soci, «cum [...] iidemque Jacobus et Raynerius de curia nostra tamquam male sibi conscii furtive recesserint et ad Florentinam aufugerint civitatem»²². Insomma, i due, intascandosi soldi che non gli pertenevano, avevano lasciato in fretta e furia la curia, ritornando nella loro città. La lettera, però, non è isolata, ma fa parte di una serie di missive di analogo tenore che il papa inviò a diversi vescovi, sparsi in Europa, di cui i membri della società erano creditori, per punirli della loro colpa: la burrasca tra la curia e i Ghiberti-Bellindoti-Calcagni-Guidalotti sembrò però rientrare già a fine anno, quando lettere papali di ben diverso tenore dettano il contrordine²³. Quanto la vicenda dell'appropriazione indebita fosse reale – o quanto fosse pretestuosa – è difficile dirlo, visto che tra il 1262/3 e il 1265 la politica papale fu volta a piegare le ritrosità dei mercanti attivi contemporaneamente sulle piazze guelfe e ghibelline attraverso una serie di ritorsioni economiche che ne spinsero gran parte, in modo più o meno coatto, a giurare esclusiva fedeltà a Roma. Una delle principali armi di convincimento era costituita proprio dal divieto, che il papa imponeva al clero, di pagare tutti i debiti pendenti con i mercanti degni di sospetto, divieto tanto più grave quanto maggiore era la fetta di mercato (e di introiti) che le varie società si vedevano venire meno. A differenza di Davidsohn, Raveggi crede che i Bellindoti siano da annoverare tra quelle famiglie 'di popolo' che all'indomani di Montaperti scelsero volontariamente di allontanarsi dalla città e che quindi non si trovarono in quest'ambigua situazione²⁴. Un altro atto, però, va valutato in questo contesto²⁵.

Il 2 agosto 1263 viene infatti emanata una sentenza definitiva del podestà Manfredo Lupo de Canolis e del suo giudice assessore Accursio, con l'avallo del consiglio generale del comune contro alcuni cittadini fiorentini, debitori di una grossa cifra nei confronti del cittadino romano Pietro Manetti, a cui alla fine della vertenza – una causa di tipo inquisitorio simile a quella esemplificata dal doc. 61 e del *CDD* (procedimento su cui cfr. la nota storica di p. 91) – viene destinata un'enorme quantità di beni immobili, oltre che di una cifra pecuniaria altrettanto sostanziosa. Si ripercorrono nell'atto le vicende giudiziarie che conducono alla sentenza definitiva e che qui, per comodità, cercherò di riassumere brevemente. Il 6 giugno del 1263 il nunzio del comune Bonmichele di Martino aveva dichiarato che, quattro giorni prima su ordinazione dell'autorità competente

se inquisiisse Nerum Bellindoti, Jacobum Calcagni, Turam fratrem dicti Neri, Calcanum fratrem dicti Jacobi, Guittonem Bernardi, Mellioem Panççi, Benem de Ceteram, Azzuccium Jacobini et Jacobum Ghiberti, omnes predictos im persona, praeter dictum Turam, quem inquisivit ad hospitium Scannabeccorum, ubi redire consuevit, predictos omnes pro se et aliis eorum sociis die sabati proxime preteriti secundo intrante iunio ut inde ad quatuor dies propios venientes personaliter compareant coram domino Mandfredo Lupo, Dei et regis gratia potestati Florentie, vel coram sui assessoribus ad respondenda de iure domino Petro Mannecti honorabilis civi Urbis creditori ipsorum, alioquin ipse dominus potestas et sui assessores procederent contra eos et eorum bona ut de iure fuerit procedendum.

Poiché nessuno si presenta a rispondere alla denuncia, il 14 giugno il podestà e il giudice assessore Accurso ordinano al nunzio del comune Doccia del fu Azzo della Doccia del popolo di San Iacopo Oltrarno il guasto dei beni, rinnovando l'ordine di presentarsi a rispondere alla denuncia per gli inquisiti. Ma poiché «nec in prima vel secunda citatione et vasto» Neri, Iacopo, Tura, Calcagno, Guittone, Megliore, Bene, Azzuccio, Iacopo e Guccio si presentano, il giudice e assessore Bonsignore, per ordine del podestà e dell'assessore Accurso, decretano che Pietro Manetti dovrà prendere possesso dei beni, mobili ed immobili, dei contumaci, per il debito elevatissimo di 1800 lire di provisini romani più il doppio. Poiché non si sono presentati a rispondere personalmente alla denuncia, contraddicendo all'ordine dell'autorità e implicitamente ammettendo la loro colpa (a livello giuridico), tutti i soggetti menzionati vengono banditi da Firenze, dovendo da quel momento in poi (cioè dal 2 agosto 1262, data dell'emanazione della sentenza) essere considerati in tutto e per tutto esiliati. Il 3 agosto viene quindi data esecuzione della sentenza e i nunzi procedono a integrare a Pietro il possesso dei beni dei condannati. Riporto qui solo l'elenco dei beni dei Bellindoti, per giustificare quanto affermato sopra circa i luoghi dei loro possedimenti. Ma in generale è l'ingente mole dei beni confiscati ai debitori a dare l'idea di quanto la cifra oggetto della causa fosse importante. Il creditore romano entra in possesso, tra le altre cose

tertium domorum cum curte in medio dictorum Neri et Ture Bellindotis positarum Florentie in populo Sancti Laurentij, quibus a I^o et II^o latere currunt vie, <a> III^o Bernardini, a IIII^o domus filiorum Spinellotti; item unius poderis cum duabus domibus et duabus partibus pro indiviso uni ***is et cum columbaria et vinea cum pluribus inter pecudes et agnos et uno pario boum et duobus porcis super dicto podere existentibus dictorum Neri et Ture positi in populo canonice Fesulane, cui a I^o Caroffini filii Cambii, <a> II^o Giunte de Sancto Polo fossatur in medio, a III^o strata publica, a IIII^o Guidi Albertini gora molendini in medio. Item alteri poderis cum duabus domibus et ca**** et cum pluribus pecudibus et angnis et uno pario boum et ij vacchis et duabus vitellabus et uno iovenco et una vitella dictorum Neri et Ture positi in populo sancti Petri de Calicarzza loco dicto Lacquerico cui a I^o heredum Mezzine, <a> II^o Ricoveri de Matiole et Gratie dicti loci et aliorum, <a> III^o Baldanze de Fontanella et Maffei de Coperzano et aliorum, a IIII^o <et> V^o latere plebis Sancti Crescij de Maciole et dicti Gratie.

Attraverso questo documento acquisiamo importantissime informazioni: che i Bellindote non hanno completamente interrotto i legami con Firenze nel periodo ghibellino, che numerosi erano i loro possessi in città e nel contado fiesolano, che hanno subito una perdita ingente insieme ai consoci durante il 1263 – perdita che si va a sommare alle difficoltà intercorse con la curia – e infine che un bando reale, ed attestato, fu subito da quasi tutti i membri della compagnia (i Guidalotti non sono citati nell’atto in questione) ma non per ragioni politiche bensì per debiti, posto «che la procedura inquisitoria, ricalcata su quella analoga prevista dal diritto canonico, equiparava a una confessione di colpevolezza»²⁶ la contumacia di cui si resero responsabili. La vicenda giudiziaria può avere delle implicazioni anche in sede letteraria: se, infatti, si è potuto ipotizzare che Carnino Ghiberti scrisse la canzone *Poi ch’è sì vergognoso*, in cui lamenta la disgrazia del rivolgimento di fortuna, in particolare nei termini della perdita dei beni e dell’isolamento cui è condannato da parte della società la vittima di quest’evento funesto, come reazione a un evento ipotizzabile su basi documentarie solide e collocabile intorno al 1275, dovrà per lo meno sorgere il dubbio che un rapporto causa–effettuale di questo tipo è estendibile, in linea di principio, anche a quanto documentato dalla sentenza del 1263, seppure né Palamidesse né Carnino vi appaiano menzionati direttamente²⁷.

Al di là delle informazioni che riguardano la fattispecie, si può notare come, partendo dal tentativo di verificare la biografia vulgata di un rimatore duecentesco, si sono potuti investigare spazi molto più ampi di ricerca. Inoltre – e qui entriamo ancora più nel peso specifico di un lavoro come il *CDD* – andrà tenuto presente che quest’atto di condanna è l’unico documento in cui Ranieri di Bellindote appare sistematicamente con l’ipocoristico Neri; una vera rarità che in sé non significherebbe molto se non fosse che, grazie a questa testimonianza, aumentano le possibilità di identificare proprio nel fratello del rimatore Palamidesse il «Neri Bellindoti» che figura nella lista dei trentasei membri del consiglio speciale del capitano per il sesto di porta Duomo nel semestre novembre 1295–aprile 1296, insieme tra gli altri, a Dante Alighieri (doc. 79)²⁸.

Si spera di aver reso comprensibile perché questa lunga digressione fuori dallo stretto seminato dantesco e apparentemente avulsa dalle osservazioni inerenti al nuovo *CDD*: il suo scopo è dimostrare, attraverso un caso concreto, quale possa essere l'apporto sostanziale di un'opera come il *CDD* per gli studi letterari, e non solo per quelli che riguardano Dante. In termini di oggettiva documentazione, ma anche in termini di prospettiva critica.

Torniamo quindi al volume, per il quale sarà anche vero che la contestualizzazione documentaria e la giusta collocazione storica delle testimonianze non porta a mutamenti sostanziali nella biografia dantesca e si limita a risolvere «solo alcune delle *cruces* relative alla biografia di Dante» (p. XLIX), ma che nondimeno propone una significativa mole di documenti – e di discussione sui documenti – atti a definire con maggiori sfumature la storia del poeta e dei suoi prossimi congiunti²⁹. Se per un verso, infatti, ci permette di pensare con più fondata cognizione di causa al ruolo politico del rimatore all'interno dello schieramento bianco fino agli anni dell'esilio (p. L), per un altro ci mostra un individuo ben connotato a livello sociale insieme al suo gruppo familiare, gruppo di cui è possibile ricostruire le vicende in chiave paradigmatica. Infatti, «i documenti relativi agli Alighieri consentono di osservare l'attività politica ed economica di una famiglia cittadina di livello medio – un livello per il quale sono state compiute molte meno ricerche rispetto sia alla nobiltà sia al *milieu* popolare – nel contesto di un processo di sviluppo plurigenerazionale» (p. LII): Dante, insomma, con la sua precoce eccezionalità letteraria ha permesso il fiorire di studi e ricerche secolari su un gruppo familiare nient'affatto eccezionale e proprio per questo tanto più prezioso. Percorrere, documenti alla mano, la storia degli Alighieri, significa anche confrontarla con i risultati più recenti che le discipline storiche hanno raggiunto ultimamente sulle vicende e sulle istituzioni del comune fiorentino tra l'XI e il XIV secolo, fungendone da cartina di tornasole (e al netto di interpretazioni che restano ancora ambigue, come quella, ad esempio, relativa al contratto dotale di Gemma Donati, doc. 58), nello stesso momento in cui ridimensionano ogni residuo e ormai scarso reperto di quell'idealizzazione che nei secoli passati ammantava la biografia dantesca e che pur si avvaleva delle medesime suggestioni documentarie. Le potenzialità che il *CDD* riveste per lo storico vengono tutte riassunte da Milani nei parr. 5.1-5.7 dell'*Introduzione*: toccano tanto aspetti di storia economica quanto quelli di storia politica e delle istituzioni, nella misura in cui questi campi interagiscono – ed è tale interazione ad essere rilevata – nella diacronia dai segmenti agitati del secondo Duecento fiorentino, ma anche nell'orizzontalità sincronica di una mutevole topografia. Il micro mondo economico che qui emerge, anzi, non è quello delle potenti compagnie mercantili implicate con i grandi poteri in lotta, ma quello del regolare prestito a usura praticato dai ceti medi: il materiale raccolto, nella sua estensione cronologica e coesione familiare, apre spiragli ulteriori allo studio del contesto.

Anche i flussi migratori ricostruibili all'interno del gruppo familiare

pongono questioni più generali, che esulano dalla fattispecie: esemplare a proposito è il caso di Bellino di Lapo di Bello Alighieri, che a partire dagli anni '80 del Duecento si trasferisce prima a Ferrara e poi a Bologna per motivi che sembrano legati alla sua attività di prestatore e non ai rivolgimenti politici fiorentini (e quindi all'uso politico del bando). Un esempio che ci invita ad usare cautela ogni volta che, nelle biografie di rimatori due e trecenteschi, l'esilio politico viene additato come motivazione di una documentata presenza fuori dalla città d'origine, senza però alcun supporto oggettivo. Oltre alla necessaria contestualizzazione delle testimonianze utilizzate a supporto delle ipotesi, la reiterazione di notizie datate può essere fuorviante: talvolta, ne sono infatti derivate cattive o superficiali letture che hanno condizionato il piano dell'interpretazione testuale o storiografica. Ho già accennato in altra sede, tanto per fare un esempio, a quanto sia contraddittorio ipotizzare che la presenza a Bologna, tra il 1267 e il 1274, di un rimatore dagli accesi sentimenti filocarlisti come Monte Andrea da Firenze, sia imputabile all'esilio politico perché ciò contrasta sia con il poco che sappiamo di lui – relativamente ai suoi documentati legami con i da Savignano e i Caccianemici geremei – sia con le vicende storiche dell'epoca sia, infine, con una totale mancanza di documentazione in questo senso³⁰.

Ritornando alle implicazioni generali suscitate dalle vicende particolari degli Alighieri, inoltre, come si ricorda nell'*Introduzione*, ciò che si può ricostruire dei figli di Dante – l'ormai acquisito Giovanni e quindi i due più noti Pietro e Iacopo – si possono misurare le ricadute, sia immediate sia nel lungo periodo, che l'esperienza dell'esilio significava non solo per l'individuo direttamente colpito, ma anche per i suoi più immediati congiunti: vicende anche in questo caso interessanti in sé e soprattutto nel quadro di una ricostruzione storica, sociale, culturale, di ampio respiro.

1. Una digressione autonoma meritano i paragrafi iniziali dell'*Introduzione* (parr. 1.1-1.6, pp. XIX-XXXII) dove, dopo una rapida presentazione di ciò che conterrà il nuovo *CDD* si propone una sintesi per segmenti cronologici relativa alle vicende della famiglia Alighieri, sulla base dei più rilevanti documenti raccolti nella silloge: *Gli Alighieri fino a Dante* (par. 1.2 pp. XX-XXII); *Dalla morte di Alighiero all'arrivo di Carlo di Valois* (par. 1.3 pp. XXII-XXIV); *Documenti della condanna e dell'esilio* (par. 1.4, pp. XXV-XXVIII); *Figli e nipoti di Dante* (par. 1.5, pp. XXVIII-XXX) e, a corollario, *Personaggi danteschi* (par. 1.6, pp. XXX-XXXII). Tale sintesi è fondamentalmente orientata, accantonando i particolari fluviali che la critica ha speso sui passi evocati e senza scadere in un anacronistico biografismo, a far luce sul dialogo che i vari documenti possono instaurare proficuamente con l'ideologia e quindi l'opera di Dante. Tra i più rilevanti del par. 1.1 c'è la testimonianza del doc. 1, già segnalato dal Davidsohn ma ignorato da Piattoli, che permette di dare consistenza storica a Cacciaguida, pur senza confermarne

né smentirne lo *status* di *miles* attribuitogli da Dante in *Par* XV 139-141, mentre i numerosi documenti che attestano l'attività creditizia di Alighiero II, in continuità con l'operato del padre Bellincione, ne danno l'idea di un prestatore di professione, quindi facilmente passibile dell'accusa di essere usuraio: continenza che può avere il suo peso nel dare all'interpretazione della non sempre limpida tenzone tra Dante e Forese Donati la direzione già a suo tempo ipotizzata da Barbi, per supportare la quale non sembrano privi di interesse né il fatto che Tana gestisse gli affari feneratizi del marito, Lapo Riccomanni, né che Francesco, il fratello, avesse contratto dei debiti per Dante.

La pubblicazione di tutti i documenti concernenti l'attività politica dantesca prima dell'esilio, inoltre, permette di avere una cognizione più precisa del ruolo sociale che il poeta si andò costruendo nei bienni 1295-96 e 1300-01: tale cognizione è destinata a costituirsi base solida per l'interpretazione sollecitata da alcuni testi danteschi, nella fattispecie le canzoni morali e civili collocabili in quegli anni, le quali richiedono, per un giusto inquadramento ermeneutico, la comprensione e della situazione cittadina e della posizione politica personale di Dante. Peraltro, la scelta di pubblicare come documento sicuramente dantesco la consulta del 6 luglio 1295, dove il nome di Dante è congetturalmente ricostruito su un guasto della pergamena, appare pienamente giustificata, in ragione tanto delle argomentazioni interne quanto delle esterne, così come riassunte nella nota introduttiva al documento (doc. 74, p. 107; alla testimonianza vengono destinate ben due pagine della *Documentazione iconografica* che precede le edizioni dei testi – figure nr. 2 e 3 – col fine di rendere conto della plausibilità anche paleografica della soluzione adottata). Inoltre, l'insieme delle testimonianze relative all'attività politica attestano la familiarità o i contatti che Dante intrecciò con diversi personaggi poi presenti o allusi nella *Commedia*, dove il giudizio sui singoli li è espresso non sempre appare congruo con le relazioni documentate (è il caso esemplare di Palmieri Altoviti). Un dato di fatto innegabile, su cui anzi è lecito non smettere mai di soffermarsi, è che sul piano della storia personale il tempo prescelto da Dante per collocare il suo viaggio nell'aldilà coincida proprio con il massimo dell'impegno nell'attività pubblica.

Considerata la profondissima relazione tra la retorica giurisprudenziale e notarile del tempo e le soluzioni retoriche convogliate nella produzione letteraria volgare coeva – non solo quella dantesca, ma soprattutto quella dei rimatori comunali delle generazioni precedenti, spesso familiari con quella retorica per ragioni professionali – appare quanto mai opportuna la scelta di pubblicare l'*exordium* della sentenza di condanna comminata a Dante e agli altri ex priori di parte bianca dal podestà Cante dei Gabrielli nel gennaio del 1302 (doc. 134). Non tanto e non solo perché gli echi di quella premessa sembreranno ritornare nelle stesse parole del poeta letterariamente piegato a dire il suo esilio, ma perché indicano una proficua e forse ancora non completamente sviscerata strada d'interpretazione dei testi, che da poco si è cominciato a intraprendere con ottimi risultati: conguaglio retorico, infatti, significa spesso conguaglio

ideologico (o, nel caso di rovesciamento semantico, aperta opposizione all'ideologia di cui la retorica adottata è espressione)³¹. Attenta a mantenere il dialogo con la produzione dantesca è quindi il resto della sintesi sugli sparuti documenti che attestano l'esilio del poeta, anche se la pubblicazione di tutti gli atti relativi al *dossier* malaspiniano (docc. 144-148) è probabilmente di più stretta utilità per lo storico che per il filologo.

Rispetto ai figli di Dante, il *CDD* accoglie l'ipotesi che il Giovanni di Dante di Alighiero presente a Lucca il 21 ottobre 1308 in qualità di testimone (doc. 153, per la prima volta edito nella sua completezza) vada identificato con l'omonimo individuo che il 20 maggio 1314, a Pagnolle, testimonia a una riunione di capifamiglia (doc. 168): costui sarebbe un terzo figlio dell'Alighieri, anzi, verosimilmente, il più vecchio. Le riserve intorno a Giovanni che avevano fatto titubare Piattoli (peraltro riportate in calce al doc. 168) non vengono propriamente sciolte nelle note che accompagnano i documenti. A favore dell'identificazione va l'aver riscontrato, in un documento già noto al Piattoli, che nell'agosto 1311 un «Dantis Allagherii» possedeva un terreno nel popolo di San Miniato a Pagnolle, nel luogo detto Le Radi (doc. 160, cit. a p. 269); contro, resta ancora la difficoltà di stabilire esattamente che tipo di relazione vi fosse tra questo figlio e il resto della famiglia e soprattutto con gli altri figli di Dante, in particolare Pietro e Iacopo, coinvolti fin oltre la metà del Trecento in questioni ereditarie, prima contro lo zio (doc. 227-229), poi tra di loro (doc. 257-261). È proprio un atto corollario a queste controversie che ci dà l'unica notizia superstite di Antonia, figlia del poeta, altrimenti nota come suor Beatrice (la prima nel doc. 230, la seconda nei docc. 285, 320), mentre Giovanni risulta sistematicamente estraneo a tali vicende giudiziarie, in cui non viene mai menzionato.

Non poche, come si può immaginare, sono le attestazioni dentro i documenti del *CDD* relative a personaggi a vario titolo presenti nel poema: alcuni di questi sono rammentati nel par. 1.6, ma qui mi soffermerò solo su una categoria specifica di persone, cioè «quella dei poeti e degli intellettuali che vissero e interagirono con Dante» (p. xxxi), evidenziando che il *CDD*, come ho già accennato, può rivelarsi strumento utile anche per la ricostruzione biografica – e sociologica – di poeti fiorentini minori contemporanei o appartenenti alla generazione immediatamente precedente a quella del grande poeta, soprattutto quei nomi presenti nella sezione cronologicamente più 'bassa' di un codice squisitamente fiorentino qual è il Vat. Lat. 3793. Un'analisi del genere – non mi azzardo a sostenere che ci vorrebbe un *corpus diplomatico* per degli autori così poco significativi dal punto di vista letterario, quanto a ritenere che un rinnovamento nell'attingere a vecchi dati biografici e storici sia quanto meno necessario – ci direbbe molto: non solo sarebbero eloquenti le tangenze, ma lo sarebbero ancora di più i silenzi. Ad esempio risalta particolarmente la totale assenza, nell'*Indice dei nomi propri e delle cose notevoli* del *CDD* (pp. 643-739) di esponenti del gruppo familiare dei Frescobaldi, eminente dal punto di vista economico

e politico fin dal governo di primo popolo, ma eminente anche dal punto di vista letterario, poiché ha dato diversi rimatori, tra la seconda metà del Duecento e la prima del Trecento, alla città, fra i quali lo stilnovista Dino.

Cautela, a mio avviso, richiede anche l'ipotesi per cui il doc. 65 del *CDD*, cioè il primo documento in cui Dante compare come attore giuridico – pervenuto solo attraverso spogli del XVII secolo – attesterebbe la relazione tra il poeta e lo zio (o il fratello) del rimatore Guido Orlandi, individuato in quel Tedaldo di Orlando Rustichelli a cui Dante cede alcuni diritti relativi a un credito vantato dal padre ormai morto in una data compresa tra il 24 marzo 1283 e il 25 marzo 1284. Attualmente l'identità dell'Orlandi viene fatta coincidere con quella del personaggio storico Guido di Orlando di Guido di ser Orlando della famiglia magnatizia fiorentina dei Rustichelli, secondo un'intuizione di Davidsohn poi sviluppata da Ezio Levi³². Nello studio di quest'ultimo, ancora di riferimento per la questione, la documentazione relativa ai Rustichelli è sistematizzata con ponderazione e nel complesso appare equilibrata, sebbene non completamente chiara in alcuni punti. Rispetto ad essa ci sarebbero poi da considerare almeno un paio di cose: 1) che, fin dove possibile – e cioè in relazione a testimonianze che indichino il nome per esteso o la provenienza dei soggetti omonimi – andrebbero sistematizzati i luoghi in cui appaiono i diversi Guido Orlandi noti alla critica, alcuni dei quali contemporanei almeno al primo Guido Orlandi Rustichelli, cioè quello che attualmente è considerato il nonno del rimatore e 2) che, sempre stando alla ricostruzione corrente, il Guido Orlandi Rustichelli *junior*, distinto dal nonno e identificato col poeta, quanto alla biografia ha dei limiti cronologici veramente bassi, risultando morto tra il 1333 e il 1338. Se ciò non osta a quanto possiamo dedurre dalla sua produzione poetica, visto che la tenzone con Cavalcanti sulla figura della madonna posta in San Michele in Orto va collocata nel 1292; che la corrispondenza con Guglielmo de' Romitani è attribuita dalla rubrica del Vat. Lat. 3214 ai fatti successivi all'ottobre del 1301; che il sonetto *Color di cener fatti son li bianchi* è databile al 1302 o al 1304; che, infine, Guido Orlandi fu corrispondente di Dino Compagni e, tra gli altri, insieme a Chiaro Davanzati e Cione Baglioni, anche di Dante da Maiano, nonché autore di un sonetto sarcastico nei confronti di Monte Andrea (ciò che vuole dire come minimo una frequenza poetica plurigenerazionale); se ciò non osta ai dati ricavabili dal *corpus* poetico, si diceva, andrà però riconosciuto che alcuni suoi testi si trovano già nel fasc. XX del Vat. Lat. 3793, dove le presenze di autori le cui testimonianze documentarie superano il secolo XIII (vedi sopra quanto si è detto di Schiatta Pallavillani o la biografia di Cione Baglioni, attestato fino al 1312) non sono molte e raramente sono spinte così in avanti. Varrebbe quindi la pena, per quanto riguarda Guido Orlandi, costruire un discorso complessivo che tenga conto della produzione poetica, delle caratteristiche della storia della tradizione delle sue rime e infine dei dati documentari per le ipotesi identificative, considerando che si tratta di un'interessante figura da dover forse ancora bene inquadrare dal punto di vista

generazionale. Col che, non si vuole comunque dire che quella di Levi sia un'ipotesi da rigettare. Basti considerare che sempre secondo la sua ricostruzione, Guido Orlandi, nonno del rimatore, aveva almeno due figli: Orlando e Torigiano. Credo che in quest'ultimo, e quindi in un Rustichelli, vada identificato il «Torigiano di Guido Orlandi» registrato nel libro dei conti di Lapo di Manno Riccomanni, *sub anno* 1295 (doc. 77 par. IX): un dato che, inserendosi organicamente nel quadro relazionale già ipotizzato sulla base doc. 65, va nel senso di una conferma e non certo di una smentita.

Scorrendo l'accuratissimo *Indice dei nomi propri e delle cose notevoli* allestito da Corinna Mezzetti, si potranno fare, incidentalmente, alcune semplici segnalazioni: 1) tra i testimoni della pronuncia della sentenza del giudice degli appelli del comune di Firenze Federigo Tasconi d'Arezzo contro, tra gli altri, Brunetto di Bellincione Alighieri e Cione del fu Bello Alighieri in una causa che li vede opposti, per questioni edilizie, alla Badia Fiorentina e alla Chiesa di San Martino del Vescovo insieme ai propri vicini, di cui sono rappresentati (doc. 59, 11 settembre 1277) appare un *Arrigo Rapecte*, di cui possiamo specificare l'onomatica e la provenienza. Infatti, il 18 giugno 1280, Guida, vedova di un Chiaro Davanzati di Santa Maria Sopr'Arno – uno dei due Chiaro Davanzati attestati a Firenze tra la prima e la seconda metà del Duecento candidati ad essere identificati col poeta, ma in verità il meno probabile dei due³³ – sceglie come suo mundualdo «Arrigum vocatum Rapectam quond. Gaulducci pp. Sancti Stephani ad pontem»³⁴. 2) Tra i nomi omessi dei numerosi consiglieri fiorentini presenti alla ratifica dell'alleanza antipisana del 10 novembre 1251 (doc. 36) c'è anche quello di «dominus Iacobus Oderrici», cioè Iacobo di Odarrigo Bellondi, zio del rimatore fiorentino predantesco Puccio Bellondi (il cui nome per esteso è cioè Iacopo di Aldobrandesco Bellondi detto Puccio) che a lungo, per confusione di lettura o mancata verifica delle fonti, è stato scambiato dagli interpreti per il rimatore³⁵. 3) A Bologna, il 28 giugno 1307 Iacobuccio del fu Mino Marcegoni «iuravit more minorum» (doc. 152) di aver ricevuto la dote di sua moglie Isabetta, figlia del fu Bellino di Lapo Alighieri, del valore di 300 lire di bolognini, metà in contanti e metà in beni mobili. È probabile che Iacobuccio sia imparentato (forse il figlio?) con quel Mino Marzegonis che risulta debitore, negli anni '70 del Duecento, insieme al sarto bolognese Corvalino del fu Raneri Paltri, di un Monteadrea de Florentia, tradizionalmente identificato con il rimatore fiorentino omonimo. Si tratta di un personaggio che probabilmente ebbe una certa familiarità con l'ambiente dei fiorentini stabilitisi a Bologna nella seconda metà del XIII secolo³⁶. Segnalo qui, a proposito delle figlie di Bellino di Lapo, un errore presente nel primo degli alberi genealogici allegati al *CDD*, cioè l'albero relativo agli Alighieri. Margherita di Bellino è sposata con Gabriele di Iacopo Manzolino e non con Gabriele di Iacopo Manzolino di Mino Marcegoni (docc. 166 e 167); Isabetta non è sposata con Iacobuccio da Sala, come vuole l'albero, ma contrae due matrimoni: il primo con Iacobuccio di Mino Marcegoni, il secondo (non segnalato) con Raimondo

di Raimondo da Sala (docc. 196-199); infine Francesca, che risulta sposa di Bartolomeo di Albertuccio Magaldi è sposa di Bartolomeo di Albertuccio da Sala (docc. 165, 187, 212, 281); Magaldi è il cognome di Bartolo di Filippo, marito di Galizia, figlia di Tana, sorella di Dante e di Lapo Riccomanni. La confusione è in ogni caso isolata all'albero, l'*Indice dei nomi propri e delle cose notevoli* riflette invece la reale situazione molto precisamente, segnalando attraverso opportuni richiami il legame matrimoniale tra i diversi soggetti coinvolti. 4) Nel doc. 161, che è la copia della provvisione del 2 settembre 1311 in cui sono elencati tutti i banditi esclusi dall'amnistia di Baldo d'Aguglione, la nota introduttiva elenca e discute della relazione tra i diversi testimoni che la tramandano, optando per *LC* come testo base (ASF, *Capitani di Parte Guelfa*, Numeri Rossi, 20, cioè il *Libro del Chiodo*) e dando in apparato le varianti degli altri testimoni, soprattutto di *CP21* (ASF, *Capitani di Parte Guelfa*, Numeri Rossi, 21) che contiene solo la lista, ma non si avvale della medesima fonte di *LC*, dal momento che in essa vi sono nomi non altrimenti ricordati. Tra gli esclusi del contado del sesto di Borgo vi sono «Lippus et Ghuccius Ricchi Barbuti populi Sancte Marie Novelle», fratelli il cui patronimico diventa molto più noto agli studiosi di letteratura recuperando la lezione di *CP21* riportata in apparato (e sicuramente giusta), cioè «Rustichi» (*CDD* pp. 285-86): i due, cioè, sono i figli di Rustico Filippi, rimatore del Duecento di Santa Maria Novella dalle tendenze politiche se non proprio ghibelline, almeno contrarie al guelfismo fiorentino di metà secolo³⁷.

2. La *Nota ai testi* a cura di Teresa De Robertis (pp. LXXVII-XCIII) non si limita ad estrinsecare i criteri di edizione – a cui vengono dedicate le pp. LXXXVIII-XC – ma dedica note fondamentali ai nuclei documentari, ai fondi o agli archivi che conservano i documenti alighieriani contenuti nel *CDD*. Dal momento che «la vita di Dante e la storia della sua famiglia sono rispecchiati dalla geografia archivistica» (p. LXXVII), l'esposizione segue un criterio geografico, relativo, cioè, all'attuale ubicazione della documentazione: la curatrice descrive brevemente le peculiarità dei vari nuclei documentari, le caratteristiche essenziali delle loro vicissitudini storico-archivistiche e la natura dei soggetti produttori, in particolare con riferimento a quanto si trova a Firenze (par. 1.1), Prato (par. 1.2), Bologna (par. 1.3) e in Veneto (par. 1.4: quest'ultimo più articolato). La partizione geografica, di fatto, rispecchia anche la ramificazione famigliare: se Prato è la piazza d'azione delle due generazioni antecedenti al poeta, a Bologna i documenti riguarderanno essenzialmente Bellino di Lapo Alighieri, mentre gli archivi veneti, ricchissimi di documentazione, sono fondamentali per seguire le vicende non solo di Pietro di Dante – per cui non mancano attestazioni fiorentine – ma soprattutto per i suoi figli e nipoti. Il capitolo va letto come integrazione e sintesi di quanto si trova altrove nel *CDD*: da un lato le note introduttive preposte ad ogni singolo documento edito, dove sono espli-

citare le caratteristiche della singola tradizione, dall'altro il ricco *Indice delle fonti* (pp. 740-46), dove l'articolato quadro documentario di quanto non solo edito, ma anche semplicemente citato nell'opera (ad esempio nelle spiegazioni riservate alle note storiche), viene schematicamente ricondotto alla sua esatta provenienza archivistica, fornendo quindi un'utile e complessiva visione d'insieme. Se, quindi, in virtù del legame tra provenienza archivistica e realtà topografica dei personaggi interessati non può stupire, ad esempio, che la maggior parte dei documenti conservati nel fondo *Diplomatico* dell'ASF provengano dall'archivio della Badia Fiorentina, posta la vicinanza del monastero al popolo di San Martino del Vescovo dove risiedevano gli Alighieri (p. LXXVII), provoca qualche suggestione anche il fatto che ben otto documenti contenuti nel *CDD* provengano dal registro di imbreviature di Lapo Gianni Ricevuti, personaggio che in via ipotetica si identifica con il poeta stilnovista Lapo Gianni³⁸. In realtà, però, queste attestazioni non paiono suffragare l'esistenza di un legame privilegiato tra il notaio e la famiglia di Dante – o Dante stesso – poiché i documenti in questione non registrano quasi mai negozi in cui gli Alighieri sono attori, e quindi coinvolti in primo luogo nell'azione giuridica, bensì, in quasi tutti i casi, testimoni (del doc. 176 Francesco Alighieri, dei docc. 183-185 Leone Poggi, del doc. 200 Cione di Brunetto): fanno eccezione i docc. 204-205 dove ad agire è Giadra di Cione di Brunetto (siamo nel 1322 e la parentela con Dante, peraltro, non è più strettissima) e il doc. 116, cioè l'atto della condanna di Noffo Quintavalle, Simone di Gherardo e ser Cambio da Sesto emanata dei priori del bimestre 15 aprile-15 giugno 1300 e consegnato ai priori nuovamente installati nel bimestre seguente, tra cui Dante. Anche in quest'ultimo caso, trattandosi di un atto pubblico e non privato, quanto ne possiamo inferire circa una relazione extraletteraria tra Dante e Lapo è tuttavia poco o niente.

In secondo luogo, la *Nota* spiega in che modo, applicando quali criteri e attraverso quali ricerche, il nuovo *CDD* triplica la mole dei documenti rispetto all'ultima edizione di Piattoli. Intanto, un primo motivo dipende dalla decisione di estendere il censimento e l'edizione delle testimonianze alla generazione dei figli di Pietro e di Iacopo di Dante Alighieri: in maniera particolare, l'*Appendice II* (venti documenti, dal 1347 al 1430, pp. 572-79) contiene i registi dei documenti dei tre figli di Iacopo (soprattutto di Alighiera) e di un atto relativo a Nerozzo di Andrea Poggi, figlio di Leone Poggi e di una sorella di Dante di cui ancora non si è stabilita l'identità; l'*Appendice III* contiene il regesto di ben 289 documenti (dal 1335 al 1432, pp. 580-630), quasi tutti di provenienza veneta, riguardanti i figli legittimi di Piero di Dante (Dante II e le cinque sorelle) e il figlio naturale Bernardo. Un secondo motivo dipende dalla scelta di scorporare i «documenti trasmessi dalla medesima fonte archivistica e riguardanti la stessa vicenda» (p. LXXXIII), in modo da agevolare allo studioso la comprensione di singoli passaggi di operazioni spesso complesse (rammentate, magari, in un solo atto) e di valorizzare la singola unità documentaria, anche quando di questa si avesse, altrove, una menzione parziale; in particolare, perché

un'unità documentaria sia considerata passibile di una voce autonoma, si è ritenuto sufficiente che fosse noto il nome del notaio rogante e un *terminus ante quem* per l'azione giuridica. A questo punto, si viene al terzo motivo degli incrementi, che investe fondamentalmente la serie principale del *CDD*, «passata a contenere 328 documenti contro i 230 di Piattoli» (p. LXXXIII). Intanto, quattordici documenti derivano dalle *Aggiunte* al suo *CDD* che Piattoli pubblicò nel 1951 e poi tra il 1265 e il 1269; mentre ventiquattro documenti, esclusi dall'ultima edizione con motivi non sempre chiari – talvolta esplicitati da Piattoli, talaltra da ipotizzare – ma noti, segnalati o già editi da altri studiosi, vengono riammessi nel *CDD*: alcuni riguardano direttamente il poeta, come il verbale del consiglio generale del comune del 6 luglio 1295, già citato (doc. 74) o la lista dei trentasei membri del consiglio speciale del capitano del novembre 1295-aprile 1296 (doc. 79). Circa quindici sono i documenti completamente nuovi ed inediti, tra cui i due, anch'essi prelevati dagli appunti di Piattoli, che hanno portato ad includere Giovanni all'interno della famiglia Alighieri (doc. 160 e 168). Anche l'*Appendice I* (30 documenti tra il 1332 e il 1358, pp. 565-71), contenente i registi in cui Pietro di Dante agisce come giudice, deve molto a delle schede preparatorie di Piattoli – d'altra parte un'analoga e omonima *Appendice I* compariva già nel suo *CDD* – la cui essenzialità, in ogni caso, è stata risolta e colmata dal lavoro, di scavo e di edizione, dei curatori del nuovo *CDD*.

L'*Appendice IV* (*Documenti di dubbia pertinenza dantesca*, pp. 631-42) contiene, tranne in un caso (doc. IV 1), non registi, ma edizioni di «documenti dubbi, che forse concernono, con vario grado di approssimazione, gli Alighieri di San Martino del Vescovo» (p. XLVII). I dubbi sul doc. IV 1 (17 novembre 1261, Prato) derivano dal fatto che l'atto imbreviato – di mano dell'ormai variamente ricordato notaio pratese Iacopo di Pandolfino – è rimasto incompleto e quindi non si può dire con certezza (ma la probabilità è alta) che il Bellincione lì menzionato come autore del *mutuum* sia il figlio di Alighiero I, mentre gli eredi di Alighiero menzionati nel doc. IV 4 (1 marzo 1285, Firenze) come confinanti di un terreno oggetto di vendita nel popolo di Sant'Ambrogio potrebbero pure essere Dante e Francesco, ma a detta dei curatori mancano dati sostanziosi per confermarlo. La maggior parte dei documenti che costituisce l'appendice, però, afferisce all'intricato *dossier* relativo a Leone Poggi il quale, secondo la testimonianza di Boccaccio, era un cognato di Dante, avendone sposato la sorella e avendo avuto da lei un figlio, Andrea. I docc. IV 2 e IV 3, cioè vendite in cui è coinvolto Leone Poggi risalenti al marzo del 1264, recano il dato che questi è sposato con una donna di nome Ravenna; l'esclusione dei documenti dalla serie principale fa credere che, come altrove ipotizzato³⁹, i curatori considerano insufficienti i dati a disposizione per credere che questa Ravenna sia sorella di Dante e quindi faccia parte del suo gruppo familiare. Ancor meno, quindi, si può stabilire che fosse madre di quell'Andrea di Leone Poggi intimo del Boccaccio e straordinariamente somigliante al poeta. Il motivo per cui il testa-

mento di Cecca di Leone del fu Poggio, risalente al 23 luglio 1322 (atto a Firenze) è edito nella serie principale (doc. 202), mentre il secondo, il terzo e il quarto (doc. IV 5-7) sono confinati nell'*Appendice IV* è invece più implicito e potrebbe dipendere dal fatto che mentre il primo cita esplicitamente Andrea di Leone Poggi come fratello di Cecca e suo erede, questi scompare completamente negli altri tre; la presenza del testamento nella serie principale, dunque, non dipenderebbe dal fatto di essere di Cecca di Leone Poggi, quanto dal menzionare Andrea: del resto, nella nota al doc. 202 si era già ipotizzato che i due potessero essere figli di una madre diversa (p. 349). Perché quindi la scelta editoriale appaia coerente, si dovrà credere all'applicazione di questo criterio.

Infine, due sono i documenti considerati dubbi dal Piattoli e ammessi tra i certi nella nuova edizione: il doc. 153, relativo a Giovanni di Dante di Alighiero, sulla cui appartenenza legittima alla progenie di Dante Piattoli aveva espresso i suoi dubbi e il doc. 221 che attesta che Pietro del fu Dante da Firenze, studente in diritto civile, è testimone a un testamento. A questo proposito si dovrà quindi correggere, intanto, quanto si legge a p. LXXXIV del *CDD*, in cui si indica che il secondo documento dubbio promosso dai curatori è il [doc.] «218 (Pietro di Dante, scolare in diritto civile, è testimone a un testamento dettato in Bologna nel 1324)»; il doc., come si è detto, è il nr. 221 del *CDD* e inoltre non risale al 1324, bensì al 1327. Non solo, ma anche gli elementi della *datatio* posti in vedetta nel doc. 221 non sono precisi, poiché recitano «1327 agosto 3, Bologna» (p. 383), mentre l'azione giuridica e il relativo atto a questa connesso, risalgono al «die tertiodecimo mensis augusti»: l'errore si ripete inalterato nell'*Indice generale dei documenti* (pp. 747-803), alla p. 767.

Il documento in questione, infatti, non è annoverabile tra quelli in cui il negozio giuridico e la confezione dell'atto hanno date diverse. Casi del genere sono peraltro presenti nel *CDD* e gli editori lo hanno risolto mettendo in vedetta la data, sempre riportata allo stile comune, «che si riferisce al ruolo svolto dal membro della famiglia Alighieri» (p. LXXXVI) nei singoli atti; così vengono quindi ordinati i documenti e non sulla base della data del negozio giuridico principale presente nelle singole testimonianze (par. 3). L'oggettività del regesto cede, analogamente, alla necessità di creare un *corpus* di documenti funzionali alla storia degli Alighieri, dal cui punto di vista si confezionano i singoli, brevi, essenziali e semplici regesti presenti non solo nelle appendici, ma anche, a seconda dei casi, nel corpus maggiore. È inoltre importante che i regesti rispettino le notorie contraddizioni che a volte sussistono tra un documento e l'altro dove, tanto per fare l'esempio più diffuso, la particella *quondam* che accompagna un nome può sparire da un momento all'altro per poi ritornare a distanza di qualche documento (par. 4).

3. Un punto di forza indubitabile del *CDD* è l'estrema coesione e precisione che riguarda non solo l'edizione dei singoli documenti, che è, tranne pochi e

numerati casi, critica, «condotta sugli originali o su altra fonte diretta» (p. LXXXVIII, dove si elencano anche i casi in cui l'edizione è stata riprodotta, spesso per impossibilità di reperire il documento già nei decenni passati: nonostante il grande impegno profuso nella verifica e nell'aggiornamento delle segnature, nonché nella ricerca degli originali, uno solo è il documento riemerso, il doc. 266), ma anche la semplicità e completezza delle note che l'accompagnano, ovvero le note introduttive, prima del testo (i cui criteri sono illustrati alle pp. LXXXVI-LXXXVII) e le note storiche, che lo seguono (illustrate a p. XCI). L'applicazione di criteri uniformi per il loro allestimento, che si ripete inalterata, rende la consultazione dell'opera estremamente semplice anche al lettore meno avvezzo a questo tipo di lavoro.

Le note introduttive, quindi, non si limitano a riportare l'attuale segnatura del documento originale o di eventuali plurime testimonianze – nei rari casi in cui queste si diano, cercando di stabilirne la relazione e quindi di esplicitare la scelta del testo-base – ma forniscono spiegazioni sull'articolazione interna di documenti complessi o sulla relazione tra documenti diversi, soprattutto attraverso rimandi all'interno dello stesso *CDD*. Inoltre, se fa parte della normale pratica di edizione segnalare le precedenti edizioni e i registi a stampa di ogni testimonianza, è funzionale alla storia della critica dantesca, e quindi alla fattispecie, riportare per ognuna la prima segnalazione, perché significa rilevare «il momento a partire dal quale è stato acquisito un dato della biografia dantesca o della storia della famiglia» (p. LXXXVII). Nell'applicazione di questi criteri di sobria completezza s'inserisce la scelta, pienamente condivisibile, di non fornire ogni volta una bibliografia integrale. Talvolta, poi, nelle note introduttive, si giustifica la scelta di un inserimento o si contestualizza ulteriormente (rispetto alle note storiche) il documento: è il caso, ad esempio, del doc. 1 e delle ragioni, prelevate da informazioni, ricavabili anche da altri luoghi documentari del *CDD*, che hanno condotto a credere che il *Cacciaguida filius Adami* menzionato come testimone nell'atto di livello del 28 aprile 1131 (a Firenze) sia l'avo dantesco (p. 3) o del già più volte ricordato doc. 74, dove la nota fornisce informazioni sulla condizione materiale della testimonianza e allinea ulteriori indizi per suffragare l'ipotesi che il nome illeggibile sul supporto sia quello di Dante (p. 107). Altre volte la nota introduttiva specifica la relazione tra diversi documenti che si trovano dentro o fuori dal *CDD*, come quella preposta al doc. 13, una confessione di mutuo che è collegata ad altre operazioni di prestito che coinvolgono Alighiero II, il padre e i fratelli (i doc. collegati sono il 9, i 13-15, il 18) o una completa descrizione paleografica e filologica della fonte, come nel caso del doc. 144, il primo relativo alla pace tra il Marchese Franceschino Malaspina, di cui Dante Alighieri è procuratore e il vescovo Antonio conte di Luni (docc. 144-148).

Come si è già detto, le note storiche posposte ai singoli documenti o a gruppi di documenti affini per ragioni storiche o giuridiche, risultano fondamentali a un lettore che ha poca o nulla dimestichezza con gli strumenti cui

di norma si affida la ricerca storica. Per come sono state percepite e realizzate, non si possono neppure considerare un'appendice meramente sussidiaria ai documenti, ma quasi un *vademecum* che, illustrando casi particolari, fornisce informazioni utili destinate a trascenderli. Di norma, quando ciò è possibile, le note storiche esplicitano

la natura della fonte e/o del negozio giuridico attestato; gli avvenimenti, i personaggi o le istituzioni che il documento menziona o sottintende, con spiegazione delle procedure legali e delle loro implicazioni giuridiche, economiche, politiche; il significato e la rilevanza che il documento ha per la biografia di Dante o per la storia della sua famiglia, con segnalazioni delle questioni che rimangono aperte (p. XC1).

Anche in questo caso il doc. 1 fornisce un utile esempio di nota storica, visto che la contestualizzazione che ne risulta è molto chiara. Intanto, c'è un primo rilievo squisitamente storico-diplomatico che dialoga con la nota storica del doc. 2, segnalando che l'atto di livello del 1131 è una *charta*, mentre il secondo è già un *instrumentum*: fatto fondamentale nella storia del notariato basso-medievale – e quindi della produzione documentaria a questo connesso – poiché indica il passaggio da un momento in cui la presenza di testimoni era necessaria per dare valore giuridico all'atto a quello in cui bastava, per garantirne legittimità, la *pubblica fides* del notaio rogante. Segue quindi una descrizione generale del contratto di livello, cui afferisce il negozio giuridico registrato nel documento, di cui si segnalano eventuali peculiarità rispetto alla norma e una minima nota prosopografica sui soggetti coinvolti nell'azione, in questo caso riguardante la loro precoce presenza nella zona della Badia Fiorentina, che è la medesima della famiglia Alighieri. Emblematica è anche la nota storica al doc. 74 dove, dopo un breve cenno alla fonte (i *Libri fabarum*) si procede a spiegare struttura e funzionamento dei consigli opportuni sul finale del Duecento, quindi a contestualizzare le proposte approvate quel 6 luglio 1295, che prevedevano un ammorbidimento – il cosiddetto 'temperamento' – degli Ordinamenti di Giustizia promossi nell'aprile del 1293 da Giano della Bella e infine a spiegare quale rilievo potesse avere, per il Dante appena entrato in politica, sostenere pubblicamente la proposta (pp. 108-10). Allo stesso modo, la nota storica al doc. 114, relativo all'ambasceria di Dante a San Gimignano il 7 maggio del 1300, illustra brevemente cosa era e come funzionava la Taglia Guelfa, l'alleanza militare la cui articolazione istituzionale prevedeva periodiche o occasionali riunioni, l'annuncio di una delle quali, probabilmente, era l'oggetto dell'ambasciata dantesca (pp. 178-79). Le note storiche ci ragguagliano ulteriormente sulle fonti e sulle istituzioni che le hanno prodotte, ma soprattutto sulla natura degli atti giuridici registrati, privati o pubblici: il mutuo, la rappresaglia, la garanzia, l'acquisizione o la cessione di diritti, ma anche le provvisioni consiliari, i bandi, i processi inquisitori sono sparutissimi esempi della varietà documentaria che si trova dentro il *CDD*, dove si provvede a chia-

rificare atti di ogni specie, attraverso sintesi efficaci e, per quanto essenziali, bibliograficamente aggiornate.

Considerata la varietà diacronica, archivistico-documentaria, geografica, linguistica di quanto presente nel *CDD*, l'edizione dei documenti segue due criteri fondamentali: per quanto riguarda la presentazione del testo nella pagina rinuncia a imitare le peculiarità presenti nell'impaginazione dell'originale in favore dell'uniformità editoriale, non solo per questioni inerenti alla collana, ma anche per agevolare la lettura dei testi. Eventuali accorgimenti grafici, come la divisione in paragrafi, l'uso ampio dei capoversi, l'utilizzo del rientro e del corpo minore per rilievi testuali specifici, sono tutti funzionali allo scopo. Per quanto riguarda più propriamente il piano ecdotico, l'edizione segue invece criteri di conservatività, come appare necessario sia per rispettare la varietà delle provenienze geografico-archivistiche di cui si è detto (che è anche linguistica)⁴⁰ sia perché le oscillazioni nella catena grafica o nelle rese testuali anche dentro il medesimo documento, datane la natura prettamente pratica, sono molto maggiori (e molto più tollerabili) di quelle di un testo letterario. L'intervento di disambiguazione è quindi minimo (p. LXXXIX). Perciò stupisce, ad esempio, che in entrambe le occorrenze del «livellario» messo a testo nell'edizione del doc. 1, l'originale presenti invece una forma *libellario* che non viene mantenuta e che è quella latina con l'occlusiva labiale sonora intervocalica ancora privata della spirantizzazione propria del volgare (o dove al limite la spirantizzazione, se sussistente, non è graficamente rilevata).

A margine, e da una prospettiva che tenga sempre in conto un lettore che è principalmente storico della letteratura, vorrei segnalare una questione meramente tecnica a suo eventuale vantaggio. Poiché l'originale del doc. 1 fa parte del fondo *Diplomatico* dell'ASF è possibile consultarlo in versione digitalizzata all'indirizzo <http://www.archiviodistato.firenze.it/pergasfi/>. Tra le varie opportunità che il fondo digitalizzato offre vi è quella della ricerca avanzata che permette di circoscrivere il bacino di ricerca secondo alcuni parametri, tra i quali i nomi degli *autori* dell'azione giuridica documentata nella singola testimonianza; può accadere – e questo non è solo un caso isolato, ma un caso riportato come esempio – che l'onomastica presente nel database dell'archivio digitalizzato non coincida con quella riportata nel documento edito (non necessariamente edito nel *CDD*); nel caso del nostro documento tutti e tre i nomi degli attori variano sensibilmente – Gerardo di Bento, Gasdia di Genescili sua moglie, Bradario di Rodolfo di Benzo nell'Archivio digitalizzato; Gerardo di Benzo, Gasdia di Genesulo, Brodario di Rodolfo di Benzo nel *CDD*⁴¹ – ma va detto, anche in virtù della nota storica che esplicita i legami tra i soggetti coinvolti, che la soluzione del *CDD* appare molto più accurata. Pertanto, una ricerca all'interno della folta base di dati che parta da rilievi onomastici, dovrà tenere in debito conto la possibilità di sensibili discrepanze nelle forme. Sempre nel senso della conservatività andrà considerato il mantenimento della lezione «blebe Sancti Iusti» nel doc. 9, par. 3, ma poiché nel resto del documento il notaio usa,

variamente declinata, sempre la forma *plebs* con la labiale sorda, in quell'unico caso si potrebbe pensare ad un errore di trascrizione, pertanto emendabile. La quantità del materiale contenuto nel *CDD* è però tanta e tale che non è possibile procedere ad un'analisi filologica minuta caso per caso, del resto non necessaria, se non nell'ipotesi in cui qualche studio specifico o che specificamente si avvalga dei documenti lì editi approfondisca anche questo aspetto.

5. Segnalo per concludere qualche errore banale o semplici sviste emerse durante la lettura, tutto sommato giustificabili di fronte a un lavoro complesso e articolato.

Nella nota introduttiva al doc. 171 la testimonianza principale, copia autentica dagli atti del Comune del notaio Bonaccorso Bruscoli da Calenzano va datata 7 agosto 1316 e non 6 agosto, giusta la sottoscrizione riportata in nota e il confronto con l'originale (ASF, *Diplomatico*, Firenze, San Pancrazio, 1315 ottobre 15, cod. id. 000336789).

Quanto alla *Bibliografia* (pp. LIX-LXXVI), in almeno due casi manca lo scioglimento dei riferimenti che si trovano più avanti. Si tratta almeno di a) Tarassi, *Della Tosa* citato a p. 8, nella nota storica al doc. 3 che dovrebbe riferirsi alla voce *Della Tosa*, Meliorello, che Tarassi ha redatto per il *DBI* nel 1989 (vol. 37); b) Fiumi, *Demografia*, citato nella nota storica del doc. 20, a p. 33, il cui riferimento completo è E. Fiumi, *Demografia, movimento urbanistico e classi sociali in Prato dall'età comunale ai tempi moderni*, Firenze, Olschki, 1968. Diverso il caso di Barbi, *Per un passo*, pur presente in bibliografia (*Bibliografia* p. LXII) ma poi citato nel corso del lavoro come Barbi, *Per l'epistola* (ad es. alle pp. 314 e 315, docc. 174-175).

Tra le sigle dei *Repertori, riviste, dizionari* (pp. LXXV-LXXVI) non viene sciolta la sigla MEFR (che sta per «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen Âge»), pur utilizzata, a p. LXVII, nella voce bibliografica di Gaulin, *Bannis pour dettes*.

Altre volte sono i rimandi interni tra un documento e l'altro del *CDD* ad essere interessati da refusi. Nella nota storica del doc. 68: «La presenza di Bellino di Lapo [...] collega questo doc. al nr. 68» (p. 100), 68 va sostituito con 67. Non è la nota al doc. 103 ad informare circa le vicende che opposero Bonifacio VIII e Margherita Aldobrandeschi sul crinale del Trecento, ma il doc. 114 (da correggere quindi il rimando della nota di p. 194). Nella nota storica al doc. 174 «le azioni compiute da Tana Alighieri per dotarsi un procuratore» (p. 315) riguardano solo i docc. 174 e 175 e non pure il 176, come segnalato. Nella nota storica del doc. 168 si dovranno escludere, dai documenti che attestano i possedimenti degli Alighieri a Pagnolle, i segnalati docc. 190-192 e 194, che riguardano la vendita di terreni a Ripoli da parte di Tana Alighieri. Nella nota storica relativa ai docc. 213-217 (p. 375) è nel doc. 210 che «Pietro figlio di Dante» risulta attestato a Firenze nel 1323 e non nel doc. 182, come indicato.

Non sempre le abbreviazioni elencate a p. XC relative ai luoghi di conservazione più presenti vengono riportate nella stessa forma (è il caso ad esempio della Biblioteca Riccardiana di Firenze, citata come BRicFi o anche BRFi [doc. 5] o della sigla ASSpezia, per l'Archivio di Stato di La Spezia, citato come ASSp nei documenti relativi alla pace malaspiniana, docc. 144-148).

L'*indice dei nomi*, particolarmente accurato, presenta solo minime incongruenze. Ad esempio il *Marcus f. Iacopi Pulliensis* notaio che fa da testimone ad una vendita, da parte di Bellincione Alighiero e dei figli, il cui acquirente è Toringo di Pugliese (doc. 9; ma Toringo è frequentemente coinvolto in affari con gli Alighieri) andrebbe meglio indicizzato alla voce *Pugliesi (de Pullienibus, de Prato)* essendo alta la probabilità che appartenesse alla stessa famiglia di uno degli attori coinvolti nell'azione giuridica. Mentre, se non ho letto male il doc. 50 dove è menzionato col padre, andrebbe sottratta alla voce *Arrigus f. Rainerii Vinci* la qualifica professionale di notaio, che è di Ranieri, non di Arrigo.

Ma in definitiva si tratta di refusi o sviste più che innocenti, i quali non hanno alcuna ripercussione nel peso complessivo dell'opera, una vera e propria pietra miliare in quanto costituisce una sintesi avanzata e compiuta di tutto il materiale documentario di interesse dantesco; in quanto si inserisce emblematicamente e organicamente in un momento cruciale della critica attuale relativa a Dante, i cui nuclei di discussione stanno un'altra volta modificandosi nei fini e nei metodi e, infine, in quanto si tratta di un'opera meritoria per se stessa e che tale sarebbe rimasta anche se al centro avesse avuto altri che non gli Alighieri, gruppo familiare con cui la memoria storica è stata clemente in virtù della fama di un suo membro che, se non ci avesse lasciato la sua opera monumentale, i documenti si sarebbero limitati a tratteggiare come un individuo tutto sommato poco eccezionale.

NOTE

¹ Sono parole di M. Santagata, *Ricordo di Umberto Carpi*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XVII/ 2 (2014), pp. 11-16, p. 15.

² Cfr. a proposito quanto dice M. Berengo, *Lo studio degli atti notarili dal XIV al XVI secolo*, in *Fonti medioevali e problematica storiografica*. Atti del congresso internazionale (Roma, 22-27 ottobre 1273), Roma, 1976, 2 voll., vol. I, pp. 149-72.

³ Ser Matteo di Biliotto Notaio, *Imbreviature*, a cura di M. Soffici e F. Sznura, *I Registro (anni 1294-1296)*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2002 [da ora MB I seguito dal n. di documento ed, eventualmente, dal numero di pp.]; *II Registro (anni 1300-1314)*, a cura M. Soffici, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2016 [da ora MB II]. All'interno del CDD l'importanza di questo registro viene ad esempio rilevata in relazione alla ricostruzione della procedura di liquidazione del fallimento della compagnia di Donato Bonizzi, tra i cui creditori v'è Cione del Bello (cfr. nota storica al doc. 100, pp. 166-67).

⁴ Cito da M.A. Pincelli, *Le liste dei ghibellini banditi e confinati da Firenze nel 1268-*

69. *Premessa all'edizione critica*, «Bollettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo», CVII (2005), p. 362.

⁵ Cfr., ad esempio, la voce *Schiatta Pallavillani*, in *Letteratura italiana. Gli autori*, vol. X. *Dizionario bio-bibliografico e indici*, Torino, Einaudi, 1991, 2 voll., vol. 2, p. 1607 (redattore G. Inglese). L'atto di giuramento del 18 febbraio 1280 (st. com.) si legge in I. Lori Sanfilippo, *La pace del Cardinal Latino a Firenze nel 1280. La sentenza e gli atti complementari*, «Bollettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», LXXXIX (1980), p. 224-27 (il nome di «Schiactam domini Albiçi Palavillani» a p. 225).

⁶ Cito da Archivio di Stato di Firenze [da ora ASF], *Diplomatico*, Normali, Riformagioni, Atti pubblici, 1278 maggio 2 (cod. id. 00019834), da cui trascrivo adottando i seguenti criteri di edizione, molto conservativi, che applicherò sistematicamente per la trascrizione di documentazione inedita: inserimento di punteggiatura, separazione delle parole e uso di maiuscole e minuscole secondo l'uso moderno, divisione di *u* e *v*, tacito scioglimento di abbreviazioni, integrazioni tra parentesi uncinate, omissioni tra parentesi quadre e tre puntini di sospensione, asterischi in caso di mancata comprensione. La prima segnalazione del documento è in R. Davidsohn, *Forschungen zur älteren Geschichte von Florenz*, Berlin, Mittler und Sohn, 1896-1908, 4 voll., vol. 4, pp. 231-33, da cui poi E. Werder, *Studien zur Geschichte der lyrischen Dichtung im alten Florenz*, Zürich, Leeman, 1918, p. 260.

⁷ Sulle vicende relative alla pacificazione cfr. M. Sanfilippo, *Guelfi e ghibellini a Firenze: la pace del cardinal Latino (1280)*, «Nuova Rivista Storica», LXIV (1980), pp. 1-25.

⁸ La lista si legge in I. Del Lungo, *Dino Compagni e la sua cronica*, Firenze, Le Monnier, 1879-1887, vol. 1 t. 2 (sezione *Documenti*), pp. VIII-XIV (la cit. a p. VIII).

⁹ MB II doc. 156; da segnalare un refuso nel regesto introduttivo, dove si dice che a prestare fideiussione è «messer Albizzo Pallavilani».

¹⁰ Lo notava a suo tempo Barbi a proposito del fratello di Dante, Francesco, nei documenti detto talvolta del popolo di San Martino del Vescovo, talaltra del popolo di Pieve di Ripoli, luogo dove a un certo punto andò a risiedere: alcune testimonianze sono però molto precise, perché vi troviamo formule di questo tipo: «Francischum olim Alagherii de Alegheriis, qui oim morabatur in populo Sancti Martini Episcopi de Florentia et hodie moratur in populo plebis de Ripolis comitatus Florentie» (CDD doc. 227 del 15 maggio 1332, cit. a p. 390); le osservazioni in M. Barbi, *Un altro figlio di Dante?*, in *Problemi di critica dantesca*, vol. 1 *Prima serie (1893-1918)*, vol. 2 *Seconda serie (1920-1937)*, vol. 2, pp. 347-70, p. 369.

¹¹ L'ultima voce dedicata al poeta è (s.v.) *Palamides (Palamidesse) di Bellindote*, a cura di A. Montefusco e R. Zanni, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960- [da ora DBI], vol. 80, 2014, pp. 478-81. Per questioni di comodità si rimanda alla bibliografia lì contenuta, ma esplicitando i riferimenti a voci bibliografiche (o a fonti) ulteriori. Segnalo inoltre che, pur nella sua stringatezza, la nota più precisa sulla famiglia è ancora quella di R. Davidsohn, *Storia di Firenze*, traduzione italiana di G.B. Klein, riveduta da R. Palmarocchi, con introduzione di E. Sestan, Firenze, Sansoni, 1956-1968, 4 voll., 8 tt., t. 2/1, p. 682 n. 1.

¹² Cfr. M. Tarassi, *Il regime guelfo*, in S. Raveggi, M. Tarassi, D. Medici, P. Parenti, *Ghibellini, guelfi e popolo grasso. I detentori del potere politico a Firenze nella seconda metà del Duecento*, Firenze, La nuova Italia, 1978, pp. 73-164, pp. 150-51; R. Cella, *Gli atti rogati*

da Brunetto Latini in Francia (tra politica e mercatura, con qualche implicazione letteraria), «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», VI/1-2 (2003), pp. 367-408, pp. 391-99; E. Gigli, *Operatori economici fiorentini a cavallo del primo popolo: intorno alla societas filiorum Falconerii*, in *Studi sulle società e le culture del Medioevo per Girolamo Arnaldi*, a cura di L. Gatto e P. Supino Martini, Firenze, All'insegna del Giglio, 2002, 2 voll., vol. 1, pp. 229-43, pp. 233-35.

¹³ I risultati di questa revisione sono raccolti e discussi in un articolo specifico in preparazione: «*Bonaventura vocatus Palamidexe*?» *Precisazioni e acquisizioni su Palamidese di Bellindote, rimatore fiorentino del '200*.

¹⁴ MB I doc. 180. Il testamento inedito, segnalato per primo da Davidsohn, è segnato ASF, *Diplomatico*, S. Maria del Bigallo, 1289 settembre 2 (cod. id. 00023051).

¹⁵ MB II, doc. 485 e poi, a questo collegato, i docc. 488 e 489.

¹⁶ MB I doc. 825. La prima segnalazione è nella solita nota di Davidsohn.

¹⁷ MB I doc. 740 del 23 novembre 1295, da cui si cita.

¹⁸ Anche se in misura nettamente minore, quanto alle implicazioni e ai personaggi coinvolti, riusciamo ad avere notizie dei Bellindoti perché coinvolti negli affari di Rosso di Ruggero Strozze, il vero cliente di Matteo, così come, «la relativa ricchezza delle informazioni sulle attività economiche degli Alighieri a Prato si deve al fatto che Accordo di Segadore, come molti Pugliesi, si serviva abitualmente di Iacopo di Pandolfino come suo notaio di fiducia» (nota storica a CDD doc. 8, p. 16): Accordo e i Pugliesi erano prestatori di professione (come il Rosso di Ruggero Strozze nei documenti citati) in affari con gli Alighieri.

¹⁹ MB I, pp. LXXXIX-XCI.

²⁰ Su Odaldo cfr. (s.v.) *Della Tosa*, Odaldo a cura di M. Tarassi in *DBI*, vol. 37, 1989, pp. 695-697, part. p. 695: da correggere la svista per cui si dice che fosse sposato con «Lucia Bellindori».

²¹ Per il primo cfr. S. Raveggi, *Il regime ghibellino*, in Raveggi, Tarassi, Medici, Parenti, *Ghibellini, guelfi e popolo grasso* cit., pp. 1-72, p. 54 n; per i secondi *Liber Extimationum. Il libro degli estimi* (An. MCCLXIX), a cura di O. Brattö, Gotemborg, Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1956, *passim*. Sulla fonte si veda la nota storica in CDD doc. 47, pp. 70-71.

²² *Le registres d'Urbain IV (1961-1264): recueil des bulles de se pape publiées ou analysées d'après les manuscrits originaux du Vatican*, par L. Dorez, J. Guiraud, Paris, A. Fontemoing, 1899-1958, IV voll., vol. I, pp. 20-21, doc. 81 (le cit. a p. 20).

²³ Cfr. quanto osserva Cella, *Gli atti rogati* cit., pp. 392-94.

²⁴ Raveggi, *Il regime ghibellino* cit., p. 17.

²⁵ ASF, *Diplomatico*, Lunghe, Firenze, Sant'Ambrogio, 1263 agosto 2 (cod. id. 00074449).

²⁶ CDD nota storica al doc. 62, in cui «Geri e Cione del Bello di Alighiero, contumaci, sono condannati ognuno al bando [da Prato] di 300 lire: 100 per aver sottratto un prigioniero a Spigliato del fu Giunta, 200 per aver ferito quest'ultimo».

²⁷ L'ipotesi è in Cella, *Gli atti rogati* cit., p. 399, poi variamente accolta dagli studiosi. Il documento in questione è ASF, *Diplomatico*, Firenze, San Marco (domenicani), 1273 febbraio 23 (cod. id. 00018697).

²⁸ La lista, va detto, era già stata pubblicata in M. Barbi, *L'ordinamento della Repubblica fiorentina e la vita politica di Dante*, in Id. *Studi e problemi* cit., vol. 1, pp. 141-55, pp. 149-50.

²⁹ A questo proposito una serie di lavori complementari e collaterali a quelli sul *CDD* sono raccolti nelle due miscellanee *Dante attraverso i documenti*, I. *Famiglia e patrimonio (secolo XII-1300 circa)*, a cura di Giuliano Milani e Antonio Montefusco, «Reti medievali rivista», XV/2 (2014), pp. 159-343 e *Dante attraverso i documenti*, II. *Presupposti e contesti dell'impegno politico a Firenze (1295-1302)* a cura di G. Milani e A. Montefusco, «Reti medievali rivista», XVIII/1 (2017), pp. 179-563.

³⁰ M.R. Traina, *Ricostruire il Duecento predantesco: il caso di ser Uguccione Ballionis notaio*, «Studi e Testi italiani», XXXVIII (2016) (ma 2017), *La lirica in Italia dalle Origini al Rinascimento*, a cura di L. Geri e M. Grimaldi, pp. 13-43, pp. 16-17.

³¹ Si veda da ultimo il volume *Poesia e diritto nel Due e Trecento italiano*, a cura di F. Meier e E. Zanin, Ravenna, Longo Editore, 2019.

³² Cfr. l'ultima voce bibliografica, cioè (s.v.) *Orlandi, Guido*, a cura di M. Grimaldi, in *DBI* vol. 79, 2013, pp. 516-18 e l'analisi di E. Levi, *Guido Orlandi: appunti sulla sua biografia e sul suo Canzoniere*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XLVIII (1906), pp. 1-35.

³³ Su Chiaro vedi (s.v.) *Davanzati, Chiaro*, a cura di P. Stoppelli in *DBI* vol. 33, 1987, pp. 103-105, precisabile in più punti.

³⁴ Il documento è pubblicato da F. Novati, *Notizie biografiche di rimatori toscani dei secoli XIII e XIV*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», V (1885), pp. 403-407, p. 405 (l'originale è segnato ASE, *Notarile Antecosimiano*, 11250, c. 37rv).

³⁵ Su Puccio Bellondi vedi da ultimo M. Piciocco, «*Super specialibus discordiis que sunt inter guelfos*»: novità su Lambertuccio Frescobaldi, su Puccio Bellondi e, in qualche modo, su Monte Andrea, «Documenta. Rivista internazionale di studi storico-filologici sulle fonti», I (2018), pp. 61-83, in part. pp. 74 ss.

³⁶ Tratte dai *Memoriali*, le due testimonianze, rispettivamente del 6 febbraio 1273 e del 31 marzo 1274 si leggono nella trascrizione (una delle quali parziali) di G. Zaccagnini, *Per la storia letteraria del Duecento*, «Il libro e la stampa. Bollettino ufficiale della "Società Bibliografica Italiana"», VI/4-6 (n.s.) (1912), pp. 113-60, 140 n. 7 e (limitatamente alla seconda) in quella di Michele Piciocco, *Due canzoni di Monte Andrea*, «Studi di Filologia Italiana», LXXI (2013) (ma 2014), pp. 79-122, p. 84.

³⁷ Scettico sulla ghibellinità del padre e dei figli è Nicolino Applauso, *Curses and Laughter in Medieval Italian Comic Poetry: the Ethics of Humor in Rustico Filippi's Invectives*, in *Laughter in the Middle Ages and Early Modern Times: Epistemology of a Fundamental Human Behavior, its Meaning and Consequences*, a cura di A. Classen, Berlin-New York, De Gruyter, 2010, pp. 383-414; l'ultima voce biografica sul poeta è (s.v.) *Rustico di Filippo (Filippi)*, a cura di P. Rigo, in *DBI* vol. 89, 2017, pp. 357-60.

³⁸ Cfr. in ultimo (s.v.) *Ricevuti, Lapo*, a cura di V. Celotto, in *DBI* vol. 87, 2016, pp. 401-404, il cui profilo biografico è accettato dalla recentissima edizione di Rea (*Lapo Gianni, Rime*, a cura di R. Rea, Roma, Salerno Editrice, 2019, collana «Testi e documenti di Letteratura e di Lingua», XLII).

³⁹ È quanto affermano le curatrici in margine a R. Piattoli, *Leone Poggi cognato di Dante e la sua famiglia*, a cura di T. De Robertis e L. Regnicoli, «Rivista di Studi Danteschi», XIII/2 (2013), pp. 354-96, in particolare nella *Postilla* di pp. 393-95. L'ipotesi è quindi ribadita nella nota storica al doc. 202 del *CDD*, cioè a dire il primo testamento di Cecca di Leone Poggi, risalente al 1322. Andrà perciò ricorretta la svista, che si reitera nelle note introduttive ai docc. IV 2, IV 3, IV 5-8, dove si segnala come pertinente alla questione la nota storica apposta al doc. 203, che nel *CDD* riguarda invece un processo in cui è coinvolto Giorgio di Cione di Brunetto Alighieri.

⁴⁰ Questa scelta permette anche di rilevare interferenze volgari nel latino giuridico: ad esempio, all'interno del doc. 9 il toponimico «de Sancto Iusto» è utilizzato di norma dal notaio, ma a un certo punto, tra i fittavoli delle terre vendute dagli Alighieri si trova «Bellamore da San Giusto» (doc. 9 par. 4, p. 17).

⁴¹ <http://www.archiviodistato.firenze.it/pergasfi/index.php?opadmin=0&op=-fetch&type=pergamena&id=442671>. Ultima consultazione 15.12.2019.

ARNALDO BRUNI

Pina Ragionieri Sergi recensisce
Letteratura dell'Italia unita di Gianfranco Contini

On Pina Ragionieri Sergi's review of Gianfranco Contini's
Letteratura dell'Italia unita

ABSTRACT

Lo studio commenta la recensione di Pina Ragionieri Sergi, uscita su «Rinascita» nel 1968, all'antologia *Letteratura dell'Italia unita* di Gianfranco Contini, pubblicata nello stesso anno. Il motivo della riproposta del testo si deve all'intelligente lettura dell'opera di riferimento, percorsa con una finezza di analisi che la distingue nel quadro della ricca bibliografia sull'argomento. Ne risultano riconosciuti con proprietà i pregi, ricondotti soprattutto alle monografie introduttive alle pagine scelte degli autori, in particolare con riguardo ai 'cappelli' dedicati a Giovanni Verga, Giovanni Pascoli, Gabriele D'Annunzio, Benedetto Croce, Carlo Dossi, Emilio Cecchi, Pier Paolo Pasolini, Carlo Emilio Gadda e Antonio Pizzuto.

This paper is a comment on the review by Pina Ragionieri Sergi, published in «Rinascita» in 1968, of Gianfranco Contini's *Letteratura dell'Italia Unità*, published in the same year. Her clever reading of Contini's work merits renewed consideration for the refinement of her analysis that clearly distinguishes it from the rest of the rich literature on the topic. Sergi draws particular attention to the quality of Contini's work in terms of his monographic introductions to the excerpts chosen from the authors Giovanni Verga, Giovanni Pascoli, Gabriele D'Annunzio, Benedetto Croce, Carlo Dossi, Emilio Cecchi, Pier Paolo Pasolini, Carlo Emilio Gadda and Antonio Pizzuto.

Pina Ragionieri Sergi recensisce
Letteratura dell'Italia unita di Gianfranco Contini

1. La recensione di Pina Ragionieri Sergi, dedicata a *Letteratura dell'Italia unita* di Gianfranco Contini¹, è candita nella memoria di chi provvede ora a ristamparla da un grazioso aneddoto che è inevitabile svelare in apertura. La fonte e testimone è l'autrice, di grata memoria, della quale il 16 gennaio 2020 è ricorso il primo anniversario della scomparsa. Le cose sarebbero andate così. L'articolo, apparso su «Rinascita» il 31 maggio 1968 con la firma da nubile (Pina Sergi), colpì vivamente Contini. Il quale, in mancanza di lumi, non poté ravvisare nella scrivente la consorte di un suo collega della Facoltà di Lettere e Filosofia di Firenze, Ernesto Ragionieri, e perciò scrisse senz'altro alla redazione del settimanale per ringraziare la sconosciuta. Fu dunque Ragionieri in persona a portare in Università, sciogliendo l'enigma con sorridente esibizione, la missiva molto elogiativa perché Contini avrebbe scritto che il pezzo «coglieva l'anima» del suo lavoro: non senza conseguenze personali. Lo studioso, difatti, maturata una stima profonda per la direttrice di Casa Buonarroti, non mancò di presentarsi spesso in platea in occasione di iniziative culturali promosse dall'istituzione.

Ce n'è quanto basta per suscitare curiosità nei confronti dello scritto, apparso a poco più di un mese di distanza dall'uscita dell'antologia, nel mentre infuriava la vivacissima polemica che accompagnò la circolazione del volume. Di qui la sollecitazione a rileggere il pezzo, rammentando le critiche dispiegate a largo raggio in margine a un'opera subito assunta agli onori della cronaca letteraria, fino ad apparire un caso per la numerosità delle prese di posizione di allora.

Tanto per cominciare, si deve precisare che sull'*Italia unita* si pronunciarono in schiera compatta i maggiori letterati in attività di servizio, da Baldacci a Pampaloni, da Falqui a Pasolini, da Barilli a Carpi, da Calasso a Madrignani, per rammentare almeno i più noti². Né l'eco delle polemiche si spense in quell'anno anche perché le singole monografie, che precedevano le scelte dei testi dei cento autori figuranti nell'opera, furono ristampate in altro volume successivo, *La letteratura Italiana. Otto - Novecento*. Il quale fu organizzato da Roberto Bigazzi con un montaggio che riunì le schede dell'antologia con frammenti ripresi da altri saggi dello studioso, definiti da Contini «pianerottoli» integrativi «di letture estratte dai miei volumi *Varianti e altra linguistica* (1970) e *Altri esercizi* (1972)»³. Il *vient-de-paraitre* favorì un rigurgito di polemiche che videro cimentarsi una schiera di vecchi e nuovi protagonisti. Si deve precisare

che in sede di ricostruzione dei fatti vadano distinte nettamente le due operazioni. L'antologia nasce da un progetto orientato, opera originale pensata da un critico deciso a consegnare alle stampe il punto di vista militante sulla letteratura dell'ultimo secolo. Il libro confezionato da Bigazzi fu estorto al malvolente autore che si limitò ad approvare il *puzzle* combinato dall'industria altrui «con tagli e suture intelligenti (e segnalandomi l'opportunità di aggiunte e nuovi elementi di raccordo)». Di qui il carattere ambiguo di una scelta discutibile perché, a parte la ristampa con ritocchi e integrazioni delle schede antologiche, per il resto il prodotto finito adibiva alla nuova bisogna, tramite una manipolazione di altri, dei frammenti di saggi antichi, torcendoli per via di assemblaggio a una cifra narrativa, in origine estranea. La difficoltà intrinseca del trascorso dalla dimensione sincronica dei contributi a una prospettiva diacronica perseguita per via di contiguità, a parte il favore isolato di Carlo Bo, *rara avis*, subì la critica negativa di Giancarlo Vigorelli e di Guido Almansi. Altri come Baldacci, e tra questi in particolare Pasolini, si rammaricarono del *placet* concesso alla stampa da parte dello studioso fiorentino: «Giovanni Macchia l'ha pensato e voluto, Roberto Bigazzi "ricucendolo" l'ha redatto, infine, l'autore, Gianfranco Contini, ha avuto, forse giustamente, il torto di darne il beneplacito»⁴.

La sommaria cronaca consente di distinguere, con tutta evidenza, due opere diverse, sicché, per quanto riguarda il discorso appena avviato, è necessario ragionare della prima, l'antologia del 1968, prescindendo dalle interferenze sulla seconda, nonostante le ricadute funzionali già indicate. E ancora, a proposito dell'antologia, si deve sottolineare che il dibattito non si esaurì negli immediati dintorni della pubblicazione, come di solito capita nelle diatribe di annata. La circostanza è osservata in un contributo di Guglielmo Gorni che, rivisitando l'episodio, è costretto a prendere atto dell'inattesa insorgenza: «contro ogni apparenza la polemica intorno all'antologia» risultava a quella data (2002) «tutt'altro che sedata», tanto che lui si era ritrovato a sorpresa «in un campo di battaglia»⁵. Pupino ha tentato di rimuovere in modo persuasivo i preconcetti operativi a suo tempo, allo scopo di inquadrare il fenomeno in una cornice adeguata: «trascorsi dal '68 più di quarant'anni, sensibilmente mutati i paradigmi culturali di allora [...], moderati o tacitati insomma gli animi e i rancori di chi partecipò al clima dell'epoca, quando non alle controversie, si potrà finalmente discutere di quella celebre antologia senza troppi pregiudizi?»⁶. Prima ancora di entrare nel merito, Pupino ha creduto di spiegare i motivi di una persistenza insolita nella durata, quasi che quel «bilancio – campionario della letteratura prodotta in Italia in un secolo e qualche anno di unità statale», a norma dell'*Avvertenza* dell'*Italia unita*, fosse caduto in una stagione cruciale di svolta, proponendosi come esemplare: «Eppure quel primo libro [l'antologia] è diventato un classico, cui malgrado la tendenziosità, premeditata e confessa, si fa spesso riferimento come a un esperto fededegno, come a sicura *auctoritas*: così per il canone, [...] come per i giudizi su singoli autori». Pupino perciò, esaminando

di seguito le critiche a Contini concentrate soprattutto su «assenze come presenze e proporzioni di entrambe» degli autori antologizzati, ha facile gioco nell'avvisare che altre storiche antologie presentano inconvenienti non diversi. Il suo censimento comincia con i *Poeti d'oggi* di Giovanni Papini e Pietro Pancrazi (1925, seconda ed.), continua con *Lirica del Novecento* di Luciano Anceschi e Sergio Antonielli (1961, seconda ed.), si conclude infine con *La poesia italiana del Novecento* di Edoardo Sanguineti (1969), *Poeti italiani del Novecento* di Piervincenzo Mengaldo (1978), *Antologia della poesia italiana: il Novecento* di Cesare Segre e Carlo Ossola (1999). Ne risulta, esemplificazione alla mano, che il manello delle opere considerate è passibile di appunti simili per via della registrazione di presenze inattese di autori, che col tempo hanno perduto l'aureola, o perché provvisti di proporzioni discutibili, in estensione o diminuzione. Pupino perciò, dopo avere denunciato l'assoluta inadeguatezza teorica della procedura di «un tal gioco di società [sulle presenze e sulle assenze], spesso inquisitorio e sterile», annota:

Suo presupposto è una finzione: che l'equanimità sia virtù possibile e necessaria. Ecce-pisco in merito che le presunte torsioni dell'*Italia unita* sono connaturate al genere. Tant'è: stando all'etimo ogni antologia (anthologia, 'scelta di fiori') implica una scelta, e ogni scelta avviene tra potenzialità diverse, tra le quali alcune trapassano all'atto, e altre no, e ciò in ottemperanza ai criteri selettivi e ordinativi come a preferenze e idiosincrasie del curatore (individuale o plurale che sia).

Dopo l'ineccepibile considerazione, Pupino, profondo conoscitore dell'opera di Contini, si dilunga in una esplorazione sistematica dei criteri applicati nell'antologia con i presupposti teorici riconoscibili in tutta l'attività dello studioso. Tema di vivo interesse, ma che fuoriesce dall'obiettivo di questo intervento, visto che qui s'intende solo commentare brevemente la recensione di Pina Ragonieri Sergi per censire gli spunti che, a suo tempo, impressionarono il compilatore dell'*Italia unita*.

2. L'articolo comincia con la segnalazione di un paradosso, di cui strada facendo, gli intervenuti nella discussione si sono dimenticati. Perché il volume, a norma dell'*Avvertenza* «progettato per gli studenti dell'ultimo corso delle scuole secondarie, senza escludere altri lettori, di cultura sempre non specialistica», è divenuto da subito, e sempre più di seguito, pretesto di un dibattito che ha investito i piani alti della repubblica letteraria. Altra singolarità, in ordine alla questione delle scuole secondarie, è l'implicita sollecitazione della cronologia dei programmi, secondo Pina, perché l'antologia «con intelligenza prevede quello slittamento in avanti di circa mezzo secolo, nel punto di partenza dei programmi d'italiano per l'ultima classe degli istituti secondari». Ma la responsabilità di questa riforma «di sempre più urgente applicazione» e tuttavia irrealizzata pesa su una classe dirigente sorda all'innovazione, se è vero che la peti-

zione di principio è tuttora chimerica⁷. Si tratta di spunti che, a mia conoscenza, trovano spazio conveniente solo in questo scritto che considera in modo globale il ruolo dell'opera, destinato a sfuggire comprensibilmente a quanti ne hanno fatto allora e di seguito motivo di discussione, da letteratura con la maiuscola. La riflessione di Pina non manca di registrare un'altra peculiarità, stavolta ricorrente in altri interventi: l'autorevolezza dello studioso che osa confrontarsi con un'esperienza inedita anche per lui, dovendo rapportare la ricchezza della sua cultura tecnica, peraltro applicata perlopiù in passato alla letteratura antica, con la complicata interferenza della storia: «Sembra dunque che il filologo, e il lettore, e il raffinato e attento indagatore di novità lessicali e sintattiche voglia immergere qui la sua esperienza smisurata nel crogiuolo della storia». Al riguardo però si sottolinea che l'area perlustrata concerne «un periodo di vita culturale ancora in via di catalogazione (e, per gli anni a noi più vicini o contemporanei, ovviamente troppo nuovo per ammettere anche la proposta di un qualsiasi canone)». Il passo, si badi, consente di attenuare, se non di assorbire una perplessità acutamente scaricata così sulla cornice, sicché i limiti dell'«ardua operazione» di inserimento dei materiali nel «crogiuolo della storia [...] è riuscita soltanto a metà», come segnalano alcune aporie dell'*Indice*:

Salta subito all'occhio la genericità di talune formulazioni, alle quali corrisponde talvolta, conseguenza forse ineluttabile delle caratteristiche sfuggenti di un materiale in parte ancora vergine di classificazioni pertinenti, una certa casualità di accostamenti: citiamo l'esempio di «Narratori e drammaturghi tra i due secoli», dove a Pirandello (che qui sta da solo a rappresentare il teatro nonostante il plurale del titolo) si affiancano due personalità disparate come quelle di Svevo e di Panzini. [...] Ne è spia [...] la funzione esclusivamente esterna di disporre la materia in gruppetti apparentemente ordinati all'interno dei quali possono sorgere tuttavia delle contraddizioni: Libero De Libero, posto fra gli «Ermetici», viene definito per esempio «uno dei migliori rappresentanti non, come generalmente si assume, del cosiddetto ermetismo, ma di un vero e proprio surrealismo italiano»; e non troppo dissimile sorte tocca a Landolfi o a Gatto.

La constatazione, direi obiettiva, non si traduce però in rampogna indirizzata all'antologista, bensì consente di rintracciare il motivo dell'anomalia in una giustificazione di metodo legata ancora all'*Avvertenza*:

Gli argomenti finora addotti vorrebbero convincere il lettore che si accinga alla consultazione di questo testo a trascurarne l'intelaiatura, che di esso costituisce la parte più caduca, o per lo meno a far tesoro della giusta indicazione del Contini, secondo la quale discutendo dell'oggi e del prossimo ieri è bene «muoversi entro cornici provvisorie o aperte».

Si tratta di una chiave inedita, nel riscontro con altre recensioni, che indirizza immediatamente la ricognizione verso il baricentro del libro, rilevato con un richiamo diretto: «Ciò che veramente conta, ciò che è degno di meditazione in questo volume è in realtà il problema della individuazione di ogni autore, in

ciascun caso proposta, e quasi sempre risolta con originalità di giudizio». È chiaro che di una lettrice così accorta e attrezzata si potranno apprezzare i competenti elogi e insieme le inevitabili critiche perché gli uni e le altre sono disposti nel segno di una ricerca di coerenza fra i criteri enunciati e le scelte operative. Di qui l'elogio delle singole «monografie (spesso eccellenti, a volte esemplari)», non senza il sicuro additamento, si è appena visto, della bontà dei giudizi. Non manca di conseguenza la sottolineatura attribuita alle «belle pagine» dedicate a Verga, all'«impegnativo profilo» di Pascoli e all'esposizione di «tutto il campionario merceologico» di D'Annunzio, alla scoperta della «stilistica *avant l'lettre*» di de Lollis, alle «amorose notazioni linguistiche che affollano le pagine dedicate al Croce», infine all'elenco puntuale delle predilezioni: da Pea all'«esaltazione di Dossi, o di Emilio Cecchi, o di Pasolini», per concludere con «il rilievo eccezionale dato a Gadda e a Pizzuto».

Come si deduce dall'elenco, la ricostruzione del tessuto culturale dell'antologia si sviluppa nel segno di una vigile linea espressionistica, effettivamente perseguita da Contini. Convinzione attiva questa anche nella denuncia del censimento delle assenze (De Roberto, Deledda, Brancati, Jovine, Dolci, Strati, Dessì), segnalando in aggiunta la «svogliata citazione di ufficio di un grande scrittore come Alvaro» o ancora la misura così poco «rappresentativa [...] dell'eccezionale esperienza di narratore di Bilenchi». La motivazione delle scelte privilegiate è legittimata in sostanza, del tutto correttamente, in base a una conclusione che anticipa le più tarde osservazioni di Pupino già considerate:

È un quadro che corrisponde a quelle intenzioni di obiettività tutt'altro che neutrale che, parafrasando una dichiarazione dell'autore dell'antologia, potremmo con ogni legittimità assumere a epigrafe del poderoso lavoro da lui [Contini] affrontato; un quadro che restituisce l'immagine di un conoscitore profondo che poco concede al gusto corrente e molto al suo estro e alle sue personali preferenze.

Non basta: in un ultimo spunto, nel segno di un'analisi ben indirizzata, il motivo conduttore relativo al riconoscimento delle presenze o delle assenze viene ripreso con una campionatura pertinente, proprio in rapporto alle predilezioni dell'autore:

Se da tale angolatura consideriamo l'antologia più esplosiva di questi ultimi anni, il filo che la conduce affiora molto spesso plausibile; ma quanto più consentaneo al punto di vista dell'autore sarebbe stato, diciamo, un Meneghello al posto di un Soldati, e quanto più conseguente l'omissione di quel *Gattopardo* che qui sembra indegnamente sostituire *I Viceré* e che il Contini non ha mai esitato a situare, salutarmente, tra le «opere d'intrattenimento»!

Il giudizio si dispone nel segno della irrepreensibilità, soprattutto se si tiene conto della statura di un Meneghello, cresciuta non poco negli anni successivi,

e del fatto che il parere sul *Gattopardo* è dello stesso Contini. Al riguardo il compilatore non aveva mancato però di difendere la sua prassi in un'intervista rilasciata alla «Fiera letteraria» che replica alla «notatissima assenza» di De Roberto:

A mio avviso, De Roberto è scrittore certo stimabile, ma più valido per doti morali o di laboriosità che per autentica illuminazione. Insomma, quando c'è un Verga toccato dalla luce della grazia, in un'antologia che impone per forza di cose certi limiti di spazio, si può sacrificare ciò che al confronto può apparire secondario. [...] Lo stesso discorso di De Roberto si può fare per la Deledda⁸.

Si è lasciato di proposito per ultimo, per comodità espositiva, il caso di Gramsci, che in realtà figura nel segmento centrale della recensione, perché intorno al suo nome affiora un dissenso che suona come un'incrinatura della superiore imparzialità avvertibile complessivamente nella scrittura. Anche se viene colta l'eccezionalità dell'inclusione dell'eccentrico pensatore nel novero degli antologizzati, fra i «filosofi» e gli «scrittori politici che a partire dall'inizio del secolo hanno segnato il destino civile di tanta parte della letteratura italiana» (Gentile e Debenedetti, Roberto Longhi e Luigi Einaudi, Salvemini, Gobetti e Carlo Levi), tuttavia sono lamentate sia l'assenza di Antonio Labriola, come capostipite della filiera, sia la parzialità dell'esemplificazione destinata a illustrare l'opera di Gramsci: «i tre scrittori scelti a rappresentare l'intellettualità antifascista non trovano il necessario risalto. Manca, in particolare, un esame approfondito della figura di Antonio Gramsci e dell'influenza esercitata dai *Quaderni* sulle generazioni dell'ultimo dopoguerra». Costituisce una spia della difficoltà il ricorso a un «polivalente ma generico aggettivo», per definire «la portata» del suo pensiero, «*stimolante*»: così lontano per il suo uso frusto e diffuso dall'«affilato rigore [...] del lessico» dello studioso. Ne deriva la presentazione del pensatore sardo «come un minore», anche perché «la scelta, dalle *Lettere dal carcere* e da *Letteratura e vita nazionale*, discende da criteri troppo convenzionali per non dar luogo a un'immagine sfocata»⁹.

Non c'è dubbio che affiori qui una distanza ideologica obiettiva concernente l'uno e l'altro filosofo, cioè Labriola e Gramsci, fra chi recensisce e l'autore, rammentando che lo scritto di Pina compare sul «Settimanale fondato da Palmiro Togliatti», di contro a una visione, diciamo, da borghese illuminato che Contini aveva precisato allora in un'intervista all'«Espresso», dichiarando di «credere fermamente allo Stato, alla legge e all'interesse pubblico»¹⁰. In ogni modo, il confronto di opinioni in dissenso lascia intendere che si è in presenza di una civile dialettica, tipica di una stagione ora etichettata come 'prima repubblica', distinta da una legittima distanza fra una comunista militante e un ex - azionista, appartenente alla cittadella della democrazia, tuttavia senza bandiere partitiche¹¹. Semmai colpisce oggi, nel mutato clima segnato dagli screzi quotidiani del concitato dibattito pubblico, una professione politica esposta allora nella normalità di un tranquillo enunciato, privo di animosità partigiane.

Per concludere, la recensione pare per più versi esemplare. In primo luogo per la capacità di assumere nelle coordinate di giudizio l'ottica privilegiata dal compilatore dell'antologia, sfogliata sempre *sine ira et studio*, per giunta con la sottolineatura sagace dei pregi indubitabili, e però senza tacere il dissenso, peraltro manifestato sempre con garbo e misura. Per questi motivi, lo scritto spicca nel quadro della polemica coeva, perlopiù caratterizzata da preconetti depistanti, laddove qui il discorso è condotto all'insegna di un metodo commendevole, degno di essere praticato ancora oggi da ogni censore ben provvisto. Si comprende che Contini, apprezzandone la qualità, abbia ubbidito all'impulso di ringraziare cordialmente la sua illuminata lettrice.

L'antologia di Contini di Pina Sergi¹²

È ancora fresca di stampa ma già celebre, questa antologia degli ultimi cento anni della nostra cultura nazionale che Gianfranco Contini presenta presso la Sansoni di Firenze col titolo *Letteratura dell'Italia unita. 1861 - 1968*: un volume di millecento pagine dedicato, secondo l'espressa dichiarazione del compilatore, agli «studenti dell'ultimo corso delle scuole secondarie, senza escludere altri lettori, di cultura sempre non specialistica», ma che per ora sta suscitando l'interesse e la partecipazione appassionata proprio di quegli ambienti «specialistici» per i quali non era stato progettato. Né poteva essere altrimenti: tanto allettante appare, fin dalla bella sovraccoperta morandiana del libro, il giustapporsi, a un periodo di vita culturale ancora in via di catalogazione (e, per gli anni a noi più vicini o contemporanei, ovviamente troppo nuovo per ammettere anche la proposta di un qualsiasi canone), del nome di un illustre filologo che, lungi dal sottrarsi agl'impegni della critica militante, è noto e temuto giudice della presente produzione letteraria fin nelle sue espressioni sperimentali e d'avanguardia. Se è vero che l'antologia nasce come testo scolastico; se è vero che con intelligenza prevede quello slittamento in avanti di circa mezzo secolo, nel punto di partenza dei programmi d'italiano per l'ultima classe degli istituti secondari, che non ci si decide a provocare ma che di anno in anno si fa di sempre più urgente applicazione, è anche indubitabile che periodo preso in esame e compilatore invitano a considerarla un tentativo di dare sistemazione critica a cent'anni e più di carta stampata, mentre il termine *a quo* e il preciso riferimento del titolo all'Italia unita incitano a scoprirvi le contraddizioni e anche le conquiste di una cultura nell'atto in cui aspira a farsi «nazionale».

Proprio in questa direzione si muove d'altronde il Contini quando, nel dare inizio alla sua *Avvertenza*, definisce il suo lavoro un «rapido bilancio - campionario della letteratura prodotta in Italia in un secolo e qualche anno di unità statale». Sembra dunque che il filologo, e il lettore, e il raffinato e attento indagatore di novità lessicali e sintattiche voglia immergere qui la sua esperienza smisurata nel crogiuolo della storia; ma basta un esame del modo in cui è stato distribuito lungo l'antologia il materiale voluminoso che la compone per rendersi conto che l'ardua operazione è riuscita soltanto a metà. Il libro è pausato da ventitré «occhielli» che scandiscono il ritmo della raccolta con i titoli che qui di seguito elenchiamo: Francesco De Sanctis; Filologi; Giosuè Carducci; Giovanni Verga e il naturalismo; «Scapigliati»; Altri prosatori; Giovanni Pascoli; Gabriele D'Annunzio; Poeti minori e dialettali; Benedetto Croce; Altri autori di prosa scientifica, critici, politici; Narratori e drammaturghi tra i due secoli; «Crepuscolari»; Futurismo e «vociani»; «Rondisti»; I poeti del Novecento; «Aura poetica» e «solariani»; «Ermetici»; La narrativa toscana;

«Neorealisti»; Poeti dialettali del Novecento; Carlo Emilio Gadda; Antonio Pizzuto. Salta subito all'occhio la genericità di talune formulazioni, alle quali corrisponde talvolta, conseguenza forse ineluttabile delle caratteristiche sfuggenti di un materiale in parte ancora vergine di classificazioni pertinenti, una certa casualità di accostamenti: citiamo l'esempio di «Narratori e drammaturghi tra i due secoli», dove a Pirandello (che qui sta da solo a rappresentare il teatro nonostante il plurale del titolo) si affiancano due personalità disparate come quelle di Svevo e di Panzini. Ma a riflessioni meno marginali invita l'elenco riportato. Da un'antologia che si apre, come meglio non potrebbe, nel nome di Francesco De Sanctis e che con moto originale e competente allarga il suo raggio fino a autori «sollecitati da prevalenti interessi concettuali» ci saremmo attesi una collocazione più meditata dei documenti di storia degli «intellettuali» che la letteratura italiana racchiude sin dall'unità, per tacere dei precedenti. Si evidenzia qui, a mio parere, la formazione letteraria e culturale dell'autore, svoltasi in un'epoca di profonde contraddizioni in modo da risultare aperta a apporti diversi, non arroccata nella letteratura «pura», ma sostanzialmente attenta al rapporto con la storia civile attraverso la filologia e la storia della lingua. Tutt'altro che insignificante, perciò, la presenza dei filosofi e degli scrittori politici che a partire dall'inizio del secolo hanno segnato il destino civile di tanta parte della letteratura italiana (anche se manca il diretto o indiretto ispiratore di molti di loro, Antonio Labriola). Nella ripartizione che comprende, fra gli altri, Gentile e Debenedetti, Roberto Longhi e Luigi Einaudi, Salvemini, Gramsci, Gobetti e Carlo Levi, però, i tre scrittori scelti a rappresentare l'intellettualità antifascista non trovano il necessario risalto. Manca, in particolare, un esame approfondito della figura di Antonio Gramsci e dell'influenza esercitata dai *Quaderni* sulle generazioni dell'ultimo dopoguerra. Accanto a Roberto Longhi, del quale non a torto si pongono in luce tanto «l'eccezionale perizia tecnica, fondata su una pari esaltazione d'istinto e d'intelligenza» quanto «le doti d'uno scrittore da annoverare tra i maggiori del secolo in Italia», Gramsci in fondo è presentato qui come un minore; tanto che nel periodo conclusivo della rapida monografia che a lui (come a ogni altro autore preso in esame) ha dedicato, il Contini, rinunciando per un attimo all'affilato rigore del suo lessico, per definire la portata delle «idee di Gramsci» ha fatto ricorso a un polivalente ma generico aggettivo che l'abuso di questi ultimi tempi in ogni genere di scrittura ha paurosamente depauperato: *stimolante*. Inoltre la scelta, dalle *Lettere dal carcere* e da *Letteratura e vita nazionale*, discende da criteri troppo convenzionali per non dar luogo a un'immagine sfocata. Non soltanto perché, evidentemente, ci preme, ci siamo fermati su questo esempio: esso infatti aiuta a comprendere che il filo storico in questo volume appare a volte liso o sottoposto a strattoni. Ne è spia abbastanza eloquente il fatto che le indicazioni del curatore sono contenute esclusivamente nelle monografie (spesso eccellenti, a volte esemplari) che presentano i singoli autori; per cui le ventitré ripartizioni che abbiamo elencato di sopra esercitano, nell'economia del volume, la funzione

esclusivamente esterna di disporre la materia in gruppetti apparentemente ordinati all'interno dei quali possono sorgere tuttavia delle contraddizioni: Libero De Libero, posto fra gli «Ermetici», viene definito per esempio «uno dei migliori rappresentanti non, come generalmente si assume, del cosiddetto ermetismo, ma di un vero e proprio surrealismo italiano»; e non troppo dissimile sorte tocca a Landolfi o a Gatto.

Gli argomenti finora addotti vorrebbero convincere il lettore che si accinga alla consultazione di questo testo a trascurarne l'intelaiatura, che di esso costituisce la parte più caduca, o per lo meno a far tesoro della giusta indicazione del Contini, secondo la quale discutendo dell'oggi e del prossimo ieri è bene «muoversi entro cornici provvisorie o aperte». Ciò che veramente conta, ciò che è degno di meditazione in questo volume è in realtà il problema della individuazione di ogni autore, in ciascun caso proposta, e quasi sempre risolta con originalità di giudizio. Si leggano le belle pagine che introducono alla lettura del Verga; si veda, nell'impegnativo profilo del Pascoli, con quale autorevolezza questo poeta viene considerato entro la problematica del realismo europeo, e in che misura la scelta pone in primo piano la ricerca verbale sia nel neologismo di *Italy* sia nello «sforzo di imitazione antiquaria» delle *Canzoni di Re Enzo*; si legga, di Cesare De Lollis, un interessante saggio di ricerca «stilistica» *avant l'lettre*; si scorra il lungo inserto dannunziano dove, come ha dichiarato in una recente intervista¹³, il Contini ha voluto esporre, dell'imaginifico, «tutto il campionario merceologico, dal preraffaellita ai proclami fiumani, per mostrare come fosse uno sperimentatore inesausto, mai soddisfatto della pagina»; si osservino le amorose notazioni linguistiche che affollano le pagine dedicate al Croce, e la cordiale presentazione di Pea, e la convinta esaltazione di Dossi, o di Emilio Cecchi, o di Pasolini; si veda, anche, il rilievo eccezionale dato a Gadda e a Pizzuto. Si ponga poi mente alla svogliata citazione d'ufficio di un grande scrittore come Alvaro, o alla notatissima assenza di De Roberto e della Deledda, o alla mancata considerazione di tutto il filone meridionalistico che va da Brancati a Jovine, da Dolci a Strati, nella quale resta purtroppo coinvolta la voce, ben più pura, di Giuseppe Dessì; o al racconto citato come prova, in verità assai poco «rappresentativa», della eccezionale esperienza di narratore di Bilenchì. È un quadro che corrisponde a quelle intenzioni di obiettività tutt'altro che neutrale che, parafrasando una dichiarazione dell'autore dell'antologia, potremmo con ogni legittimità assumere a epigrafe del poderoso lavoro da lui affrontato; un quadro che restituisce l'immagine di un conoscitore profondo che poco concede al gusto corrente e molto al suo estro e alle sue personali preferenze.

Se da tale angolatura consideriamo l'antologia più esplosiva di questi ultimi anni, il filo che la conduce affiora molto spesso plausibile; ma quanto più consentaneo al punto di vista dell'autore sarebbe stato, diciamo, un Meneghello al posto di un Soldati, e quanto più conseguente l'omissione di quel *Gattopardo* che qui sembra indegnamente sostituire *I Viceré* e che il Contini non ha mai esitato a situare, salutarmente, tra le «opere d'intrattenimento»!

NOTE

¹ G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, p. [IV]: «PRIMA EDIZIONE APRILE 1968 / PRIMA RISTAMPA GIUGNO 1968» (di seguito *Italia unita*): tengo presente la ristampa del «settembre 1968», provvista dei ricchissimi *Indici analitici*, a cura di R. Bigazzi. La lettera di Contini, di cui appresso, risulta allo stato irrimediabile, come mi informano cortesemente i figli di Pina, Delia, Giovanna e Rodolfo, che ringrazio di cuore anche per avere autorizzato la riproduzione dell'articolo della madre.

² Per la serie degli interventi citati, cfr. A.R. Pupino, «La letteratura dell'Italia unita», in *Gianfranco Contini vent'anni dopo. Il romanista, il contemporaneista*. Atti del Convegno internazionale di Arcavacata Università della Calabria, 14-16 aprile 2010, a cura di N. Merola, Pisa, ETS, 2011, p. 41 e vedi Id., *Il sistema dialettico di Gianfranco Contini*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, MCMLXXVIII, pp. 5, 10 e n., 79, 105, 115, 129.

³ G. Contini, *La letteratura Italiana. Otto-Novecento* Firenze, Sansoni / Accademia, 1974 («Le letterature del mondo. Enciclopedia universale delle letterature diretta da R. Bacchelli, G. Macchia, A. Viscardi»). L'opera rientra in una serie: «La letteratura italiana, tomo IV, Ottocento-Novecento»: qui la citazione che segue a testo. Sul volume, più volte ristampato da Rizzoli (1992, 1998, 2001), concepito per «l'affettuosa insistenza» dell'«amico Giovanni Macchia», come precisa Contini nell'*Avvertenza* (p. 5), cfr. almeno G. Vigorelli, *La brutta storia del professor Contini*, «Il settimanale», 1974, pp. 70-71; L. Baldacci, *Contini in trasferta*, ora in Id., *Novecento passato remoto. Pagine di critica militante*, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 101-104. Per gli altri riferimenti, cfr. Pupino, *Il sistema dialettico di Gianfranco Contini* cit., pp. 3, 9 e n., 10, 79, 86, 89, 105, 109 n., 110, 129.

⁴ Cfr. P.P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarcossi, Torino, Einaudi, 1979, p. 442. L'intervento però si distingue per una considerazione sorprendente: «Tuttavia risulta chiaro ciò che è stupefacentemente vero, cioè il solo critico italiano i cui problemi siano stati i problemi letterari di Gramsci è Contini: "scandalo per i Giudei, stoltezza per i Gentili", dunque».

⁵ G. Gorni, *Letteratura dell'Italia unita e Letteratura della nuova Italia*, compare in *Riuscire postcrociani senza essere anticrociani. Gianfranco Contini e gli studi letterari del secondo Novecento*. Atti del convegno di studio (Napoli, 2-4 dicembre 2002), a cura di A.R. Pupino, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2004, pp. 157-71: 157.

⁶ Cfr. Pupino, «La letteratura dell'Italia unita» cit., pp. 41-67: le citazioni che seguono nell'ordine alle pp. 43-44. Fra gli interventi più autorevoli si ricordano in particolare, come indicativi della tendenza in atto, U. Carpi, *Cento autori cento senza storia*, «Belfagor», XXIII (31 luglio 1968), pp. 485-88; L. Baldacci, *Un'antologia di Contini*, ora in Id., *Le idee correnti e altre idee sul Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1968, pp. 177-80, che peraltro precisa: «E per dirla di passata, le introduzioni al De Sanctis, al Carducci, al Pascoli, al D'Annunzio, al Croce, resteranno all'attivo della storiografia letteraria italiana: quintessenza di attenzione, di ascolto, di sensibilità alle vicende della cultura e dell'invenzione formale».

⁷ Le citazioni qui e di seguito sono tratte dal testo della recensione di Pina ospitato in calce.

⁸ Cfr. la «Conversazione» con Contini, *Piovene Bassani Parise ecco perché vi ho bocciato*, «La Fiera letteraria. Settimanale di Lettere, scienze, arti e spettacoli», XLIII, n. 21 (23 maggio 1968), pp. 10-11.

⁹ Forse non è azzardato ascrivere a questo rilievo la giunta esemplificativa di quasi tre pagine, tratta dai *Quaderni del carcere*, figurante a conclusione del profilo di Gramsci, in Contini, *La letteratura Italiana. Otto-Novecento* cit., pp. 250-55: 252-55.

¹⁰ Cfr. l'intervista a Contini, di A. Barbato, *I bocciati di Pian de' Giullari*, «L'Espresso», XIV, n. 19 (12 maggio 1968), pp. 16-17. Precede il catenaccio: «Gianfranco Contini il critico più severo d'Italia / fa l'elenco dei veri e falsi scrittori del Novecento».

¹¹ Cfr. C. de Matteis, *Contini politico*, in Id., *Contini e dintorni*, Lucca, Maria Pacini Fazi editore, 1994, pp. 91-117.

¹² L'articolo, Pina Sergi, *L'antologia di Contini*, è tratto da «Rinascita. Settimanale fondato da Palmiro Togliatti», XXV, n. 22 (31 maggio 1968), p. 32: titolo corrente della rubrica, *Problemi della cultura*. Precede il catenaccio in neretto corsivo: «*La letteratura dell'Italia unita (1861-1968): bilancio - campionario di un secolo e qualche anno*». Il testo è distribuito su quattro colonne, occupa l'intera pagina, costellata però da tre illustrazioni inserite in rettangoli convenienti, giustificate in calce, sotto la quarta colonna, con un corsivo redazionale: «*Le illustrazioni di questa pagina sono inserzioni pubblicitarie dell'Almanacco purgativo 1914 pubblicato da lacerbiani e futuristi in occasione della esposizione di pittura futurista di "Lacerba" che si tenne a Firenze dal novembre 1913 al gennaio 1914. L'Almanacco è stato ripubblicato in questi giorni a cura delle Nuovedizioni Enrico Vallecchi*». Si allude all'*Almanacco purgativo 1914*, [Firenze], Nuovedizioni Enrico Vallecchi. Nel volume, da me consultato, manca il *colophon*: la data d'ingresso nei palchetti della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, stando al catalogo, è il 4 maggio 1968. Si omette invece un altro breve commento redazionale di natura politica in corsivo, che si legge in questa stessa pagina sotto al precedente, presentato col titolo *La voce di Londra*, del tutto stravagante. La trascrizione è fedele, si sono modernizzati però gli accenti, tra i quali «E'» = «È», si è introdotto il punto fermo in chiusura di ogni paragrafo, dove è omesso, cioè sempre, tranne che dopo il penultimo («preferenze.»): infine si è modificata qualche minuzia interpuntiva, lineette comprese. Il titolo, in neretto nel settimanale come pure il nome della scrivente fra due sbarre parallele, è restituito in corsivo: il nome dell'autrice in tondo.

¹³ Nell'intervista all'«Espresso» cit., p. 16.

CRONACHE

★ Dante Alighieri, *Vita Nuova*, a cura di Raffaele Pinto, Firenze, Edimedia, 2019

L'edizione della *Vita Nuova* commentata da Raffaele Pinto per la casa editrice fiorentina Edimedia (2019) offre al lettore i frutti del brillante e importante lavoro interpretativo dello studioso sull'opera di Dante, sinteticamente raccolti in tre sezioni. La prima consiste in una *Biografia di Dante* (pp. VII-X), dove in sole tre pagine, Pinto non si limita certo all'esposizione oggettiva dei fatti della vita, ma, con postura che piacerebbe dire quasi militante e con una tensione interpretativa mantenuta sempre lucida e aderente ai dati dei testi e delle ricostruzioni storiche, nonostante alcune riserve di cui si tratterà brevemente nel seguito, presenta anche un ritratto sintetico delle idee e delle intuizioni, non solo poetiche ma anche economico-politiche, che guidarono la vicenda di scrittore e di uomo del poeta fiorentino; segue un'*Introduzione* (pp. XI-XXII), che racchiude già *in nuce* l'interpretazione poi verificata puntualmente nelle successive note di commento al testo, dove il lavoro critico-interpretativo fa tesoro dei contributi di ambito più rigorosamente filologico più recenti, o, comunque, ancora imprescindibilmente attuali per la fertilità di cui godono tuttora nel campo degli studi danteschi contemporanei (soprattutto, in questo caso, il lavoro di Domenico De Robertis, alla cui «esemplare edizione» della *Vita Nuova*, edita da Ricciardi nel 1980, il commento di Pinto si dichiara, ben volentieri, debitore); e infine le note di commento al testo, per il quale viene adottato quello stabilito dall'edizione critica curata da Michele Barbi per la «*Edizione Nazionale delle Opere di Dante*» (Società Dantesca Italiana, I, Firenze, Bemporad, 1932), nelle quali, quasi scommettendo sulla leggibilità della lingua di Dante, sulla limpidezza della sua lettera, la parafrasi esplicativa è ridotta al minimo necessario, in favore del maggior spazio concesso al discorso interpretativo, che si snoda, quasi sempre, con snellezza e con una certa economia del linguaggio, riuscendo a soddisfare l'esigenza di fornire al lettore tutti gli elementi di un ricco lavoro ermeneutico, senza, tuttavia, finire per soffocare il testo dell'autore con la parola del critico.

In qualche punto, tuttavia, specialmente nella breve sezione della biografia, la forte vocazione ermeneutica del lavoro di Pinto rischia di provocare una rottura nell'equilibrio tra l'istanza interpretativa del critico e quelli che sono i dati reali, filologicamente fondati, intorno all'opera di Dante. È il caso, soprattutto, della questione del *Fiore*, che la biografia introduttiva tende ad attribuire a Dante, utilizzandolo poi in alcune note di commento alla *Vita Nuova* come testo scritto dallo stesso autore, con la motivazione che il poemetto in sonetti rientra perfettamente «nella linea di sviluppo dell'ideologia e della poesia» (cit. da p. VIII) del poeta negli anni in cui questo si pensa redatto. Pur non avendo qui gli strumenti per addentrarsi nella questione dell'attribuzione, non ci

si può astenere da segnalare il rischio del circolo vizioso che si può creare, adducendo a prova dell'esistenza di un dato reale il fatto che questo possa iscriversi «perfettamente» in un'interpretazione, per quanto brillante e rigorosamente fondata su altri dati reali questa sia.

Segnalato il caso del *Fiore*, che vuole essere emblematico delle possibili riserve che potrebbero attirare alcuni elementi di questa edizione commentata della *Vita Nuova*, dalla vocazione estremamente ermeneutica (riserve che a chi scrive non nascono, però, su molti altri punti), l'interpretazione di Pinto cerca di procedere sempre di pari passo con i dati del testo e di appoggiarsi sui contributi di altri studiosi dalla vocazione maggiormente filologica, tessendosi prima in un'introduzione e poi in un commento ricchi di spunti in molteplici direzioni, che cercheremo di presentare qui, brevemente.

L'*Introduzione* (pp. XI-XXII), ripercorrendo la storia delle produzioni satelliti della *Vita Nuova*, in modo essenziale le canzoni che, in qualche modo, costituiscono la «preistoria» dell'opera, illustra sinteticamente «l'itinerario ideologico e poetico» che ha condotto Dante alla scrittura del libro: l'evoluzione della sua poesia da una concezione del desiderio erotico come irrimediabilmente patologico e irrazionale, in accordo con la cultura medica del tempo, alla creazione del mito della «gentilissima», oggetto di un desiderio razionalizzato, che assume per l'io una funzione salvifica, sia in termini teologici, che medici. Offrono appoggio, dunque, al percorso interpretativo di Pinto le solide basi del lavoro più propriamente filologico di chi ha portato l'attenzione sulla produzione satellite della *Vita Nuova* – primo di tutti il già menzionato De Robertis – e la ricostruzione di quella cultura medico-scientifica che è stata uno dei nutrimenti della poesia di amore «da Cavalcanti a Boccaccio», per la quale viene fatto riferimento al libro di Natascia Tonelli, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio* (Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015).

È poi scavando nei testi con i propri strumenti ermeneutici, che lo studioso mette in luce il percorso di progressiva messa a distanza dell'oggetto del desiderio erotico da parte del soggetto lirico, che caratterizza lo sviluppo della poetica di Dante, fuori e dentro la *Vita Nuova*: dalle canzoni satelliti non confluite nel libello – *La dispietata mente che pur mira, E m'incresce di me e Lo doloroso amor che mi conduce* – dettate da una concezione tradizionalmente patologica del desiderio erotico e dal racconto, che occupa i primi capitoli trascritti dal «libro della memoria» fino al culmine dell'episodio del «gabbo», delle esperienze che hanno provato all'«io narrante» come «l'avvicinamento fisico a Beatrice produca l'exasperazione dei sintomi della malattia» (p. XII), per poi arrivare alla «svolta» di *Donne che avete*, dove viene definitivamente meno la «presenza allocutiva» di Beatrice, sublimata in un «fantasma» finalmente di «segno positivo», che ispira la «sublimante dolcezza della lode».

L'utilizzo di termini come «sublimazione» e «fantasma», occhieggianti alla teoria delle pulsioni freudiana, non deve trarre in inganno. L'interpretazione di Pinto cerca di fondarsi sempre su dati insiti ai testi di Dante, considerati nella loro integrità e storicizzati, fatti aderire al loro preciso e proprio contesto; mai sull'estrapolazione di alcuni elementi parziali di essi, deformati allo scopo di farli aderire a categorie prese in prestito dalle moderne teorie della psicanalisi. Non si tratta, insomma, di re-interpretare l'opera di Dante alla luce delle teorie di Freud, quanto, semmai, di mettere in evidenza che su molti temi, in questo caso sull'analisi dei meccanismi del desiderio, l'impressione genuina del lettore moderno di Dante è di «raggiungere qualcuno che è arrivato prima di lui», per ribadire il giudizio con cui Gianfranco Contini concludeva il suo saggio

Un'interpretazione di Dante (in Contini, *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 69-111).

È Dante stesso in *Convivio* III x 2, come mette bene in evidenza Pinto, ad aver fatto propria la teoria della necessità di una «strategia di allontanamento dell'oggetto del desiderio» per la stabilità della «psiche», per mantenere integra la sua capacità di discernere la verità dall'apparenza: «quanto la cosa desiderata più appropinqua al desiderante, tanto lo desiderio è maggiore, e, l'anima, più passionata, più si unisce a la parte concupiscibile e più abbandona la ragione. Sì che allora non giudica come uomo la persona, ma quasi come altro animale, pur secondo l'apparenza, non discernendo la veritate» (*Convivio* III x 2).

Proiettando questo «assioma» teorico del *Convivio* sul «romanzo» della *Vita Nuova* (Pinto insiste molto anche sulle strategie adottate da Dante per costruire una *factio* che non esita a definire di natura «romanzesca»), le note di commento al testo individuano nell'evoluzione della concezione del desiderio, di cui è protagonista l'«io narrante», il fulcro intorno al quale si struttura la *fabula*: «In quanto libro la memoria è attività squisitamente poetica, che seleziona i ricordi secondo un preciso programma di ricostruzione dell'io: il desiderio e le parole che il desiderio ispira sono gli unici eventi degni di essere custoditi e consegnati, nella storia di sé che il poeta narra innanzi tutto a se stesso, e poi agli altri» (cit. dalla nota del commento di Pinto 327 a *VN* XXXVII, 2).

Osservata dal punto di vista assunto dal commento di questa edizione, la prima fase della storia poetica di Dante, per come egli la ricostruisce nella *Vita Nuova*, è incentrata sull'analisi degli effetti che l'oggetto desiderato scatena nel soggetto desiderante, isolandolo, alla «maniera di Cavalcanti», nella propria personale e patologica *alienatio mentis*, che si manifesta secondo i sintomi descritti nei trattati di medicina del tempo.

Il commento di Pinto, traendo spunto dagli studi sui rapporti tra medicina medievale e letteratura già citati sopra, concede molto spazio ai riferimenti alla scienza della medicina, citando, soprattutto, i trattati di Arnau da Villanova. Il sapere medico si va, così, ad affiancare alla vasta cultura filosofica e letteraria che già l'esemplare commento di De Robertis metteva in evidenza come sostrato di un'opera che nasce da un intento programmatico di «intellettualizzazione» del discorso poetico. Un intento che la poesia di Dante condivide già con quella de «i due Guidi», Guinizelli e Cavalcanti, e che fu oggetto, come si sa, della polemica di Bonagiunta da Lucca (che indirizzò a Guinizelli il sonetto polemico *Voi ch'avete mutato la materia*), fedele ad una concezione della poesia più tradizionale, in un contesto storico-letterario che le note al testo di questa edizione illustrano con sintesi e chiarezza (cfr. in particolare la nota 238 a *VN* XXIV, 5 e 279 a *VN* XXIX, 4). La curatela di Pinto ha tra i suoi meriti anche quello di illustrare molto chiaramente il significato che la *Vita Nuova* ha assunto per la storia della letteratura, non solo italiana, ma anche europea; la *Vita Nuova* è libro che ha trasformato, certo insieme all'opera di altri poeti tra cui i due citati sopra, ma forse in maniera ancor più decisiva, la concezione del fare poesia: «a partire dalla *Vita Nuova*, la poesia potrà essere intesa come il principale dispositivo di autocomprensione dell'essere umano, in rapporto comunicativo con un pubblico di lettori soggettivamente implicati nella interpretazione del testo» (cit. dalla nota 256 a *VN* XXVI, 10).

L'altro lato della medaglia, quello delle possibili criticità, che l'estrema tensione interpretativa del lavoro di Pinto, di cui si è già un po' detto, quasi per forza di cose, può comportare, vede il tracciarsi di un disegno che in qualche punto rischia di farsi troppo netto, di calcare, forse eccessivamente, i contorni di una figura, quella di Dante,

che pur nella sua innegabile grandezza, resta un poeta del suo tempo, al quale può sembrare un po' forzato attribuire «una comprensione già integralmente storica della letteratura» (cfr. n. 250 a *VN* XXV, 6). È, sicuramente, innegabile e notevole quanto osserva Pinto, sempre commentando il capitolo XXV della *Vita Nuova*, a proposito del continuo sforzo di Dante per saldare la propria «storia poetica personale con la storia generale della poesia», ma la sottolineatura, che rischia di sconfinare nell'ingrandimento, degli aspetti esclusivamente «moderni» della figura di Dante potrebbe esporre il lettore al pericolo della riduzione di tutta l'opera dantesca alle categorie della propria modernità. Facendosi «storico della letteratura», Dante, nonostante la genialità di alcune sue intuizioni, non può evitare di ragionare anche con termini di giudizio di valore assoluto (i poeti «grossi» del passato contro i moderni, tra cui si annovera, che sono, per dirlo banalmente, «più bravi») che oggi non possono appartenere più a chi cerchi «una comprensione integralmente storica della letteratura».

Segnalata questa possibile criticità, si re-intraprenda, «seguitando», la via dei meriti che sembrano meno discutibili della curatela di Pinto. Torniamo brevemente sull'idea dell'intellettualizzazione del discorso poetico, vista poco sopra, cercando la strada della conclusione.

L'intellettualizzazione della letteratura, oltre a trasformare la poesia in «strumento di autocomprensione dell'essere umano», comporta per essa la conquista di nuove strategie di rappresentazione della realtà. Notevoli e probabilmente inedite, almeno in sede di commento, le osservazioni di Pinto sulla geometria, praticamente già prospettica, adottata dalla prosa della *Vita Nuova* per organizzare la rappresentazione degli episodi, dove il gioco tra i punti di vista dei personaggi, «la geometria degli sguardi», assume un ruolo strutturale. Partendo già dall'episodio dell'equivoco nato intorno alla direzione del suo sguardo durante una cerimonia religiosa, sul quale Dante racconta di aver costruito l'artificio della «donna schermo», in cui «è notevole che la scena descriva uno spazio prospettico, con un punto di fuga che coincide con la posizione di Beatrice, l'oggetto del desiderio, in base al quale tutti gli altri sono posizionati» (cit. dalla nota 64 a *VN* V, 1); per arrivare fino alla svolta poetica della lode, che Pinto propone di leggere anche come una rivoluzione nella prospettiva dalla quale Dante rappresenta l'oggetto del suo desiderio, perché Beatrice, dopo la scoperta della «nuova materia» non è più osservata esclusivamente da un punto di «vista radicalmente soggettivo», ma da una prospettiva prima «metafisica» e poi universale, condivisa da tutta una comunità che riconosce i valori benefici del suo saluto: «Dante vuole evidenziare che la poesia è uno spazio immaginario di identificazioni ampiamente collettivo, e non come vuole Guido (Cavalcanti), un carcere esistenziale chiuso al dialogo e alla comunicazione» (cit. dalla nota 297 a *VN* XXXII, 2). Tutto questo gioco di mutamenti di prospettiva, osserva ancora brillantemente Pinto, «implica il dominio della geometria visiva, e in particolare della prospettiva tridimensionale, che contemporanei di Dante, come Giotto, scoprivano e sperimentavano come metodo radicalmente nuovo di rappresentare lo spazio» (cit. dalla nota 190 a *VN* XIX, 15).

Inoltre, analizzando gli spazi degli episodi raccontati nella *Vita Nuova* come «spazi romanzeschi», Pinto riesce a mettere perfettamente in luce la raffinatezza con cui l'io narrante rappresenta le sue relazioni con gli altri «personaggi» che giocano un ruolo nella sua vicenda. Menzioniamo due punti del commento che possono dare un esempio illustrativo della costante attenzione dello studioso alla profondità percettiva con cui Dante rappresenta le scene in cui si snoda il suo racconto: nella cavalcata fuori

porta «in compagnia di molti» che obbliga il poeta ad allontanarsi dal luogo ove risiede la sua beatitudine, Pinto evidenzia come Dante riesca a dar forma all'«esperienza di sdoppiamento della personalità fra una dimensione oggettiva e esterna, nella quale il soggetto interagisce con gli altri, e una dimensione soggettiva nella quale il poeta vive, in totale solitudine, la sua angoscia vitale» (cit. dalla nota 95 a *VN IX*, 2); mentre nella sezione dominata dalla presenza della donna «gentile e pietosa» si trova «degno di attenzione il movimento interpretativo verso i pensieri della donna, nella quale il poeta si vede riflesso» (cit. dalla nota 319 a *VN XXXVI*, 6) l'io narrante si scopre capace di percepire gli altri, non solo come oggetti del suo desiderio lirico, ma anche come soggetti autonomi, dotati di un proprio pensiero che deve essere interpretato.

Si segnala infine che il commento di questa edizione concede un ampio spazio anche al dato intertestuale. L'indagine sull'intertestualità condotta da Pinto, che trae dichiaratamente giovamento dall'ancora una volta esemplare commento di De Robertis, non si limita soltanto alla tradizione poetica passata, con cui la *Vita Nuova* si vuole in un rapporto di tensione dialettica, e alla poesia dei contemporanei che furono solidali alla poetica di Dante (Cino da Pistoia, su tutti) o a quella di chi della poesia di Dante fu il primo ispiratore per poi diventarne il detrattore principale, non accettandone l'evoluzione nella poetica della lode, dimostrando, con ancora più forza per via scientifico-filosofica la natura completamente patologica e irrazionale del desiderio d'amore (*Donna me prega*) e provocandone – sempre secondo la tesi interpretativa di Pinto, riassunta nella terza parte della sua introduzione *Cavalcanti nella Vita Nuova* (pp. XX-XXII) e poi verificata nelle note di commento al testo – la crisi, il silenzio e l'esplorazione di soluzioni alternative; ma getta anche un piccolo sguardo verso il futuro, sulla fortuna dell'opera, con puntuali segnalazioni di richiami intertestuali alla *Vita Nuova* in Boccaccio e Petrarca, in Marsilio Ficino e Castiglione, in Leonardo da Vinci e poi su fino a Vladimir Nabokov. Piccoli preziosi indizi, su cui eventualmente costruire un'indagine che sia chiaramente più approfondita, di come nella *Vita Nuova* di Dante Alighieri si riscontrino alcune invenzioni, alcune scoperte, che germogliano lungo tutto l'arco della storia letteraria occidentale e a partire delle quali è possibile pensare le «origini della cultura letteraria moderna», citando il titolo di uno dei primi libri di Pinto (Raffaele Pinto, *Dante e le origini della cultura letteraria moderna*, Parigi, Champion, 1994).

[Tommaso Lombardi]

* Lapo Gianni, *Rime*, a cura di Roberto Rea, Roma, Salerno Editrice (collana «Testi e documenti di Letteratura e di Lingua», XLII), 2019

L'edizione delle rime di Lapo Gianni pubblicata nuovamente da Roberto Rea si presenta come un lavoro complessivamente equilibrato, che riesce a essere esauriente nelle sue singole parti senza tuttavia eccedere in prolissità.

L'*Introduzione* (pp. XIII-XXIX) si sostanzia in larga parte, e per esplicita dichiarazione del curatore, di alcuni suoi studi pregressi e già pubblicati, che discutono varie questioni relative al poeta e su cui si è speso il discorso critico negli anni passati. A partire da

quella, avviata circa trent'anni fa per le sollecitazioni di Guglielmo Gorni, che aveva fatto espellere completamente Lapo dai luoghi testuali danteschi (e cavalcantiani) tradizionalmente suoi, in virtù di argomenti filologici non sempre inoppugnabili: se non proprio chiusa, la questione si può finalmente considerare, con Rea e altri, almeno fortemente ridimensionata. Lapo Gianni, identificato in via ipotetica con il notaio fiorentino Lapo Gianni Ricevuti – personaggio di cui ultimamente è stata messa in rilievo la familiarità con Francesco da Barberino e con un precoce nucleo fiorentino di cultori di Dante di cui faceva parte anche Andrea Lancia (pp. XV-XVII; il riferimento è a L. Azzetta, *Tra gli amici e i cultori di Dante: documenti per Francesco da Barberino, Lapo Gianni, Andrea Lancia*, in «Per beneficio e concordia di studio». *Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, a cura di A. Mazzucchi, Cittadella, Bertinocello Artigrafiche, 2015, pp. 61-71) – è ormai stato ripristinato al suo posto. Ancora aperta risulta però la questione relativa alla sua «collocazione [...] nella storiografia letteraria, vale a dire circa la sua posizione rispetto alla poesia di Guido e Dante» (p. XIII): una posizione ambigua, su cui hanno dibattuto tutti gli studiosi che si sono occupati del poeta in particolare e la maggior parte di quelli che si sono interessati al sodalizio stilnovista in generale. Precipuo interesse negli anni a cavallo tra il XIX e il XX secolo era stabilire chi avesse influenzato chi tra Dante (meno Cavalcanti) e Lapo e questo, in definitiva, sembra ancora il problema fondamentale che si pone Rea, come appare chiaro dalle parole che concludono l'intero volume: «se, come attestano i documenti letterari, la sua esperienza lirica si svolse a stretto contatto con Guido e Dante, si pone il problema della direzione dei rapporti con la stessa poesia dantesca» (p. 157). A questo proposito, la definizione che della poesia di Lapo dava Contini nei *PD* (sigla che adottò per i *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll.) – definizione fortunata forse quanto quella che vuole Cino da Pistoia mediatore fra il melodismo dello stilnovismo fiorentino e il melodismo petrarchesco – viene accolta con favore da Rea: «l'attività poetica, probabilmente giovanile, di Lapo si sistema dunque prima e dopo la cronologia culturale ideale dei suoi più grandi vicini. L'ipotesi d'un influsso esercitato da Lapo su Dante (col quale, come con Guido, sono indubbie le connessioni linguistiche) [...] va peraltro rovesciata» (la cit. continua a p. XIV). Lo studioso mette però in rilievo il limite fondamentale di questa formula, perché, «insistendo sul “prima e dopo”, tende a rimuovere l'idea di una simultaneità d'esperienza con Guido e Dante» (p. XIV). Tale simultaneità è garantita perlomeno dall'attestazione di *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*, nonché della corrispondenza intercorsa tra Dante e Cavalcanti in cui è coinvolto Lapo, e quindi dalle consonanze della poesia del Ricevuti con le rime dei due (e per quanto riguarda il primo s'intende la produzione fino alla *Vita Nuova* e a questa collaterale). Tutti questi fattori rendono il poeta, a detta di Rea, inseribile in quello che la storiografia considera lo Stilnovo. Il resto dell'*Introduzione* è quindi volto a «precisare il ruolo di Lapo nell'ambito della poesia stilnovista» (p. XVII) ma appare chiaro – ed un confronto con le chiose ai testi lo appalesa ancor di più – che lo stilnovismo è qui inteso, semplicemente, come «adesione ai modelli cavalcantiani e danteschi», di cui si intende «capire tempi, modi e limiti» (*ibid.*): a parte quello di Guido e quello di Dante nessun altro nome tradizionalmente afferente al canone stilnovista compare nel discorso introduttivo – non così, chiaramente, nelle chiose – dove per il resto viene fuori solo il nome di Petrarca, di cui in effetti pare ipotizzabile, commento alla mano, una certa frequenza con le poesie di Lapo.

Anticipata in altra sede, la ricostruzione dei rapporti tra Dante, Guido e Lapo

secondo le testimonianze esterne al *corpus* di quest'ultimo appare complessivamente condivisibile: inizialmente i tre vivevano in un sodalizio letterario e biografico che poi, a un certo punto, si interrompe per una deficienza da imputare a Lapo; questa parabola pare riflettersi, anzi essere giustificata, da «una lettura attenta del canzoniere» del rimatore (pp. XVII-XXI, la cit. a p. XXI). Nel senso di un consapevole stilnovismo va la scelta quasi esclusiva del genere ballata, ma non altrettanto marcata è la pur notevole condivisione di temi e motivi con la produzione di Guido e Dante (soprattutto relativamente alla fenomenologia dell'epifania femminile e alla psicologia delle emozioni, con relativa rappresentazione drammatica), perché inficiata da una certa superficialità; una distanza che diventa quasi incolmabile di fronte alle due canzoni, la XIII contro la Morte e la XIV contro Amore, che credo si debbano leggere come un dittico, almeno nella misura in cui si tratta di canzoni che reiterano una simile struttura argomentativa – del resto ravvisabile, pur se snellita, anche nell'unica altra canzone di Lapo, *Donna, se 'l prego de la mente mia* – e che insistono, tra le altre cose, sulle caratteristiche 'visibili' delle due entità personificate, costituendo un *improperium* che in entrambi i casi richiama, non troppo seriamente, l'idea di un duello fisico col poeta. Nelle canzoni più di ogni altro testo si manifesta tutta la distanza intellettuale – e lo scarto di raffinatezza stilistica – tra Lapo e gli altri due, una distanza che, come qualcuno aveva iniziato a proporre e come Rea conferma definitivamente, potrebbe giustificare la rottura del sodalizio. Quanto alla posizione dello stilnovista Lapo, se non si può che concordare sull'appunto mosso da Rea alla definizione continiana, allo stesso tempo preme verificare quanto il commento renda ragione della presunta simultaneità delle tre esperienze e quanto, d'altra parte, si mostri incline a valorizzare diversi ma altrettanto possibili retroterra poetici di un rimatore per il quale, va ricordato, non abbiamo alcuna cronologia relativa (va tenuto conto che Lapo Gianni Ricevuti è attivo almeno fino al 1322).

A questo proposito è il caso di discutere delle chiose ai testi, che si distinguono per sobrietà e precisione; nel complesso, vengono privilegiati richiami intertestuali e interdiscorsivi con i poeti volgari italiani dalla scuola siciliana agli stilnovisti, con incursioni trecentesche quasi sempre petrarchesche, tranne qualche caso: ad esempio, in *Amor, eo chero mia donna in domino*, dove le tangenze con i due stilnovisti sono scarse (ma il cappello, seppur in negativo, non rinuncia a menzionare Dante e Guido: cfr. p. 135), lo spettro intertestuale, densamente popolato dai rimatori prestilnovisti, si allarga in avanti fino a Pucci; oppure, nel commento ad *Amor, nova ed antica vanitate*, molto opportunamente si ricorre al Boccaccio delle *Genealogie* per evidenziare la fortuna – e la modalità – della descrizione figurata di Amore. Tenuto però conto che l'attività di Lapo solo congetturalmente si situa prima del Trecento e che nella produzione di alcuni rimatori fiorentini tradizionalmente ascritti al secolo XIV – ma talvolta in tutto e per tutto contemporanei degli stilnovisti – è certa l'eco dei versi di Lapo (penso a Sennuccio del Bene o Matteo Frescobaldi) sarebbe stato bello vedere ricordato in nota qualche altro richiamo 'discendente'. Molti e puntuali sono i rimandi alla poesia provenzale, spesso per designare la larga diffusione di un motivo, così come con precisione sono additate le intertestualità bibliche: passi non necessariamente utilizzati da Lapo in esclusiva o di prima mano, ma tuttavia ben presenti. Il caso più emblematico di rielaborazione di un passo biblico è probabilmente quella che si verifica in *Sì' come i Magi a guida de la stella*, dov'è riecheggiato il racconto della visita dei magi secondo i vangeli sinottici (pp. 130 ss.), ma con riconversione dei motivi lì presenti nel tema della lode della donna amata, in termini che condensano sia le trovate guittoniane sia quelle della *Vita nuova* (p. 131

nota ai vv. 1-6: alcuni rilievi a proposito già in Lapo Gianni, *Rime*, a cura di F. Iovine, Roma, Bagatto Libri, 1989, p. 28 e p. 135). Proprio per via dell'identificazione tra la donna e Cristo, identificazione da cui procedono gli effetti salvifici per i nobili di spirito, tenderei a interpretare il v. 6 «ond'ogni gentil cor fu salutato», non come saluto della donna «in segno di riconoscimento di un'affinità elettiva» (p. 132 *ad loc.*) quanto come l'aver «beneficiato di salute» (*PD*, p. 602 *ad loc.*) della donna da parte del *gentil cor*, in nome della gratuità della *caritas*. Al proposito, è degno di nota che il curatore abbia deciso di specificare quando un'espressione o un termine presente nelle poesie di Lapo afferisca alla poesia religiosa più che alla lirica d'arte: un paio di esempi – ma i casi sono veramente molti – a proposito dell'aggettivo *martoriata* in *Se'ttu, martoriata mia Soffrenza*, (p. 60 *ad loc.*); dell'ascendenza dell'appellativo *dolce signor* riferito ad Amore (p. 85, nota al v. 22 di *Questa rosa novella*); dell'uso metaforico dell'aggettivo *serena* riferito alla donna e non al tempo atmosferico (p. 91, nota al v. 21 di *Ballata, poi che'tti compuose Amore*).

Leggendo il commento, però, si ha l'impressione generale che quando l'uso di uno stilema o di un'immagine non sia particolarmente marcata oppure scenda al piano neutro dell'interdiscorsività o, ancora, quando trovi riscontri precisi in poeti post-stilnovisti o generalmente trecenteschi, il commentatore tenda in ogni caso a preferire tra tutti i possibili rimandi intertestuali sempre quelli danteschi o cavalcantiani, anche se talvolta meno stringenti di altri, dando nel complesso l'idea di forzare la dimostrazione di una dipendenza (quella di Lapo dagli altri due) che non ha bisogno di eccessivi sugelli. Faccio solo due esempi: nella dittologia sinonimica *diletto e gioco* di *Amor, nova ed antica* 16, l'uso di *gioco* come traducevole del provenzale *joy* ad indicare il momento gioioso dell'innamoramento viene ricondotto a Cavalcanti (p. 117 *ad loc.*), pur avendo una diffusione capillare fin dai siciliani; inoltre proprio come effetto positivo d'Amore – o meglio, come effetto positivo sul poeta dell'affidarsi alla donna in nome di Amore – la dittologia viene utilizzata nel sonetto di Giovanni Quirini *Sí vostra fama gratiosa vola* 12 («che farrà [sogg. *l'offirme a voi*] a me piacer, diletto e gioco»). Ancora, il verso «tanto venne [sogg. è lo spiritel] in su' abito gentile» (*Nel vostro viso angelico amoroso* 5) viene chiosato affermando che «l'uso traslato del sostantivo *abito* per esprimere la manifestazione oggettiva di una qualità interiore, secondo una metafora frequente in Lapo [...] è di ascendenza dantesca» (p. 128 *ad loc.*); ma, da un lato per l'altissima ricorrenza che la metafora in questione conta nelle rime di Lapo, dall'altro per il fatto che *abito* col significato di «contegno, atteggiamento» è uso che ben travalica la lingua di Dante (cfr. almeno *TLIO* s.v. *abito* § 2), appare forse un po' azzardato asserire questa filiazione.

Meritoriamente le glosse rilevano con puntualità una caratteristica precipua del fare poetico di Lapo, il quale spesso si appropria di stilemi della tradizione – in larga parte attestati soprattutto nelle rime di Cavalcanti e Dante – utilizzandoli nel discorso poetico, narrativo o descrittivo, con una «sfasatura attributiva» – mi si passi l'espressione – che lascia intendere una profondità di analisi fenomenologica molto al di sotto di quella degli altri due (qualche cenno su quest'abitudine di Lapo a p. XXVI dell'*Introduzione*). Spiegandolo più semplicemente, accade non di rado che movimenti e attributi tradizionalmente riferiti a, mettiamo, la donna, il cuore, la mente ecc... vengano reiterati da Lapo ma ascritti a oggetti diversi: ad es. lo *spiritello* di *Angelica figura novamente* 5 è detto al v. 11 *argoglioso*, «attributo solitamente proprio della donna» (p. 32 *ad loc.*) o, nello stesso testo, la sede naturale del cuore viene riconosciuta nel *casser de la mente* (v. 22) «in palese contraddizione con il modello cavalcantiano di derivazione arabo-aristo-

telica, secondo cui è l'anima che risiede nel cuore» (p. 33 *ad loc.*: il modello è altrove rispettato) o, ancora, la Morte viene raffigurata come un arciere in *O Morte, della vita* 39-40, immagine che in genere si adatta ad Amore (p. 104 *ad loc.*). Si tratta di alcuni dei tanti casi di "sfasatura attributiva", tutti puntualmente segnalati (si vedano le note a *Dolc'è il pensier* 15 [p. 40], *Novelle grazie* 2 [p. 76], *Ballata, poi che tti compuose* 6, 25 [p. 90]): probabilmente il più emblematico rimane l'apparizione di Amore-angelo in *Amor, nova ed antica* 14-15, che ricalca in tutto e per tutto le epifanie delle migliori donne angelicate così come si trovano nei versi del poeta.

Senza che ne venga segnalato il corrispettivo latino, non manca neppure il rilevamento di termini giuridici ed espressioni tecniche del linguaggio del diritto presenti nella lirica di Lapo, aspetto importante non tanto e non solo perché il rimatore Lapo Gianni viene comunemente identificato con il notaio Lapo Gianni Ricevuti ed è pertanto passibile di essere annoverato in una categoria di versificatori – ben caratterizzanti l'epoca e il contesto in questione – che ha traghettato in lirica una significativa quantità di linguaggio tecnico, quanto perché, indipendentemente da tale identificazione, il gusto dell'argomentazione impostata, del procedimento dimostrativo, di una certa schematicità discorsiva che fa perno sul motivo della *prova* è, soprattutto nelle canzoni, un'altra caratteristica evidente della poetica di Lapo Gianni, come molti critici hanno evidenziato. A questo proposito aggiungo solo che, personalmente, tenderei a interpretare il termine *diceria* di *Donna se 'l prego* 5 nel suo significato specifico di "discorso retoricamente organizzato, orazione" (*TLIO* s.v. *diceria* 2), anziché nel significato più generico di "parole" (p. 45 *ad loc.*), per via della messa in scena tribunalesca che è istituita nella canzone, del resto segnalata in più luoghi del commento.

Il commento pare poi suggerire un'altra interessante pista di indagine per ponderare la sostanza della poetica di Lapo: anche se non compare in genere come suo possibile modello, il nome di Chiaro Davanzati spicca con una certa frequenza nelle glosse dell'edizione; e non si tratta, spesso, di luoghi in cui la tangenza puntuale del lessema o dello stilema si riscontra in modo sussultorio o svincolato dal movimento complessivo dei versi, anzi, pare connotare particolarmente proprio quei luoghi poetici in cui la sotto-traccia cortese presente costantemente nelle rime di Lapo si fa più palese, e cioè in quei testi dove le note arcaiche sono più evidenti: penso all'immagine del cervo di *Novelle grazie a la novella gioia* 9-10 (e alle clausole, nella stessa ballata, dei vv. 6 e 19) o alla ritualità cortese dell'inchino a madonna (*Ballata, poi che tti* 16) e alle «formule di ringraziamento» che Amore rivolge alla donna in *Eo sono Amor, che per mia libertate* 29-30 (p. 9 *ad loc.*) o, ancora, alla descrizione del poeta amante che cerca, una volta scomparso, lo sguardo della donna in *Amor, nova ed antica* 10-13 (p. 116 *ad loc.*). Nel complesso questi echi fanno sistema e sono interessanti nella misura in cui Chiaro Davanzati si può considerare, in questo costituendosi come complementare a Monte Andrea, un rimatore tendenzialmente propenso a esplicitare i casi dell'amore euforico, con toni a tratti marcatamente *leu*. E, per definizione, Lapo Gianni è stato considerato a lungo, e si può continuare a considerare, «il caposcuola dello stilnovismo *leu*» (così A. Lanza, *Lapo Gianni: il caposcuola dello stilnovismo "leu"*, in *Id. Freschi e minii del Due e del Trecento*, Firenze, Cadmo, 2002, pp. 63-73).

A proposito dei testi dove lo stilnovismo è molto meno marcato in favore di una tematica amorosa cortese i cui connotati paiono maggiormente in linea con la lirica che immediatamente precede (o sincronicamente concorre con) l'esperienza di Dante e sodali, sarebbe piaciuto che fosse stata argomentata in maniera più circostanziata l'ipo-

tesi per cui le prime tre ballate del *corpus* – secondo l'ordinamento dei *PD*, cioè di Ch (si adottano qui le sigle secondo l'edizione: per la *nota ai testi* vedi *infra*), «che assicura la consequenzialità di componimenti legati tra loro tematicamente e stilisticamente», (p. 155) – costituiscano «una sequenza narrativa d'autore [...] opzione tutt'altro che ovvia nella lirica duecentesca» (p. xxii): autorialità della serie di cui Rea si dice sicuro. Certo, non si può negare che i legami connettivi tra i testi, a livello formale, siano forti, così come evidente è la possibilità di trovare una traccia narrativa nella loro lettura consecutiva; ma appunto, per stabilire che è stato l'autore a pensarle come un trittico unico non ci si può limitare ad asserire che sono consecutivi nei due rami più importanti della tradizione, segnalare stringatamente le tappe della narrazione così come si ricostruisce dalle tre ballate ed elencare i loro legami formali nella nota metrica (p. 155). Un *surplus* d'indagine dentro l'edizione sarebbe stato opportuno, considerando quanto in questi casi sia delicato scegliere i criteri che aiutino a distinguere sequenze d'autore da sequenze di tradizione, sia essa mono o pluritestimoniale. Basti pensare, e faccio solo alcuni esempi, che nella tradizione delle rime di Monte Andrea c'è chi ha pensato di identificare almeno due sequenze di sonetti e di attribuirle all'autore: quella dell'amore disforico che comprende i sonetti finali del fascicolo XX del Vat. Lat. 3793 (B. Arduini, *Per una corona di sonetti di Monte Andrea da Firenze*, in «Acme», LVI, 2003, pp. 167-93) e quella che raggrupperebbe alcuni testi del fasc. XXV dello stesso codice (sono i sonetti V 865-867 per G. Capovilla, *Dante e i «predanteschi»*. *Alcuni sondaggi*, Padova, Unipress, 2009, pp. 52-56); c'è chi ha argomentato che tra le pieghe del Laurenziano si sia conservato un canzoniere d'autore, nella fattispecie guittonianiano (G. D'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'Amore del codice Laurenziano*, a cura di L. Leonardi, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1994) e chi ha discusso la possibilità di trovare serie autoriali nella tradizione degli stilnovisti, suggerendo una ragionata cautela da valutare caso per caso (G. Marrani, *Macrosequenze d'autore (o presunte tali) alla verifica della tradizione: Dante, Cavalcanti, Cino da Pistoia*, in *La tradizione della lirica nel Medioevo romanzo. Problemi di filologia formale*, Atti del convegno internazionale (Firenze-Siena 12-14 novembre 2009), a cura di L. Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 241-66). Il problema è quindi spinoso. Inoltre, le eventuali tangenze tra queste prime tre ballate ed altre ballate del *corpus* diversamente dislocate nella sequenza proposta dal curatore (nella fattispecie la *Amore, i' prego* [VIII] e *Novelle grazie* [IX]), penso che non confermi l'ipotesi dell'unità originaria dei testi, ma anzi la mini. Questo perché l'omogeneità di forme, motivi e stilemi, travalicando in questo caso lo spazio di testi in serie insinua il dubbio che i richiami individuati non siano specifici, ma piuttosto riconducibili da un lato all'idioletto del rimatore, dall'altro alla ripetizione di temi tra un testo e l'altro. Beninteso, qui non si vuole dire che le tre ballate iniziali non siano strettamente congiunte, ma si vuole solo rilevare la necessità di rendere più edotto il lettore circa l'ipotesi che rispecchi una volontà autoriale.

Nelle chiose Rea rende infine conto, implicitamente, dell'ipotesi di cronologia relativa cui si accennava all'inizio e che ribadisce esplicitamente alla fine (p. 157), confermando fondamentalmente l'impianto continuo: i debiti di Lapo sono sempre con Guido e Dante, ma il Dante non dovrà essere quello della *Commedia*. Ad esempio del v. 19 di *Angelica figura* si riconosce l'ascendenza cavalcantiana, ma poi si afferma che «il verso si riverbererà a sua volta in *Inf.* V 129» (p. 33 *ad loc.*) o ancora, al 14 di *Questa rosa novella* «elli occhi suoi lucenti come stella», si riconosce l'ascendenza guinizelliana, ma poi si considera discendenza da Lapo quella «di [...] *Inf.* II 55» (p. 84 *ad loc.*) o,

ancora, del v. 5 di *Amor nova ed antica vanitate*, che con la rima *ingombra : ombra* ha i suoi buoni esempi predanteschi, si dice che si ritrova «poi pure in Dante, *Inf.* II 46» (p. 115 *ad loc.*). Tale presa di posizione è coerente tanto col commento quanto con l'idea che della posizione storiografica di Lapo emerge complessivamente dall'edizione. Ma va anche considerato, almeno per quanto riguarda l'*Inferno* (ed è per questo che ho citato solo le tangenze relative a quella cantica) che è ancora sospesa la questione dell'eventuale composizione fiorentina dei primi sette canti e quindi quella di una loro eventuale ma precoce notorietà: credo quindi che anche in questo caso la consecuzione vada presa con cautela.

Quanto all'impostazione generale dell'edizione, tutti i testi sono preceduti da un cappello introduttivo che ne descrive brevemente il contenuto e la relazione con altri luoghi della tradizione letteraria, perlopiù danteschi e cavalcantiani, tranne per quanto attiene alle prime tre ballate (dove comunque sono messi in luce i motivi stilnovistici sciolti nella situazione tradizionale), alla canzone XIII – a cui si può anche accostare, sempre in ottica discendente, almeno la canzone *Morte, perch'io non truovo a cui mi doglia* di Iacopo Checchi – e alla XIV, per cui il modello guittoniano diventa ineludibile. Segue una nota metrica sul genere, lo schema metrico e le peculiarità delle rime, quindi una prima nota a testo, dove si discute la situazione della tradizione per il singolo componimento, l'eventuale gerarchia degli errori, la peculiarità delle lezioni e infine la giustificazione delle soluzioni ecdotiche adottate. L'apparato è negativo, non acclude le varianti formali, ma tutte «le varianti sostanziali, errori e lezioni che possano avere comunque rilevanza ecdotica, ossia tornare utili nella ricostruzione del testo, nella definizione dei rapporti tra testimoni, nella spiegazione della genesi della *varia lectio*» (p. 157). Diverso il discorso per l'apparato di XVII *Amor, eo chero*, testo tràdito intero solo dal B1 con patina veneta, ma nell'edizione toscanzizzato: l'apparato qui riporta le lezioni originarie.

Si segnalano pertanto solo gli scarti più evidenti, nella resa testuale, rispetto ai più recenti editori. In alcuni casi, ad esempio, Rea recupera lezioni di Ch ritenute ammissibili: è il caso dei vv. 8 «ché là ond'i' sole' aver tormenti e pianti» e 33 «poi che 'l gli l'ebbe donato» di *Amore, i' non son degno*; i vv. 8 «lo qual d'amor sí mmi comprese poi», 11 «Mad ò grazie porgo a'llui segnore», 27 «venne subietto [sogg. il cuore] in guisa vergognosa» (le ultime due considerate lezioni erronee in *PD*, p. 907; ma sulla seconda sono decisamente da accogliere le osservazioni di Rea, p. 21) di *Gentil donna cortese*; «ella mi fe' tanto di cortesia» anziché «ella mi fe' tanta di cortesia», v. 21 di *Dolc'è il pensier*; Ch viene anche preferito, di norma, nelle diverse opzioni possibili che offre l'ampio testimoniale di *O Morte, della vita* (cfr. p. 98). La fedeltà a tale manoscritto non è, però, cieca ed anzi ha due possibili contropartite: una è la scelta, quando considerata più ragionevole, delle lezioni di V2 e l'altra è l'esplicito accoglimento, qualora si dessero guasti comuni ai rappresentati più significativi della tradizione (appunto Ch e V2), della lezione trasmessa dai codici *recentiores* «anche quando sospetta di essere congetturale» (p. 155). Un esempio del primo caso è la messa a testo delle forme *neente* (vs *niente*) e *vestuta* (vs *vestita*), trasmesse da V2, rispettivamente ai vv. 9 e 13 di *Amore, i' prego* per questioni stilistiche (condivisibili, anche perché nel secondo caso garantita dal più ampio *usus* di Lapo); oppure, in *Amor, nova ed antica vanitate* l'ipometria del v. 30 così come trasmesso da Ch e affini viene sanato col ricorso alle lezioni di Mcz e Pal2; il primo viene anche seguito, insieme ad altri codici con cui fa gruppo (Pn2 R93 Par4) per sanare il v. 71 che presenta altrimenti lo stesso problema. Un esempio del secondo

caso, invece, è sempre nella stessa canzone, ossia la scelta di affidarsi a T1 e pubblicare il v. 21 come «più forte assai che ll'aguila il serpente», con l'avverbio *forte* anziché *forse* del resto della tradizione (e si dica, per inciso, che il commento chiarisce definitivamente il significato da dare alla schermaglia dei due animali). Molto più problematico il quadro che presenta il v. 14 di *Sì come i magi*, dalle lezioni non esattamente perspicue per il secondo emistichio: ponendo a testo «quando mi porse il saluto risivo» Rea recupera sì una testimonianza storicamente attestata – che è quella della mano che ‘aggiusta’ la lezione originaria di V2 – ma è probabile che si tratti della testimonianza di una congettura; la responsabilità di Rea è tuttavia minima: nonostante l'aggettivo sia a dir poco una rarità, la situazione testuale non permette molte scappatoie e anche le soluzioni dei precedenti editori, in definitiva, non appaiono migliori o peggiori di questa (tranne forse quella di Iovine, troppo macchinosa). Probabilmente i due punti testuali più rilevanti quanto a proposte congetturali sono: 1) il v. 42 di *Ballata, poi che tti*, dove la lezione probabilmente congetturale di Bart accolta da Contini viene rifiutata da Rea in favore dell'ipotesi ricostruttiva «com' formata'n an'geliche bellezze»; va detto in questo che la soluzione di Iovine, «com'è forma d'angeliche bellezze», resta comunque altrettanto valida se si considera che è attestata in contesto di descrizione femminile peraltro molto vicino alle movenze di Lapo quale quello de *L'Intelligenza* 9, 1-2 «Specchio è di mirabile clartate, / forma di bei sembianti e di piagenza» (si cita da *L'Intelligenza. Poemetto anonimo del secolo XIII*, a cura di M. Berisso, Milano, Ugo Guanda editore, 2000); altrettanto espliciti mi paiono poi i contesti allegati nell'ed. Iovine per giustificare la sua scelta (nota *ad loc.* p. 111); 2) il v. 8 di *Amor, nova ed antica*, caratterizzato dall'errore di archetipo per il secondo emistichio – quell'e lei spogliasti/e la spogliasti che oltre ad essere ipermetro rompe lo schema delle rime – risolto da Rea recuperando la congettura già di Rivalta «e m'hai diviso». Le note ai testi preposte ai singoli componimenti, infine, sono utili non solo per giustificare le lezioni adottate, ma anche per chiarire, talvolta, la relazione tra i testimoni: a p. 69, ad esempio, si dimostra come V2 e Bart non abbiano errori comuni, ma solo lezioni individuali per quanto riguarda il testo di *Angioletta in sembianza*.

Le discussioni particolari sulla situazione testuale dei singoli componimenti viene quindi ridotta a sintesi unitaria nel secondo capitolo (*Morfologia della tradizione*, pp. 146-52) della *Nota ai testi* che chiude il volume (pp. 143-53) ed preceduto da una brevissima – scelta opportuna, data la loro notorietà – descrizione dei codici utilizzati per l'edizione (*Manoscritti*, pp. 143-46). L'editore decide di non accogliere a testo nessun componimento assegnato in via dubitativa a Lapo con argomenti ben più che condivisibili. Posto che tutte le attribuzioni dubbie provengono da ricostruzioni ipotetiche che si basano solo su criteri interni e posto che la lirica stilnovista presenta caratteri tematici e formali estremamente omogenei tra un autore e l'altro, un'operazione del genere, «se appare insidiosa per le ben definite personalità degli inventori di quel medesimo ideale, Guido e Dante, rischia di rivelarsi oltremodo incerta per i loro amici ed epigoni» (p. 155); pertanto, «in assenza di esplicite indicazioni nei documenti della tradizione» (*ibid.*) viene ritenuto opportuno soprassedere. A Rea va il merito di discutere neutralmente, in ogni caso, tutte le proposte di attribuzione presentate finora dagli studiosi. Conclude la *Nota ai testi* l'esplicitazione dei *Criteri editoriali*, già variamente rammentati (p. 155).

[Maria Rita Traina]

★ Maria Luisa Doglio, Manlio Pastore Stocchi, *Rime degli Arcadi I-XIV (1716-1781). Un'antologia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019

La collana «Studi e testi» della «Biblioteca dell'Arcadia», edita dalle romane Edizioni di Storia e Letteratura, si arricchisce di un volume che, soltanto pochi anni fa, sarebbe stato forse impensabile dare alle stampe. *Rime degli Arcadi I-XIV (1716-1781). Un'antologia* è infatti solo in apparenza la pubblicazione di un nuovo florilegio di rime settecentesche, nel solco delle celebri edizioni a cura di Muscetta e Massai (Einaudi, 1967), di Gronda (Garzanti, 1978) e di Segre e Ossola (Einaudi-Gallimard, 1998). Innanzitutto, da queste si distingue per specificità del *corpus*: non una classica antologia della poesia del Settecento in genere, bensì, più precisamente, una selezione operata su quell'enorme monumento autocelebrativo e propagandistico che l'Arcadia licenziò, tra il 1716 e il 1781, in quattordici volumi: le *Rime degli Arcadi*, appunto. È una proposta innovativa, pur in un panorama tanto vetusto, che condensa un paesaggio tutto sommato inedito, se si pensa che la maggior parte di queste poesie, prodotte spesso da scrittori occasionali o da figure di minima rilevanza, non hanno mai goduto del privilegio di una ristampa. Torneremo però su questo punto e sul valore di questo specifico progetto editoriale; quel che più interessa qui, in prima battuta, rilevare, è che *Rime degli Arcadi I-XIV* rappresenta, in realtà, ciò che in altri tempi si sarebbe detto un manifesto: ovvero il frutto, ormai maturo, di un processo di rinnovamento profondo dell'Accademia dell'Arcadia, un'istituzione con più di tre secoli di storia alle spalle, impresso nel corso degli ultimi dieci anni dall'attuale Custode generale, Rosanna Pettinelli (il suo insediamento risale al 2009). *Rime degli Arcadi I-XIV (1716-1781). Un'antologia* viene infatti pubblicato a sei anni di distanza da *Rime degli Arcadi I-XIV (1716-1781). Un repertorio*, compilato dai medesimi curatori (due Arcadi, nonché due studiosi di chiarissima fama: Maria Luisa Doglio e Manlio Pastore Stocchi) e uscito, con il numero «1», nella stessa collana, patrocinata dall'Accademia. *Un'antologia* va intesa, per esplicita dichiarazione di Doglio e Pastore Stocchi contenuta nella *Premessa* (pp. I-XXII), come un volume che «affianca il [...] precedente», da esso «inscindibile» (ivi, p. I). E nell'arco dell'ultimo decennio l'Arcadia, da «accademia letteraria italiana», si è oggi aperta a divenire un prestigioso centro studi internazionale, dotato di una rivista scientifica (gli «Atti e Memorie dell'Arcadia») e di una collana di monografie *peer reviewed* (la «Biblioteca dell'Arcadia», appunto), in grado di intercettare un rinnovato interesse per gli studi sull'Accademia sorto negli ultimi anni. Si è infatti assistito a un moltiplicarsi di interventi critici sull'Arcadia settecentesca in quanto istituzione sociale e letteraria a un tempo, in quanto punto di convergenza storica, anche politica, di un sistema multimediale di rappresentazioni collettive, *performance*, trasfigurazioni immaginarie, in cui la letteratura occupa il posto di *medium* preminente ma non assoluto. L'idea, dunque, di licenziare un'antologia dei quattordici volumi delle *Rime degli Arcadi*, la sintesi più eloquente della prassi socio-letteraria dell'Arcadia settecentesca, equivale oggi a un atto d'istituzione di un canone: un viatico, insomma, per la missione che l'Accademia si è proposta negli anni recenti. D'altra parte, l'antologia è sempre stata il mezzo attraverso il quale esporre un nuovo soggetto all'attenzione della comunità dei lettori – dalle medesime *Rime degli Arcadi* ai *Novissimi*; beninteso, *mutatis mutandis*. Consapevoli o no che ne fossero i curatori, e volontario o involontario che fosse il risultato simbolico

dei loro sforzi, è d'altronde dichiarato nella *Premessa* l'intento di aver voluto offrire «in prima istanza un invito a una lettura ormai del tutto libera da accuse di una poesia leziosa [...]»; libera anche dalle accuse più o meno pesanti e dalle irrisioni più o meno aperte alla finzione pastorale» (ivi, pp. XII-XIII). Una «purificazione», per così dire, necessaria perché una poesia tanto pregiudizialmente svilita quanto ignorata dal canone ufficiale, e particolarmente da quello scolastico, e su cui pesa uno stigma secolare, possa finalmente trovare la collocazione che le spetta nella storiografia letteraria italiana. La forma antologica adottata risulta, a tal fine, un efficace compromesso tra lo scavo monografico – operazione che, per le condizioni sociali stesse che caratterizzano la produzione letteraria arcadica, risulta nella maggior parte dei casi poco fruttuosa – e la riedizione integrale, pure auspicata da Doglio e Pastore Stocchi, di uno o più volumi della serie originaria («vorremmo anche che l'antologia fosse un invito a nuove letture e soprattutto a nuove edizioni di interi volumi se non dell'intero *corpus*», ivi, p. XXII), che forse avrebbe scontentato sia gli eruditi che gli scettici. La *Premessa*, assecondando lo scopo di rendere digeribile un boccone che molti sospetterebbero, *a priori*, molto pesante e poco nutriente, riassume in pagine forse eccessivamente sintetiche, ma comunque efficaci, la quantità di riferimenti letterari e di riattivazioni mitiche che operano nell'apparentemente opaca uniformità delle *Rime degli Arcadi*, prevalentemente correnti sulla linea Dante-Petrarca-Tasso. Dal punto di vista strutturale, però, la *Premessa* si muove per generi, passando dalla linea «celebrativa» (ivi, pp. XIII-XIV) a quella eroica ed elegiaca (ivi, pp. XIV-XVI), dalle «rime d'amore» ai ditirambi (ivi, pp. XVI-XVII) alle poesie di argomento religioso (ivi, pp. XIX-XXII), pur rilevando, a riguardo, come «manc[hi] in queste rime un autentico sentimento del sacro» (ivi, p. XXII), soppiantato piuttosto dall'esaltazione delle sue «parvenze esteriori e spettacolari» (ivi, p. XX) o da «una consapevolezza, spesso sofferta, di carattere etico più che propriamente religioso» (ivi, p. XXII) – affermazioni, queste, che suonano forse un po' troppo novecentesche e spiritualizzanti nel contesto devozionale settecentesco, tanto più se risolte sostenendo lapidariamente che «forse, come era per Tasso e come sarà per Leopardi, anche per gli Arcadi la sola religione è quella della poesia» (*ibidem*). Sfogliando il volume, è vero, le poesie di argomento sacro sono una minoranza: i curatori rendono ampiamente conto della loro scarsità citando i pochi esempi (ci risparmiamo qui di riprodurne la lista, che si trae agilmente dalle pp. XX e XXII), ma non è chiaro, né dalla *Premessa* né dalla *Nota sul testo* (pp. XXIII-XXV), quale sia stato l'effettivo criterio di rappresentatività adottato per l'accoglimento di poeti e componimenti nell'antologia. Per un *corpus* tanto vasto e tanto eterogeneo, distribuito su quattordici volumi nel corso di 75 anni, indicazioni più precise avrebbero giovato a una migliore comprensione delle proporzioni tra i generi e le forme che si incontrano scorrendo le pagine di *Rime degli Arcadi I-XIV (1716-1781)*. Un'antologia; benché sia sempre possibile, almeno in teoria, dedurle laboriosamente da sé, consultando il precedente *Un repertorio*. Molto opportunamente, invece, ai curatori preme sottolineare come «le sorprese maggiori veng[a]no dalle rime delle poetesse» (*Premessa*, p. XVII), le quali, sia detto soltanto per orientare il lettore, sono in realtà sovrarappresentate rispetto alla loro presenza relativa nei quattordici tomi delle *Rime*: se dei 503 autori che pubblicarono i propri componimenti nella serie, 27 furono donne (vale a dire circa il 5,4%), nell'antologia a cura di Doglio e Pastore Stocchi gli autori totali sono 131, di cui 20 donne (poco più del 15%); cioè a dire, più dei due terzi delle donne che ebbero accesso, all'epoca, alla possibilità di vedere stampati i propri carmi. La scelta dei curatori è più che condivisibile (benché, anche in questo caso, la

sua esplicitazione in apertura al volume sarebbe stata auspicabile), tanto più in un contesto polemico nei confronti del canone ufficiale: polemica niente affatto peregrina, dal momento che, effettivamente, alcuni dei momenti più alti della lirica del Settecento sono indubbiamente da attribuirsi alle pur sparute produzioni di alcune poetesse Arcadi. Oltre alle già note (Petronilla Paolini Massimi, Faustina Maratti Zappi, Prudenza Gabrielli Capizucchi), che meriterebbero già da molti anni un largo consenso, se ne leggono altre che chi scrive, con tutta onestà, non aveva mai avuto occasione d'incontrare: Marianna Lanfranchi Aulla, ad esempio, di cui i curatori riportano uno straziante sonetto di inevitabile sapore leopardiano che incomincia con «No, non è vero che soverchio affanno» (p. 162: due versi come «Ma nol consente il fato, e vuol che oppressa / da infausta serie d'infiniti mali», rimanente poi con «mortalì» e «fatalì»); o Maria Lisabetta Strozzi, il cui sonetto «Qual breve rosa, o qual caduco fiore» è giocato su una sapiente tessitura metrico-ritmica, oltre che su immagini fortemente evocative. In generale i curatori, presentando l'antologia, riescono tanto nel caso della scrittura femminile quanto nel corso di tutte le altre sezioni della *Premessa* a esporre con grande maestria la varietà del loro materiale, spalancando al lettore un ventaglio di correlazioni e corrispondenze che invoglierebbero alla scoperta anche il più convinto antiarcade. Da un punto di vista filologico e redazionale, ineccepibili le scelte editoriali adottate e dichiarate nella *Nota sul testo*; ai più pedanti può suscitare però qualche perplessità la decisione di sopprimere, come conseguenza di una limitazione «all'indispensabile [...] di segni diacritici», la presenza delle dieresi, «ritenendo che il metro imponga per sé la debita pronuncia» (*Nota al testo*, pp. XXIII-XXIV): non sempre questo è vero, come è noto; e le ambiguità, benché rare, possono però nuocere tanto più alla resa di una poesia com'è quella settecentesca, melica e altamente drammatizzata, che nella lettura ad alta voce (anche tutta mentale, poco importa) trova la sua dimensione estetica più confacente. Al di là di questo dettaglio, davvero secondario, va elogiata l'impaginazione, ariosa e ampia (ma un formato tascabile avrebbe colto ancor più nel segno): e non si può non condividere la propensione per un commento asciutto e ridotto all'essenziale, benché forse, per rendere più leggibile il volume ai meno addetti ai lavori, si sarebbe potuto indulgere in qualche ulteriore nota esplicativa. D'altro canto, se l'auspicio a una riedizione dei tomi delle *Rime* fosse accolto, l'intertestualità che esula dai rimandi a Dante, Petrarca, Sannazaro e Tasso vi troverebbe forse più adeguata collocazione che in un'antologia come questa, che è giusto consideri la leggibilità del testo una priorità sull'erudizione talvolta fine a sé stessa. In definitiva il volume di Doglio e Pastore Stocchi, nonostante qualche limite, è da salutare come una pubblicazione che potrebbe rivelarsi una pietra miliare per la fortuna della poesia settecentesca nella futura storia del canone italiano: non resta che confidare nelle intelligenze dei posteri.

[Marco Capriotti]

★ Lorenzo Da Ponte, *Una biblioteca italiana in terra d'America. Orazione (1828)*, edizione e commento a cura di Laura Paolino, Venezia, Marsilio, 2019

Appena dopo il racconto di una brutta caduta causata dal ghiaccio dell'inverno newyorchese e introdotta dal poco promettente invito a «lasciar di leggere» per chi non volesse «interrompere il filo», l'anziano esule Lorenzo Da Ponte accluse alle sue *Memorie* una accorata orazione in favore della cultura italiana, da lui pronunciata di fronte a «allievi ed amici» nel giorno del suo settantanovesimo compleanno.

Il testo dell'orazione, corredato di introduzione e commento, viene ora pubblicato a sé stante per la cura di Laura Paolino, a cui già si deve l'edizione delle *Lettere a Guglielmo Piatti, 1826-28*: la nuova presentazione, frutto della collazione fra tre esemplari dell'edizione originale delle *Memorie*, permette di confrontarsi con il documento con «il livello minimo necessario di correttezza critica» e di apprezzarne il significato autonomo.

L'introduzione e le ricche note storiche, ricostruendone genesi e finalità, contesto, retroterra e fonti – su tutte spicca il *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana* di Gian Francesco Galeani Napione – spiegano le scelte dell'orazione, la quale, sorta in risposta a uno scritto dello storico Prescott e destinata a promuovere lo studio della cultura italiana presso la ricca borghesia cittadina, fornisce un ragionato elenco di ingegni italiani nei più diversi campi delle lettere e del sapere: Laura Paolino dà conto di occorrenze insolite, rumorosi silenzi (a prima vista notevole quello su Leopardi), criteri dei raggruppamenti, elisioni (tra cui Parini, da Da Ponte precedentemente tradotto e qui appena nominato).

È merito della curatrice aver mostrato la consapevole appartenenza dell'orazione alla tradizione delle *querelle* sulla lingua, l'aggiornata informazione di Da Ponte rispetto ai coevi fatti culturali italiani ed europei, persino la eco di un certo clima pre-risorgimentale: tutte cose che rendono il testo di interesse anche per il lettore non specialista.

[Guglielmo Califano]

★ Franco D'Intino, *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Macerata, Quodlibet, 2019

Un libro che voglia oggi accostarsi a ciò che di più intimo vive nella scrittura leopardiana non può essere un libro che *si limiti* a Leopardi. O almeno *esclusivamente* a Leopardi. Ormai è circa mezzo secolo che la critica più avvertita ha preso atto di questo fatto paradossale. Se vogliamo capire Leopardi, dobbiamo necessariamente pensare non solo al paesaggio mentale italiano ed europeo che gli fa da sfondo ma anche a *figure* che permeano l'immaginario collettivo contemporaneo a livello planetario. Benché, come noto, il nostro poeta-filosofo marchigiano non sia mai uscito dall'Italia e abbia viaggiato relativamente poco (rispetto ad altri scrittori del suo tempo, come ad esempio Alfieri o Byron, tanto per non fare che due nomi eccellenti), egli si colloca a pieno

diritto da protagonista in quell'immensa rivoluzione culturale poetica e filosofica, chiamata «Romanticismo» che, a cavallo tra due secoli e intrecciandosi con le conseguenze socio-politiche della Rivoluzione francese, segna una svolta decisiva, insofferente a confini disciplinari, nella storia non solo europea, e ponendo le basi per quella che da Baudelaire in poi sarà riconosciuta ufficialmente come «modernità».

È per questa profonda ragione che lo splendido saggio di Franco D'Intino, più che una finalità meramente critica, ha in mente un filo argomentativo – sottile, ma tenace – che attraversa *storicamente* (secondo una modalità diacronica) ed *esegeticamente* (secondo una modalità sincronica) la labirintica scrittura di Leopardi comparativamente a quella di alcuni importanti autori europei e americani prossimi al poeta-filosofo per elezione intellettuale ed emotiva, prescindendo da filiazioni o conoscenze dirette e/o indirette. Si tratta, insomma, di un saggio che ha più il timbro di un affresco comparatistico di storia delle idee, che quello di un excursus strettamente leopardiano. Per metterlo a punto, lo studioso adotta un metodo che in qualche modo riecheggia, come spesso avviene nei grandi critici, la struttura stessa del pensiero e della poetica dell'autore da lui indagato: la frammentazione, ossia una procedura *per movimenti*, alla ricerca di un percorso attento ad affinità e differenze tra autori, indipendentemente dal fatto che si siano conosciuti, e sensibile, insieme, al senso profondo della complessa intellaiatura che regge il «sistema» asistematico del pensiero del Nostro, la profondità delle immagini in cui il suo meditare si inverte.

Se ha ragione Alexandre Kojève quando sostiene che il titolo di un'opera è l'opera stessa implicitamente esposta, mentre tutte le sue pagine sono soltanto l'esplicitazione discorsiva di ciò che nel titolo si afferma (A. Kojève, *Le concept, le temps, et le discours*, Paris, Gallimard, 1998), per tracciare un rendiconto di questo libro bisogna cominciare dal titolo. Il titolo dice: *La caduta e il ritorno*. Di quale «caduta» si parla? E di quale «ritorno»? Questa endiadi potrebbe benissimo indicare la struttura del 'romanzo di formazione' sette-ottocentesco. Si cade da una *patria* per *ritornarvi*, ripetendo un itinerario che nel suo farsi *terreno* assomiglia molto a quella *catastrophé* che dai tempi più antichi accomuna il gesto gnostico di alcuni 'folli' mistici di Oriente e Occidente, ma che nella nostra modernità si arricchisce di una variante inedita: il distacco non da un divino Pleroma per la caduta in un deserto privo di vita, ma da un deserto storico per il ritorno a un deserto che di vitale ha solo un'immagine, ricordo di un evento mai in realtà accaduto (non è questo il *sovvenire* leopardiano? non è questo ciò che vi *sottentra*?). Il sottotitolo parla non di «figure», ma di «movimenti». Anche questa dicitura è degna di attenzione. Mentre l'icona rinvia a una situazione speculativa e creativa statica, il «movimento» tiene conto di un processo *in fieri*, sempre *mutante*. E i *movimenti* di questo cammino sono cinque: *L'Inizio*, *Il Consumo*, *Il Vortice*, *L'Equilibrio*, *La Spirale*, tenuti assieme, come fossero la volta brunelleschiana della fiorentina Santa Maria del Fiore (su cui di recente, sia detto tra parentesi, ha scritto uno splendido romanzo, storico-filosofico un altro grande 'leopardista', benché non a tempo pieno, Sergio Givone: *Tra terra e cielo. La vera storia della cupola di Brunelleschi*, Milano, Solferino, 2020) da una 'lanterna' chiamata *Epilogo*.

Ma anche per un'altra ragione non siamo di fronte a una mera accolta di riquadri statici, paratatticamente messi l'uno accanto all'altro come una galleria di ritratti. Perché tali «movimenti» costituiscono i possibili capitoli del racconto di una vicenda esistenziale, speculativa e poetica, che ha un punto di partenza e un punto di arrivo molto precisi. I due estremi di questo percorso sono gli scritti leopardiani compresi tra il 1817

e il 1819, da un lato (un primo gruppo di testi il cui arco si tende dal *Diario del primo amore* all'*Infinito*, comprese le due "Canzoni rifiutate"), e dall'altro i *Canti* pisano-recanatesi del 28-29, saltando a piè pari (o quasi) la produzione intermedia (ossia, in ultima analisi, la stagione delle *Operette*, già oggetto di un altro straordinario saggio di D'Intino, *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Venezia, Marsilio, 2009).

Il «movimento» chiamato *L'Inizio* è caratterizzato dalla *frammentarietà*: «tale disposizione al tempo stesso emotiva e conoscitiva diviene, soprattutto nell'alveo dei generi autobiografici, il nucleo generatore di una scrittura che ambisce a ricattare la pulsione stessa della vita, recepitata in supremi istanti di pienezza, che poi svaniscono senza che si riesca a fissarne sulla carta la sfuggente complessità» (pp. 41-42). L'A. vede in questa cifra dell'incompiutezza uno dei tratti tipici non solo di Leopardi (è ben nota la celebre lettera scritta in francese dal poeta al giovane amico belga Charles Lebreton del 1836, in cui un Leopardi ormai avviato alla fine, fa il bilancio della propria opera presentandola come un insieme di «*essais en comptant toujours preluder*») ma di gran parte della letteratura europea tra Sette e Ottocento (tra i nomi evocati figurano quelli di Hölderlin, Wordsworth, Coleridge, Novalis, Schlegel, Wackenroder, Foscolo, Stendhal, Belli, Carlyle, Heine, Balzac, Flaubert), ai quali aggiungerei alcuni protagonisti dell'arte figurativa e musicale: pittori visionari come Friedrich e Turner, e musicisti dell'«incompiuto», ma anche dell'*impromptu* come Chopin e Schubert. Personalmente ritengo che pensare il non-terminato nella sua essenza teoretica sia fondamentale, perché – dopo la grande stagione filosofica dell'idealismo classico tedesco, che giunge a conclusione con la teorizzazione della *totalità* dello Spirito assoluto hegeliano invertisi nella storia – la frammentarietà programmatica del *pensare* rifugge sempre più dal *discorso* per farsi *immagine*. E immagine non della Sintesi comprendente gli opposti nell'*Aufhebung*, cioè immagine della realtà fattuale, ma icona della infinita possibilità di essere, di una *potenzialità* per così dire *pura*. «Il che – afferma l'A. – ci conduce a un altro tratto comune: alla scrittura romantica è connaturato un impulso metapoetico. Ciò che essa tende a rappresentare è proprio questo gesto iniziale, il gesto dell'artista creatore che lotta contro le costrizioni della forma per ricondurre una materia vitale infinita entro i limiti di un'opera assoluta [...], cui si chiede di sostituire la totalità naturale (o divina) perduta».

L'A. ben vede che questa tensione verso l'assoluto si presenta con una sua irripetibile specificità in Leopardi. Gli anni che costituiscono l'incubazione dell'*Infinito* sono quelli trascorsi in un lavoro filologico soddisfatto di sé, un periodo di tempo tranquillo, pervaso di quell'«aura odorifera» emanante dalle odi anacreontee che solo in un secondo momento verrà avvertito come contrapposto alla *vita*, e perciò *consumato* (è la filologia erudita, strettamente connessa alla *philotimia*). Lo *Streben*, lo sforzo verso un mondo originario *iniziale* e *autentico*, sarà vissuto come impossibile utopia solo *dopo* la presa d'atto che la *caduta* è irreversibile e nessuna *totalità* è ormai più realizzabile. Ma laddove il *frammento* è giocato dagli scrittori romantici inglesi e tedeschi (D'Intino si sofferma, tra gli altri, su Coleridge, Wordsworth, Schlegel e Novalis) come *via per il raggiungimento dell'assoluto*, per Leopardi questa incapacità di concludere rappresenta un fallimento, e come tale sarà rivissuto, dieci anni dopo, nella stagione di *A Silvia* e delle *Ricordanze*: «Molto si potrebbe dire sulle affinità, e altrettanto sulle differenze tra i temperamenti di Leopardi e di Coleridge. Un punto però» secondo l'Autore sembrerebbe «di particolare rilievo: di una poesia romantica com'era intesa da Schlegel, in divenire [...], il primo [cioè Leopardi] sentiva forse il pericolo più che il fascino, in

questo simile a Goethe [...]. Coleridge, invece, forte della propria fede nell'assoluto divino, valorizza appieno il senso moderno dell'inazione e dello scacco e [...] non ha paura di considerare fonte di ricchezza ciò che Leopardi chiama "irrisolutezza" o "irrisoluzione", perché proprio dall'attrito tra il reale e l'immaginario scaturisce l'energia vivificante del *potenziale*» (pp. 71-72).

La tensione verso un *sistema* è ciò che muove tutta la speculazione e la poetica leopardiana. L'impossibilità di concludere è per lui una ferita con cui dovrà convivere fino alla fine, laddove in molti romantici inglesi e tedeschi (Novalis, tra tutti) essa è *programmatica*: «La frammentarietà, che nei romanzi di Goethe e di Foscolo [D'Intino pensa ai romanzi epistolari dell'uno e dell'altro] è un effetto artistico voluto, è qui invece la conseguenza di un'impotenza che inibisce l'ispirazione allo stadio dell'ap-punto preparatorio: un *essai*, un *preludio*, un *inizio* che non si compie» (p. 48).

Restare sulla soglia dell'*Inizio* senza mai concludere significa restare dolorosamente sul limite della *possibilità* affinché non divenga mai atto. Sta qui tutto il senso della «teoria del piacere» teorizzata a più riprese nello *Zibaldone* e implicita in molti dei *Canti* (a mio avviso, come ho avuto modo di indicare di recente, innanzitutto proprio nell'*In-finito*). L'A. coglie perfettamente il nesso tra questa disposizione emotiva che porta Leopardi a rifiutare l'oltrepassamento dell'orizzonte e il suo attestarsi su «una dimensione incerta, *potenziale*, confusa e indefinita, che diventa [...] una vera e propria topica del pericolo, del rischio e dell'azzardo» (p. 79).

Entriamo così nel secondo capitolo, quello dedicato al *Consumo*. D'Intino, vero artista di carotaggi lessicali, passa in rassegna un *movimento* molto presente nella scrittura leopardiana, quello del rimpianto per ciò che è andato perduto nella *caduta*: la vitalità del corpo e del desiderio, la *naturalzza* del sentire e del piacere, l'abbandono alla indeterminatezza (potenzialità infinita) del desiderio. I cosiddetti *Canti pisano-recanatesi* – e D'Intino si sofferma in particolare sul Canto *A Silvia* – sono introdotti da una lirica come *Il Risorgimento*, in cui si apre la nuova stagione dove il *consumo* viene sottratto a una sterilità di pura perdita, per tramutarsi, grazie alla *memoria*, in una sorta di *vita nova* nella quale acquista senso l'interrogazione attorno all'«uomo in sé» che Leopardi evoca in una famosa lettera al Vieusseux, presentandola come suo unico centro di interesse. Qui però mi sentirei di dissentire parzialmente da quanto afferma l'A., il quale accosta questo «uomo in sé» ai tre temi avvertiti da Wordsworth come centrali per il suo *Eremita*: «l'uomo, la natura, la vita umana». L'*uomo in sé* di Leopardi non mi sembra affatto l'*uomo di natura*, né l'*uomo* concepito come *bios*, ma l'ente che, tra gli enti, dà senso all'essere pensato nella sua totalità esistenziale (e dunque capace di coinvolgere nel suo *vortice*, natura e vita) e contrapponendosi (o essendo identico) al *nulla*. Sta di fatto che sulla «figura» del *consumo* viene letta l'intera lirica *A Silvia*: mentre Giacomo *spendea* la miglior parte di sé sulle «sudate carte», Silvia *consuma* la propria giovanissima vita tra il canto e la *faticosa tela*. D'Intino squaderna un'infinità di citazioni bibliche che rafforzerebbero l'idea della *caduta* come trasgressione al divieto di *guardare*. Silvia «non vedeva il fior degli anni suoi», e l'A. nota in questa impossibilità una «sorta di contrappasso» (p. 91). Anche qui avanzerei qualche riserva sulla liceità dell'accostamento tra lo *spendersi* della giovinezza di Giacomo nelle «sudate carte» e la «faticosa tela» di Silvia (che mi sembra un po' forzato), come la correttezza della sovrapposizione di «ragionare» a «conversare», termini che l'Autore considera implicati in una sottesa malizia di tipo sadiano («una mondana perfidia», p. 130), associata all'«eccessivo sviluppo della vista» (p. 91). Gli sguardi «innamorati e schivi» non equivalgono però, a mio avviso, alla

volontà di vedere che ossessiona l'uomo moderno nella sua determinazione di impadronirsi dell'ente trasformato in oggetto di conquista, costituendo piuttosto un gesto che contiene in sé lo *Streben* e insieme il nascondimento pudico dell'io intento a sottrarre il proprio corpo all'*oscenità* del *vedere*. Lo *sguardo innamorato e schivo* mi sembra in questo senso affine al *guardo* in parte escluso dalla siepe dell'*Infinito*, e che l'io poetante, sedendosi, porta all'esclusione totale, permettendo così l'emergere della *finzione* ossia la creazione dell'immagine potenzialmente inafferrabile del desiderio. Queste personali riserve nulla tolgono alla profondità dell'indagine ermeneutica condotta dall'A. Aprono piuttosto una questione: fino a che punto Leopardi si contraddice quando afferma la *naturalezza* «di quel tal genere di sensibilità con cui l'uomo suol riguardare la donna, e la donna l'uomo, ed essere trasportato l'uno verso l'altra» (Z., 3303), e contemporaneamente denuncia l'*artificio* del desiderio sessuale moderno dovuto alla *copertura dei corpi*? Secondo D'Intino, per Leopardi la natura originariamente sarebbe *nuda*. Poi subentrerebbe la civiltà che la ricoprirebbe con un *velo* di cui il vestito indossato dal corpo umano sarebbe concreta rappresentazione. In realtà, a mio avviso, per il Nostro la natura è *già da sempre* coperta da un velo: *la nudità è velata dall'incanto dell'apparire iniziale*, e in quanto tale non *si mostra* come *velo* per l'uomo originario, ma come *vita nuda*, ossia refrattaria a ogni costrizione rappresentativa. Per questa ragione il manoscritto del Canto *Ad Angelo Mai* (1820) al v. 101 è così tormentato nel qualificare il «vetusto velo», identificato con il «beato error»: «LA FRAUDE ANTICA E 'L PURO VELO. [-] le nubi e 'l prisco, Nitido, Lucido. Fulgido, Spendido velo. E 'l bianco, puro, vago» (Edizione Peruzzi). Ciò che trasforma la *vita nuda* in *nuda vita*, ossia in mero meccanismo funzionale, è lo sguardo clinico della scienza che individuando il nascondimento lo svela nella sua arida realtà di velo, trasformando il manto (l'ammanto) nel «mantello dell'incivilimento», cioè in una copertura artificiosa (in quanto mette a nudo l'artificio), che può essere rimossa solo da un ostacolo (capace di permettere un fulmineo oblio) restituendo così quel «velo» naturale alla cosa e *dandole quella vita che aveva perduto*. Questo velo non è colto dall'uomo originario in quanto velo, e quindi in sé non è neppure un velo ma un darsi originario della natura, per la quale soggetto e oggetto non esistono, essendo intimamente fusi tra loro nella radura dell'essere (mi si perdoni questo prestito dal linguaggio heideggeriano, ma non so trovare una metafora più efficace). In buona sostanza, a mio avviso, il *pensiero dominante* di Leopardi, anche se non sempre consapevolmente, ha di mira la restituzione dell'ente all'essere, ovvero a quella differenza che permetteva alle cose di mostrarsi originariamente nel loro splendore, cioè nella forma del mito, pur restando all'interno della corporeità. Questo spiega il perché la nudità originaria (*illusoriamente* velata) potrebbe benissimo accompagnarsi con un tipo di amore che nulla ha a che fare con l'amore moderno, il quale, al contrario, si realizza proprio grazie al mantello dell'incivilimento che copre, con i corpi, il loro darsi immediato. Un offrirsi immune dalla pretesa di avere di fronte a sé un ostacolo necessario per la loro «finzione». Ne consegue che la spiritualità moderna, così come concepita dal Nostro, sarebbe perciò parzialmente, ma sostanzialmente, diversa da quella pensata da Schlegel e dai romantici tedeschi. Per loro lo spirito è creatore di energia, mentre per Leopardi è del tutto mortifero (o, al massimo *farmakon* come il viaggio lo è per Colombo e per chi crede di sfuggire alla «cura» con lo spostarsi da un luogo a un altro). Leopardi, in realtà, denuncia l'amore moderno come puro voyeurismo, immanente nella riduzione del corpo a mero *oggetto*. Nel Novecento, il sociologo francese Jean Baudrillard avrebbe visto con estrema chiarezza come la nudità moderna

sia in realtà un rivestimento, una «seconda pelle» fatta di unguenti e di chirurgia plastica (Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979). Anche nel mondo antico la nudità era coperta da un abito che, a differenza da quello moderno, era «lavorato dall'immaginazione» (Z., p. 2941), cioè dal ruolo mitico che le veniva attribuito dalla comunità.

Il terzo capitolo, *Il Vortice*, sviluppa in un complesso disegno comparatistico, il tema della funzione distruttiva dell'analisi e dello sguardo clinico moderno, ed è dunque il movimento della mutazione della soggettività (p. 211). Come noto, Leopardi usa il termine «mutazione» più volte nella sua opera (basti pensare alla pagina zibaldonica del 1820 in cui parla di una propria *metànoia*, verificatasi nel corso del '19 – l'anno dell'*Infinito* – dalla poesia alla filosofia). Lo sguardo analitico, secondo D'Intino, afferrando l'io in un movimento vorticoso, lo trascina in uno sdoppiamento dove il soggetto è insieme «lepre» e «cacciatore»: «Il corpo della natura, e dunque della *Naturpoësie*, è nella modernità come quello di un animale braccato, sfuggente come un "impromptu": più veloce del cacciatore, riesce a nascondersi prima di essere raggiunto, salvandosi dall'analisi spietata che l'avrebbe ucciso, e lasciando dietro di sé orme intricate e false» (p. 209).

Tuttavia, lo sforzo energetico richiesto per sottrarsi all'analisi, e dunque allo smembramento della «cosa», porta l'io a una situazione di squilibrio che deve essere ricondotto allo stato di *quiete*. Ed è questo processo, osservato dall'A. nella comparazione tra Leopardi, Coleridge, Wordsworth e Goethe, a essere al centro del quarto movimento: quello dell'*Equilibrio*. In questo capitolo, estremamente complesso e che è difficile sintetizzare in poche righe, D'Intino dà, a mio avviso, il meglio di sé. È il racconto del percorso che porta all'origine della poesia moderna, fondata su un «crimine» inconfessato, ossia sulla produzione di uno «squilibrio» tra io e natura che va riportato entro il «limite»: è la contromisura al «viaggio del vecchio marinaio colidgeriano, un Ebreo errante, un Faust, un Caino [...] che è spinto da una "tempesta" impetuosa [...] verso il sud: la sua nave, tesa in avanti, si avventa sulle onde con una furia degna di Faust, quasi si precipitasse correndo sull'ombra di un nemico» (pp. 213-14). Qui sta la «grande poesia narrativa del ritorno a casa» (p. 222). Ma l'approdo alla terra da cui si è partiti non significa per Leopardi, come avviene invece per gli altri poeti cui è messo a confronto, una *redenzione*. Il canto di Silvia preannuncia, in questo senso, la «tomba ignuda» indicata dalla sua «mano» (che è quella metaforica della «Speranza» caduta o quella di Silvia defunta?) come termine ultimo di un tentativo fallito di riscatto. Fallimento che, però, non estingue la pienezza del «canto» della fanciulla e l'equilibrio ritrovato nella *quiete*. E questo, paradossalmente, proprio perché non c'è nessun dio da ritrovare, nessuna trascendenza *sostanziale* da riconoscere nell'immanenza del mondo. La «quiete» è possibile proprio perché il soggetto ha rinunciato allo sguardo straniero di «cosa veruna... spettatrice» così come Leopardi lo evoca sul finale di *Alla primavera* (1822). E non si tratta solo della rinuncia a uno «sguardo umano», come D'Intino sembra credere, ma anche a quella di uno sguardo *divino*: «Una tranquillità, una quiete che trova sommo compimento perché non c'è uno sguardo umano, lo sguardo di uno "spettatore disturbatore"» (p. 234). Non è possibile soffermarsi qui sulle sottili analisi comparatistiche condotte dall'A. tra Silvia e altre figure femminili «lunari» presenti in alcuni scrittori europei del Romanticismo (tra questi privilegiati sono gli inglesi). Ciò che, tra i numerosi passaggi di questo capitolo sembra tuttavia da sottolineare come particolarmente importante è la relazione stabilita da D'Intino tra *Lo spavento notturno* e i Canti del '28-'29. Questo *Idillio*, composto nello stesso anno dell'*Infinito*, ha sempre presentato una

sua problematicità, sia in merito alla concezione, sia in merito alla “storia editoriale”. Quale sotterranea ragione porta Leopardi a riprendere questa lirica, nell’edizione Starita del ’35, dopo averla espunta dall’edizione dei *Canti* del ’31? D’Intino ne ripercorre sapientemente la storia, mostrando in modo incontrovertibile che le «figure» in essa implicate attraversano tutta la vicenda esistenziale e creativa di Leopardi, fin dalla *Storia dell’astronomia* (1813) per approdare alla *Ginestra* e al *Tramonto della luna*: «Fin dalla *Storia dell’astronomia*, dunque, tre ambiti dell’immaginario sono in gioco: (i) il timore della malattia e della morte, rappresentata dal cadere, dallo staccarsi da un tutto [...]; (ii) la perdita della luce (l’oscurarsi, lo spegnersi o annerirsi); (iii) l’espressione sonora di questo trauma (i gridi, dei cani, lo stridere)» (262). Tutto questo porta alla definizione di una mappatura dell’immaginario poetico e speculativo di Leopardi, il quale sarebbe alla ricerca di un *equilibrio* (forse impossibile), in cui ricomporre quell’«interezza che è andata distrutta; processo lento e difficile, anzi impossibile, se non attraverso una forma sostitutiva, parziale e frammentaria, che ha preso il posto del tutto» (p. 267).

Entriamo così nell’ultimo *movimento*, quello della *Spirale*, che giunge al vertice di quella *cupola* cui accennavo all’inizio, tenuta insieme dall’Epilogo finale. Anche per Leopardi, come per i maggiori rappresentanti della poesia romantica, il movimento del pensiero proteso all’impossibile cattura dell’assoluto, si ripiega in una linea elicoidale, volta a ritrovare la naturalezza perduta. Ora, questa «spirale» (che, sia detto tra parentesi, a mio avviso sarà ripresa nell’idea nietzschiana dell’«eterno ritorno» e che molti anni fa Cesare Galimberti aveva colto avanzando la proposta di un Leopardi «patrocinatore del circolo»), secondo D’Intino – ed è un’intuizione assai suggestiva – corrisponderebbe «al principio performativo della “voce” o del “suono”, che, volatile e fluttuante come la vita, segue misteriose leggi organiche di sviluppo» (p. 289).

Qui dunque si realizza quel «ritorno» di cui si parla nel titolo del saggio, e che funge da punto d’arrivo di una parabola critica di straordinaria compattezza, pur nell’attraversamento di territori eterogenei tra antico e moderno: «Con la frattura del moderno [...] la perdita dell’univocità del senso, del legame tra le parole e le cose fa sì che l’autore torni di nuovo a considerare ciò che scrive da un lato come qualcosa di intimamente personale, incomunicabile, e dall’altro come un che di estraneo e incomprensibile a se stesso, costretto a porsi nei panni di interprete del proprio io segreto» (p. 305): che è la cifra fondamentale del poetare moderno e contemporaneo (si pensi solo a Montale e a Zanzotto).

Nell’*Epilogo*, la figura di Adam Bede, protagonista dell’omonimo romanzo di Mary Ann Evans (in arte George Eliot) viene posta come emblematica del percorso tracciato nella finissima trama del saggio: la persuasione ritrovata di una «felicità *in minore*», ossia di una condizione emotiva ed esistenziale conscia della perdita irreversibile dell’*Eden*, ma ciononostante ancora sopravvivente nel canto e dunque in una ritrovata oralità melica pur «consapevole della finitezza e della fragilità umana» (p. 335).

[Alberto Folin]

★ Marzia Minutelli, *L'arca di Saba. «I sereni animali che avvicinano a Dio»*, Firenze, Olschki, 2018

Nessun lettore dell'opera di Umberto Saba ignora quanto le «bestie», i «sereni animali» siano sempre stati fraterni all'animo del poeta triestino. Galline e capre, cani e canarini sono apparizioni frequenti e familiari nelle pagine del *Canzoniere*, tanto familiari, commentate e indagate che il rischio, forse, è quello di isolarle nella loro iconicità, lasciandosene sfuggire l'enorme peso d'insieme. Si rischia, cioè, di dimenticare come proprio l'assoluta novità, la «diversità» del modo in cui Saba guarda agli altri esseri viventi sia una delle chiavi più preziose e convincenti per comprendere e meditare la sua poesia. Nel suo *L'arca di Saba* – un volume di oltre trecento pagine dense e raffinatissime, sorprendenti ad ogni riga per rigore filologico e vastità di riferimenti culturali (basti pensare agli sguardi, di rara competenza, aperti sul mondo ebraico) – Marzia Minutelli offre una lettura appassionante e attualissima del *Canzoniere*, costruendo con pazienza e acume un vasto e variopinto catalogo: un'*arca*, appunto, che chiama a raccolta tutti (o quasi) i rappresentanti del mondo animale che fanno la loro comparsa nel mondo poetico di Saba, dalle apparizioni più note e imprescindibili (la canonica «capra dal viso semita», o l'indimenticabile fauna femminile di *A mia moglie*) a quelle scovate in poesie periferiche, in testi rifiutati o retrocessi a sezioni di *juvenilia*, o nelle prose, edite e postume, letterarie ed epistolari. Non di rado, tra l'altro, accade che proprio i testi espunti contengano rappresentazioni cruciali nell'*arca* sabiana: è il caso della poesia *Il maiale*, cui è dedicato tutto il terzo capitolo della seconda parte del libro.

Questa «fenomenologia del motivo animale [...] nell'opera di Umberto Saba» nasce non solo da un interesse personale e appassionato (l'autrice, lo rivela la sua delicata e ironica dedica d'apertura, condivide l'amore profondo del poeta per i non umani), ma anche dal felice riconoscimento del «credito davvero inconsueto» che, nella «provincia, snobistica e zoofoba se altre mai delle patrie lettere», Saba accorda agli animali (p. IX). Non controfigure dell'uomo come nella favola classica, non simboli morali come nei bestiari medievali, ma creature con dignità pari alla nostra, alle quali, a più riprese, nel corso del suo cammino, l'uomo-poeta Saba torna a chiedere la saggezza. Fin dalle pagine introduttive, l'autrice propone alcune interessanti formule, prese in prestito dal lessico della bioetica e della scienza, per definire il singolare «postumanesimo» (forse, persino, un «antiumanesimo») sabiano. Una delle più suggestive è quella di «zootropia», termine introdotto nella cultura italiana dal filosofo Roberto Marchesini (p. XX): un avvicinarsi, un «andare verso gli animali» per imparare da loro, che Saba mostra di aver praticato fin dagli esordi.

In *Ordine sparso*, testo giovanile poco percorso dalla critica, che Minutelli considera assolutamente centrale, l'agognato contatto con l'«oscuro grembo del mondo» è stabilito quando gli occhi del poeta arrivano a vederlo «come artista non mai, credo, lo scorse. / Così le bestie lo vedono forse». La poesia appartiene al gruppo dei *Versi militari*, nati nel periodo in cui Saba, tra le mura di una caserma, in Campania, scopre finalmente sé stesso in rapporto agli altri, in un doloroso alternarsi di fratellanza ed estraneità. Ed ecco che, mentre si compie quello che Minutelli chiama il «miracolo salernitano», ovvero una sorta di salutare conversione alla vita e al reale, affiorano, vividissime, immagini di creature non umane – un gregge, due giovani cani; e lo sforzo di «arretrare all'a-

nimalità», di abbassare il proprio punto di osservazione ad altezza animale, rispecchia il tentativo, tutto poetico, di *vedere* ciò che gli altri non vedono, compiuto da chi forse è già intimamente consapevole della propria irrimediabile diversità.

Nel lungo itinerario poetico di Saba, il punto di svolta, la «copernicana metanoia» si compie, lo chiarisce benissimo Minutelli, nel corso dei primi tre «segmenti» del *Canzoniere*: è in *Casa e campagna* che il poeta edifica il «suo dimesso pantheon bestiale» (p. XIX), fatto di ovini, suini e di umili compagni di vita domestica. Ed è proprio partendo dal nodo di *Casa e campagna* che l'indagine tematica di Minutelli approda a una nuova mappatura del percorso disegnato dal Saba-Carimandrei del «romanzo in versi» – percorso più volte indagato, smontato, discusso in quelli che ormai sono decenni di lavoro critico –, giungendo a chiarimenti e rettifiche cronologiche preziose per la filologia del *Canzoniere* (pp. 84-87; ma sulla «rimanipolazione» di *Casa e campagna* si vedano, in particolare, le pp. 87-88).

L'arca di Saba è uno studio diviso in due parti: affronta per prima cosa, in due capitoli, la *Genesi della zootropia sabiana*; quindi passa ad analizzare animali o gruppi di animali «teofanici», in cinque capitoli che, pur con salti e anticipazioni, non smarriscono mai né il filo della cronologia testuale e biografica né quello della grande Storia. Inevitabile e cruciale era, a questo proposito, affrontare la questione dell'ebraismo di Saba, e Minutelli lo fa con grande delicatezza ma anche con decisione, appoggiandosi ad argomentazioni rigorose e precisi dati testuali. La convinzione di una fondamentale uguaglianza di tutti i viventi, osserva, non può che essere ricondotta alle radici ebraiche di Saba, «essendo l'uguaglianza dei viventi agli occhi dell'Eterno proclamata a diverse riprese nei libri del Tanakh, il Qohelet in specie» (p. XX). Alla luce di questo, il titolo, ma anche il bellissimo Chagall della copertina assumono ulteriore pregnanza di significato: anticipazione, offerta al lettore, dell'antichissimo sogno ebraico dell'*arca* che, ancor più fragile e prezioso dopo il grande naufragio novecentesco della Shoah, accompagna il poeta fino agli ultimi anni di vita (se ne trova traccia nella poesia *Sogno*, citata a p. XXI).

Les mariés de la Tour Eiffel di Chagall prefigurano, si direbbe, anche il tema di uno dei capitoli più impegnativi del libro, dedicato a una magistrale analisi di *A mia moglie*, forse la poesia più celebre di Saba, lirica che Minutelli definisce «abnorme» per forma e contenuto (p. 93). Il poeta-soldato, che ha compreso come riconoscersi *bestia* consenta una comunione più profonda con la natura, scopre anche che non sono gli umani, bensì gli animali a portare in sé «la più vasta orma dello spirito creatore» e che, per questo, possono insegnarci a intravedere le «“verità” [...] scritte “nel libro aperto della creazione”». Perché, se spinozianamente la Natura è Dio, gli animali sono le più preziose «epifanie del sacro» (p. 95). Nei celeberrimi versi per Lina, dettati da una sorta di «voce dell'infanzia», ma con la «contemporanea presenza dell'uomo» (e qui l'autrice apre una breve, ma interessantissima, disamina dei rapporti tra Saba e Pascoli), in uno «scandalosamente democratico rapporto di corrispondenza biunivoca», la donna viene celebrata assieme ad alcune femmine del regno animale, creature tutt'altro che nobili ed eleganti, e, per la delizia di generazioni di studenti, almeno «in quattro casi su sette addirittura innominabili in rapporto a una signora» (pp. 100-101).

Questo indimenticabile canto a Lina *potnia theron*, signora del Creato, che ha al suo centro la «capacità riproduttiva femminile» (conferma dell'ipotesi di una stesura all'epoca della gravidanza della moglie), è, tuttavia, frutto di un'armonia intimamente compromessa – il muggito lamentoso, la gelosia della cagna, l'affanno della coniglia –,

costantemente attraversata dal «basso continuo» del dolore (pp. 110-11). La lettura di Minutelli ha il grande merito di tentare di far luce sulle «zone opache» del componimento, su quello che i versi di Saba lasciano solo affiorare: il «sentimento irrecusabilmente ancipite» nei confronti della maternità, le «crepe» nella vita coniugale, la «congenita inettitudine» del poeta alla vita di coppia e alla paternità stessa (p. 117). Il dolore che percorre il testo, tuttavia, non si ferma a questo. Viene da lontano, ed è il dolore della colpa, della consapevolezza del peccato originale, ancora una volta retaggio di un ebraismo su cui, ribadisce con convinzione l'autrice, chiunque «voglia arrivare a capacitarsi del senso profondo di *Casa e campagna*» non può evitare di tornare (p. 133).

Nello stesso capitolo, molto interessante è anche lo squarcio aperto da Minutelli sull'esperimento delle «novelle semitiche» degli *Ebrei* (1910-11) e sulla figura del prozio Shemuel David Luzzato, nel cui fondamentale volgarizzamento è molto probabile che Saba abbia letto la Bibbia per la prima volta, e al quale potrebbe essere legato il suo tanto discusso pseudonimo, da intendersi, quindi, come «anziano, saggio, persona di rispetto» (p. 138 e 138n); suggestive sono le tangenze, di retorica e di genere, rintracciate con i libri poetici e sapienziali dell'Antico Testamento, primo tra tutti il *Cantico dei cantici*, altro testo tradizionalmente circondato da un'aura di scandalo, in cui – come nei versi di Saba per Lina – «gli enti naturali [...] porgono specchi per restituire e per decidere l'essere amato» (p. 147).

Ancora sul dolore universale, e dunque sulle tanto sofferte e vitali radici ebraiche, si incardinano le due poesie cui sono dedicati i capitoli III e IV della seconda parte del libro: *Il maiale*, testo antico che, pur con sofferenza, Saba sceglie di escludere dal *Canzoniere* (e sulle ragioni di questo depennamento Minutelli si sofferma a lungo), e *La capra*. Di fronte a questi testi, la studiosa dimostra, ancora una volta, tutto il suo rigore metodologico: del *Maiale* vengono minuziosamente rintracciati gli antefatti in una dettagliata rassegna dei vari suini e «porci» che si affacciano negli scritti di Saba; se ne indagano, poi, le ataviche connotazioni culturali: «bestia sopraffatta dall'arroganza antropocentrica» (p. 170), il maiale è una vittima, nella cui pena il poeta si identifica a tal punto che ancora nel 1951, in un epigramma scherzoso, scriverà: «Poeta è come il porco / Si pesa dopo morto». *La capra*, infine, non è esaminata solo come «poesia ebraica», bensì – tornando al cuore dell'indagine – come decisivo, e irreversibile, passo in avanti della «rivoluzionaria metanoia biocentrica» di cui Minutelli ha seguito capillarmente le tracce, perché proprio nei versi dedicati all'ovino «dal viso semita» finisce per crollare l'ultimo baluardo dell'antropocentrismo: l'incapacità degli animali di usare la *parola*.

Resterebbe ancora molto da dire su questo volume, e molto altro su cui ragionare. Estremamente convincenti sono i legami rintracciati con alcune opere d'arte figurativa, come le tele del friulano Vittorio Bolaffio e gli affreschi di Benozzo Gozzoli al camposanto monumentale di Pisa, che Saba poté vedere poco prima che fossero irrimediabilmente danneggiati dalla guerra – ulteriori conferme, si direbbe, dell'importanza della componente visiva nell'ispirazione sabiana. Strappa un sorriso, infine, la comparsa, proprio nelle ultime pagine del libro, del cagnolino Ilo, amatissimo Skotsch-terrier, la cui morte – avvenuta mentre la Francia viene invasa dalle truppe naziste – si trasforma in un immedicabile lutto domestico e del mondo. Essendo quello dell'*Arca di Saba* un percorso cronologico, non può che concludersi con l'estrema soglia del «romanzo in versi»: in *Ultima* il cerchio si chiude con il poeta che, confessando, per l'ennesima volta, la sua «ingenita natura animale», si identifica in un «povero cane randagio», che mai appartenne «a qualcosa o a qualcuno». Minutelli fa «reagire» questi versi, decisamente

non belli ma *veri* per ammissione dello stesso Saba, con una lettera del 1956: «La grande tragedia della mia sciagurata esistenza – scriveva il poeta – è stata quella di parlare un linguaggio diverso da quello degli altri, e la conseguente solitudine» (pp. 293-94).

Qui comincia e qui approda la poesia sabiana: in una *alloglossia* che è, al tempo stesso, radice del dolore e germe della poesia: condizione che spinge, come per destino, il poeta verso il mondo *altro*, lo sguardo *altro*, le creature *altre*, che – in una «copernicana metanoia» – avvicinano forse al cuore dell'esistenza. Il percorso dell'*Arca di Saba* si chiude, come si era aperto, con grande rigore e chiarezza. La solidità d'impianto, la lucidità nel ragionare sui testi e con i testi senza mai smarrire il filo dell'interpretazione critica, sono i grandi pregi di questo volume. Non si tratta di una lettura facile: non la rendono tale l'estrema complessità dei percorsi, la vastità dei riferimenti – monumentali e ricchissime sono le note a piè di pagina, che l'autrice ha pensato come veri e propri «microsaggi» a sé stanti –, lo stile teso e difficile (verrebbe da definirlo *poliglotta* non solo per la disinvoltura e la competenza con cui si muove tra lingue antiche e moderne, ma anche per la sorprendente capacità di avvicinare i linguaggi specifici di altre discipline, piegandoli alle proprie necessità dimostrative). Ben presto, tuttavia, si comprende come ogni scelta lessicale inconsueta, ogni citazione, ogni tornante sintattico rifletta e scaturisca dall'originalità e dall'acume di chi ha pensato questa indagine, che, di pagina in pagina, appaga chi legge, lo sorprende (talvolta, persino, lo diverte) e diventa appassionante, anche e soprattutto perché la si scopre attraversata da una nota di affettuosa curiosità, da un moto di stupita, umanissima gratitudine per chi – come la «capra dal viso semita», come il compianto Ilo, come il Bert della dedica iniziale – aiuta ogni giorno l'uomo gravato di pensiero a *vedere più chiaro*.

[Anna Chella]

INDICE DEI NOMI

a cura di Simonetta Teucci

- Accordo di Segadore 137n
Accurso, giudice e assessore 119
Albina, nonna di Bianciardi L. 68
Aldobrandeschi Margherita 134
Alighiera Alighieri di Pietro di Dante 128
Alighieri Antonia di Dante (suor Beatrice) 12
Alighieri Dante di Alighiero di Bellincione *vd.*
Dante
Alighieri, famiglia 113, 114, 121, 122, 128-30,
132, 134, 135, 137n
Alighiero Alighieri di Bellincione 123, 131
Alighiero Alighieri di Cacciaguida 129
Almansi G. 143
Alvaro C. 151
Alziati F. 31-48
Amerio R. 48n
Amis K. 78n
Anceschi L. 144
Andrea di Leone Poggi 129, 130
Andreoli A. 103n
Angelini M.C. 78n, 79n
Annarumma A. 83, 91
Annoni C. 33, 43, 45n, 46n, 48n
Antonielli S. 144
Antonio vescovo di Luni (Antonio di Nuvolone
da Camilla dei Fieschi) 131
Applauso N. 138n
Arieti C. 47n
Aristofane 49, 51
Arnauld A. 36
Arnauld Ang. 36
Arnauld R. 36, 37
Arrigo detto Rapetta di Gualduccio 126
Arrigo di Ranieri Vinci 135
Auden W.H. 90, 91, 103n
Azzuccio Iacobini 119
- Bacchelli R. 78n
Badini Confalonieri L. 45n, 46n
Baglioni Cione 125
Bahne S. 108n
Balbo C. 113
Baldacci L. 142, 143, 152n
Baldo d'Aguglione 127
- Bandi G. 71
Bandini F. 91, 103n
Barbato A. 153n
Barbi M. 112, 113, 123, 134, 136n, 138n
Barilli B. 142
Bartolomeo di Albertuccio da Sala 127
Battistini L. 45n
Baule G. 103n
Becherucci I. 45n
Bellincione (forse Alighieri) 129
Bellincione Alighieri di Alighiero 123, 135
Bellindoti Bellindote di Perfetto 117
Bellindoti Grigia di Palamidesse 117
Bellindoti Lucia 117
Bellindoti Palamidesse 116-18, 120, 137n
Bellindoti Perfetto 116
Bellindoti Ranieri (Neri) 116-20
Bellindoti Scolaio di Palamidesse 116
Bellindoti Selvaggio, cappellano papale 116
Bellindoti Tura 119
Bellindoti, famiglia 116-20, 137n
Bellino Alighieri di Lapo di Bello 122, 126-27
Bembo D. 41, 42, 48n
Bene del Cetera 119
Berengo M. 135n
Bernardo Alighieri di Pietro di Dante 128
Bernari C. 78n
Bertani A. 78n
Berto G. 78n
Bertinelli G. 47n
Bevilacqua A. 78n
Biagi, G. 113
Bianciardi L. 63-79
Bigazzi R. 142, 143, 152n
Binda I. 45
Bisi M. 38, 44, 46n, 48n
Bo C. 64, 65, 69, 77, 78n, 79n, 143
Bocca G. 107n
Boccaccio G. 129, 130
Bonaccorso Bruscoli da Calenzano, notaio 134
Bonaviri G. 78n
Bonifacio VIII, papa 134
Bonizzi, Donato di Iacopo 136n
Bonmichele di Martino 119

- Bonsignore, giudice e assessore 119
 Bonzoli Bonzolino di Chiarissimo 115
 Borromeo F. 35, 40
 Borromeo M. 97
 Bottoni L. 45n, 46n
 Brancati V. 146, 151
 Brattö O. 137n
 Brehm A.E. 54, 60n
 Brodario di Rodolfo di Benzo (Bradario di Rodolfo di Benzo) 133
 Brossard C. 78
 Brunetto Alighieri di Bellincione 126
 Bruni A. 141-53

 Cacciaguida Alighieri di Adamo 123, 131
 Caccianemici, famiglia 122
 Calasso R. 142
 Calcagni Calcagno 119
 Calcagni Iacopino 118, 119
 Calcagni, famiglia 116, 118
 Calogero P. 84, 107n
 Cambio da Sesto 128
 Campana M. 103n
 Cante dei Gabrielli 123
 Capa M. 92
 Caputo V. 45n
 Carducci G. 52, 67, 68, 149, 152n
 Carpi U. 112
 Carpi U. 142, 152n,
 Cassola C. 71
 Castellaneta C. 78n
 Castoldi M. 61n
 Cavalcanti G. 115, 125
 Cavalleri C. 99n
 Cecca di Leone Poggi 130, 139n
 Cecchi E. 141, 151
 Cella R. 137n
 Celotto V. 138n
 Cesarano G. 88, 104n, 106n
 Cesarotti M. 89
 Chella A. 104n, 105n
 Chiara P. 78n
 Chiarcossi G. 152n
 Ciani I. 61n
 Cione Alighieri di Bello 126, 136n
 Cione Alighieri di Brunetto di Bellincione 128
 Classen A. 138n
 Colli B. 36, 45n, 46n
 Compagni, D. 115, 125
 Contini G. 141-53
 Coppola M. 78n, 79n

 Corrias P. 79n
 Corvalino del fu Ranieri Paltri, sarto 126
 Cousin V. 41
 Croce B. 141, 149, 151, 152n
 Curcio R. 97

 D'Ambrosio G. 102n
 d'Annunzio G. 51, 89, 103n, 141, 146, 149, 152n
 da Savignano, famiglia 122
 Dalla L. 105n
 Dante 51, 56, 112, 114, 116, 121-25, 128-32, 135
 Dante Alighieri di Pietro Alighieri 128
 Dante da Maiano 125
 Davanzati Chiaro 125, 126, 138n
 Davanzati Chiaro di Santa Maria Soprarno 126
 Davidsohn R. 115, 116, 118, 122, 125, 136n, 137n
 de Cristofaro F. 45n
 De Libero L. 151
 de Lollis C. 146, 151
 De Lutiis G. 108n
 de Matteis C. 153n
 De Robertis T. 112, 113, 127, 138n
 De Roberto F. 146, 147, 151
 De Sanctis F. 149, 150, 152n
 Debenedetti G. 147, 150
 del Lungo I. 136n
 Deledda G. 146, 151
 Deleuze G. 85
 Delia, figlia di Pina Ragionieri 152n
 della Tosa Megliorello 134n
 della Tosa Odoaldo di Marsoppino 117, 137n
 Dessi G. 146, 151
 Di Domenico G. 79n
 Di Franza C. 83, 84, 86, 87, 89, 93, 99n-104n
 Diafani L. 47n
 Doccia di Azzo della Doccia 119
 Dolci D. 146, 151
 Donati Forese 123
 Donati Gemma 121
 Dorez L. 137n
 Dossi C. 141, 151

 Ebani N. 49-62
 Einaudi L. 147, 150
 Ermanno 105n
 Ettore, figlio di Bianciardi L. 65
 Eusebi L. 47n

- Fachinelli E. 88
 Falqui E. 142
 Fandella P. 46n
 Fasanella G. 105n
 Feldman G. 78n
 Feltrinelli G. 93
 Fenzi E. 107n
 Ferrari S. 51
 Ferrari S. 51
 Ferretti G.C. 79n
 Ficino Marsilio 41
 Fioroni C. 84, 97, 106n
 Fiumi E. 134
 Fofi G. 88
 Forti G. 47n
 Forti M. 88, 91, 100n, 103n
 Fortini F. 81, 87-90, 93-96, 99, 102n-108n
 Francesca Alighieri di Bellino di Lapo di Bello 127
 Franceschini A. 93, 105n
 Francesco Alighieri di Alighiero di Bellincione 123, 128, 129, 136n
 Frare P. 38, 44n-47n
 Frescobaldi Dino 125
 Frescobaldi Lambertuccio 115
 Frescobaldi, famiglia 125
 Fumian C. 107n
- Gabriele di Iacopo Manzolino 126
 Gabriele di Iacopo Manzolino di Mino Marcegoni 126
 Gadda C.E. 70, 140, 141, 151
 Gallinari P. 104n
 Gambacorti I. 47n
 Garboli C. 60 e n
 Gartemberg M. 78n
 Gasdia di Genesulo (Gasdia di Genscili) 133
 Gastone, cugino di Bianciardi L. 67
 Gatto A. 151
 Gatto L. 137n
 Gaulin, J.-L. 134
 Gavazzeni F. 61n
 Gentile G. 147, 150
 Gerardo di Benzo (Gerardo di Bento) 133
 Geri L. 138n
 Gervaso R. 78n
 Ghiberti Carnino 116, 118, 120
 Ghiberti Guccio 119
 Ghiberti Iacopo 118, 119
 Ghiberti, famiglia 116, 118
 Ghidetti E. 46n
- Giadra Alighieri di Cione di Brunetto 128
 Giano della Bella 132
 Gigli E. 137n
 Gilarucci G. 107n
 Ginsberg A. 78n
 Giorgio Alighieri di Cione di Brunetto 139n
 Giovanna, figlia di Pina Ragionieri 152n
 Giovanni Alighieri di Dante di Alighiero 122, 124, 129, 130
 Giuliani A. 101n
 Gobetti P. 147, 150
 Gonin F. 35
 Gorni G. 143, 152n
 Graf A. 89
 Gramsci A. 147, 150, 153n
 Gregorio X, papa 115
 Grimaldi M. 138n
 Groppo B. 108n
 Gualterone dei Soldaneri 115
 Guccio di Rustico Filippi 127
 Guglielmo de' Romitani 125
 Guida M. 86, 99n
 Guida, moglie di Chiaro Davanzati 126
 Guidalotti, famiglia 116, 118, 120
 Guillaume de Durant 106n
 Guiraud J. 137n
 Guittone di Bernardo 119
- Iacobo di Odarrigo Bellondi 126
 Iacobuccio da Sala 126
 Iacopo Alighieri di Dante di Alighiero 122, 124, 128
 Iacopo di Pandolfino, notaio 114, 129
 Iacobuccio di Mino Marcegoni 126, 126
 Indizio G. 112
 Inglese G. 136n
 Isabetta Alighieri di Bellino di Lapo di Bello 126
 Isella D. 45n-47n
 Italia P. 45n
- Jatosti M. 73-75, 79n
 Jovine F. 151
- Kerouac J. 78n
 Klein G.B. 136n
- Labriola A. 147, 150
 Landolfi T. 104n, 151
 Langella G. 45n
 Lapo Gianni 128, 138n
 Lapo Gianni Ricevuti, notaio (vedi Lapo Gianni)
 Latini F. 55, 61n, 81-108

- Lejeune P. 78n
 Lenzini L. 102n, 107n
 Leonardo da Vinci 103n
 Leone Poggi, 128, 129
 Leonetti F. 100n
 Leopardi G. 51, 55, 56, 67
 Levi C. 147, 150
 Levi E. 125, 138n
 Lippo di Rustico Filippi 127
 Lombardi M.M. 56, 61n
 Lomolino S. 44n
 Longhi R. 147, 150
 Lorenzini N. 103n
 Lori Sanfilippo I. 136n
 Luciana, figlia di Bianciardi L. 65, 69
 Lucini G.P. 103n
 Lunetta M. 79n

 Madrignani C.A. 142
 Magaldi Bartolo di Filippo 127
 Magaldi, Bartolomeo di Albertuccio 127
 Magro F. 89, 102n, 103n
 Mailer N. 78n
 Malabranca Orsini Latino, cardinale 114
 Malaspina Franceschino di Moroello, marchese 131
 Mallarmé S. 62n
 Manconi L. 88
 Manetti Pietro 119
 Manfredi Lupo de Canolis, podestà di Firenze 119
 Mantica F. 103n
 Manzoni A. 31-48
 Marcegoni Mino 126
 Marcello, figlio di Bianciardi L. 75
 Marchesini M. 102n
 MargheritAlighieri a di Bellino di Lapo di Bello 126
 Martinelli D. 47n
 Mathieu V. 47n
 Matteo di Biliotto, notaio 114-17, 135n, 137n
 Mazinghi da Campo Azzo di Tedice 117
 Mazinghi da Campo Lapo 117
 Mazinghi da Campo Palamides 117
 Mazinghi da Campo Telda 117
 Mazinghi da Campo Ugolino detto Ghino di Tedice 117
 Mazinghi da Campo Vaggia 117
 Mazinghi da Campo, famiglia 117
 Mazzola G. 107n
 Mazzucato C. 47n

 Medici D. 137n
 Megliore Panzi 119
 Meneghello L. 146, 151
 Mengaldo P.V. 60, 144
 Merola N. 152n
 Mezzetti C. 126
 Milani G. 112, 113, 121, 138n
 Molotov V.M. 103n
 Montanelli I. 75
 Monte Andrea 114, 115, 122, 125, 126
 Montefusco A. 136n, 138n
 Monti V. 55, 56, 62n
 Moro A. 84
 Morucci V. 104n

 Nava G. 54, 60 e n, 61n, 62n
 Negri T. 84, 85, 97, 98, 108 n
 Nerozzo di Andrea Poggi 128
 Niccolò III, papa 115
 Nicolao F. 104n
 Nigro S.S. 47n
 Noffo Quintavalle 128
 Noja M. 103n
 Novati F. 138n

 Omero 49, 51, 56
 Opizzo da Pontremoli, notaio 114
 Orazio Quinto Flacco 103n
 Orlandi Guido 125
 Orlandi Guido, rimatore 125, 138n
 Orsini A. 107n
 Osborne J. 78n
 Ossola C. 144

 Paccagnini E. 47n
 Pacino di Filippo Angiulieri 115
 Palmarocchi R. 136n
 Palmieri Altoviti 123
 Palmieri R. 116
 Pampaloni G. 142
 Pancrazi P. 144
 Panzini A. 150
 Paolini P.P. 141
 Papini G. 144
 Pappacena F. 100n
 Parenti P. 137n
 Parrini E. 45n
 Pascoli G. 49-62, 103n, 141, 146, 149, 151, 152n
 Pasolini P.P. 78n, 143, 151, 152n
 Passerini G. L. 113

- Pazzaglia M. 60, 61n, 62n
 Pea E. 151
 Pedullà W. 70, 76, 79n
 Peloso S. 102n
 Perregato G. 97
 Perugi M. 56, 60, 61n, 62n
 Pestoni C. 46n
 Petrarca F. 51
 Piattoli R. 113, 122, 124, 128-30, 138n
 Piccini D. 99n
 Piccinini A. 78n, 79n
 Piciocco M. 138n
 Pietro Alighieri di Dante di Alighiero 122, 124, 127-30, 135
 Pietrobono L. 53, 60n, 61n
 Pincelli M.A. Pietro. 136n
 Pinelli G. 81, 82, 84-88, 91, 99n, 102n, 103n, 106 n
 Pirandello L. 150
 Pizzuto A. 141, 150, 151
 Platone 41, 48n
 Poggi Salani T. 44n, 45n
 Polimeni G. 44n
 Pomilio M. 78n
 Prisco M. 78n
 Puccio Bellondi (Iacopo di Aldobrandesco Bellon-
 di) 126, 138n
 Pugliesi, famiglia 137n
 Pupino A.R. 143, 144, 146, 152n

 Quaranta M. 108n

 Raboni G. 36, 45n, 46n, 81-108
 Radice R. 48n
 Ragionieri E. 142
 Ragionieri Sergi P. 141-53
 Raimondi E. 45n, 46n, 103n
 Raimondo di Raimondo da Sala 127
 Rambaldi E. 100n
 Ranieri Vinci, notaio 135
 Raveggi S. 118, 137n
 Rea D. 78n
 Rea R. 138n
 Reale G. 48n
 Regnicoli L. 112, 138n
 Repossi C. 44n-47n
 Riccomanni Galizia di Lapo 127
 Riccomanni Lapo di Manno 123, 126, 127
 Rigo P. 138n
 Rodolfo d'Asburgo, imperatore 115
 Rodolfo, figlio di Pina Ragionieri 152n

 Rossi V.G. 78n
 Rosso di Ruggero Strozze 117, 137n
 Rustichelli Guido di Orlando di Guido di Ser Or-
 lando (vedi Guido Orlandi, rimatore) 125
 Rustichelli Guido di ser Orlando 125
 Rustichelli Orlando di Guido di ser Orlando 126
 Rustichelli Tedaldo di Orlando di ser Orlando 125
 Rustichelli Torrigiano di Guido di Ser Orlando
 126
 Rustichelli, famiglia 125
 Rustico Filippi 127, 138n

 Salvemini G. 147, 150
 Sanfilippo N. 136n
 Sanguineti E. 103n, 144
 Santagata M. 135n
 Santucci L. 78n
 Sartori M. 107n
 Scalzone O. 84
 Schiatta di Albizzo Pallavillani 114, 115, 125,
 136n
 Schiatta Pallavillani 115
 Segre C. 144
 Serafini C. 63-79
 Sereni V. 88
 Sestan E. 136n
 Sicardo di Benevento 107n
 Simone di Gherardo 128
 Soffici M. 135n
 Soldati M. 151
 Solmi R. 90
 Spera F. 44n
 Stajano C. 88
 Stalin J. 93, 98, 103n, 105n, 108n
 Stella A. 44n-47n
 Stoppelli P. 138n
 Strati S. 78n, 146, 151
 Supino Martini P. 137n
 Svevo I. 150
 Sznura F. 135n, 177

 Tana Alighieri di Alighiero di Bellicione 123, 135
 Tarassi N. 134, 137n
 Tasconi d'Arezzo Federico, giudice 126
 Tautin G. 84
 Taviani, fratelli 93
 Tellini G. 47n, 55, 61n, 62n
 Terrosi M. 74, 76, 79n
 Tobagi W. 97
 Togliatti P. 105 n
 Tomizza F. 78n

Toringo di Pugliese 135

Tosi-Briolini 58

Traina M.R. 111-39

Trombatore G. 47n

Trombatore G. 61n

Turchi R. 46n

Urbano IV, papa 118

Valpreda P. 86, 101n

Varotti C. 78n

Verga G. 141, 146, 149, 151

Vesce E. 84

Vigorelli G. 143, 152n

Viscardi M. 45n

Visconti A. 47n

Wain J. 78n

Werder E. 136n

Wilson C. 78n

Zaccagnini G. 138n

Zama R. 45n

Zamponi S. 112

Zanin E. 138n

Zanni R. 136n

Zanzotto A. 99n

Zinoviev G.E. 98

Zucco R. 84, 85, 99n-101n, 104n

INDICE DEI MANOSCRITTI

a cura di Simonetta Teucci

CASTELVECCHIO

Archivio Giovanni Pascoli

G.53.9.5: 52-54, 57-59

G.53.12.4: 59

CITTÀ DEL VATICANO

Biblioteca Apostolica Vaticana

Barb. lat. 3953: 165

Chig. L.VIII.305: 164, 165

Vat. lat. 3214: 125, 165, 166

Vat. lat. 3793: 125, 164

FIRENZE

Archivio di Stato

Capitani di Parte Guelfa, Numeri Rossi, 20: 127

Capitani di Parte Guelfa, Numeri Rossi, 21: 127

Diplomatico, Firenze, San Marco (domenicani),

1273 febbraio 23 (cod. id. 00018697): 120, 137 n

Diplomatico, Normali, Riformagioni, Atti pubblici,

1278 maggio 2 (cod. id. 00019834): 115, 136 n

Diplomatico, S. Maria del Bigallo, 1289 settembre

2 (cod. id. 00023051): 116, 137n

Diplomatico, S. Pancrazio, 15 ottobre 1315 (cod.

id. 000336789): 134

Biblioteca Medicea Laurenziana

Plut. 40.49: 165

Biblioteca Nazionale Centrale

Pal. 204: 165

Pal. Panciatichi 24: 165

Biblioteca Riccardiana

1093: 165

MILANO

Biblioteca Ambrosiana

A 204 Inf.: 28 n

Codice Atlantico: 104 n

Biblioteca Trivulziana

1058: 166

VENEZIA

Biblioteca Marciana

Z. 63: 165

Quaderni «Per leggere»

Volumi pubblicati:

Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres.

Atti del Convegno di Milano, 26, 27 febbraio e 1 marzo 2003

a cura di Edoardo Esposito

Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres.

Studi e spogli

a cura di Edoardo Esposito

Paolo Zoboli

La rinascita della tragedia.

Le versioni dei tragici greci da D'Annunzio a Pasolini

«Nuovo giornale letterario d'Italia» (1788-1789)

antologia a cura di Elena Parrini Cantini

L'antologia, forma letteraria del Novecento

a cura di Paolo Giovannetti e Sergio Pautasso

Marco Gaetani

Lo sguardo di Giano.

Il tempo e le opere di Carlo Emilio Gadda

Dante Alighieri

Le Quindici Canzoni. Lette da diversi I, 1-7

L'entusiasmo delle opere.

Studi in memoria di Domenico De Robertis

a cura di Isabella Becherucci, Simone Giusti, Natascia Tonelli

Dante Alighieri

Le Quindici Canzoni. Lette da diversi II, 8-15 con appendice di 16 e 18

L'esperienza letteraria di Arrigo Bugiani dal 1930 al 1958.

Documenti e studi

a cura di Simone Giusti

Isabella Becherucci
L'alterno canto del Sannazaro.
Primi studi sull'Arcadia

Maksim Il'ič Šapir
Universum Versus.
Saggi di teoria del verso e di teoria della letteratura
a cura di Cinzia Cadamagnani, Guido Carpi, Giuseppina Larocca

Paolino Pieri
Croniche della Città di Firenze
a cura di Chiara Coluccia

Ricordo di Domenico De Robertis.
Atti delle giornate in memoria
Firenze, Aula Magna del Rettorato, 9-10 febbraio 2012
a cura di Carla Molinari, Giuliano Tanturli

Simone Giusti
Per una didattica della letteratura

Milo De Angelis
«Intervallo e fine».
Commento a una sezione di Somiglianze (1976)
a cura di Fabio Jermini

La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme – vol. I
a cura di Sabrina Stroppa

La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme – vol. II
a cura di Sabrina Stroppa

Per Giuliano Tanturli. Storia, tradizione e critica dei testi - vol. I
a cura di Isabella Becherucci, Concetta Bianca

Rosangela Fanara
Le rime del Sannazaro. Indagini fra filologia e critica

La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme – vol. III
a cura di Sabrina Stroppa

Legato con amore in un volume. Forme del desiderio in Dante
a cura di Carmelo Tramontana

Abbonamento annuale a partire dal 2021

Italia € 50,00

estero € 65,00

Numeri arretrati € 30,00

Volumi, dattiloscritti, files sono da inviare a

Natascia Tonelli

Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne

Via Roma 56

53100 Siena

tonelli@unisi.it

Per scambio riviste rivolgersi a

Redazione «Per leggere» Scuola e Università

c/o A.I.S.E.

Via Alfieri 11

58100 Grosseto

s.giusti@laltrecitta.it

Promozione, distribuzione, abbonamenti

abbonamenti@edipressrl.it

ESPERIENZE LETTERARIE

presenta

ITALINEMO

Sito di riviste di italianistica nel mondo

fondato dal Prof. Marco Santoro

<http://www.italinemo.it>

Che cosa è Italinemo?

Analisi, schedatura, indicizzazione delle riviste di italianistica pubblicate nel mondo a partire dal 2000. Abstract per ogni articolo. Ricerca incrociata per autori e titoli, per parole chiave, per nomi delle testate, per collaboratori.

Profili biografici dei periodici e descrizione analitica di ciascun fascicolo.

Nelle pagine "Notizie", informazioni su novità editoriali ed iniziative varie (borse di studio, convegni e congressi, dottorati, master, premi letterari, presentazioni di volumi, seminari e conferenze).

La consultazione del sito è gratuita

Direzione

Gianfranco Crupi

Università di Roma "La Sapienza"
Piazzale A. Moro, 5 00185 Roma
Tel. e fax +39 06 49913267
direttore@italinemo.it

Segreteria

segreteria@italinemo.it

Dibattiti e discussioni

forum@italinemo.it

Iniziative e progetti in corso

notizie@italinemo.it