

PER LEGGERE

I GENERI DELLA LETTURA

ANNO XX, NUMERO 39, AUTUNNO 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 ottobre 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

Per i numeri 38 e 39 sono stati revisori, secondo la formula del ‘doppio cieco’, Giovanni Bàrberi Squarotti, Francesco Bausi, Arnaldo Bruni, Andrea Campana, Ida Campeggiani, Carlo Caruso, Riccardo Castellana, Michel Cattaneo, Carla Chiummo, Stefano Dal Bianco, Carlo Delcorno, Carlo Di Alesio, Enrico Faini, Pierantonio Frare, Gianmarco Gaspari, Paolo Giovannetti, Marco Grimaldi, Fabio Magro, Donatella Martinelli, Antonio Montefusco, Simona Morando, Giuseppe Nicoletti, Giuseppe Polimeni, Lucinda Spera, Paolo Squillacioti, Giuseppe Traina, Carlo Varotti, Marco Veglia, Rodolfo Zucco.

SOMMARIO

- 7 ILARIA TUFANO
Il dittico cavalleresco: Nastagio e Federigo (Dec. V, 8 e 9)
Chivalry and nostalgia in the tales of Nastagio and Federigo (Decameron V, 8-9)
- 21 ALESSANDRO REGOSA
Strategie onomastiche nelle Lagrime di Giovan Battista Marino
Onomastic strategies in Giovan Battista Marino's Lagrime
- 45 FRANCESCA SANTUCCI
Giudici e l'invenzione dell'inizio. Genesi della poesia Quanto spera di campare Giovanni
Giudici and the origins of Quanto spero di campare Giovanni

INTORNO AL TESTO

- 79 PAOLO COLOMBO
L'enumerazione satirica nei Paralipomeni leopardiani
Satirical enumeration in Leopardi's Paralipomeni

DIALOGHI

- 99 DEMETRIO MARRA
The Wrath of God. Un esempio di intertestualità: l'asse Steinbeck-Bianciardi
The wrath of God: an example of Steinbeck's influence on Luciano Bianciardi

117 CARLO VAROTTI

Inquisitori, don Abbondi e Italiani: Sciascia e la Storia della colonna infame
Sciascia and the impact of Manzoni's Storia della colonna infame

137 MAURO BIGNAMINI

«Una microbiosfera di speranza». Presenze di Sereni nella poesia di Giovanni Raboni
Intertextuality and the influence of Vittorio Sereni in the poetry of Giovanni Raboni

CRONACHE

- 163 Jacopo Cecchi, *Rime*, a cura di Benedetta Aldinucci, Roma, Salerno Editrice (F. Ruggiero); *Poesie volgari del secondo Trecento attorno ai Visconti*, a cura di Marco Limongelli, Roma, Viella, 2019 (B. Aldinucci); Ludovico Ariosto, *Satire*, a cura di Emilio Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura «Biblioteca Italiana Testi e Studi», 2019 (M. Incandela); Eugenio Montale, *La bufera e altro*, edizione commentata da Ida Campeggiani e da Niccolò Scaffai, con scritti di Guido Mazzoni, Gianfranco Contini e Franco Fortini, Milano, Mondadori, 2019 (S. Giusti)

177 INDICE DEI NOMI

185 INDICE DEI MANOSCRITTI

ILARIA TUFANO

*Il dittico cavalleresco:
Nastagio e Federigo (Dec. V, 8 e 9)*

*Chivalry and nostalgia in the tales of Nastagio and Federigo
(Decameron V, 8-9)*

ABSTRACT

Il saggio si occupa delle fonti delle due novelle decameroniane e individua analogie di temi e di messaggi tra le due narrazioni. Entrambe rievocano con nostalgia la civiltà cavalleresca, la prima attraverso il ricordo emblematico delle antiche casate di Romagna, la seconda mettendo in scena una nobile vicenda fiorentina 'da dentro la cerchia antica'. Il finale matrimoniale e il ritorno dei protagonisti alle norme della convenienza civile non va letto solo nella chiave dell'avvenuto imborghesimento sociale ma potrebbe essere un elemento volto ad esorcizzare i valori aristocratici e feroci dell'antico mondo feudale di cui si superano *dezmesura* e crudeltà. Boccaccio sembra avere funzionalizzato il rimpianto per gli antichi valori adeguandolo e proiettandolo verso il sogno di rifondazione, dopo la peste, di una società ideale contrassegnata da principi storici e perenni di civile convivenza.

This essay takes into account the sources of the two stories in the *Decameron* and identifies thematic similarities between the two narratives. Both tales evoke the age of chivalry with nostalgia, the first through the emblematic remembrance of the medieval families of Romagna, the second through a story of Florentine nobility. That the stories end in marriage and the protagonists return to the norms of civil propriety should not be read only in light of social changes associated with the advent of the bourgeoisie. The aim of exorcising the feudal world's ferocious, aristocratic values and of overcoming its *dezmesura* and cruelty could prove an important element. Boccaccio seems to have adapted the nostalgia for chivalry to serve the dream of reconstituting, after the plague, an ideal society marked by the ahistorical and perennial principles of civil coexistence.

*Il dittico cavalleresco:
Nastagio e Federigo (Dec. V, 8 e 9)*

La V Giornata del *Decameron* tratta degli amori felici, a risarcimento del tema della IV con cui forma un dittico teso a rappresentare le potenzialità sia tragiche sia comiche dello stesso argomento, in linea con l'*ars* 'combinatoria', che da sempre è autentica cifra dell'autore¹. Significativo che il reggimento di una giornata così strutturalmente e tematicamente importante sia affidato a Fiammetta, *reductio* fiorentina dell'amata napoletana, che nel giardino vicino alla fonte siede ora «*pro tribunali*» (V, *Introd.*, 5)², a rievocare nella memoria dei lettori il ruolo di *reina* delle *quistioni* nel *Filocolo*. Fiammetta è l'unica delle novellatrici ad essere ritratta dall'autore in ottemperanza ai canoni retorici della *descriptio figurae* (IV, *Concl.*, 4-5)³. Il suo carattere vivace e lieto è in contrapposizione all'amarezza cupa di Filostrato, re della Giornata precedente, e le sue simpatie guelfe sono speculari a quelle ghibelline di Elissa, regina della Giornata successiva⁴. La rubrica ricalcata su quella della II – «di ciò che a alcuno amante, dopo alcuni fieri o sventurati accidenti, felicemente avvenisse» – enfatizza la dialettica tra Amore e Fortuna, forza interna e forza esterna con cui ogni individuo si deve confrontare. La dialettica fornisce di fatto la nervatura delle novelle: nella sequenza iniziale si registra l'innamoramento, di entrambi o di uno solo dei protagonisti, nella conclusione il matrimonio con cui si identifica il lieto fine. La variabile, che dà l'impronta e individualizza le singole vicende consiste nell'intreccio avventuroso, determinato per lo più dal caso o dall'*industria*⁵. L'eccezione alla 'norma' è nell'ultima, secondo il ben noto privilegio di Dioneo. Le due novelle oggetto di questo contributo sono state definite da Michelangelo Picone «il dittico di novelle cavalleresche»⁶. Tra le più note e antologizzate del *Decameron*, ne evito la sintesi e le citazioni se non quando necessario e do per acquisita molta bibliografia. I punti di connessione tra di esse sono enfatizzate da Fiammetta nel Preambolo della V, 9 – dichiara di ragionare di una novella che è «simile in parte alla precedente» (§ 3) – e individuate e rilevate dagli studiosi. Entrambe le vicende condividono la rievocazione dantesca, lo schema narrativo principale – un uomo innamorato di una donna che si nega – e la celebrazione della medesima atmosfera cortese e cavalleresca, il cui codice etico, rievocato da entrambe, in una *climax* ideologicamente emblematica, conosce nella 9 il suo superamento.

1. La novella di Nastagio è la terza della Giornata ambientata nella 'dantesca' Romagna. Il racconto si immagina nella stessa pineta di Classe ricordata in *Purg.*

XXVIII 20 e, come le altre di ambientazione romagnola, si pone sotto l'egida dantesca attraverso l'esibizione onomastica delle illustri casate di Romagna⁷, le stesse magnificate con nostalgia, mediante la retorica dell'*ubi sunt*, da Guido del Duca in *Purg.* XIV 107: la «casa Traversara», gli Anastagi, gli Onesti. Proprio alla casata di Nastagio appartenne anche Guido del Duca, imparentato con i Traversari e i Mainardi, questi ultimi rievocati dalla V, 4. Dal matrimonio di un Sergio Onesti con una Traversari era nato nel 952 san Romualdo, abate di sant'Apollinare in Classe, fondatore dell'eremo di Camaldoli e della congregazione camaldolese. Boccaccio scrisse, intorno al 1362, una vita del più celebre dei camaldolesi, Pier Damiani, dall'agiografia di Giovanni da Lodi, su richiesta di Petrarca per il tramite di Donato degli Albanzani, come si evince dall'epistola XI dello stesso Boccaccio⁸.

Celebre era la bellezza delle donne Traversare: la madre di Paolo Traversaro, Emilia dei Conti Guidi (moglie di Pietro), la consorte, Beatrice di Mangona, la sorella di lei Adelaide, futura contessa, furono celebrate dal trovatore Guilhem de la Tor nel sirventese in risposta a Aimeric de Peguilhan noto come *La Treva*: «e de Ravena i ven n'Esmilla cui apella / fis prez e de Mangon na Beatriz la bella / e n'Azalais sa sor, qui sap ja la novella» (vv. 9-11)⁹. Lo stesso Paolo Traversaro è il figlio del Pietro ricordato da Dante (*Purg.* XIV 98), la sua fama di *miles* potente e cortese travalica le storie ed entra nella letteratura: il *Novellino* XLI lo ricorda come «lo più nobile uomo di tutta Romagna»¹⁰, Salimbene da Parma come «pulcherrimus miles et magnus baro et ditissimus valde et dilectus a civibus»¹¹. Tutti i protagonisti della V, 8 partecipano all'antica nobiltà di Romagna, luogo recepito, sulla scorta di Dante, come emblematico della civiltà cavalleresca in Italia. La *séance* iniziale racconta dell'amore di Nastagio per un'altra Traversara¹², la vana *largesse* per conquistarla, il ritiro in un luogo per metà silvano e per metà antropico (allestisce un gran apparecchiamento di padiglioni e «trabacche» ai margini del bosco) nella *Chiassi* ricordata dall'Alighieri. La vicenda si apre con una *promenade* svagata nello spazio del selvatico. Se l'*allure* di Nastagio può ricordare i versi danteschi di *Purg.* XXVIII 55 e i sonetti *Rvf* 35, 67 e 90 di Petrarca, il grande archetipo è la *rêverie* amorosa dei cavalieri arturiani, di cui forse la più celebre è quella di Lancillotto che finisce con una caduta in acqua¹³. Anche la menzione specifica della «pigneta» (§§ 13-14) è significativamente il frutto della contaminazione tra i versi dell'Eden di Dante e la ripresa di un motivo oitanico, e segnatamente tristaniano, in cui il pino è connesso strettamente all'eros¹⁴.

Quanto alle fonti del *récit* principale di Nastagio e la Traversara, si può proporre qualche altra riflessione. Sono controversi, e a mio parere poco convincenti, i rinvii a metaracconti (veri o falsi) di punizioni estreme, con effetto persuasivo sulla dama ritrosa: la *Disciplina clericalis* XIII di Pietro Alfonso; il racconto conosciuto con il titolo *Canicula* nel *Libro dei sette savi*, entrambi di derivazione orientale; Ovidio, *Met.* XIV, 622-769, in cui si narra la vicenda dei numi italici Vertumno e Pomona e, *en abyme*, la storia crudele di Anasserete e

Ifi¹⁵. È invece probabile che sia attiva la memoria di un episodio del *De amore* di Andrea Cappellano – sul quale torno in seguito – dove si riscontra una convergenza situazionale: entrambe le narrazioni mettono in scena una *visio* nel meriggio di una punizione oltremondana a donne *negativae* eroticamente rifunzionalizzata dallo spettatore per la conquista dell'amata. Di contro, non c'è dubbio che la sezione centrale della diegesi sia la riconoscibile elaborazione di un ben noto *exemplum* edificante attestato dal *Dialogus miraculorum* di Cesario di Heisterbach, da uno dei *Flores* di Elinando di Froidmont, ripreso e citato dallo *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais, infine riproposto, dopo quasi un secolo, nello *Specchio di vera penitenza* del domenicano Jacopo Passavanti, le cui prediche a Santa Maria Novella dovevano essere giunte a Boccaccio¹⁶. La storia è nota come il 'Carbonaio di Nevers', dalla professione dello stupefatto personaggio che assiste nottetempo ad una caccia selvaggia in cui sono coinvolti un cavaliere nero e una donna nuda. Il conte di Nevers, avvertito dal carbonaio, interPELLa, da nobile a nobile, l'apparizione fantastica, segue il racconto della pena oltremondana inflitta al cavaliere e alla dama quale punizione purgatoriale della loro passione adultera, che ha condotto lei all'assassinio del proprio marito e di cui alla fine della vita si sono pentiti. Il motivo della caccia infernale è una delle tante varianti o derivazioni del mito precristiano, ricorrente in area francese, della *Mesnie Hellequin*, l'esercito di *revenants* che con rumore e violenza cavalca sulla terra con animali e masserizie in certe notti dell'anno, attestato da una molteplicità variegata di scrittori tra cui il monaco Orderico Vitale, il cancelliere Pierre de Blois, il poeta e arcidiacono di Oxford Walter Map, il maresciallo imperiale Gervasio di Tilbury, il vescovo di Parigi Guglielmo d'Alvernia. I morfemi ricorsivi della manifestazione soprannaturale sono la presenza dei cani, forse per la connessione con Ecate, dei cavalli, animali per eccellenza psicopompi e uno spaventoso e scomposto fracasso che precede e accompagna l'apparizione¹⁷. Le interferenze più significative operanti sull'*exemplum* del 'Carbonaio di Nevers' provengono dalla contaminazione tra questa credenza folclorica e alcuni testi letterari: il canto XIII dell'*Inferno* e il capitolo già menzionato *Loquitur nobilis nobili* del *De amore* I di Andrea Cappellano. La selva che accomuna i suicidi e gli scialacquatori, insieme alla modalità della punizione di questi ultimi, ha modellizzato con forza la narrazione di Boccaccio, a iniziare dalla duplice maniera con cui si attualizza la *passio* inappagata di Nastagio, il quale dissennatamente sperpera i propri beni e, insieme, medita l'estremo sacrificio di sé stesso («per dolore più volte essersi doluto gli venne in disidero d'uccidersi»: § 7). La ricezione del suicidio e della prodigalità quali colpe analoghe, e la loro connessione alla caccia selvaggia non possono che provenire a Boccaccio da Dante.

L'altro testo rievocato, il cui apporto è fondamentale nella novella, è il già menzionato capitolo *Loquitur nobilis nobili* del *De amore* di Andrea Cappellano (da cui l'anonimo *Lai du trot* e una serie di 'testi gemelli' probabilmente indipendenti tra cui il *Consaus d'Amour* di Richart de Fournival e il *Serventese del*

dio d'Amore), che anch'esso rivisita e 'addomestica', orientandolo verso una precisa ideologia cortese, il motivo folclorico della cavalcata dei morti. Un *armiger*, durante la vampa del mezzogiorno, assiste in un bosco alla visione dell'esercito dei fantasmi condotta dal dio d'Amore che qui ha preso il posto dell'inquietante Hellequin. Al seguito di Amore vanno tre differenti cortei di dame. La prima è formata da donne che in vita concessero i loro favori a chi lo meritava, e ora sono accompagnate da cavalieri serventi cavalcando bei palafreni, destinate a una sede piacevole, ombrosa e rinfrescata da una fontana, detta *Amoenitas*. La seconda schiera, composta da donne eccessivamente compiacenti che non distinsero i loro corteggiatori, è ora infastidita da un assembramento di uomini a piedi e a cavallo, il luogo a loro destinato nell'aldilà è la *Humiditas*, caratterizzata da un'eccessiva e violenta abbondanza di acqua. Ultime dell'esercito spettrale sono le *negativae*, le dame che non vollero ricambiare in base ai meriti coloro che le richiedevano, e ora *post mortem* sono afflitte da tormenti indicibili, cavalcano nella polvere ronzini zoppicanti, prive di accompagnamento e destinate a una sede oltremondana chiamata *Siccitas*, sottoposte alla calura del sole e sedute su fastelli di spine. Una *mulier* punita, appartenente all'ultima schiera, dopo avere spiegato la *visio* al narratore conclude con una ammonizione al mondo muliebre: «Caveant ergo mulieres in saeculo viventes, ne harum sint nobis consortes poenarum, quia post mortem nulla sibi poterit poenitudine subveniri»¹⁸. L'interferenza tra il motivo della Caccia selvaggia e quello del contrappasso cortese attribuito in morte alle ritrose è il nucleo fondante l'intera novella. Il peccato dell'anonima dama orribilmente squartata da Guido degli Anastagi è esattamente l'opposto a quello dell'adultera del Carbonaio di Nevers, ed è, invece, il medesimo delle *mulieres negativae* di Andrea Cappellano: ella paga la sua disdegnosa crudeltà nei confronti del meritevole innamorato, della cui morte era giunta a rallegrarsi. Guido sconta invece il suicidio per amore: Boccaccio ha convertito la pena purgatoriale e temporanea dell'*exemplum* in una ancora più minacciosa pena infernale.

L'idea geniale di Nastagio è quella di utilizzare la tragica *visio* degli spettri per il suo particolare scopo, segnare a tal fine tempo e luogo (il venerdì all'ora quinta e la selva, §§ 13-14)¹⁹ e quindi organizzare uno splendido convito in cui sia presente la sua *belle dame sans merci*. L'allestimento teatrale preparato dal protagonista non può che avere l'esito previsto: se Guido degli Anastagi è il doppio anche onomastico di Nastagio, la Traversara riconosce da subito il suo futuro *alter ego* nella donna cacciata; impaurita, decide di accontentare l'amante. La vicenda si trasforma, in modo repentino, da altamente tragica in comica, mentre la morale religiosa dell'*exemplum*, contaminata con i passi del *De amore*, subisce un ribaltamento parodico cedendo il posto a una morale mondana e laica. Il finale, con l'immediata *avance* erotica da parte della Traversara (§ 41), e ancor di più con la chiosa maliziosa sui costumi ora troppo disponibili delle Ravennati (§ 44), chiude scherzosamente la narrazione iniziata sentenziosamente da Filomena e getta su tutta la novella una retroattiva luce comica, rive-

lando chiaramente quale significato si debba attribuire ai termini «crudeltà» e «pietà»²⁰. Il bersaglio polemico dell'eversiva conclusione non può che essere la cultura propagandata dai frati Predicatori e, nelle fattispecie, la ripresa recente da parte di Passavanti di un *exemplum* sovranaturale del secolo precedente, raccapricciante e spaventoso, invitante alla più rigida castità²¹.

La *dezmesura*, di chiara matrice oitanica, retaggio profondo della civiltà cavalleresca connessa allo spazio geografico della Romagna, che contraddistingueva prima Nastagio e poi la Traversara, è infine ricondotta all'ordine dalle nozze finali. Si è tentati di leggere questa conclusione quale segno dell'allontanamento dei valori della civiltà cortese e dell'avvenuta adesione all'etica borghese, una delle tante testimonianze letterarie di un 'passaggio' socio-culturale, pienamente avvenuto nella Firenze alla metà del Trecento. Il che è plausibile, ma si può affacciare un'ulteriore ipotesi che orienti una possibile lettura della conclusione in una chiave per così dire filosofica. Se il bersaglio polemico principale è l'etica penitenziale dei Domenicani, propagandata attraverso un racconto pauroso, l'atteggiamento finale del protagonista non è l'abbandono 'tragico' alla passione ma all'opposto una sana moderazione. Se da parte della Traversara c'è una compulsiva profferta erotica, dall'altra parte c'è la ora finalmente acquisita compostezza di Nastagio, che convoglia e tempera la *fole amor* di matrice oitanica nell'esito matrimoniale²². Il che è segnale del superamento dei valori 'smodati', sia in difetto sia in eccesso, del mondo cavalleresco qui rappresentato e il richiamo a un'etica di matrice aristotelica che prevede il dominio sulle passioni nel nome di un decoroso equilibrio assicurato dal giusto mezzo. La *Bildung* del personaggio si è compiuta e Nastagio è ora prolettico del suo 'fratello maggiore' Federigo. O meglio, se la *dispositio* del macrotesto decameroniano ha importanza, è la stretta connessione con la novella di Federigo che getta luce su questa di Nastagio, e le conferisce a ritroso un significato più impegnativo.

2. La seconda novella del dittico (V, 9) è ambientata in un passato recente a Campi Bisenzio, nel contado fiorentino. La scelta geografica sembra conformarsi in modo chiasmico allo stesso discorso dell'invidioso Guido del Duca che aveva fornito l'onomastica della narrazione precedente: in *Purg.* XIV alla rievocazione delle vicende di Toscana seguiva la nostalgia delle casate di Romagna, nel *Decameron* dalla cortese Ravenna di Nastagio si passa alle contrade fiorentine di Federigo. La novella è una delle più celebrate del libro, incastonata non a caso nel cuore dell'opera e pronunciata dalla regina della Giornata, che è anche – come si è detto – il personaggio più rappresentativo della produzione boccacciana. Nel preambolo Fiammetta propone una correzione al finale scherzoso della V, 8 – l'accento sulle Ravennati ora «troppo più arrendevoli a' piaceri degli uomini» (§ 44) – ammonendo le novellatrici a donare con ponderata discrezione i loro guiderdoni e a non farsi guidare in questo dalla Fortuna, «la quale

non discretamente ma, come s'aviene smoderatamente il più delle volte dona» (§ 3). Alla Fortuna sarà da opporre la virtù e la vicenda che Fiammetta sta per narrare ne è un *exemplum* che in qualche modo anticipa le tematiche solenni e 'magnanime' della Giornata conclusiva²³.

La narrazione è attribuita a una fonte orale, a cui fa sì risalire anche la perfetta resa formale della novella, ovvero l'«ordine» e l'«ornato parlare» dell'af-fabulatore che appartiene al reale *milieu* fiorentino. Si tratta dell'allora noto cittadino, Coppo – ipocoristico di Jacopo – di Borghese Domenichi, che fu più volte priore, gonfaloniere nel 1315 e uno dei Buoniuomini nel 1318, e fece parte dell'organo collegiale dei Sei del Biado durante la carestia del 1328-29. Fu su sua committenza che Andrea Lancia volgarizzò l'*Eneide* dal compendio in prosa di frate 'Nastagio' dell'ordine dei Minori. Coppo fu amico di Zanobi da Strada e dello stesso Boccaccio che lo rievoca nell'epistola VI, 10 del 1348 e nell'epistola IX, 10 del 1353 dove gli dedica un affettuoso compianto: «michi dilectus pre ceteris». Il suo nome torna due volte nelle *Espozizioni*, VIII (litt.) 68 e XVI 16 quale *auctoritas* fiorentina, tutore e apologeta delle antiche glorie della città. Appartenente a quelle glorie doveva sentirlo anche Boccaccio, tanto da ricordarlo anche nello Zibaldone Magliabechiano, f. 232v., inserito in una serie di *virii illustres* della Firenze contemporanea. La menzione del Domenichi garantisce in sostanza l'autenticazione storica della vicenda – da 'dentro la cerchia antica' – e la sua nobilitazione²⁴.

Le fonti della novella non sono certe e quelle individuate non sono affatto persuasive. Secondo Picone una possibile sarebbe l'*exemplum* dal titolo convenzionale *Canis*, che compare in sede incipitaria in tutte le versioni, orientali e occidentali, del *Libro di Sindibad*, tra le quali il *Dolopathos* di Giovanni d'Alta Selva, da cui Boccaccio avrebbe tratto ispirazione²⁵. La vicenda, che tratta di un cane fedele ucciso ingiustamente dal suo padrone – un *miles* caduto in povertà e perciò confinato in campagna – è nota soprattutto attraverso la mediazione del domenicano Étienne di Bourbon per spiegare il singolare culto nella provincia lionese di san Guinefort, il santo levriero²⁶. Altra possibile fonte è stata individuata nel bizzarro *fabliau* anonimo della prima metà del XIII sec. noto come *Guillaume au faucon*. Boccaccio avrebbe rielaborato il *fabliau*, la cui conclusione carnevalesca, giocata su un *calembour* sulla parola *faucon* (da intendersi come *faus-con*) giunge improvvisa a siglare in modo dissacrante un testo che sembrava un *lai* di amore e cortesia, e ne avrebbe riproposto in diversa funzione alcuni elementi della vicenda²⁷. Impossibile dimostrare che l'autore conoscesse il componimento, a noi giunto attraverso un solo ms., tuttavia il falco quale simbolo di un'intera classe sociale – rivendicante per sé stessa la funzione dei *bellatores* – e le sue valenze simboliche inerenti alla sfera erotica sono cosa nota e testimoniata da una moltitudine di opere, tra cui il *De arte venandi cum avibus*, il *De amore*, e lo stesso *Decameron* (ad es. nella VII, 9)²⁸. L'ipotesi più convincente è che Boccaccio non abbia presente un testo in particolare, bensì «abbia riletto il genere-fonte, cioè una situazione narrativa cortese quindi

seria e potenzialmente tragica dando ad essa uno sviluppo lieto, dove il coronamento dell'amore con il matrimonio si accompagna, come nella V, 4, al ristabilimento di una solida posizione economica»²⁹.

La novella inizia magnificando la civiltà cavalleresca a cui il codice etico dei protagonisti sembra conformarsi: la *fin'amor* del donzello per la dama sposata, la *largesse* e la *prouesse* per conquistarla, in seguito la richiesta del dono da parte della donna, corrispondente non a una *petitio* ma al contrario all'elargizione di un favore, anzi nello specifico a un 'risarcimento' dei danni avuti per lei (§ 20), la risposta canonica dell'uomo rivisitata dalla poetica stilnovistica (§§ 22-23)³⁰. L'amore, come nelle narrazioni tragiche cui si ispira la novella, è forza assoluta e totalizzante: non solo Federigo, ma anche il fanciullo, desideroso oltremodo dell'uccello – probabilmente in memoria di *Convivio* IV XII, 16³¹ –, sono entrambi condotti alla morte, reale o simbolica che sia. L'*acmé* della vicenda avviene, invece, con il superamento dei valori cavallereschi, in qualche modo inglobati nella celebrazione della più elevata di tutte le virtù, la magnanimità. Non sarà un caso che l'atteggiamento di Federigo dopo la caduta in disgrazia, in ritiro nella solitudine del suo *poderetto* – il ricorrente diminutivo è metaforico della ristrettezza del mondo in cui è confinato il personaggio – sia rappresentato attraverso l'enfasi della *patientia* e della fermezza con cui il protagonista sa sopportare le sventure³²: «Quivi, quando poteva uccellando, senza alcuna persona richiedere, pazientemente la sua povertà comportava» (§ 8); «e non volendo, non che altrui, ma il lavorator suo stesso richiedere» (§ 25). Infine la sua virtù è celebrata nel gesto estremo, che va oltre ogni *beau geste* cortese, eroicamente affrontato senza indugio: l'immolazione all'amata del falco come sacrificio ultimo di sé stesso e la conseguente condivisione del pasto che prelude all'unione finale dei due commensali. L'inverosimiglianza di un tale desinare (è possibile che nessuno si accorga di quanto «coriacea, tiglosa, stopposa sia la carne del buon falcone!»)³³ ne accentua la sua emblematicità e inserisce la novella nella stessa costellazione dei tanti testi medievali in cui ricorre il motivo eminentemente tragico del 'cuore mangiato', che nel *Decameron* conosce declinazioni nelle ambiziosissime novelle IV, 1 e VI, 9.

La tragedia, di ascendenza tristaniana, è fluttuante, e si realizza parzialmente nell'uccisione del falcone e nella morte del bimbo, che ha di fatto un valore strumentale ai fini dello scioglimento diegetico, potendo in tal modo la vedova ereditare in vece del figlio il patrimonio, sul quale diversamente non avrebbe avuto alcun titolo (§ 9). Giovanna, rimasta vedova «ricchissima e ancora giovane» (§ 39) dimostra all'occasione di saper scegliere a chi donare il suo 'guiderdone' con l'esercizio della volontà e della discrezione non dominate dall'appetito concupiscibile. La scelta del marito è dovuta a libera elezione, senza condizionamenti: «ma io voglio avanti uomo che abbia bisogno di ricchezza che ricchezza che abbia bisogno di uomo» (§ 42). La *sententia* che Giovanna ripete ai fratelli fu pronunciata secondo gli *auctores* dall'ateniese Temistocle: «Unicae filiae pater Thaemsitoclen consulebat utrum eam pauperi, sed

ornato, an locupleti parum probato conlocaret. Cui is “malo” inquit “virum pecunia quam pecuniam viro indigentem”»³⁴. La elezione è meditata in un arco di tempo indeterminato, lontana dalla compulsività ‘smodata’ della Traversara, e innalza la protagonista al di sopra delle donne menzionate nel preambolo di Fiammetta, coloro che si fanno guidare dalla Fortuna spesso ‘smoderata’ e non dalla propria discrezione nel dispensare i propri favori (§ 3). Giovanna costituisce la *mulier fortis* a cui le novellatrici dovranno ispirarsi.

La ‘resurrezione’ di Federigo, dopo la sua metaforica e magnanima immolazione, avviene secondo una nuova morfologia: non più amante, ma marito, secondo il *cliché* del comico in ottemperanza al tema della Giornata. Il finale apparentemente ‘borghese’ riporta questa narrazione, altissima e simbolica, alle consuete storicità e concretezza tipiche del *Decameron*. Si tratta di elementi anticipati e poi distribuiti nel racconto con varie modalità: Coppo Domenichi quale fededegno narratore, il ritiro nel contado dovuto alla povertà, la fortuita dimestichezza tra il cavaliere e il bambino, il desiderio infantile, il cenno delle preoccupazioni della famiglia per la vedova, le resistenze di Giovanna ad un nuovo matrimonio, la perplessità della famiglia sull’indigenza di Federigo. Un tentativo di plausibilità è speso anche per l’improbabile accettazione da parte dei fratelli di fronte alla scelta niente affatto conveniente del coniuge. Infine, un effetto di verosimiglianza è nella celebre chiosa di Fiammetta sull’avvenuta trasformazione del nobile eroe, dapprima stupefatto del bene insperato e poi più attento e solerte nel gestire gli averi: «Il quale così fatta donna e cui egli cotanto amata avea per moglie vedendosi, e oltre a ciò ricchissimo, in letizia con lei *miglior massaio fatto*, terminò gli anni suoi» (§ 43). Da tutto ciò si possono evincere, come ha fatto tanta parte della critica, conclusioni di tipo ideologico e sociale: la possibilità, testimoniata dalla *Bildung* dell’Alberighi tramandata dal Domenichi, di integrazione nella Firenze del Trecento tra forme di vita borghesi e valori cortesi³⁵; o meglio l’istanza del ceto mercantile di disancorarsi dalle pressioni dei bruti interessi materiali per appropriarsi di una visione del mondo più ambiziosa e ampia, o ancora di rivestire di nobiltà gli interessi mercantili³⁶.

Un’altra ipotesi collaterale è tuttavia proponibile. Se il commento di Fiammetta è teso a conferire un tocco di domestica verosimiglianza a una nobile narrazione e proporre una cauta *reductio* in chiave fiorentina (e la fiorentinità è assicurata dalla menzione del Domenichi e dal toponimo di Campi), esso vela in realtà una trama dalle solenni potenzialità tragiche ispirate a un mondo remoto localizzabile per lo più oltralpe, e in questa direzione mi pare opportuno valutare ciò che affonda in radici o sostrati primordiali. L’*incipit* della vicenda, innanzitutto, che racconta della violenza contro sé stessi attuata attraverso un dissennato sacrificio dei propri averi e la conseguente esclusione dallo spazio cittadino del protagonista; di seguito il *dénouement*, che vede necessari l’immolazione del ‘doppio’ animale, estremo *potlâc* compiuto davanti all’ospite³⁷; infine la condivisione di un pasto rievocante un rito cardiofagico, simile

a quello della novella provenzale IV, 9, ma questa volta l'enfasi è sulla condivisione dell'olocausto in una sorta di tragica eucarestia³⁸. Si affaccia inoltre il mitologema, qui appena riconoscibile, della dea sovrana in grado di conferire allo sposo la regalità e più concretamente la terra, mitologema ricorrente con molteplici trasformazioni non solo nelle fiabe ma in tanta letteratura medievale: dalla *Vita Gildae* all'*Yvain*, dal *Lancelot* al *Durmart Le Galois*, ed evidente nella *Mort le roi Artù* con la storia di Mordred che rapisce la ormai non più giovane regina Ginevra al fine di strappare il regno ad Artù. Nella novella l'antichissimo motivo dell'unione con la *potnia* regale si attualizza nelle forme più rassicuranti del matrimonio con Giovanna, che diventa *chera* ovvero vedova come le antiche dee del mito, legata anch'ella a un animale totemico come Hera e Artemide, e in grado di conferire la ricchezza al suo eletto. A patto che questo abbia superato la prova di iniziazione, che ha, anche nella diegesi di Boccaccio, parecchio a che vedere con i riti di morte e di resurrezione³⁹. La totale inverosimiglianza di un siffatto matrimonio, che la consorterìa e la famiglia della ricca Giovanna non avrebbero mai potuto accettare, unitamente al tentativo da parte di Boccaccio di renderlo plausibile, costituiscono la spia più potente che esso sia un'attuazione in chiave novellistica del mitologema della trasmissione della regalità attraverso l'elemento femminile. La narrazione di Boccaccio sembra affondare le sue radici in un mondo crudele e arcaico, la cui produzione orale e artistica testimonia la ricorrenza mitica di prove di passaggio, sacrifici rituali e unioni con donne oltramondane, un mondo che ha potuto in qualche modo e in qualche forma sopravvivere nella civiltà feudale e che riaffiora qua e là nei romanzi arturiani, nei *lais* e in tanta letteratura del Medioevo.

In questa chiave di lettura, e con la prudenza del caso, sarà dunque possibile leggere la chiosa di Fiammetta sul «miglior massaiò» come una *boutade* scherzosa volta a esorcizzare e rendere innocui quei valori feroci e fascinosi insiti nel profondo della civiltà cavalleresca, di cui Federigo è una sorta di vittima inconsapevole⁴⁰. Se si dà a quella chiosa la giusta rilevanza, ecco che l'idealizzazione del mondo cortese non coincide del tutto con un messaggio propositivo teso a una impensabile ri-fondazione in polemica con una società troppo imborghesita, né corrisponde al tentativo di una palingenesi reazionaria dopo la pandemia. Quell'idealizzazione risulta piuttosto come uno di due poli culturalmente validi, l'altro polo è invece rappresentato nell'idea di una società della 'civile convivenza' di matrice aristotelico-ciceroniana, ovvero proto-umanistica, che nell'opera leggiamo messa in atto dai 10 novellatori⁴¹. La *Bildung* di Federigo, che da *donzel* cortese si evolve infine a eroe della magnanimità, unica virtù apprezzata dalla sapiente Giovanna, che né *prouesse* né *largesse* né *courtoisie* avevano mai piegato, è forse portavoce del percorso ideologico di Boccaccio, che ha funzionalizzato la sua innegabile nostalgia della società cavalleresca proiettandola nel sogno della fondazione, dopo la peste, di una civiltà ideale, contrassegnata, non solo dagli immancabili e danteschi amore e cortesia, ma anche dai principi astorici e perenni della classicità e dell'umanesimo.

NOTE

¹ Si veda G. Velli, *Ancora sull'elegia di Costanza: l'ars combinatoria del Boccaccio*, «Italia Medioevale e Umanistica», XX (1977), pp. 373-80 poi in Id., *Petrarca, Boccaccio. Tradizione, memoria, scrittura*, Padova, Antenore, 1995, pp. 112-21.

² Si cita il testo da G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano, Milano, Rizzoli, 2013. Per il commento si farà riferimento a G. Boccaccio a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1980 con l'abbreviazione Branca, cui segue il n. di pagina. Tutte le altre opere di Boccaccio sono citate dalla collana mondadoriana diretta da V. Branca.

³ Sulla tecnica dell'*effictio puellae* boccacciana, cfr. P. Stewart, *Retorica e mimica nel Decameron e nella commedia del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1986, pp. 39-54; 55-81.

⁴ Cfr. M. Paden, *Elissa: la ghibellina del Decameron*, «Studi sul Boccaccio», XXI (1993), pp. 139-50.

⁵ Cfr. L. Biagini, M.B. Tortorizio, L. Lapini, *Sulla V Giornata del Decameron*, «Studi sul Boccaccio», VII (1973), pp. 159-77, a p. 161. Sulla Quinta Giornata in generale si veda M. Zaccarello, *Il "lieto fine" come cardine strutturale: la quinta giornata*, in *Lectura Boccacii Turicensis. Introduzione al Decameron*, a cura di M. Picone e M. Mesirca, Firenze, Cesati, 2004, pp. 142-51; e il mio I. Tufano, *Sulla V Giornata del Decameron*, in *Per Enrico Fenzi. Saggi di allievi e amici per i suoi ottant'anni*, a cura di P. Borsa, P. Falzone, L. Fiorentini, S. Gentili, L. Marcozzi, S. Stroppa, N. Tonelli, Firenze, Le Lettere, 2020, pp. 453-57.

⁶ Cfr. M. Picone, *Un dittico di novelle cavalleresche: Nastagio degli Onesti e Federigo degli Alberighi (V.8 e 9)*, in Id., *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del Decameron*, Ravenna, Longo, 2008, pp. 235-56.

⁷ Cfr. D. Delcorno Branca, *La linea cortese di Boccaccio e dei suoi lettori tra Romagna ed Emilia*, in *Boccaccio e la Romagna*, a cura di G. Albanese e P. Pontari, Ravenna, Longo, 2015, pp. 47-65.

⁸ Cfr. P. Pontari, *Boccaccio a Ravenna tra Dante e Petrarca: novità sulla Vita Petri Damiani*, in *Boccaccio e la Romagna* cit. pp. 119-47.

⁹ Si cita da *Le liriche del trovatore Guilhem de la Tor*, a cura di A. Negri, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, p. 75. La *Treva* con cui è conosciuta la lirica è la tregua di cui si fa mediatore il poeta tra le sorelle Selvaggia e Beatrice Malaspina, che si contendono il primato in bellezza e cortesia, coinvolgendo le nobildonne delle maggiori casate dell'Italia settentrionale.

¹⁰ Si cita da *Novellino*, a cura di A. Conte, presentazione di C. Segre, Roma, Salerno Ed., pp. 72-74, citaz. a p. 72.

¹¹ Salimbene de Adam, *Cronica*, a cura di G. Scalia, 2 voll., Bari, Laterza 1966, I, p. 245.

¹² Corrispondenze tra la vicenda di Francesca da Rimini narrata da Boccaccio e la novella sono rilevate da Delcorno Branca, *La linea cortese di Boccaccio* cit., p. 52: «Un ultimo particolare del racconto delle *Esposizioni* ci porta nella direzione della romagnola novella di Nastagio. È una pennellata di carattere: il consigliere dice a Guido da Polenta: "Voi dovete sapere chi è vostra figliuola e quant'ell'è di altiero animo, e se ella vede Gian Ciotto avanti il matrimonio sia perfetto, né voi né altri potrà mai fare che ella il voglia per marito" (V, esp. litt. 148). Come non collegare questa Francesca di altiero animo ad altre ravennati, la Traversari di Dec. V, 8 [...] e la crudele donna amata da

Guido degli Anastagi, secondo lo stereotipo che la vicenda di Nastagio si incarica di vanificare con un sorriso?», corsivi dell'autrice.

¹³ Sul motivo della *rêverie* del cavaliere cfr. M. Stanesco, "Entre sommeillant et esveill  ": *un jeu d'errance du chevalier médiéval*, «Le Moyen   ge», XL (1984), pp. 401-32. Si vedano B. König, *Der Liebende im Wasser. Ein h  fisches Motiv in einem Sonett Petrarcas*, «Hamburger Romanistische Studien», XLVIII (1965), pp. 43-73; e D. Delcorno Branca, *Tristano e Lancillotto in Italia: studi di letteratura arturiana*, Ravenna, Longo, 1998, pp. 151-52, che si occupano di un'analoga caduta in acqua nei sonetti di Petrarca quale ripresa di un attestatissimo *topos* cavalleresco (*Rvf* 67 e 90).

¹⁴ Cfr. M. Picone, *Il rendez-vous sotto il pino*, in Id., *Boccaccio e la codificazione della novella* cit., pp. 285-95.

¹⁵ Cfr. G. Sinicropi, *La cagna, la mula, la menade e Nastagio degli Onesti*, «Comunit  », 189-90 (1988), pp. 380-429, alle pp. 380-93.

¹⁶ Cfr. K. Meisen, *La leggenda del cacciatore furioso e della caccia selvaggia*, a cura di S.M. Barillari, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, che antologizza tutti i testi di cui tratto e a cui rimando.

¹⁷ Cfr. A. Varvaro, *Apparizioni fantastiche. Tradizioni folcloriche e letteratura del Medioevo: Walter Map*, Bologna, Il Mulino, 1994; C. Lecouteux, *Chasses fantastiques et cohortes de la nuit au Moyen   ge*, Paris, Imago, 1999; Meisen, *La leggenda del cacciatore furioso e della caccia selvaggia* cit., e M. Lecco, *Il motivo della mesnie Hellequin nella letteratura medievale*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2001.

¹⁸ *Andreae Cappellani regii Francorum libri tres*, recensuit E. Trojel, Hauniae, Libreria Gadiana, 1892, ristampa: München, Eidos Verlag, 1964, p. 98.

¹⁹ Si deve a Maurizio Fiorilla la modifica al testo di Branca, che in questo punto legge *venendo*, cfr. *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1980, p. 673. Che l'apparizione avvenga ogni venerd      confermato dai §§ 26; 32; 33. L'ora in cui avviene, come del resto la *visio* della cavalcata dei morti del *De amore* corrisponde a uno dei momenti canonici in cui    possibile il manifestarsi del soprannaturale nel nostro mondo: si veda. R. Caillois, *I demoni meridiani*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988.

²⁰ Cfr. C. Segre, *La novella di Nastagio degli Onesti: i due tempi della visione*, in Id., *Semiotica filologica*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 87-96.

²¹ Sui Predicatori come bersaglio polemico privilegiato di Boccaccio si vedano L. Battaglia Ricci, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della morte*, Roma, Salerno Ed., 1987; C. Delcorno, *Exemplum e letteratura, tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1989; e il mio I. Tufano, *Letteratura sacra e religiosi nel Decameron*, in *Boccaccio gli antichi e i moderni*, a cura di A. D'Agostino e A.M. Cabrini, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 140-59.

²² Per altre strade    arrivato a una conclusione in qualche modo simile G. Bertone, *L'eros, il dono, la donna nuda squartata* (*Inf. XIII, Dec. V, 8 e il Botticelli*), «Dante e l'arte», I (2014), pp. 176-206, che propone una convincente lettura antropologica sulla scorta del saggio sul dono di Marcel Mauss.

²³ Cfr. F. Bausi, 'Gli spiriti magni'. *Filigrane aristoteliche e tomistiche nella decima giornata del Decameron*, «Studi sul Boccaccio», XXVII (1999), pp. 205-53.

²⁴ Cfr. S. Zatti, *Federigo e la metamorfosi del desiderio*, «Strumenti critici», XII (1978), pp. 236-52, a p. 237.

²⁵ Cfr. M. Picone, *Un dittico di novelle cavalleresche*, in Id., *Boccaccio e la codificazione della novella* cit., pp. 251-53.

²⁶ Cfr. J.-C. Schmitt, *Il santo levriero. Guinefort guaritore di bambini*, Torino, Einaudi, 1982.

²⁷ Cfr. F. Cardini, *Le cento novelle contro la morte. Boccaccio e la rifondazione cavalleresca del mondo*, Roma, Salerno Ed., 2007, p. 105: «La situazione è per qualche verso simile a quella del *fabliau* di *Guillaume au faucon*, senza dubbio fonte di Giovanni per la novella: anche lì vi è una malattia (che però nel *fabliau* è simulata), anche lì il falcone è il mezzo dichiarato con cui si può giungere alla guarigione del malato; anche lì il dono del falcone è sentito come segno estremo di cortesia». Il testo del *fabliau* si può leggere in *Il falcone desiderato: poemetti erotici antico-francesi*, a cura di Ch. Lee, Milano, Bompiani, 1980.

²⁸ Sul falcone di *Decameron* VII, 9, rivisitazione della *Comoedia Lydiae* di Arnolfo d'Orléans, si veda E. Sanguineti, *Falconi boccacceschi*, in Id., *Giornalino 1973-75*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 148-51.

²⁹ Così C. Di Girolamo-Ch. Lee, *Fonti*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. Bragantini e P.M. Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 142-61, a p. 148.

³⁰ Devo le due ultime osservazioni a Cardini, *Le cento novelle contro la morte* cit., p. 106.

³¹ Cfr. *Convivio* IV XII, 16: «Onde vedemo li parvuli desiderare massimamente un pomo; e poi, più procedendo, *desiderare un augellino*, e poi più oltre, desiderare bel vestimento; e poi lo cavallo; e poi una donna; e poi ricchezza non grande, e poi grande, e poi più», mio il corsivo.

³² Cfr. M.P. Ellero, *Le leggi d'amore. A proposito di Decameron, V, 9*, «Strumenti critici», XXVIII (2013), pp. 363-82, l'autrice interpreta l'atteggiamento rigoroso di Federigo alla luce dell'*Etica* di Aristotele e della *Summa Theologiae* di Tommaso d'Aquino: «il nesso tra grandezza d'animo e la capacità di sopportare con pazienza i rovesci di fortuna, accompagnata alla rinuncia di chiedere aiuto ad altri [...] rinvia a fonti aristoteliche e tommasiane [...]». La pazienza di Federigo [...] è un esito diretto della sua grandezza d'animo, un aspetto della "fortitudo", del coraggio, nel sistema tommasiano, che permette di sopportare il male e il dolore e non lascia che per loro causa l'anima "*decidiat a sua magnitudine*", citaz. a pp. 373 e 374. La citazione di Tommaso si legge in Thomae de Aquino, *Summa Thologiae*, IIa IIae, q. 129, a. 4, Milano, Edizione Paoline, 1988, p.1603, corsivo dell'autrice.

³³ Così E. Faccioli, *Le fonti letterarie della storia dell'alimentazione nel Basso Medioevo*, in *Problemi di storia dell'alimentazione nell'Italia medioevale*, Firenze, All'Insegna del Giglio, 1981, pp. 71-82, alle pp. 77-78.

³⁴ La risposta di Temistocle è riportata da Cicerone, *De officiis* II 20, 71 e da Valerio Massimo VII 2, (ext) 9.

³⁵ Si vedano, ad es.: C. Muscetta, *Boccaccio*, Roma-Bari, Laterza, 1972, p. 274; M. Baratto, *Realtà e stile del Decameron*, Roma, Editori Riuniti, 1993 [ma 1974], pp. 350-51; Zatti, *Federigo e la metamorfosi del desiderio* cit., *passim.*; F. Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 339-46; L. Surdich, *Boccaccio*, Roma-Bari, Laterza, pp. 203-204.

³⁶ Si veda, ad es., F.P. Botti, *Alle origini della modernità. Studi su Petrarca e Boccaccio*, Napoli, Liguori, 2009, pp. 66-67.

³⁷ Cfr. M. Mauss, *Teoria generale della magia e altri saggi*, Introduzione di C. Lévi-Strauss, Torino, Einaudi, 1965: «in certi *potlâc* bisogna dare tutto ciò che si possiede senza conservare niente», p. 212.

³⁸ Si veda in proposito il saggio di Cardini, *Le cento novelle contro la morte* cit.: «Il sacrificio è violenza fondatrice: e il congiungimento di Federigo a Giovanna si fonda difatti sul sacrificio del falcone, violenza tanto contro tutti gli amici vecchi e nuovi di Federigo (il falcone stesso, poi il figlio dell'amata) quanto contro la consorterìa della dama; vendetta (essa stessa inconscia) giunta dopo una lunga attesa e non priva di una sua implicita ferocia. Sotto i colori leggermente melanconici, autunnali del tardivo coronamento del sogno di Federigo, l'amore ha pure rivendicato i suoi diritti a proporsi ancora come realtà trascinate, tragica. E in fondo la pena che c'ispira il "buon falcone" [...] resta per noi il segno della violenza primordiale sulla quale si fonda qualunque pasto di carne: ch'è sempre appunto, in un modo o nell'altro, sacrificio», p. 112.

³⁹ Cfr. C. Donà, *Il segreto del re del bosco*, in *La regalità*, a cura di Id. e F. Zambon, Roma, Carocci, 2002, pp. 65-85.

⁴⁰ Si veda F. Grazzini, *Nastagio, Federigo e la donna che dice no. Struttura narrativa e due soluzioni nella Giornata V del Decameron*, in *Le forme del narrare. Atti del VII congresso Nazionale dell'ADI*, Macerata 24-27 settembre 2003, a cura di S. Costa, M. Dondero, L. Melosi, Firenze, Polistampa, 2004, pp. 263-72, p. 270.

⁴¹ Per questo aspetto si può seguire F. Bausi, *Leggere il Decameron*, Bologna, Il Mulino, 2017, pp. 74-75: «dal libro sembra trasudare un pessimismo morale e politico che le opere della vecchiaia confermeranno e accentueranno. La cornice, tuttavia, fornisce indicazioni diverse [...] I dieci giovani, infatti, riescono a ritrovare, nel segno della ragione, un saldo equilibrio morale e intellettuale e una norma sicura di civile convivenza; e alla fine prendono la coraggiosa decisione di tornare a Firenze, dove, se il morbo non li ucciderà potranno essere esempio e guida ai loro concittadini nel costruire una società migliore».

ALESSANDRO REGOSA

*Strategie onomastiche nelle Lagrime
di Giovan Battista Marino*

*Onomastic strategies in Giovan Battista
Marino's Lagrime*

ABSTRACT

Il saggio analizza le strategie celebrative attuate da Marino nelle *Lagrime* di *Lira* III (Venezia, Ciotti, 1614). Seguendo la progressione della raccolta funebre, individua in che modo il poeta sfrutta i dati dell'elogiato (il nome, il cognome, lo stemma) per costruire il componimento in suo onore. Ogni tipologia di espediente è accompagnata da una ricognizione negli altri lavori mariniani (fra cui le *Rime*, la *Galeria*, l'*Adone*), utile a evidenziare l'entità del fenomeno retorico.

This study analyses the celebratory strategies that G. B. Marino adopts in *Lagrime*, the third section of *Lira* III (Venice, Ciotti 1614). Following the model of commemorative poems, this study identifies how the poet utilizes the deceased's personal information (name, family name, coat of arms) in order to praise them. To underscore the extent of this rhetorical phenomenon, the essay additionally considers the expedients' use in Marino's *Rime*, *Galeria* and *Adonis*.

Strategie onomastiche nelle Lagrime di Giovan Battista Marino

Nel suo articolo dedicato ai giochi onomastici in lode di artisti fra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, Francesca Pellegrino arriva alla conclusione secondo cui tale pratica tradisce un sostanziale disimpegno (e disinteresse) per l'oggetto elogiato in favore di un adeguamento a modalità espressive imposte dal canone¹. L'indagine si concentra in modo particolare sulla *Galeria* e sull'*Adone* di G. B. Marino e dimostra come non sia infrequente che l'espediente retorico traini la struttura del componimento e che, a volte, il gusto per quella flessibilità di pensiero che coglie collegamenti fra i diversi significati di un unico significante possa indirizzare la scelta dell'argomento (si cita a proposito l'*Amore e Psiche* di Malombra nella *Galeria*²). Questa prassi, già cardine della lirica celebrativa³, si adatta anche alla produzione funebre della quale può diventare utile strumento interpretativo.

Con la presente indagine si vuole estendere le succitate considerazioni alle dinamiche delle *Lagrime*, antologia funebre di *Lira* III (Venezia, Ciotti, 1614), e analizzare in che modo l'identità del dedicatario influenzi lo svolgimento del tributo. Per ragioni di chiarezza espositiva si è preferito seguire la progressione della silloge e raggruppare i personaggi nel seguente ordine: il primo paragrafo considera le lodi all'ammiraglio Giovanni Andrea Doria e al generale Giovan Francesco Aldobrandini, riflettendo sull'apporto della mitologia classica; seguono l'analisi dei sonetti alla duchessa di Urbino Vittoria Farnese e l'omaggio ai giovani Lorenzo Tesauo e N. Rovera, morti prematuramente; si procede con il lamento per la scomparsa di Melchiorre Crescenzi, chierico di Camera e primo mecenate romano del poeta. Infine le ultime due sezioni sono dedicate a quattro poeti (Battista Guarini, Antonio Vincenzo Magnani, Giacomo Valmarana e Guidobaldo Bonarelli) e a tre donne artiste (le cantanti Livia d'Arco e Vittoria Archilei e l'attrice Isabella Andreini).

Nel 1614 G. B. Marino consegna alle stampe la *Terza parte*⁴ della *Lira*, pubblicata per i tipi di G. B. Ciotti a Venezia. Dopo una gestazione di dodici anni (uno dei primi testi è ascrivibile al 1602), l'opera corona l'impegno lirico del poeta ed è un prezioso documento che ne testimonia non solo la piena maturità, ma anche una marcata capacità innovativa che molto deve a una stagione di vivaci frequentazioni⁵. Oltre a comprendere i capitoli delle *Rime* (Venezia, Ciotti, 1602), uno degli obiettivi di *Lira* III è proporre un impianto libero da vincoli metrici (decade la precedente divisione fra sonetti, madrigali e canzoni⁶) organizzato in cinque sezioni: le *Lodi* – per la maggior parte in

onore della famiglia Savoia – sostituiscono le *Rime marittime*, *boscherecce* ed *eroiche*; le componenti *morali* e *sacre* sono accorpate nelle *Divozioni*; è aggiunta *ex novo* la silloge dei *Capricci*, liriche di varia mondanità. Gli elementi costanti di questa metamorfosi strutturale sono gli *Amori*, in apertura, e l'antologia funebre, le *Lagrima*, i cui quaranta componimenti introducono però non trascurabili novità⁷.

1. *I comandanti*. Aprono la raccolta due sonetti in lode dell'ammiraglio genovese Giovanni Andrea Doria (1539-1606), nipote del celebre Andrea (*pater patriae* della Repubblica) e padre di Giannettino, arcivescovo di Palermo e dedicatario dell'opera. Tralasciando la prima lirica (*Nel bel diamante ove scolpite e fisse*), apparsa già nel 1605 e dedicata ad Ascanio della Corgna marchese di Castiglione del Lago⁸, non passa certo inosservata l'ambientazione marittima della seconda, *Queste lacere vele e queste antenne*. Le *vele* e le *antenne*, che Marte ha appeso come *ex voto* al mausoleo di Doria in una significativa inversione di ruoli, insieme ai *remi* e all'armatura sono «insegne e trofei» (v. 7) di colui che ha saputo proteggere «del mar l'acque» (v. 6) e respingere le scorrerie del *Perso* e del *Parto* in infinite occasioni. La naumachia conclusa (il cui scenario è avantesto di *Adone* XVII ott. 170, vv. 7-8 sulla battaglia di Anzio) e le vittorie riportate sul nemico ruotano attorno all'appellativo di «liguro Nettun» (v. 5). Questa identificazione – in linea con la struttura generale – adombra una consapevole allusione alla gloria di Andrea Doria, spesso rappresentato nei panni del dio⁹. Benché non si riconosca utilità nell'indagare le ragioni che hanno persuaso il poeta ad avviare le *Lagrima* nella lode di casa Doria¹⁰, non sembra superfluo menzionare – sul legame della famiglia con il mare – la conclusione della dedica di *Lira* III: «avendo come si è detto, la casa Doria tanta potestà sopra le cose marine, essendo questa opera del Marino, essendo la dea d'amore nata dal mar ed essendo le poesie la maggior parte amorose o almeno essendole per amore dedicate a niuno meglio si convenivano ch'a V. S. Illustrissima [Giannettino Doria]»¹¹.

Le terzine introducono un nuovo movimento, ancora una volta legato alla dimensione acquatica: l'attenzione passa all'«urna real» (v. 9) e ai suoi fregi non di «lauro o quercia e non viola e giglio, / ma di rami purpurei ampie corone» (vv. 10-11). Questa novità è giustificata nella terzina conclusiva: se Perseo ha indurito con il potere della Gorgone le alghe al punto da trasformarle in corallo, il *grande* comandante le ha tinte di rosso con il sangue dei Pagani versato in combattimento. Non deve sfuggire a tale proposito l'importanza che il passato classico e l'eroe greco assumono: nelle *Rime eroiche* (*Scote il tergo, apre l'ali, aguzza il dente*), Marino riserva all'ammiraglio l'appellativo di «novo Perseo» («tu la donna real [l'Italia], novo Perseo, / a le fauci fameliche del mostro / fero e crudel col tuo valor sottraggi», vv. 9-11)¹². È evidente che il poeta ha voluto legare fra loro queste occasioni attraverso un dialogo allusivo e dissimulato da un rimando – sempre nobilitante nelle *Lagrima* – al mito.

Una simile dinamica è nell'omaggio a Giovan Francesco Aldobrandini (1545-1601), al quale viene dedicato il terzo componimento della silloge (*Non te morto alla tomba, al fiero scherno*). Il matrimonio con Olimpia Aldobrandini, nipote di papa Clemente VIII e sorella del cardinale Pietro (mecenate di Marino), gli assicura importanti incarichi diplomatici e militari, anche a fianco dell'arciduca Massimiliano I d'Asburgo contro la minacciosa avanzata ottomana. Come già per Doria, il tributo si modella sulla natura dell'elogiato, assumendo così tinte marziali. Dopo una lapidaria menzione all'inadeguatezza della tomba («non convien fragil marmo a pregio eterno», v. 4) e al ritorno in Paradiso su chiamata angelica («all'immortal superno / Tempio ten vai dagli Angeli chiamato», vv. 5-6), Aldobrandini viene salutato come «domator dell'Oriente» (v. 7) e «vincitor dell'orgoglioso Inferno» (v. 8), epiteti che ne sottolineano il valore bellico e lo esaltano come *figura Christi*. Il contatto messianico, cementato successivamente dall'invito a «mostrarsi tale in Cielo qual fu in terra», v. 11 (in traduzione quasi letterale del «sicut in coelo et in terra» del *Pater noster*), passa attraverso la formula di «novo Orïon» (v. 10) che autorizza la richiesta finale. Il contatto Orione-gigante e Orione-costellazione apportatrice di piogge permette di invocare il *brando* del comandante (in patente allusione etimologica) affinché scateni «tempeste d'ira e turbini di guerra, / piogge di sangue e fulmini di morte»¹³ (vv. 13-14). L'equivoco è anche nelle *Lodi* per il cardinale Pietro Aldobrandini (*Già delle some sue celesti e belle*): alla menzione delle stelle e del *rastrò* – sui quali si tornerà – si aggiunge quella finale del *brando*, metafora della lotta per il possesso sul marchesato di Saluzzo che il prelado è riuscito a scongiurare: «e non men seppe il brandò / trattare in Po che rintuzzare in Senna» (vv. 10-11).

I due espedienti, mitologico e onomastico, attribuiti ai comandanti si accordano a tendenze che venano molta parte della produzione panegiristica di Marino in onore di «Prencipi, Capitani ed Eroi», per ricorrere a una formula della *Galeria*. Sulla scorta dell'equivoco etimologico nel lamento per l'Aldobrandini si può menzionare il caso nelle *Rime eroiche* del marchese di Corigliano Giovanni Battista de' Monti (*Qui dove ogni valor Fortuna opprime*), detto «de' tuoi monti onor» (v. 5). Le *Lodi* offrono in merito un vasto repertorio: a Luigi Centurioni (*Scelse il miglior delle virtù migliori*) è riservata la ripetizione del numero cento, «cento alme spogliò di cento onori / perché tutto il disperso in te s'unisca» (vv. 5-6) e, in chiusura,

sì che quanto di bel sotto la Luna,
diviso in cento a compartir si venne
in cento lodi in te fa sol una.

Chi fia dunque giamai che 'n carte accenne
cumulo tal che 'n te signor s'aduna,
se non sola colei c'ha cento penne? (vv. 9-14)

Il signor Luca Pallavicino (*Sul gran poggio d'onor, vie più che d'ostro*) è detto «luce del Ciel» (v. 13) del quale non si vede *lucer* un lampo; del conte de' Rossi di San Secondo (*Rossi, che di rossor tingi sovente*) si legge che «di rossor tinge sovente / alla pallida Invidia anco le gote» (vv. 1-2); e per Onofrio Muti (*Muti, muta per te non fia mai quella*) «muta [...] non fia mai quella / che spira all'aurea tromba aure canore» (vv. 1-2). Dalla *Galeria* si possono citare gli esempi offerti dal duca d'Alba (*Dall'alba nacqui, e ben la notte oscura*), nato dall'alba; dal marchese di Santa Croce (*In Lepanto il Soldano*), il quale parla della «croce del suo brando, e del suo nome» (v. 9); e da Cosimo II de' Medici (*Cosmo, il mondo hai nel nome e nell'insegna*), che il «mondo ha nel nome e nell'insegna / [e che] in sei globi diviso il mondo spande» (vv. 1-2) – da notare è la raffinata sinonimia costituita da *Cosmo*, *globo* e *mondo*.

Non è altresì da trascurare il peso del modello classico – sia esso mitologico o storico – che assicura alla lode una veste nobile a prescindere dal legame instaurato con l'elogiato. In quanto depositario di valori puri, il passato offre paragoni validi per svariate occasioni. Nelle *Lagrima* Enrico IV re di Francia (*La valorosa man, quella che tanto*) è chiamato «gallico Marte» (v. 14) per le energie spese contro il Moro¹⁴. Similmente nelle *Rime eroiche* Ferdinando Gonzaga (*La tua man, che di Marte e di Bellona*) è «novo Apollo» (v. 9) e il duca Cesarini (*Spesso il mio pigro ingegno inalzo e sveglio*) è l'«unico specchio / del gran lume latin, pregio di Roma [Cesare]» (vv. 5-6). Nelle *Rime lugubri* il principe della Scalea (*Da' confini del mondo oscuri e bassi*) è «novo Alcide in Cristo» (v. 3). Nelle *Lodi* il principe Filiberto di Savoia (*Dai monti ai lidi e vai dai boschi all'onde*) è «argonauta del Ciel, Giasone alpino» (v. 2); Carlo Emanuele I e sua figlia Maria (*D'ostro adorno le membra, il crin di piuma*) sono «Giove novel con Citerea nel seno» (v. 2); il granduca di Toscana (*Di voi tento talora e di que' vostri*) è «gran Giove d'Etruria» (v. 2); e il cardinale Alessandro d'Este (*Indomito destrier, ch'er-rante e sciolto*) ha «non men d'Alessandro [il Grande] [...] forza e senno» (v. 14). Nella *Galeria* Francesco I di Francia (*Ecco un Gigante forte*) è «Gigante forte, / un Lume de la guerra, / un Nume [in paronomasia con *Lume*] de la terra, / un Encelado in morte» (vv. 1-4).

Sui generis per un letterato (si veda § 5) è il madrigale per Giovanni Boccaccio (*De l'italico Tullio il parlar saggio*), chiamato *Tullio* (v. 1) in rimando a Cicerone.

2. *Vittoria Farnese*. Il quarto sonetto delle *Lagrima* (*Torni da' lunghi e faticosi error*) è dedicato alla morte di Vittoria Farnese duchessa di Urbino (1521-1602) e seconda moglie di Guidobaldo II Della Rovere. Il testo – un monologo del Destino, come rivelato in chiusura (v. 12) – allinea alcune delle situazioni funebri più frequenti: il ritorno in Paradiso («[torna] al suo patrio ricetta alma sì grande», v. 2), l'inadeguatezza del mondo («nido a lei scarso è il mondo e vil ghirlande / sono a sì degno crin terreni allori», vv. 3-4) e l'accoglienza *in excelsis*

(«qui con sue luci immortalmente belle / nell'empireo teatro ond'ella uscìo / fiammeggi tra l'angeliche fiammelle», vv. 9-11). Campeggia nella seconda quartina la menzione ai meriti della donna, la quale ha vestito Urbino e l'Italia di *onori* e originato ed espanso «l'età dell'oro e la stagion de' fiori» (v. 8) con azzurri *Gigli* e *Ghiande* dorate. Marino allude così al blasone dei Farnese e dei Della Rovere, riproponendo la logica del doppio elogio: se il valore di Giovanni Andrea Doria acquista spessore anche grazie ai meriti e alle imprese dell'antenato (§ 1), il lascito di Vittoria non può prescindere da un accenno alla sua stirpe.

Il riferimento allo stemma dell'elogiato (in cui può essere compreso *in nuce* l'intero albero genealogico) è frequente in Marino: nelle *Lagrima*, nell'epicedio a Clemente VIII (*Vapor non fu che lieve in aria sorse*) il poeta stabilisce un collegamento fra la stella nuova, visibile in cielo fra 1604 e 1606, e la morte del pontefice, concludendo che «stella ben fu che sfavillante in zelo / scese quaggiù [...] / a richiamar le sei compagne in cielo»¹⁵ (vv. 12-14). Altri esempi sono reperibili nelle *Rime eroiche* per il granduca di Toscana (*Sotto il tuo giogo placido e leggero*), fra i cui *fior* (gigli) l'Arno «trionfa e regna» (v. 10), e nelle *Lodi* per il cardinal Aldobrandini (*Quel che nelle tue insegne illustri e belle*), il cui rastro dell'insegna è «scala d'oro / onde poggiando al Ciel s'alza alle stelle», e per l'abate Orsini (*La tua rosa, signor, che 'n sugli albori*), la *rosa* del quale «'n sugli albori / dell'età fresca alla stagione acerba / spunta in riva al Tebro» (vv. 1-3).

Tornando a Vittoria Farnese, Marino conclude che la nuova collocazione fra le anime dei beati sia il risultato del trionfo terreno: «chi *vince* in terra alfin trionfa in Dio» (v. 14). Riutilizzare la medesima radice etimologica del celebrato per mostrarne le virtù polisemiche è strategia comune nei versi del napoletano e in particolare nella produzione amorosa. Si propongono di seguito alcuni esempi dalle *Lodi*: la bellezza di Barbara Turca Pia di Savoia¹⁶ (*Non arma di faretra il fianco forte*) è come da tradizione collegata all'iconografia dell'arco e delle saette d'amore, sulle quali si innesta la rappresentazione del nemico turco¹⁷ (è da notare l'ossimoro 'rinforzato' di Barbara Turca *vs* Pia).

Non arma di faretra il fianco forte
questa turca d'amor barbara e bella,
ma per far col ferir dolce la morte
ha nel ciglio e ne' guardi arco e quadrella.

Non della testa in su le bende attorte
suol non piena portar Luna novella,
ma nelle luci onestamente accorte
un sol ch'abbaglia il Sol, non ch'ogni stella. (vv. 1-8)

Il sonetto per Polissena Gonzaga (*Pastor che già dell'emule celesti*) ha come protagonista Paride, il quale avrebbe evitato una sanguinosa guerra se solo avesse potuto apprezzare l'avvenenza di colei che porta il nome della sorella («alla bella e gentil che 'l nome onora / di tua casta sorella», vv. 9-10). Più arti-

colato è l'omaggio alla duchessa Eleonora Orsini (*O del polo d'onor Fera lucente*): all'iniziale «Fera lucente» (v. 1) – in allusione al cognome – si aggiungono un gioco di cesure e un anagramma: «te Roma, germe del suo sen fecondo, / te de' suoi colli uno sole onora, / Orsa, rosa del Ciel, stella del mondo» (vv. 12-14). Per la sua monacazione, Marino definisce Lucidoriana Pepoli (*Luce de' cori in cieca notte erranti*) luce dei cuori e la saluta come «donna vergine in terra e sposa in Cielo» (v. 14).

3. *Le morti premature*. Lorenzo Tesauo, celebrato nel decimo sonetto delle *Lagrima* (*Martino, il mio Tesauo, il tuo tesoro*), è fratello del più celebre Emanuele e di Ludovico, amico intimo di Marino¹⁸. Il 16 novembre 1602 è insignito del cavalierato per l'Ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro¹⁹ (il medesimo del poeta) e muore in occasione dei primi scontri della prima guerra del Monferrato (1613-1617), a Grana, intorno al 1613²⁰. Pochissimo si sa invece del dedicatario del testo, Martino Anduzar, forse un commilitone o un membro dell'Ordine – si può tuttavia supporre che la radice militare del nome abbia influito in qualche modo sulla scelta dell'intitolazione. La dolce assonanza incipiale, Tesauo-tesoro, condiziona la lirica contribuendo ad accrescere la frattura fra la violenza dell'evento e l'innocenza del defunto. Marino mette in fila situazioni di contrasto e di corrispondenza equivoca: Marte e Morte, in paronomasia, «troppo bello il miraro e troppo ardito» (v. 3) e ne hanno provato «invidia e desio» (v. 4); e all'età in cui il ragazzo avrebbe dovuto conoscere il dardo dorato di Amore, è colpito invece in battaglia dal «foco mortal» (v. 8) e dal *piombo* nemico. Il gioco polisemico tocca il suo apice nella prima terzina:

ebbe nome dal ferro il campo dove
cavo ferro l'uccise e ben si serra
ferro nel petto tuo, se non si move. (vv. 9-11)

La triplice ripetizione allinea il concetto, il nome e la metafora: Marino, con «ebbe nome dal ferro», allude al luogo della morte, il Monferrato; il «cavo ferro» è lo strumento omicida che si è sostituito al dardo di Cupido; e il *ferro* nel petto indica la durezza dell'animo del destinatario se la morte del giovane non lo commuove. Anche la chiusa si accorda al movimento generale: la constatazione che «se Vulcano nol fulminava in guerra / l'avrebbe (credo) fulminato Giove» (vv. 12-13) non intende smorzare l'ingiustizia del contesto, ma sottolinearne l'ineluttabilità.

L'undicesimo sonetto è per la dipartita di N. Rovera (*Dal gran ceppo a colmar l'aria d'odori*). Per quanto Slawinski collochi il cognome dell'elogiata in area piemontese²¹, è dubbia la sua effettiva esistenza. Di lei si conosce solo ciò che si desume dall'elogio: è il promettente virgulto di una nobile famiglia e si spegne in età da marito. La morte nel fiore degli anni e l'assonanza, imperante, Rovera-rovere sono ponti che avvicinano il testo a quello precedente. L'equi-

voco con la pianta caratterizza tutte le strofe, dalla prima descrizione («dal gran ceppo a colmar l'aria d'odori / Rovere giovinetta alto sorgea», vv. 1-2) fino al momento della scomparsa («mentr'egual pianta al bel rampollo / cercava il buon cultor per farne innesto, / Morte quindi lo svelse e 'n Ciel piantollo», vv. 9-11). L'intervento divino risolve la situazione: Apollo «volse, in vece del lauro, ornar [il crine] di questo [albero]» (v. 14). Benché l'impostazione e l'intento siano diversi, è possibile richiamare la lirica in *Galeria* per Francesco Maria Della Rovere, duca di Urbino (*La Real Quercia, che superba spande*):

La Real Quercia, che superba spande
l'ombre sue sacre in riva al bel Metauro,
il cui ceppo al soffiare d'Ostro e di Cauro
vie più divenne ognor stabile e grande,
per me, qual già solea rustiche ghiande,
fior produsse d'argento, e frutti d'auro.
Per me de' rami ingiuriosi al Lauro
venner le Muse ad intrecciare ghiande.
Io fèi d'illustri augei le belle fronde
nido soave; e d'aureo mèl fec'io
da la scorza stillar vene feconde.
Quindi rigata dal Castalio rio
fin presso al Ciel da le felici sponde
portò scritto sa 'l tronco il nome mio.

Identità del cognome a parte (che qui si risolve in sinonimia, *Quercia*), è possibile individuare alcuni elementi comuni fra gli omaggi: la stabilità del *ceppo* è tanto per la fanciulla («gran ceppo», v. 1) quanto per il duca (vv. 3-4); la produzione di fiori e di frutti è per entrambi (lì, «eran glorie le fronde, i frutti onori, / onde fregio a se stessa ella tessea», vv. 5-6; qui, vv. 5-6); l'eccellenza dei rami spinge il dio Apollo e le Muse a sostituire l'alloro (il desiderio è alla base dello sradicamento della giovane; nel caso di Della Rovere, si vedano i vv. 7-8).

La perplessità circa l'esistenza della dedicataria è lecita se si considera la modalità che la accomuna a un nutrito gruppo di componimenti dall'ispirazione simile. Come già puntualizzato, è prassi ampiamente sfruttata da Marino giocare con l'etimo degli elogiati, specialmente in un frangente amoroso (campo cui si intende limitare l'indagine). Le *Rime amorose* offrono un panorama limitato a N. Biscia (*La bella serpe da le spoglie d'oro*), equivocata con il serpente, e a un sonetto alla Luna dedicato a Cinzia (*De la vaga mia Cinzia, o vaga Luna*): «de la vaga mia Cinzia, o vaga Luna, / vera imago se' tu. Tu d'ogni stella / se' donna unica in ciel, sì come quella / non ha sotto il tuo cerchio eguale alcuna» (vv. 1-4). Ben più ricca è la rassegna negli *Amori* di Lira III: il commento al ballo di N. Rota (*Non con più vaghe rote in ciel ti giri*) è sorretto dalla battente reiterazione, in formule sinonimiche e derivative, del cognome della donna:

Non con più vaghe rote in ciel ti giri
 per sentier torto e parti e fai ritorno,
 l'ore in ballo menando, o re del giorno,
 all'armonia de' musici zaffiri

di questo sol che con invidia or miri,
 mentre in dolce atto e 'n lieto abito adorno
 meco il bel piè leggiadramente intorno
 move concorde al suon de' miei sospiri.

Lasso, ch'al suo rotar con giro eterno
 di dolor in dolor sfera mi rota,
 novo Ission dell'amoroso inferno.

Scherza intanto rotando e 'n questa Rota
 Amor, che prende ogni mio strazio a scherno,
 quasi in cote mortal, gli strali arrota.

Anna N. (*Anna, ben tu dall'anno il nome prendi*) prende il nome dall'anno e ne accoglie ogni *costume*; N. Porta (*Del caro albergo ove s'annida e siede e Lega, legami il cuore*) è la *porta* alla quale il povero pellegrino batte per chiedere mercé ed è la *porta* della sua prigione d'amore; Angela N. (*Angela hai nome, e d'angelo hai la voce*) ha «d'angelo [...] la voce / e angelico il volto e l'intelletto» (vv. 1-2); N. Vipereschi (*Vipera mia, che di fin or lucenti*) è prevedibilmente chiamata *vipera* come «argento è il nome» (v. 1); della signora N. Argentiera (*Argento è il nome del mio caro bene*). A Laura N. è dedicato un trittico (*Questo è il lauro ben nato, il lauro dove; Vago per io di declinar lo sdegno e Amor, se senza l'aura*) in cui si accavallano giochi onomastici di stampo petrarchesco (Laura-lauro-l'aura); a N. Marmi (*O bel marmo d'Amore*) sono attribuiti il candore e la freddezza del marmo, mentre N. Monti (*Questo bel monte, in cui di fior ridenti*) è il monte sul quale Natura ha voluto piantare un «di fior ridenti / non caduco giardino» (vv. 1-2); Maria Solari (*Il sole e 'l mar col tuo bel nome onorì*) onora a un tempo il mare e il sole e Silvia N. (*Selva m'ha fatto Amore*) è una *selva* (in paronomasia) di Cupido. Pacifica e Cecilia (*O meraviglia, or come*) sono *omina* rispettivamente della Pace dei cuori e della Cecità degli occhi; infine Veronica Spinola (*Scelse una spina a saettarmi Amore*) è la *spina* che ha fatto innamorare il marito, Giovanni Carlo Doria.

Sembra superfluo puntualizzare che nei casi elencati – salvo l'ultimo – l'abilità e il gioco espressivo sopravanzino e trascendano la profondità del contenuto. Ne sono indicatori eloquenti l'identità, sempre uguale, della dedicataria (N. come abbreviazione di *nome*) e l'estensione dell'equivoco che non è in posizione rilevante, ma impalcatura dell'intero elogio.

4. *Melchiorre Crescenzi*. A Melchiorre Crescenzi (1568-1612), chierico di Camera e primo mecenate romano di Marino²², sono dedicati quattro sonetti. I componimenti che qui interessano sono il tredicesimo (*Venne il buon Melchior*

da strania stella) e il quindicesimo («*Qui crebbe il gran Crescenzio e crebbe tanto*»), i quali equivocano rispettivamente il nome e il cognome dell'elogiato. La chiave di volta di 13 è il fraintendimento – facile – del prelado con il Mago Melchiorre: «venne il buon Melchior da strania stella / guidato, un già de' tre presaghi eròi / ad adorar dagli odorati eoi / del Nazareno Sol l'alba novella» (vv. 1-4). La seconda quartina propone e oppone l'esperienza di Crescenzi affidando il cambio situazionale a precisi indicatori (segnalati in corsivo): «*or* scorto da luce *assai più bella* / ch'apre eterno Oriente agli occhi suoi / *questi*, che 'l nome istesso ebbe tra noi, / va dove il Re degli Angeli l'appella» (vv. 5-8). Il contrasto continua e Marino confronta i doni che i due portano: «doni d'incenso e d'or ch'Arabia accoglie, / arrecò l'un» (vv. 9-10) e «l'altro con fê, con zelo / arreca opre devote e sante voglie» (vv. 10-11). La struttura chiasmica propone un avvicinamento dei due soggetti e una divergenza fra i doni arrecati, accompagnata dall'identità del verbo in conflitto temporale.

La quindicesima lirica si concentra invece sul cognome del chierico: l'equivoco diventa derivativo e da Crescenzi si origina l'anadiplosi del v. 1, «qui crebbe il gran Crescenzio e crebbe tanto». L'artificio non è inedito e compare anche nelle *Rime eroiche* in *In questa oscura età spuntando sorte*, «[sulla luce delle armi di Crescenzi] ma s'ella è tal non piena e anco e crescente / quando intero il suo lume il ciel le preste, / quanto, o quanto più fia chiara e lucente?» (vv. 9-11) e in *Da che sì fido e sì tranquillo ha mostro*, «e quanto in lor d'ogni verace onore / sorgendo ad or ad or cresce la luce, / tanto de l'onde mie manca il furore» (vv. 12-14). Il compianto *lagrimoso* è affidato al Tevere (e per estensione a Roma), che mette in linea alcune delle immagini più comuni del verseggiare funebre senza però ulteriori declinazioni onomastiche: il ritorno primaverile dal sapore petrarchesco dei fiori al *riso* e degli uccelli al canto; l'anima che torna «rapida troppo» in Oriente; l'insopportabile pianto che ingombra gli occhi del parlante; l'iperbole del rammarico del fiume di non poter convertire adeguatamente le sue acque «in tanto sangue o in tanto inchiostro almeno» (v. 11). La conclusione del tributo – che è conclusione del capitolo per Crescenzi – richiama il suo inizio: «disciolto all'onde il freno» (v. 13), il fiume mormora queste *note*, recuperando la *iunctura* di «lagrime e note» (v. 2) che Marino, in *Queste vergate dal dolore amaro*, aveva affidato a Gasparo Salviani perché le portasse alle ossa, «gelide e vote» (v. 3), del prelado.

Negli elogi a cardinali e principi della Chiesa la tipologia di equivoco appena riportata è frequente. Nelle *Rime eroiche* se ne trovano diversi esempi, come quello per Cinzio Aldobrandini cardinale di San Giorgio (*O di che raggi, o di che lampi intorno*) del quale si legge «o di che raggi, o di che lampi intorno, / Cinzio, sol di virtù, cinto la fronte» (vv. 1-2) – significativo che il poeta non menzioni le stelle, passaggio quasi topico nei tributi ai membri della famiglia Aldobrandini, compreso il cardinale Pietro. Il cardinale Alessandro d'Este (*Da l'onde, ove del sol le fiamme vive*) si propone come nuovo sole, sostituendo quello che Fetonte uccise: «di là dove il lume / Fetonte estinse, il grand'Estense uscisse» (vv. 13-14).

Già donna, or serva, in cui pur vive e spira è dedicato al cardinale Ascanio Colonna e l'apostrofe è all'Italia. Il sonetto insiste sulla possibilità che il popolo italico dimentichi il proprio valore, eventualità contro la quale si erge la prima terzina:

ma pur fra tante meraviglie e tante
 chiar'opre, ond'è 'l tuo sen ricco e fecondo,
 d'una colonna sol par che ti vante. (vv. 9-11)

Colonna sostiene il sentimento di orgoglio contemporaneo facendosi portavoce di una fierezza antica: «verrà ch'appoggi, omai già stanco Atlante, / né fia gran peso a tal sostegno il mondo» (vv. 13-14). Il cardinal Montalto (*Chi può di te cantar che non t'onori*) – al quale è anche dedicato *Sì potess'io con mal purgato inchiostro* nelle *Lodi* – è l'oggetto di continue menzioni («chi può di te cantar che non t'onori, / sacro purpureo sol, che l'alto monte / che già resse le stelle e or la fronte / erge sovra le stelle, orni e infiori?», vv. 1-4) e ospite di quella virtù per la quale «Roma superba e trionfante / più di tutti i suoi sette ammira e stima» (vv. 13-14).

Anche nelle *Lodi* è possibile rintracciare qualche esempio pertinente: il cardinale Benedetto Giustiniano (*O degno appoggio di sì nobil pondo*) è «benedetta colonna, alle cui basi / Felsina è facil soma» (vv. 2-3); al monsignor Federico Cornaro (*Da' bei seggi stellanti, ove soggiorno*), chierico di Camera e appena addottoratosi, Marino riserva una semplice ma calzante costruzione: «de' lor [lauri] greci intanto / la nobil chioma al gran Cornaro ornaro» (vv. 13-14). Simili le liriche per il predicatore Pietro Scalzi (*Pietro, pietra tu sei*) e per il padre teatino Da Ponte (*Ponte se' tu, ma ponte*), dei quali si dice rispettivamente «pietra tu sei, / sei sasso, che di grazia acqua distilli, / sei selve, che d'amor foco favilli» (vv. 1-3) e «ponte se' tu, ma ponte / non già per tragittar genti guerriere / in contrade straniere / edificato da ingegner terreno / su 'l Danubio o sul Reno. / Ti stabili sovra 'l corrente rio / della città di Dio / il fabbro delle stelle» (vv. 1-8). In *Galeria* l'espedito è destinato ad alcuni pontefici, benché si prediliga – per tali soggetti – citarne lo stemma²³. Pio V Ghislieri (*Sotto il pietoso mio zelo paterno*) e Leone XI Medici (*Nome ferin, ma generose ebb'io*) compendiano così il proprio papato: il primo «sotto il pietoso mio zelo paterno / fiorir Giustizia e Carità si scorse» (vv. 1-2); il secondo «nome ferin, ma generose ebb'io / voglie e pensier' de la più nobil fiera; / e d'ogni lupo insidioso e rio / guardai de l'Agne mie la fida schiera» (vv. 1-4).

5. *I poeti*. Il capitolo dedicato ai poeti conta cinque sonetti: due a Battista Guarini («*Pan, dio de' boschi, è morto*». *Aure serene* e *Quando il cigno del Po, che quasi il vanto*) e uno per Antonio Vincenzo Magnani (*Voi, che 'n riva al Tesin, fabbri canori*), per Giacomo Valmarana (*Impetra, o santo e generoso Ispano*) e per Guidobaldo Bonarelli («*Tirsi, il mio caro amor, Tirsi morio*»).

La familiarità di Guarini (1538-1612) con l'argomento agreste spiega l'appellativo di *pastor* (d'altronde topico), in parte dovuto al recupero del passo plutarcoo sulla morte di Pan del primo sonetto (v. 1)²⁴. La lirica, come testimonianza la lettera che il poeta invia ad Andrea Barbazza²⁵, è commissionata dall'Accademia veneziana; la circostanza giustifica quindi accorgimenti come l'epitaffio che chiude l'omaggio («Guarin, ti diè la cuna il re de' fiumi [il Po], / la reina del mar [Venezia] ti dà la tomba», vv. 13-14). L'elogio celebra il defunto riproponendo i punti salienti della sua carriera, della quale è apice la pubblicazione del *Pastor fido* (edito nel 1590 e rappresentato per la prima volta nel 1598). In questo modo la seconda quartina invita le *foreste* e le *scene* a piangere il loro «pastor pregiato e fido» (v. 7)²⁶. L'apostrofo passa quindi ai «boscherecci numi» (v. 9), cui è richiesto di sfrondare i *lauri* in segno di lutto, e alla *sampogna* affinché «penda tacita omai tra spine e dumi» (v. 11). Il lamento successivo si accorda al precedente e la sovrapposizione con Pan è sostituita in apertura con il cigno, motivo chiave per decifrare l'intero componimento. Gettando l'ultimo e più dolce sospiro, Guarini toglie il vanto ai *cigni* del Cielo e le *ninfe* e gli *augelletti* rispondono piangendo alla melodia dalla quale «di dolcezza appreser tanto» (v. 8). La prima terzina introduce una *variatio* sul motivo della zampogna tacita: ora un altro *pastor* (Marino stesso) la raccoglie e si dichiara erede del defunto del quale scrive su un alloro la seguente strofa (altro *leitmotiv*):

sul fiume ove sepolto in freddo avello
 pianse il figlio d'Apollo augel canoro,
 or pianga Apollo il suo canoro augello. (vv. 12-14)

L'iniziale metafora del *cigno* del Po che strappa agli Angeli la palma di dolcezza si arricchisce di uno scoperto riferimento mitologico: come Cicno, l'«augel canoro» (v. 13), ha pianto la morte di Fetonte fulminato da Giove, ora Apollo pianga la scomparsa del suo «canoro augello» (v. 14), in chiasmo.

L'elogio del poeta attraverso la sua opera è il cardine anche dell'omaggio a Guidobaldo Bonarelli (1563-1608). I rapporti con Marino sono ampiamente documentati, tanto che il napoletano compone *La Notte* (poi confluita nei *Capricci di Lira* III) come prologo al dramma pastorale *Filli in Sciro*²⁷. L'equivoco ripropone Bonarelli nei panni di Tirsi, il protagonista, amato e pianto da Filli. Il lamento principia dalla reprimenda – generale quanto utilizzatissima – allo «stato instabil dell'umane cose» (v. 2) per innervarsi sull'antitesi vita-morte, costruita sulla sfortunata occorrenza della morte dell'autore a ridosso della pubblicazione dell'opera²⁸. La sconsolata eroina vede nell'allestimento della scena le proprie esequie: «“già liete [...] nel mio natal vid'io / apparecchiar sul Po scene pompose / or quelle faci altere e luminose / par ch'apprestin l'esequie al morir mio”» (vv. 5-8). E dopo il pianto delle Grazie, la morte delle Muse e il desiderio di Filli di vivere per eternare il ricordo del suo autore («io morir

devrei, ma vivo e spiro / perch'ei viva immortal», vv. 12-13), il tributo si chiude sulle lacrime per il *pastor* di «Fillide in Sciro» (v. 14).

Altri esempi di poeti celebrati attraverso il ricordo della loro opera sono in *Galeria*. Jacopo Sannazaro («*Io feci al suon de la sincera avena*») passa in rassegna i suoi meriti poetici: «io feci al suon de la sincera [patente riferimento al pastore protagonista dell'*Arcadia*] avena / cangiar Febo col mare il sacro fonte, / e le Muse calar dal verde monte / di Mergellina a la diletta arena» (vv. 1-4); di Francesco Petrarca (*Occhio destro d'Hetruia, unico lampo*) si ricordano i giochi onomastici sul nome di Laura, la quale gli ha permesso di vivere in eterno: «mentre rival del Sol d'un lauro avampo, / luce n'acquisto assai del Sol maggiore» (vv. 3-4) e poco oltre, «ma dal lauro, ond'io son di vita privo / spira ancor l'aura, ond'immortale io vivo» (vv. 7-8). In *Adone* (IX ott. 178-183)²⁹ Marino produce un lungo elenco di poeti allusi attraverso la menzione delle loro opere:

Altro [Dante], il cui volo pareggiar non lice,
ben su l'ali leggier, tre mondi canta,
e la beltà beata e Beatrice
che da terra il rapisce essalta e vanta.
Un suo vicin [Boccaccio] con stil non men felice
seco s'accorda in una istessa pianta,
perché Certaldo ammiri e 'l mondo scerna
la sua fiamma e la fama a un punto eterna.

Havvi poi d'Adria ancor canoro mostro [Bembo],
purpureo cigno e nobile e gentile,
che la lingua ha di latte e 'l manto d'ostro,
rossa la piuma e candido lo stile.
Apre non lunge augel d'Etruria il rostro [Della Casa],
salvo il capo ch'è verde, a lui simile,
appellando il suo Amor su 'l verde stelo
scoglio in mar, selce in terra, angelo in cielo.

Accompagna costor soavemente
il sonator de la sincera avena [Sannazaro],
che le Muse calar fece sovente
di Mergellina a la nativa arena.
Le cui dolci seguir note si sente
anco un altro figliuol de la sirena,
che con qual arte i rami a spogliar vegna
lo sfrondatore de la vendemmia insegna [Tansillo].

Donne insieme et eroi, guerre et amori
quel che nacque in su 'l Po cantar s'udia [Ariosto],
immortalando di Ruggier gli onori
con pura vena e semplice armonia;

e di dolcezza inebriava i cori,
 i circostanti tronchi inteneria.
 Arder facea d'Amor le pietre e l'onde,
 sospirar l'aure e lagrimar le fronde.

Testor di rime eccelse e numerose
 di Partenope un figlio [Tasso] a lui successe,
 e prese a celebrar l'armi pietose
 liberatrici de le mura oppresse,
 e i suoi pensier sì vivamente espone,
 i versi suoi sì nobilmente espresse,
 che fe' del nome di Goffredo e Guelfo
 sonar Cipro non sol, ma Delo e Delfo.

Né tu con voce men gradita e cara
 favoleggiando il canto tuo sciogliesti,
 dico a te [Guarini], che di gloria oggi sì chiara
 il tuo fido pastore adorni e vesti.

Il cognome di Antonio Vincenzo Magnani (*Voi che 'n riva al Tesin, fabbri canori*) è ricondotto a *magnano*, esito del latino **manianus*, col significato di 'fabbro'³⁰. Per questo motivo l'esortazione di Marino è rivolta ai «fabbri canori» (v. 1) ai quali, in riva al Tesino, è richiesto di intagliare una tomba sublime per il collega scomparso. Gli strumenti poetici si sostituiscono a quelli da artigiano, sovrapponendosi a loro: «son strumenti ai nobili lavori [di costruzione] / inchiostri e penne e non scarpelli o lime; / e carte illustri e peregrine rime / son dell'opra leggiadra i marmi e gli ori» (vv. 5-8). Il desiderio che la sepoltura sia *sublime*, che riesca a superare il pregio della tomba di Alessandro a *Menfi* e di Mausolo a *Caria* (pensata per ospitare Mausolo e Artemisia) e che sia «di tre cadaveri capace» (v. 11) suggerisce che l'assonanza Magnano-magno abbia esercitato un certo fascino sull'ideazione del tributo. La tematica del sepolcro comune è sfruttata nelle *Lagrima* e in occasione dell'epitaffio finale (già *trouvaille* di chiusura dei sonetti per Battista Guarini), il poeta spinge affinché il *sasso* sia capiente per accogliere la Gloria e la Virtù, morte nella medesima circostanza: «scolpitevi poi: "Qui con le spoglie / del famoso Magnan, ch'estinto giace, / Gloria insieme e Virtute un sasso accoglie"» (vv. 12-14).

Che sia paretimologico, derivativo o solo per assonanza, l'equivoco onomatopico è una costante cruciale nell'elogio dei poeti volgari. Molti luoghi hanno cittadinanza nella *Galeria*: Ludovico Castelvetro (*Diasi a le fiamme il mio ritratto vero*) dice di sé stesso, «degli altrui scritti giudice severo, / non mi nomina alcun che non mi lodi» (vv. 5-6); similmente Dante (*Corsi tre Mondi, e ben leggier su l'ali*) «corse tre Mondi, e ben leggier su l'ali / il volo alzò, ché l'Aligier son io» (vv. 1-2). La radice comune tra alloro e Lorenzo induce Marino, riferendosi al Magnifico (*Poi che con pari ingegno*) a scrivere: «ben ti devria Permessio /

conforme al tuo bel nome / di lauro ornar le chiome» (vv. 6-8). Più immediati gli espedienti polisemici per Sperone Speroni (*De la gemina prole*), «mancava solo al corridor alato / questo speron dorato» (vv. 7-8); per Angelo di Costanzo (*Se d'angelica cura*) – cui è dedicato anche un componimento nelle *Rime lugubri* (*Dunque morto è il Costanzo? or chi più vostro*), in cui è assente qualunque fraintendimento onomastico – «se d'angelica cura / ufficio fia chiamar nel giorno estremo / con suon celeste al tribunal supremo / chi giace in sepoltura» (vv. 1-4); per Berardino Rota (*Sono Apollo ed Amore*), «questi e quei [Apollo e Amore] per far piaghe mortali / ne la mia rota arrotano gli strali» (vv. 7-8). Per Garcilaso de la Vega (*Del poetico giorno*) il napoletano si concentra sull'ambivalenza del cognome, che ricorda una delle più luminose stelle del cielo notturno e la più brillante della costellazione della Lira.

Del poetico giorno
aperse al clima Ispano i primi albori
il raggio mattutin de' miei splendori.
Or se l'Occaso suo rendere adorno
può di luce immortale
Aurora Occidentale,
ornare il nome de la patria mia
Lucifero e non Hespero devria.

Il madrigale istituisce così due paralleli: «il raggio mattutin» (v. 3) del poeta apre al «ciel Ispano i primi albori» (v. 2) e Vega rimanda a un contesto notturno. In tal modo il componimento sfocia nella necessità che sia Lucifero e non Espero a *omare* il nome della patria.

Stupisce che del vicentino Giacomo Valmarana (*Impetra, o santo e generoso Ispano*) – nonostante l'inclusione nel circolo dei poeti – non si menzioni l'attività letteraria³¹, ma esclusivamente quella militare: il dedicatario – come recita l'intitolazione – è cavaliere dell'Ordine di San Giacomo, santo del quale è imitatore («o santo e generoso Ispano, / al degno imitator degna mercede, / che del tuo nome e del vessillo erede / non fu di tant'onor fregiato invano», vv. 1-4). Il sonetto compendia gli sforzi del santo e di Valmarana nella diffusione e difesa della fede cattolica; la progettazione della seconda quartina è speculare e si incardina sugli stessi punti nodali:

tu [santo] per Gesù dell'empio stuol pagano
ricche al Tago portasti e palme e prede.

(vv. 5-6)

questi [Valmarana] sul Reno per dilatar la fede
fe' di sangue infedel vermiglio il piano.

(vv. 7-8)

L'esperienza è la medesima: corrispondono la motivazione dell'impegno marziale («per Gesù» e «per dilatar la fede» – formula che traduce quasi letteralmente il progetto della Chiesa *de propaganda fide*) e l'esito della battaglia (il

santo *porta* «palme e prede» del nemico pagano; Valmarana sparge sul campo il sangue ottomano); varia solamente la collocazione (il fiume Tago, nella penisola Iberica e il Reno). Il mancato ritorno in patria del condottiero («sposo già l'attendea lieto e fecondo / la cara patria», vv. 9-10) autorizza ed esalta la compenetrazione finale: Marino si augura che il defunto, naufragando nel metaforico mare della vita («quest'Egeo profondo», v. 13), possa trovare riparo nel seno del santo («sia del naufragio suo porto il tuo seno», v. 14).

Come è già stato osservato per Giovanni Andrea Doria e per Vittoria Farnese, non è inusuale che un elogio possa estendersi in un modo o nell'altro all'intera famiglia del celebrato (a tale proposito si può ricordare il sonetto nelle *Lodi* per Ottavio Farnese, *O de' Farnesi eroi che del vermiglio*: «de' grand'avi imitator ben degno», v. 8); né sono isolati i casi, costruiti sull'esempio di Crescenzi, che istituiscono un ponte fra il soggetto e un precedente illustre nella storia della Chiesa: si citino i capitoli, nelle *Lodi*, per frate Paolo da Cesena (*Paolo, di Paolo imitatore, o quanta*) «di Paolo imitatore» (v. 1) e, in *Galeria*, per re Sebastiano I del Portogallo (*Spada onorata e giusta*), paragonato a san Sebastiano:

Spada onorata e giusta,
sostenuta da zelo,
trovando a l'opre mie la terra angusta,
ne la più fresca età mi pose in Cielo.
Fede, bontà, valore
non mi diedero in vita il nome invano
di Re Sebastiano:
ma le saette More
e la costanza del mio petto forte
Màrtir Sebastian mi fèro in morte.

Anche nei tributi della *Galeria* a letterati si può individuare il conforto del passato romano: Annibal Caro (*Son io novo Anniballe*) specifica in prima persona di essere il nuovo Annibale, col quale imbastisce un puntuale contatto:

l'altro pugnò con l'armi,
io guerreggio co' carmi.
Quei Sagunto domò con la man forte,
ed io vinto già l'Oblío, vinta la morte.
Ei s'aperse in Italia a forza il calle,
anch'io le vie più chiuse
de l'Italica Muse
con l'ingegno, e spiano, e spetro:
e l'Alpi mie sono un Castel di Vetro³². (vv. 2-10)

6. *Le donne artiste*. Apre il ciclo sulle donne artiste Livia d'Arco (1565-1611) nobildonna mantovana e apprezzata cantante, membro del ferrarese *Concerto*

delle donne istituito dal duca Alfonso II d'Este. A lei – conosciuta dal poeta a Torino, in occasione del doppio matrimonio delle figlie di Carlo Emanuele I di Savoia³³ – sono dedicati due sonetti e gli unici madrigali della silloge (probabilmente la scelta del metro è dettata dalla sua professione). Il tributo si muove dall'abilità della donna nel canto e dipende dagli elogi già composti in suo onore³⁴ dai quali si recupera la familiarità con Amore e l'accostamento a Iride. Marino dispone un compianto in tre tappe (*Morir, quando morìo* insiste senza equivoci sulla familiarità di Livia con Venere e Cupido, sepolti insieme a lei). Ogni componimento ragiona su uno specifico significato della parola *arco* intesa come struttura architettonica (*L'Arco che sostenea – piangete amanti*), strumento bellico (*Mentre nel nido ov'ha sepolcro e cuna*) e arcobaleno (*Pompa bella, ma breve*).

Il primo sonetto inizia con un'invocazione agli amanti ai quali è richiesto di piangere perché l'arco della dimora di Amore è caduto ed è ora il sostegno «del trionfo di Morte» (v. 3). Le immagini conservano una patina petrarchesca: la prematura morte-caduta della celebrata sparge al suolo le «ruine belle» (v. 9), assimilabili alle *frondi* che Laura-lauro lascia in terra dopo la dipartita (si veda per esempio *Rvf* 142, 23). Per quanto sia forse eccessivo leggere nella sirma un rimando etimologico alla cantante (Livia da *lividus*, 'che crea invidia'), il poeta si chiede quale sarà il destino dei suoi resti «che fan nascer contesa infra le stelle» (v. 11). La risposta arriva nella terzina finale, in cui si accavallano le pretese che le divinità avanzano sulla donna: «l'arco suo fabbricarne Iride vole, / Giove il zodiaco risarcir di quelle, / l'Alba farne in sul Gange un ponte al Sole» (vv. 12-14).

La metafora dell'arco-architettura lascia il posto, nell'epicedio successivo, all'abusato equivoco con l'arco d'Amore: ragionando sulla necessità che i prodigi in Natura siano unici, come la Fenice («perché non lice / che l'Universo mai n'abbia più d'una», vv. 3-4), la scomparsa della cantante è salutata da un sinistro oscurarsi dell'alba. Le terzine attribuiscono la morte a Livia stessa: come in vita ha maneggiato («solea / trattar lo stral», vv. 9-10) le armi di Cupido, ora l'arco di Morte la trafigge; e come in vita avvelenava gli animi di chi la ascoltava («d'amoroso velen l'alme uccidea», v. 13), così la sua morte è causata dal parto («nel parto come vipera morisse», v. 14).

Il primo madrigale infine vede nella fugacità e nella bellezza dell'arcobaleno le qualità che si ripropongono nella persona della d'Arco («tal con vaghi colori / di bellezze e splendori / sorse quest'arco lucido e sereno», vv. 5-7). E anche le conseguenze sono le medesime: come Iride – secondo quanto si credeva – preannuncia precipitazioni e «scioglie in torbida pioggia e 'n vapor lieve» (v. 4), così Livia «non lascia agli occhi nostri altro che pianto» (v. 10).

Meno intuitivo l'elogio per Vittoria Archilei³⁵, soprano apprezzata presso le corti del cardinal Alessandro Sforza e del granduca Ferdinando I de' Medici; il suo talento è tale da suscitare l'interesse, fra gli altri, di Giulio Caccini il quale la ingaggia per impersonare Euridice nell'omonimo melodramma (musicato insieme a Jacopo Peri su libretto di Ottavio Rinuccini e inscenato il 6 ottobre

1600, a Palazzo Pitti, per celebrare il matrimonio di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia)³⁶. Il testo indaga il motivo della morte rintracciabile nell'abilità canora dell'elogiata. La materia è disposta in una *climax* che mette in progressione gli Angeli, le Intelligenze celesti («pure e fortunate Menti», v. 5), il mondo e la Natura. Il componimento segue un incalzante incedere interrogativo nel quale si vagliano le possibili cause che hanno costretto Vittoria a tornare in Paradiso: apre l'iperbolica sequenza il mutismo degli Angeli, da sempre *intenti* nella lode del «sommo Re degli elementi» (v. 4), cui fa séguito la stanchezza per cui le Virtù motrici avrebbero imposto «fine / ai loro infaticabili concenti» (vv. 7-8). Nella prima terzina campeggia la domanda se sia la «gran Lira del mondo [l'armonia]» (v. 10) a venire meno oppure se la Natura voglia «disciorre / di sue tempre [...] il suon concorde» (vv. 10-11). La stanza finale è legata alla precedente grazie a un sorvegliato scheletro rimico (*corde : concorde : discorde*) e decreta che la dipartita dell'Archilei sia da imputare al precario equilibrio musicale.

Il componimento muoverebbe dalla presenza della soprano nei panni di Armonia nella commedia *La Pellegrina*, commissionata dal granduca Ferdinando I a Girolamo Bargagli in occasione del matrimonio con Cristina di Lorena³⁷. All'opera Giovanni de' Bardi aggiunge sei intermedi musicali il primo dei quali, *Dalle più alte sfere*, è cantato da Vittoria che raggiunge il palco seduta su una nuvola³⁸. Negli *Intermedii et concerti*, dove sono raccolte le singole partiture, si trova la seguente descrizione: il «madrigale cantò sola Vittoria moglie d'Antonio Archilei, che gratissimi servono il Serenissimo Gran Duca, sonando ella un Leuto grosso accompagnata da due chitarroni, sonato uno dal detto suo marito e l'altro da Antonio Naldi [...]; e gareggiò la dolcezza del suono e del canto con la vaghezza della musica, la quale è di Antonio Archilei»³⁹. È improbabile che Marino fosse presente all'esecuzione (per quanto non sembra privo di fondamento che il poeta abbia visto o conosciuto Archilei durante un'incursione a Firenze nei primi anni del 1600); sembra invece convincente la possibilità che il poeta abbia potuto leggere i resoconti dei contemporanei e, fra tutti, quelli di Bastiano de' Rossi e di Giuseppe Pavoni⁴⁰.

L'omaggio funebre presenta consonanze tematiche e lessicali con il trentacinquesimo e trentaseiesimo sonetto delle *Rime amorose*, tanto da poter ipotizzare che la dedicataria sia la medesima. Si legge quindi il primo sonetto in questione (*Virtù sublimi, a cui di fiamma l'ali*):

Virtù sublimi, a cui di fiamma l'ali
 impenna eterno Amor, beate menti
 che sostenete il ciel, forme lucenti,
 figlie prime di Dio, spiriti immortali;
 voi che con giri inegualmente eguali
 e con infaticabili concenti
 fuga dando ai veloci e legge ai lenti
 volgete lassù gli orbi fatali,

piacciavi a me di dir: quest'angeletta
 è sirena del cielo o de la terra,
 che sì col canto e co' begli occhi alletta?
 Dir v'odo già (se 'l mio pensier non erra):
 – In quel ciel di beltà vera e perfetta
 sappi che d'alma in vece angel si serra. –

Invariato il protagonismo degli spiriti motori (citati anche nel titolo della lirica *amorosa*), qui detti «beate *menti* / che sostenete il ciel» (vv. 1-2) e che «*volgete* lassù gli orbi fatali» (v. 8) e nelle *Lagrima* «pure e fortunate *Menti*, / che *volgon* quelle rote adamantine» (vv. 5-6). Ugualmente è l'espressione «infaticabili concenti» (qui, v. 6; là, v. 8) a definire l'impegno senza fine delle Virtù motrici. A cementare ulteriormente l'identificazione proposta si consideri anche il trentaseiesimo (*Ben di lassù da la più bella schiera*) delle *Amorose*:

Ben di lassù da la più bella schiera
 se' tu fra noi de' chiari spiriti ardenti
 scesa, angeletta, i cui beati accenti
 qua giù mostrano del ciel la gloria vera.
 Deh qual volgesti tu sovrana spera,
 che men dolci non mova i suoi concenti
 qualor l'aure lusinghi, affreni i venti,
 e puoi qual alma innamorar più fera?
 Or apra a l'armonia soave e vaga
 il varco Amor, che fra dolcezza e pena
 per gli occhi offende e per l'orecchie appaga.
 Sì direm poi: – Questa celeste maga,
 questa del nostro mar nova sirena
 sana col canto, se col guardo impiaga.

La discesa dal cielo e in particolare dalla «più bella schiera» (v. 1), la menzione dei «beati accenti» (v. 3) che raccontano in terra la vera gloria del Paradiso, il riferimento alla «sovrana spera» (v. 5), l'appellativo di *armonia* persuadono che i componimenti muovano dal ruolo di Armonia di Vittoria Archilei.

Chiude il lamento per Isabella Andreini (1562-1602), già celebrata nelle *Rime amorose* (*Tace la notte, e chiara a par del giorno* e *Spettator del mio mal, son oggi intento*). Di origine padovana, col marito Francesco Andreini la donna entra nella compagnia dei Comici Gelosi col nome di *Accesa*, soprannome sul quale si costruisce il presente sonetto. Motore della lirica è l'iniziale umanizzazione dei teatri che per tale perdita sono *orbi*: aspettano il ritorno della loro *sirena* inutilmente perché «ella orecchio mortal, vista terrena / sdegna, e colà donde pria scese ascende» (vv. 3-4). In Paradiso, alluso nella consueta conformazione ad anfiteatro, Isabella «*accesa* d'amor, d'amor *accende*» (v. 5) Dio – il chiasmo è impreziosito dal poliptoto verbale. Delineata una corrispondenza fra la sua permanenza in terra e in Cielo, Marino insiste sul tema della luce recuperato

in calce alla seconda quartina: sulla scena (fuor di metafora, è riferimento all'attività da attrice della celebrata), «tutta di lumi angelici ripiena» (v. 7), «dolce canta, arde dolce e dolce splende» (v. 8). Nella prima terzina l'attenzione torna ai teatri nei quali *splendano* le fiaccole, «pompa alle belle esequie» (v. 10) e non vengano più espresse voci *di festa*. Il distico finale recupera il monito in apertura e mette in contatto l'identità fra la vita e la morte dell'Andreini: «al suo tragico stil [arte tragica] più volte [avete] pianto, / il suo tragico caso orbi piangete» (vv. 13-14).

Si possono così individuare modi espressivi differenti. L'elogio dell'artista – come per il poeta è rappresentato (anche) dall'identificazione con la propria opera – ne osserva da vicino la professione. Vittoria Archilei, l'Armonia ne *La Pellegrina*, e Isabella Andreini, l'*Accesa* nell'Accademia dei Gelosi, devono il proprio tributo alla loro carriera nella quale si rispecchiano anche dopo la morte. Diverso il paradigma di Livia d'Arco: l'ingombrante confronto con le immagini a lei già attribuite condiziona il fermento creativo di Marino, che sceglie di aggiungere una 'tappa' alla sperimentazione semantica condotta sul cognome della donna. La metafora dell'arco-struttura si accosta alla domestichezza con Amore e al raffronto con Iride dimostrando come il gusto per l'artificio retorico in questo caso non superi, ma si accordi, rispettandolo, all'interesse per l'oggetto celebrato.

NOTE

¹ F. Pellegrino, *I giochi onomastici sui nomi degli artisti figurativi nei componimenti di Giovan Battista Marino*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XIX, 2 (2000), pp. 251-66.

² G. Marino, *La galeria*, a cura di M. Pieri, 2 voll., Padova, Liviana, 1979. Nel testo comparirà come *Galeria*, seguita dalla sezione (citata per esteso) e dal numero del componimento.

³ Pellegrino, *I giochi onomastici* cit., p. 252 cita: «Torquato Tasso, Angelo Grillo, Marzio Milesi, Girolamo Borsieri, Gasparo Murtola, Cesare Rinaldi, Andrea Barbazza, Gabriello Chiabrera, Ansaldo Cebà, Leonardo Spinola, Guido Casoni, Pietro Michele». È necessario osservare che l'equivoco onomastico, superando la specificità dell'encomio artistico, è luogo frequentato in tutta la lirica celebrativa (si vedano: E. Taddeo, *Il manierismo letterario e i poeti veneziani del secondo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1974; P. Zaja, *Intorno alle antologie: testi e paratesti in alcune raccolte di liriche cinquecentesche*, in «*I più vaghi e i più soavi fiori*»: studi sulle antologie di lirica del Cinquecento, Torino, dell'Orso, 2001, pp. 113-45; J. Galavotti, *Interpretatio nominis e giochi onomastici nei lirici veneziani del secondo Cinquecento*, in *Nomina sunt...? L'onomastica tra ermeneutica, storia della lingua e comparatistica*, Atti delle giornate di studio di Venezia, 3-4 marzo 2016, a cura di M.P. Arpioni, A. Ceschin e G. Tomazzoli, Venezia, edizioni Ca' Foscari, 2016, pp. 131-46 (e bibliografia citata).

⁴ L'edizione di riferimento è *Della Lira del Cavalier Marino. Parte terza*, Venezia, Ciotti, 1614. Dei componimenti si cita il primo verso e i criteri di edizione seguiti sono: si sciolgono le abbreviazioni tachigrafiche; si ammodernano l'uso degli accenti, degli apostrofi e della punteggiatura; si correggono le forme geminate laddove l'uso corrente predilige la forma scempia e viceversa; si sostituiscono i nessi *-ti-* e *-tti-* prevocalici con *-zi-*; la congiunzione *et* davanti a vocale omofona diventa *ed*, altrimenti *e*; si abolisce l'*h* etimologica; si normalizza l'alternanza fra maiuscole e minuscole; si univernano le preposizioni articolate. Per i titoli delle edizioni a stampa si mantengono criteri più conservativi e aderenti al testo.

⁵ Gli anni fra il 1602 (edizione delle *Rime*) e il 1614 sono densi di progetti. Si veda la lettera all'amico Bernardo Castello nell'aprile 1605 (*Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Einaudi, Torino, 1966, n. 34, pp. 53-54).

⁶ In favore di un «*continuum* nel quale prendeva risalto la variazione arguta, la puntuale tessitura concettosa su materiale fattosi canonico», in E. Russo, *Marino*, Roma, Salerno, 2008, p. 133.

⁷ I cambiamenti più evidenti sono nel numero (ora ridotto) e nella disposizione dei dedicatari: sono aboliti gli esercizi poetici in morte della *sua donna* (in apertura delle *Rime lugubri*); la proporzione fra soggetti maschili e femminili – prima squilibrata in favore dei primi – è risolta diventando più equa; la precedente bipartizione di genere è ora dettata dall'occasione, distinguibile in un esiguo capitolo politico (1-9) e da una più nutrita componente personale (10-40).

⁸ La lirica compare per la prima volta acclusa in calce al *Discorso academico in forma di panegirico fatto e recitato [...] dal Distratto Accademico Insensato* (Perugia, Accademici Augusti, 1605, p. 40) in morte del marchese di Castiglione del Lago.

⁹ L. Salvarani, *La Lira. 1614*, Trento, La Finestra, 2012, p. 707: «[Marino] utilizza esplicitamente l'accostamento con le memorie del ben più illustre antenato Andrea Doria [...], riuscendo nel prodigio di esaltare credibilmente un defunto per mezzo delle glorie di un altro». Sull'iconografia Andrea Doria-Nettuno si rimanda a I. Stagno, *Palazzo del Principe: villa di Andrea Doria*, Genova, Sagep, 2005, p. 18 e a G. Rosso del Brenna, *L'iconografia del Principe Doria nella letteratura cinquecentesca*, «L'arte», 10 (1970), pp. 59-63. A Marino non deve essere sfuggito il ritratto di Doria nelle vesti di Nettuno commissionato da Paolo Giovio al Bronzino (si veda P. De Vecchi, *Il museo gioviano e le verae imagines degli uomini illustri*, in *Omaggio a Tiziano: la cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, Milano, Electa, 1977, pp. 87-96: 89).

¹⁰ La lode a Giannettino Doria nelle *Lodi* (*O di gran padre emulator figliuolo*) è strutturata su uno stringente paragone con il padre, del quale è *emulator*; è significativa l'ultima terzina: «o di gemina Gloria egual fra noi / bella gara e gentil: tu [Giannettino] de' suoi pregi / vai la luce doppiando, egli [Giovanni Andrea] de' tuoi» (vv. 12-14).

¹¹ Marino, *Lettere* cit., *Dedicatorie* n. 3, p. 458.

¹² Il riferimento alle *Rime* è indicato dal primo verso dei componimenti. Le edizioni di riferimento sono: *Rime amorose*, a cura di O. Besomi e A. Martini, 1987; *Rime eroiche*, a cura di O. Besomi, A. Martini, M.C. Newlin-Gianini, 2002; *Rime lugubri*, a cura di V. Guercio, 1999. Tutte e tre le edizioni sono edita per Panini.

¹³ Nelle *Rime eroiche*, nell'elogio per Alfonso d'Avalos (*O se per bosco le fugaci piante*) ricorre un simile accostamento: «così cometa infausta e così stella / di Marte e d'Orion co' raggi alletta, / benché minacci altrui morte e procella» (vv. 12-14).

¹⁴ L'epiteto è retaggio di quanto Marino aveva già pubblicato in *Rime eroiche* (*Ove*

il tuo sposo, il tuo gran re dà leggi): «[indirizzando il sonetto a Maria de' Medici, moglie del sovrano] s'egli altrui, qualor vien che fiammeggi / fra gli ostri e l'armi, or Giove sembra, or Marte» (vv. 5-6). Storicamente controverso invece è l'impegno di Enrico IV contro gli Ottomani: se è vero che il re fosse interessato a una coalizione europea in chiave antiturca (A. Pertusi, *Storiografia umanistica e mondo bizantino*, in *Bisanzio e i turchi nella cultura del Rinascimento e del Barocco*, Milano, Vita & Pensiero, 2004, pp. 3-112: 77-78), è altrettanto vero che nel 1604 rinnovò una Capitolazione di pace col sultano Ahmed I (R. Lesaffer, *Peace Treaties and International Law in European History. From the late Middle Ages to World War One*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 343-44).

¹⁵ Il rimando alle stelle è frequente negli encomi alla famiglia Aldobrandini: nelle *Rime eroiche* (*Sotto il dolce seren de le tue stelle*) si legge: «[al cardinal Pietro Aldobrandini] sotto il dolce seren de le tue stelle, / al cui splendor de l'aria orrida e bruna / fuggono i nemi e tacciono le procelle, / l'aquila e 'l gallo in pace oggi s'aduna» (vv. 1-4); e nelle *Lodi* (*Ditemi amiche e fortunate stelle*): «[al cardinal Silvestro Aldobrandini] ditemi amiche e fortunate stelle, / per tinger l'onorata e sacra veste / del vostro inclito figlio onde sceglieste / le preziose porpore novelle?» (vv. 1-4).

¹⁶ Alla stessa dedicataria, si veda anche *Galeria* (*Turca barbara e pia*).

¹⁷ Informazioni ricorrenti sulla figura del Turco sono nelle *Rime eroiche* (*L'angue, che già degli anti ove soggiorna*), *lugubri* (*Da' confini del mondo oscuri e bassi*), *Lodi* (*Quella insegna signor candida e pura*), *Lagrima* (*Ahi qual Furia crudel sì crudelmente*; *Trasse la tesa corda 'l nervo torto*). I testi sono concordi nell'attribuire al popolo turco una straordinaria ferocia bellica, un'incredibile precisione nell'esercizio del tiro con l'arco e la domestichezza con la Luna, di cui portano le corna in testa.

¹⁸ I rapporti con i Tesauro, destinati a durare anche in occasione della permanenza in carcere (1611-1612), decorrono dall'ingresso di Marino alla corte savoia (si veda P. Frare, *Marino al cannocchiale*, «Aprosiana», 9 (2001), pp. 97-107: 97). In particolare il napoletano si avvicina a Ludovico, lettore di Diritto presso lo Studio torinese, al quale affida la sua difesa contro Ferranti Carli e che ricorda affettuosamente nelle lettere.

¹⁹ G.B. Ricci, *Istoria dell'Ordine Equestre de' SS. Maurizio e Lazzaro*, Torino, Mairese, 1714, p. 48.

²⁰ L'informazione è in V. Pagani, *Della guerra di Monferrato*, Asti, Zangrandi, 1614, p. 94.

²¹ G. Marino, *La lira*, a cura di M. Slawinski, 3 voll., Torino, RES, 2007, vol. II, p. 376.

²² G.B. Baiacca, *Vita e morte del cavalier Marino*, a cura di C. Carminati, Bologna, Emil, 2011, pp. 83-84: «notificò il Salviano le qualità del Marino a monsignore, gli presentò un sonetto fatto dal Marino in lode di esso, gli fece sapere che questo era anche l'autore della Canzone de' Baci, composizione tanto da lui, per l'eccellenza sua, stimata e gradita, e l'informò delle cause della sua venuta a Roma e dello stato suo; e soggiunse che avendo egli fatta una lezione della toscana favella nell'Accademia che all'ora fioriva di Onofrio Santa Croce, aveva dato tal saggio delle sue virtù che da alcuni signori veniva ricercato e con istanza pregato a star in casa loro. A sì fatte relazioni monsignore, che doveva esser suo mecenate, s'accese di voglia di vederlo e conoscerlo, e volle visitarlo a letto dove alquanto indisposto, come s'è tocco, giaceva; né contento di questa dimostrazione, gl'offerì stanza nel suo palazzo, lo dichiarò suo familiare, e gli assegnò subito provvisione tale che a poter con decoro mantenersi fosse bastevole».

²³ A Clemente VIII Aldobrandini (*Il Romano timone contro lo sdegno*), «nocchiero accorto, / che de la Chiesa l'agitato legno / di stelle ornato, e da sei stelle scòrto, / approdò con sant'aura a quella riva / dov'ha calma immortal la nave Argiva» (vv. 4-8); a Paolo V Borghese (*Giovane il Ciel sostenni, e non fu grave*), «“feci il nome mio spiegar leggiero / l'ali, che 'l drago e l'aquila gli diero”» (vv. 7-8).

²⁴ Si veda G. Nuzzo, «*Il grande Pan (non) è morto*». *La leggenda della morte di Pan da Plutarco a D'Annunzio*, in *Sulle orme degli Antichi. Scritti di filologia e di storia della tradizione classica*, a cura di M. Capasso, Lecce, Pensa, 2016, pp. 547-74 (con la precisazione che il primo a menzionare la morte di Pan nell'ambito della letteratura italiana non è Carducci, ma Marino).

²⁵ *Lettere cit.*, n. 76, p. 139.

²⁶ Nella *Galeria* (*Udite, o Ninfe, udite*) Marino oltre a ricorrere alla metafora di Guarini-pastore chiede da dove Pan – alluso in *absentia* – abbia appreso tanta dolcezza nel canto; la risposta arriva dalle onde che mormorano: «sol da Mirtillo [il protagonista del *Pastor fido*, amante di Amarilli] il dolce suono apprese» (v. 17).

²⁷ Bonarelli confida a Ercole Coccapani l'ansia per l'arrivo del Marino a Ferrara: «Oh! Quanto desidererei il S.^r Marini per accrescer il mio ardire col suo favore. Qui certamente con infinito desiderio tutto il mondo l'aspetta ed io più ch'ogni altro, non avendo altro che questo in sollevamento del dispiacer che ho d'aver due volte perduto sì felice occasione della sua dolcissima conversazione, per la quale con V. S. e col S.^r Co. Guido con tutto il cuor mi rallegro, a' quali tutti baciando le mani prego da Dio ogni contento» (in *Atti e memorie delle RR. deputazioni di storia patria delle province modenesi e parmensi*, 8 voll., Modena, Vincenzi, 1876, vol. VIII, p. 155). Dal canto suo anche Marino riserva all'amico affettuose esternazioni nelle *Lettere cit.* (n. 137, p. 241: lo inserisce nei «lumi del secol nostro»; n. 234, p. 422: lo definisce «di felice ricordanza»).

²⁸ Si rimanda a L. Geri, *Per un commento alla "Filli di Sciro" di Guidubaldo Bonarelli*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVII congresso dell'ADI di Roma, 18-21 marzo 2013, Roma, Adi editore, 2014.

²⁹ G. Marino, *Adone*, a cura di E. Russo, 2 voll., Milano, BUR, 2013.

³⁰ Si cfr. GDLI, s.v. *magnano*.

³¹ G. Ruffini, *Sotto il segno del pavone. Annali di Giuseppe Pavoni e dei suoi eredi (1598-1642)*, Milano, Angeli, 1994, pp. 223-24 menziona una *Nenia prima ovvero canto natalizio della madre Vergine, per lo nascimento temporale dell'eterno Figlio* e una *Nenia seconda ovvero canto funebre della madre Vergine nella morte del Figlio* (Genova, Pavoni, 1612) di Jacopo Valmarana.

³² Non troppo dissimulata l'allusione a Ludovico Castelvetro, col quale il Caro fu in aperta polemica dal 1557.

³³ A. Frizzi, *Memorie storiche della nobile famiglia Bevilacqua*, Parma, Real stamperia, 1779, p. 164 assicura la presenza della cantante – a fianco del marito, Alfonso Bevilacqua – ai festeggiamenti.

³⁴ I componimenti sono in vita e in morte: Torquato Tasso le dedica le *Rime* 1170-1177; Battista Guarini il madrigale *Un arco è la mia vita*; Angelo Grillo, sotto lo pseudonimo di Livio Celiano, *O bell'Arco d'Amore e Così cari e begli occhi*; Ottavio Rinuccini *Folta nube di duol ch'un mesto core*; Antonio Quarenghi, *Perché degli anni al corso invido avaro*; Giuseppe Salomoni, *Quando prodiga al Cielo, al mondo avara*; Giovanni Ciampoli, *Pacifica guerriera*.

³⁵ La soprano nasce nel 1550; sulla data di morte permangono dubbi, ordinatamente

riassunti da W. Kirkendale, *The court musicians in Florence during the principate of the Medici: with a reconstruction of the artistic establishment*, Firenze, Olschki, 1993, pp. 275-76.

³⁶ Si vedano A. Solerti, *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei*, Torino, Bocca, 1903, pp. 47-48, e le parole che Jacopo Peri spende per Vittoria nell'introduttiva lettera *A' lettori*.

³⁷ Si rimanda a J. Sasportes, *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, Torino, EDT, 2011, p. 40.

³⁸ Sulla centralità di Archilei sulla scena, N. Treadwell, *She descended on a Cloud "From the Highest Shperes": Florentine Monody "alla Romanina"*, «Cambridge Opera Journal», 16 (2004), pp. 1-22: 4-5.

³⁹ *Intermedii et concerti, fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze del Serenissimo Don Ferdinando Medici e Madama Christina di Loreno, gran duchi di Toscana*, Firenze, Vincenti, 1591.

⁴⁰ B. de' Rossi, *Descrizione dell'apparato e degl'intermedi*, Firenze, Padovani, 1589, pp. 18-19: «ci si rappresentò in questo intermedio le Serene celesti guidate dall'Armonia, delle quali fa menzion Platone ne' libri della Repub[blica] e due, oltre alle mentovate da lui, secondo l'opinion de' moderni, vi sen'aggiunse, cioè quelle della nona e della decima. E perché nello stesso luogo si trova scritto che ciascuna delle dette Serene siede sopra il cerchio o circonferenza di esse sfere e gira con essa circonferenza, e girando manda fuori una sola voce distesa e di tutte se ne fa un'armonia consonante, il poeta [...] la diede loro per iscorta e mandolla avanti in iscena [...]. Cadute le cortine si vide immantenente apparir nel Cielo una nugola e in terra, avanti alla scena, d'ordine dorico, un tempietto di pietra rustica: in essa nugola una donna che se ne veniva pian piano in terra, sonando un liuto e cantando, oltre a quel del liuto, ch'ella sonava, al suono di gravi cembali, chitarroni e arpi, che eran dentro alla prospettiva, il madrigal sottoscritto [*Dalle più alte sfere*]. A lato le sedevano, sì dall'una banda come dall'altra, ma bene alquanto più basse, quasi ad ascoltar il suo canto, tre altre donne, tanto [...] e con tal rilievo dipinte che parean vive». E G. Pavoni, *Diario [...] delle feste celebrate nelle solennissime nozze delli Serenissimi Sposi*, Bologna, Rossi, 1589, pp. 14-15: «innanti alla scena vi erano due tele che la coprivano. La prima era rossa: la quale mandata giù, rimase la prospettiva pur anco coperta da un'altra tela azzurra, nel mezzo della quale vi era una donna che stava a sedere sopra una nuvola e con un liuto cominciò a sonare e cantare molto soavemente un madrigale. E così sonando e cantando venne calando giù a poco a poco nascondendosi in certi scogli [...]. La seconda tela si levò in un subito all'insù e si scoperse il Paradiso aperto, con cinque nuvole, cioè una nel mezzo e l'altre due per banda, le quali erano piene di musici figuranti nelle Sirene celesti e altri Pianeti, che cantando facevano armonia molto lieta e soave».

FRANCESCA SANTUCCI

Giudici e l'invenzione dell'inizio.
Genesis della poesia Quanto spera di campare Giovanni

Giudici and the origins of Quanto spero di campare Giovanni

ABSTRACT

L'articolo instaura un discorso sull'ultimo Giudici a partire dalla lettura della poesia *Quanto spera di campare Giovanni*, contenuta nel libro omonimo del 1993. La terza e ultima fase della produzione del poeta ligure si configura come sintesi e risemantizzazione dei primi due periodi, interrogando la Storia collettiva nella sua dialettica con quella privata, la trascendenza di un Vero imperscrutabile e il dato *auto-biologico*: l'esperienza della vecchiaia.

Lo studio genetico del testo è corroborato dall'analisi di agende private d'autore e fogli di lavoro dattiloscritti con interventi di varia natura, ponendo a dialogo forma e contenuto, critica testuale ed ermeneutica.

This article examines the poetry of Giovanni Giudici in his latter period, beginning with a reading of his poem *Quanto spera di campare Giovanni*, published in the book of the same title in 1993. The third and last phase of Giudici's work may be considered a synthesis of his earlier periods as he scrutinizes History in its dialectical relation to his private life, the transcendence of an impenetrable Truth and the self-evident, biological reality of aging.

Giudici's personal agendas and type-written documents on various matters support this approach to the poem's genesis, balancing attention to form and content, textual criticism and hermeneutics.

Giudici e l'invenzione dell'inizio.
*Genesis della poesia Quanto spera di campare Giovanni*¹

Là in mezzo a pigri ginepri adagiato,
 Non visto io vedo nitide nel bianco
 Lontano le case di uomini e, più ancora
 lontano, le tombe di uomini su un'opposta collina,
 Vivi o morti, ma tutti da ricordare.

R. Frost, *Conoscenza della notte e altre poesie*²

You say I am repeating
 Something I have said before. I shall say it again.
 Shall I say it again? In order to arrive there,
 To arrive where you are, to get from where you are not,
 You must go by a way wherein there is no ecstasy.
 In order to arrive at what you do not know
 You must go by a way which is the way of ignorance.
 In order to possess what you do not possess
 You must go by the way of dispossession.
 In order to arrive at what you are not
 You must go through the way in which you are not.
 And what you do not know is the only thing you know
 And what you own is what you do not own
 And where you are is where you are not.

T. S. Eliot, *Four Quartets*

I. Se sia opportuno trasferirsi alla Serra. Giudici e gli anni Novanta

Nel settembre 1961 il numero 4 del «Menabò» dedicato a «letteratura e industria» ospitava le poesie di Vittorio Sereni e di Lamberto Pignotti, un saggio di Elio Vittorini, uno scritto di Ottiero Ottieri, e 17 poesie di Giovanni Giudici poste sotto il titolo di *Se sia opportuno trasferirsi in campagna*³. Il testo eponimo – composto nel 1960 e confluito ne *La vita in versi* (Mondadori 1965) – affiliava Giudici a una certa «linea lombarda»⁴, intercettando la dialettica tra «spirito oggettivo» e «spirito soggettivo»⁵ presso la Milano del miracolo economico, nel dilemma «se sia // giusto appassire qui tutta la vita / in attesa di trasformarla

oppure / rassegnarsi ai perduti, dar partita / vinta ai traffici, al corso degli onori» (*Se sia opportuno trasferirsi in campagna* VV, vv. 48-52, pp. 44-45).

Dal grigiore che circonda e sostanzia il soggetto *blasé*⁶ della *Vita in versi* («non questa grigia innocenza che inermi ci tiene // qui, dove il male è facile e inarrivabile il bene», *Una sera come tante* VV 35-36, p. 60), esordio di una poetica volta all'orizzontalità di un «noi»⁷, gli anni Novanta profilano una *ratio* cromatica memore della seconda fase della poesia di Giovanni Giudici, quella corroborata piuttosto dalla letteratura mistica, dalla verticalità di una religione laica della lingua: il terzo e ultimo tempo del poeta ligure, allora, inaugurato nel 1993 con la pubblicazione di *Quanto spera di campare Giovanni* (Garzanti), contempla il prevalere, sulla scala di grigi, della dicotomia di bianco e nero, l'incursione della luce⁸, il motivo di un *Lichtlein* via via intermittente, alfabeto morse di lampadina nel buio, e pure ossimorico «Lampo e spegnersi del fuoco» (*Finale* QS, v. 48, p. 1014).

Recuperando una postura civile, il rapporto cruciale tra Storia collettiva e storia privata del primo periodo, quello degli anni Sessanta-Settanta, e ponendo questo a dialogo con certi esiti iperletterari (*Salutz* esce nel 1986 per Einaudi), metalinguistici e spirituali degli anni Ottanta, *Quanto spera di campare Giovanni* registra uno scarto ulteriore ratificando, con il 'ritorno ligure', il recupero esibito del tratto autobiografico e l'osservazione dei destini generali in presa diretta: nel 1989, *annus horribilis* che dà per esito la prigione mentale⁹ di *Fortezza* (Mondadori 1990), Giudici passa sempre più tempo lontano da Milano per soggiornare a Le Grazie, nella casa di Via della Libertà 101, già da anni residenza di vacanza¹⁰; nel 1989 avvia la collaborazione con «Il Secolo XIX», storico quotidiano genovese diretto da Carlo Rognoni, che rinsalda il legame con la Liguria e gli consente l'escursione critica dalla cronaca internazionale alla società, dalla cultura nazionale a quella locale¹¹; nel 1992, quindi, si trasferisce presso il lato opposto del Golfo spezzino, nella «casa estrema» della Serra di Lerici, in località Sotto il Vòlto:

Perché non saltare d'un balzo sulla riva opposta di questo golfo di Spezia, detto con goffa pomposità "dei poeti" e stabilirmi in quella graziosa cittadina che era (ed è) Lerici? Avevo qui dei parenti, il nome della mia famiglia vi era ben conosciuto... Ma a sconsigliarmene fu proprio il mio cugino e quasi coetaneo Emilio Giudici, della cui gentile vicinanza non avrei potuto a lungo confortarmi, perché sarebbe morto di lì a due o tre anni...

Probabilmente Emilio era affettuosamente stufo di Lerici almeno (forse) quanto me delle Grazie, tanto che fu esattamente lui a suggerirmi l'alternativa della Serra [...] ¹².

La topografia degli anni 1989-1992 individua le ragioni del repertorio autobiografico che informa i libri degli anni Novanta, profilando un trittico che ha inizio con *Quanto spera di campare Giovanni* – titolo che contiene, al suo interno, un nome proprio¹³ – e prosegue con *Empie stelle* (Garzanti 1996), *Eresia della*

sera (Garzanti 1999) – e concede l’orbita satellitare a testi ibridi in cui la prima persona afferma piena coincidenza tra individuo empirico e autore del libro: *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia* (e/o 1992; poi Ledizioni 2017), per esempio. Pure l’autore chiama a raccolta, tra le pagine di QS, altre biografie, altri ‘ritratti’¹⁴ – come il suo proprio – di terminalità: la storia stessa, quei «guasti del mondo» (*In treno* QS, v. 3, p. 963) che riguardano tutti¹⁵ e che tolgono la speranza e veicolano un pessimismo profondo; figure di moribondi, o di morti che si palesano al soggetto per mezzo di visioni, sogni, e sembrano convivere con i vivi nello spazio del libro – pure fugacemente, nel breve tempo della visione, o a più lungo termine se si pensa a ciò che la letteratura è in grado di salvare dall’oblio.

La memoria, la fine, la morte, il tentativo di comunicazione e comunione, la tensione verso il Vero e la sfida con il Nulla, il sublime rinvenibile solo nelle inezie, nella quotidianità, nella dimensione più prosaica dell’esistenza, il confronto tra il singolo e la collettività, tra le storie e la Storia, lo sconcerto e lo scoramento dettati dal contingente e la problematicità di una fede segnano i versi delle tre raccolte garzantiane degli anni Novanta. Il confronto tra il soggetto e la collettività e tra questi e la storia continua a registrare l’assenza di una verità, la possibilità di una gnoseologia che è esclusiva del singolo e data solo per frammenti, barlumi, lampi di fronte ai quali la parola è messa alla prova, e stenta per inadeguatezza¹⁶.

Il progetto degli anni Novanta è di tentare un’escatologia storica, religiosa, linguistica e, al netto di tutto, esistenziale e privata, fallimentare in partenza, certo, ma pure alimentata dal sentimento di una fine del tempo, e di un tempo della fine¹⁷: la prima reazione del cugino Emilio, appresa l’intenzione di Giovanni Giudici di trasferirsi a Lerici, è il motto apotropaico che si fa titolo di una poesia, e poi del libro intero: «Ma quanti anni crede di campare Giovanni?»¹⁸.

II. Redazioni e stesure di *Quanto spera di campare Giovanni. Un esercizio di lettura*

II.1. *Perch’io no spero di tornare ancora*

Ricostruire l’itinerario di *Quanto spera di campare Giovanni*, rintracciare l’instaurazione e le «approssimazioni al valore»¹⁹ del testo significa contemplare quanto da Giudici studiato nel corso di una vita intera: «come una poesia si costruisca»²⁰.

Giudici dispensa indicazioni circa la propria officina di versi²¹: lo fa nella *Dama non cercata*²² (Mondadori 1985), in *Andare in Cina a piedi*²³ e in qualche intervista²⁴. Nella genesi di una poesia riconosce diversi momenti: c’è una prima fase eminentemente autografa che consta in un appunto veloce preso su

taccuini – o, negli anni Novanta, su ‘foglietti’²⁵ – e in seguito ricopiato su delle agende, sulle quali Giudici scrive senza tenere conto delle date; una seconda fase, quella decisiva, si consuma alla macchina da scrivere, ed è quindi dattilografata. A quest’altezza è prevista la fatica variantistica alla macchina²⁶: Giudici lavora scrivendo su un foglio una stesura, salvo poi sfilarlo e continuare con l’inserimento di un nuovo foglio finché non raggiunge quella che a lui sembra la redazione definitiva. Su un foglio dattiloscritto vengono anche applicate varianti autografe o dattilografe, grazie all’uso del bianchetto che rimuove la parte del testo indesiderata e consente all’autore di scrivere, a macchina, sulla stessa riga, creando un segmento palinsesto che, sovraesposto alla luce, reca traccia della *scriptio inferior*.

Il materiale preso in esame²⁷ nel seguente studio critico-genetico consta di sei agende manoscritte [Denominazione d’archivio: VI.D.26 Agenda 1989; VI.E.27 Agendina 1990; VI.E.28 Agenda 1990; VI.E.29 Agenda 1991; VI.E.30 Agenda 1992; VI.E.32 Agenda 1993], tenute negli anni di gestazione di *Quanto spera di campare Giovanni* (da ora **QS**), con particolare attenzione a quelle del 1991 e del 1992, e conservate presso l’archivio del Centro APICE; tre fogli di lavoro riguardanti QS custoditi presso APICE [denominazione d’archivio: I.A.6.4/1; I.A.6.4/2; I.A.6.4/3; da ora, rispettivamente, **A1**; **A2**; **A3**]; un foglio di lavoro riguardante QS custodito presso l’archivio personale di Carlo Di Alesio a Sarzana [fascicolo *Quanto spera di campare Giovanni*, c 37; da ora **DA**]; tre fogli di lavoro riguardanti QS custoditi presso l’archivio personale di Rodolfo Zucco a Udine [cartella 2, c 39; cartella 9, c 91; cartella 11, c 34; da ora, rispettivamente, **Z2**; **Z9**; **Z11**].

Per un regesto completo dei testimoni, ordinati secondo un’ipotesi cronologica:

- **A1**: Centro APICE; ds; prima redazione; s.t.; s.d.
- **A2**: Centro APICE; ds; stesura; titolo: *Risposta*; in calce: La Serra, 5 ottobre 1992; con interventi.
- **A3**: Centro APICE; ds; stesura; titolo: *Quanto spera di campare Giovanni*; in calce: La Serra, 5 ottobre 1992; con interventi.
- **Z11**: Archivio personale di Rodolfo Zucco; fotocopia di ds; stesura; titolo: *Quanto spera di campare Giovanni*; in calce: La Serra, 5 ottobre 1992.
- **Z9**: Archivio personale di Rodolfo Zucco; fotocopia di ds; stesura; titolo: *Quanto spera di campare Giovanni*; in calce: La Serra, 5 ottobre 1992; firma dell’autore²⁸.
- **DA**: Archivio personale di Carlo Di Alesio; ds; stesura; titolo: *Quanto spera di campare Giovanni*; in calce: La Serra, 5 ottobre 1992; con interventi.
- **Z2**: Archivio personale di Rodolfo Zucco; ds; stesura; titolo: *Quanto spera di campare Giovanni*; in calce: La Serra, 5 ottobre 1992; con interventi.

Le stesure dattilografe di Z11, Z9, DA e Z2, e cioè le redazioni dei documenti al loro stato aurorale, sono identiche; ciò che le differenzia sono gli inter-

venti manoscritti successivi da parte dell'autore, risultanti dall'apparato di varianti che segue poco più avanti. DA e Z2, al contrario di Z11 e Z9, sono documenti originali, e fanno entrambi parte di due distinte prove di raccolta²⁹.

La tradizione a stampa del singolo testo *Quanto spera di campare Giovanni* interessa il numero primaverile degli «Immediati dintorni»³⁰ (da ora **ID**) del 1993: la poesia viene divulgata pochi mesi prima dell'uscita dell'*editio princeps* del libro (ottobre 1993). La redazione di ID è identica a quelle di Z11, Z9, DA, Z2. Bisognerà però considerare che, sebbene la redazione dattiloscritta di partenza di Z2 sia identica a quelle di Z11, Z9 e DA, pure è su Z2 che Giudici applica quelle correzioni (manoscritte) che porteranno alla redazione definitiva del testo andato a stampa per Garzanti nel '93 (da ora **T**). I dattiloscritti conservati presso il Centro APICE (A1, A2 e A3) consegnano le tre fasi più antiche del testo: in particolare, A1 presenta differenze sostanziali e formali rispetto agli altri – con un'organizzazione eterostrofica che scompare già a partire da A2. Si confrontino A1 (colonna di sinistra) e A2 (colonna di destra) per esteso:

	<i>Risposta</i>
Mettere su una casa Alla sua età – quanto spera di campare Giovanni! E lui che non osa Rispondere né Sia pure tra sé Per quanto approssimato tentare un calcolo Non dico all'abbaco ma appena mentale Giusta la meraviglia e la domanda E tuttavia spiegabile il tacere Il punto consistendo Nell'incerto vedere e non vedere L'altra faccia di quel che non appare Sopra alle nostre viste tantra e mantra Ma una di queste notti uno di quei momenti Di sonnolenta insonnia gli occhi aperti Che tenue navicella osa sfidare Il pensiero l'ignoto del suo mare Mentre con unghie e denti Si aggrappa il corpo al dormire Non la fine mi è venuto in mente Ma conta il cominciare E di qui il vizio In me di tentare un inizio D'ogni aldidà cercando l'alidà Come chi giunto al sommo del sapere Sbigottisce pensando Non quanto ha visto ma Quanto di più non vede e mai potrà Vivo al mondo vedere La maestà d'una resa Andare in Cina a piedi è poca impresa Inventare la vita alla sua fine Niente di più sublime	Mettere su una casa Alla sua età – quanto spera di campare Giovanni Tu (mi raccontano) ti sei domandato E io che non ho osato Rispondere alcunché Nemmeno tra me e me – sui due piedi Per quanto approssimato tentando un calcolo Ma una di queste notti uno di quei momenti Di sonnolenta insonnia che il pensiero Precaria navicella osa sfidare L'ignoto del suo mare Quando con unghie e denti Si aggrappa ansia di culla Il corpo a un provvisorio altrimenti Una di queste notti ecco che un nulla Mi è giunto tardiva risposta Sunamita fanciulla sgusciata da sotto il guanciaie A scaldarmi ben che non sono Quel re della Bibbia io Re di nessun reame sussurrando Che incominciare è il nostro unico modo di esserci Per questo amai l'inizio il cambiamento Voglia di essere accolto Nei bei luoghi diversi invidiati Al di qua d'ogni duro cristallo quotidiano La balbettata lingua misteriosa Di plaghe remote le mie mani brancolando A oggetti fuor della vista A ogni scoperta tu sai Ride e fa festa l'infante rassicurato Passo a passo movendo al suo adempersi E così si distrugge costruendo L'ottuso animale adulto Che mai più ricomincia: Io invento la mia vita alla mia fine La Serra, 5 ottobre 1992

Si ha l'impressione che il lavoro di lima abbia operato per condensazione e sottrazione, con l'inserzione di più personaggi e il risultato di una minore intelligibilità. La distanza tra le due redazioni è tale che mi servirò di A1 come sostegno alla lettura di alcuni luoghi più oscuri del testo così come si presenta all'incirca da A2 in poi; organizzerò un apparato che consideri l'oscillazione del testo a partire da A2, e discuterò a parte le *lectiones* di A1.

Le incongruenze più evidenti tra A1 e A2 sono tre:

a) L'eterostrofismo che organizza in 5 strofe i 33 versi complessivi (di contro all'isostrofismo che organizza i 35 versi complessivi di T in 5 strofe eptastiche³¹): nell'ordine, una strofa eptastica seguita da due esastiche, una decastica e una quartina. Il testo così distribuito nelle strofe risulterebbe un *unicum* all'interno di una raccolta estremamente sorvegliata sotto tale aspetto: l'eterometria del libro è bilanciata – per tacere delle isotopie – dal rigido isostrofismo dei singoli componimenti. La fisionomia di A1 porta a credere che si abbia di fronte, plausibilmente, la trascrizione fedele a macchina di un appunto manoscritto preso su taccuino o su foglietto.

b) L'assenza di un titolo e il ricorso alla terza persona da parte del soggetto nella prima strofa («E lui che non osa / Rispondere né / Sia pure tra sé / Per quanto approssimato tentare un calcolo», A1, vv. 3-6), con postura straniante che porta l'io scrivente a condividere la prospettiva di Emilio Giudici, guardando Giovanni dall'esterno. Da A2 si registra il cambio del pronome personale verso la soluzione di T, e il titolo – completamente assente in A1 – diventa, sintomaticamente, per un libro che ruota attorno a un'interrogativa retorica: *Risposta*. La prima data che occorre sui testimoni è quella presente in A2: 5 ottobre 1992. Sull'agenda del 1992, alla pagina del 6 ottobre, Giudici appunta «Scritta “Quanto spera di campare Giovanni”», registrando quello che sarà il titolo del suo prossimo libro, oltre che della singola poesia. È possibile che «Quanto spera di campare Giovanni» fosse la prima scelta, e il titolo «Risposta» un tentativo alternativo; può anche darsi che, seguendo l'ordine di comparsa delle due date, il titolo originale fosse «Risposta», subito mutato in «Quanto spera di campare Giovanni» e registrato sull'agenda con questo titolo solo il 6 ottobre. Comunque, anche quando Giudici opera correzioni tarde sui testimoni dattiloscritti, la data in calce resta, il più delle volte, invariata; non è detto nemmeno che A2 sia effettivamente stato redatto il 5 ottobre: potrebbe essere esistito un Ur-A2, datato 5 ottobre, con titolo «Quanto spera di campare Giovanni».

La battuta che fornisce la propulsione alla scrittura della poesia («Ma quanti anni crede di campare Giovanni / [che mette su casa ecc.]») compare sulle agende almeno dal 9 giugno 1992.

Mi pare plausibile che nel corso della stesura di A1 Giudici non avesse ancora chiaro di isolare il sintagma a titolo della poesia; va inoltre considerato

che la redazione di A1 può idealmente dividersi in due segmenti: uno, il più vicino a T, comprende le prime tre strofe; il secondo, che comprende per intero le ultime due strofe di A1, possiede un avantesto con datazione più antica del 1992, se sulla pagina del 25 dicembre dell'agenda 1991 – circa dieci mesi prima della data di creazione dichiarata della poesia – Giudici appunta dei versi (da ora **a91**) che coincidono quasi perfettamente con le strofe 4 e 5 di A1:

D'ogni aldilà cercando altro aldilà
Come chi giunto al sommo del sapere
Sbigottisce pensando
Non quanto ha visto ma
Quanto di più non vede e mai potrà
Vivo al mondo sapere

⊖ Nel remoto villaggio nella metropoli

Andare in Cina a piedi è poca impresa

Medita la grandezza d'una resa

Il grave volto che a remoti schermi
Affida la grandezza d'una sfida
La maestà d'una resa

È possibile credere, dunque – ammettendo che le agende vengano riempite nel rispetto del calendario offerto dalle pagine, come sembra essere specie per l'agenda del 1991³² –, che A1 sia una redazione risalente al 1991, e non già una stesura del 1992, come recita la data in calce ai testimoni da A2 in poi. O che sia una redazione effettuata nel 1992, recuperando un appunto del 1991. D'altra parte, già dal primo luglio 1991 Giudici «stipula il contratto per l'acquisto di un piccolo appartamento nel centro storico della Serra di Lerici, in località Sotto il Volto, del quale avvia la ristrutturazione»³³. Il motto di Emilio Giudici viene proferito circa un anno prima della sua comparsa in A2. Il documento A2, intitolato *Risposta*, assume il profilo di quella 'ballatetta' inviata tardivamente alla moda cavalcantiana – mediata dalla traduzione di *Ash-Wednesday* di Eliot – perché, per quanto Giovanni spera di campare, «non spera di tornare ancora»³⁴.

c) Il contenuto delle strofe 2 e 5 di A1 sembra non incontrarsi nei testimoni da A2 in poi. Confrontando A1 direttamente con T si evincono le seguenti corrispondenze macrotestuali: la strofa 1 di A1 corrisponde alla strofa 1 di T; la strofa 3 di A1 corrisponde alla strofa 2 di T; la strofa 4 di A1 alla strofa 4 di T. Nella strofa 5 di A1 si legge un embrione della strofa 5 di T solo nel penultimo verso («Inventare la vita alla sua fine») e nell'accento esplicito al tema della *resa*

che troverà sviluppo rovesciato in T (e si noti come già sintomatica la rima latamente ossimorica in A1, *resa : impresa*). Da rilevare, anche, l'assenza in A1 di quella che in T è la strofa 3, nella quale è introdotto il personaggio biblico di Davide, che si incontrerà più avanti.

Si osservino da vicino le strofe 2 e 5 di A1:

[strofa 2]

Giusta la meraviglia e la domanda
E tuttavia spiegabile il tacere
Il punto consistendo
Nell'incerto vedere e non vedere
L'altra faccia di quel che non appare
Sopra alle nostre viste tantra e mantra

e:

[strofa 5]

La maestà d'una resa
Andare in Cina a piedi è poca impresa
Inventare la vita alla sua fine
Niente di più sublime

La seconda strofa allude forse timidamente a un carattere di afasia della lingua – riscontrabile anche in T, del resto – che prosegue nei libri successivi e si rivela nelle cadute improvvise del linguaggio, nell'interruzione dialogica, nelle ellissi, nella gestione frantumata del discorso, nell'ostensione della sua impotenza, nell'intromissione del silenzio, dell'auscultazione, della preghiera *sine murmure*³⁵. Nel caso di A1, il *tacere* è effettivamente relato a un disagio, all'interdizione di una visione (di un futuro), di un'agnizione con l'Ignoto («Dimenticando interrogando il come / Va a finire questo poco / Che manca o resta e ha nome / Per ignoranza Ignoto», *Il tempo che resta* QS, vv. 11-14, p. 943), e in questa direzione insistono i due sostantivi della religione induista *tantra* e *mantra*, quali strumenti spirituali per l'espansione della coscienza.

Quando Giudici allude a un *altrove* «sopra alle nostre viste», registra come ipotesti – retroattivi almeno dalla metà degli anni Ottanta – i libri di autori cristiani e di mistici da Sant'Agostino³⁶ a San Paolo, da Giovanni della Croce a Teresa d'Avila, e, soprattutto, Ignazio di Loyola, del quale Giudici traduce gli *Esercizi spirituali*³⁷. La lettura degli *Esercizi*, in particolare, risulta di cesura: volgendo la ricerca spirituale a un'esigenza eminentemente laica, Giudici si serve degli strumenti della tradizione mistica per edificare una propria teoresi della lingua della poesia³⁸ quale altrove depositario del Vero, una religione laica della lingua: «ciò che per Ignazio è “esercizio” *in itinere Dei*, disciplinato cammino alla visione di Dio, per Giudici si traduce quindi in una sublime metafora del mistero della lingua poetica»³⁹. La dimensione metalinguistica del testo

– desunta dalla lettura di Barthes⁴⁰, il quale vede negli *Esercizi* il tentativo di *inventare* una lingua per comunicare con Dio che supplisca alla carenza del linguaggio umano – si fa centrale nella riflessione, e motore effettivo del palinsesto⁴¹ che Giudici realizza negli anni Novanta, quando crea un cortocircuito ipermoderno tra *Le confessioni* di Sant’Agostino, *Gli esercizi spirituali* di Loyola, il Walter Benjamin di *Angelus novus*, i *Four quartets* di Eliot e il *Paradiso* di Dante⁴².

Nel 1990 il regista Federico Tiezzi chiede a Giudici una riduzione drammaturgica della cantica del *Paradiso* (*Inferno* e *Purgatorio* sono assegnate, rispettivamente, a Sanguineti e Luzi); *Il Paradiso. Perché mi vinse il lume d’esta stella* (Costa & Nolan 1991; poi Ledizioni 2019) esce l’anno dopo, impegnando a tal punto le energie dell’autore, che ancora sulla pagina del 18 gennaio dell’agenda 1991 si legge:

Una quasi intera giornata a lavorare ancora sul “Paradiso”. Mi si disperde, fra tante incombenze, il cervello – incapace ormai (e speriamo non per sempre) di vera concentrazione.

L’occasione è quella per portare a compimento estremo l’interesse metalinguistico, lavorando sulla narrazione e immettendovi la scissione continiana di matrice strutturalista tra Dante Auctor (l’autore esule che «dal futuro del passato» ricorda e scrive della sua esperienza ultraterrena) e Dante Viator (l’effettivo pellegrino che attraversa i cieli nella *factio* narrativa)⁴³. Il primo incarna una figura di particolare interesse rispetto al personaggio di cui scrive: è in una posizione di *veggenza*⁴⁴. Sulla pagina del 31 luglio dell’agenda 1990 Giudici appunta:

Lo sguardo del Viator è oggettivamente profetico. L’Auctor è come Dio: possiede simultaneamente passato e futuro – come un fulmineo tempo presente. Il punto geometrico è metafora ~~della~~ del presente, dell’onnipresenza. L’unica sua possibile dimensione è un’infinita profondità.

x x

Il tema dell’indicibilità riflette la condizione del Viator, il cui presente mondano è anteriore al presente dell’auctor [*sic*]. Il presente dell’Auctor è già, per il Viator, ~~f~~ futuro.

Il concetto che sostanzia la riflessione è quello agostiniano di *nosse simul*, isotopia che, combinata con la cronometria della *distensio animi*, è marca di *Quanto spera di campare Giovanni* nonché sua sigla, se il libro chiude con la poesia *Finale*, dedicata da Giudici all’amico Carlo Di Alesio «a memoria delle nostre conversazioni “agostiniane”» (QS, p. 1016).

È al limite di visuale posto al Viator che sembra alludere la strofa 2 di A1 («L’altra faccia di quel che non appare / Sopra alle nostre viste», vv. 12-13); o, procedendo a ritroso, l’appunto sopracitato di a91 («Quanto di più non vede e mai potrà / Vivo al mondo sapere»⁴⁵) che in T sembra prendere forma nei

versi «Plaghe remote le mie mani brancolando / Oggetti fuor della vista» (QS, vv. 27-28, p. 970), opponendo all'aldilà quell'altrove che è «regno di ossimori»⁴⁶, «Mèta e sorte non saputa / [...] vero che ci sovrasta / *che* è di una lingua più che muta» (*Lingua muta* QS, vv. 27-28, p. 1011), ancora con modello eliotiano, se tornano in mente i versi di *Ash-Wednesday*: «End of the endless / Journey to no end / Conclusion of all that / Is inconclusible / Speech without word and / Word of no speech» (II vv. 39-44). Quando ancora lo sdoppiamento del personaggio poetante non godeva dell'ipotesto dantesco, pure Giudici ne dichiarava già l'affezione: basti pensare al testo di apertura di *Autobiologia* (Mondadori 1969): «Ma cosa vuole con questi lamenti questo / qui – le solite la vita in versi» (*Della vita in versi* A, vv. 1-2, p. 131). Fino a giungere a un caso passato in rassegna poco dietro: lo sdoppiamento, evidente in A1, tra Giudici Viator (presentato in 3^a persona singolare nella strofa 1 di A1) e Giudici Auctor (quello che dalla strofa 3 torna a parlare in 1^a persona, dal «futuro di quel passato»⁴⁷: il presente)⁴⁸.

La strofa 5 di A1, d'altra parte, rafforza il carattere metalinguistico dei versi attraverso la citazione per esteso di quello che sarà il titolo fortunato della raccolta di saggi simmetrica a QS: *Andare in Cina a piedi* (da ora **AC**). La prosa eponima del volume del 1992 impiega tale metafora per riferirsi a una pratica ludico-linguistica:

Un'equivalente dell'andare in Cina a piedi è probabilmente, nell'ambito della lingua, un giuoco che più di una volta mi ha tentato, ancor prima di avere notizia degli esperimenti dell'OULIPO (Ouvroir de littérature potentielle) di Raymond Queneau e Georges Pérec e di conoscere Giampaolo Dossena, che è maestro in materia. Sostituire in una parola una lettera in modo da ottenere una parola diversa, e in questa sostituire poi un'altra lettera e così via, potrebbe, passo dietro passo, portarci a percorrere l'intero dizionario della lingua italiana e anche i dizionari di tutte le lingue straniere; se poi operassimo semplicemente a livello di suoni, non dovremmo neppure preoccuparci della barriera che divide le lingue alfabetiche da quelle ideografiche⁴⁹.

Le «barriere» menzionate dicono forse qualcosa di quei «remoti schermi» di a91 o dell'aldilà di cui si cerca il successivo aldilà in A1 («D'ogni aldilà cercando l'aldilà», v. 24). Ciò di cui si sta discutendo è una trasformazione, un passaggio di stato; il ciclo di tale metamorfosi linguistica conosce un inizio e un termine sempre in bilico tra definizione e ripartenza, e così la potenziale «maestà d'una resa», nella strofa 5 di A1, è l'occasione per rovesciare il risultato nella nuova accettazione della *sfiga* («Il grave volto che a remoti schermi / Affida la grandezza d'una sfida / La maestà d'una resa», a91), dell'ulteriore tentazione linguistica: «Inventare la vita alla sua fine / Niente di più sublime», come siglano gli ultimi due versi di A1 (rispetto a «Io invento questo inizio al mio finire», T, v. 35); oppure la sfida citata poco sopra: «Ma una di queste notti uno di quei momenti / Di sonnolenta insonnia gli occhi aperti / Che tenue navicella osa

sfidare / Il pensiero l'ignoto del suo mare» (A1, vv. 14-17), che in T diventa «Ma una di queste notti uno di quei momenti / A mezza via dal sonno che il pensiero / Pavidà navicella osa sfidare / L'ignoto del suo mare» (vv. 8-11). È un'immagine, d'altra parte, che convoca alla memoria un'altra sfida all'ignoto e alla lingua, quella del programmatico *Sonnet noir* («Questa mitezza mia che non disvuota / Il mare dell'insania che mi sfida / A navigarti balba lingua ignota / Accarezzando il sogno che mi uccida», QS, vv. 1-4, p. 949). A questo proposito, e ancora considerando il transito ludico-linguistico della prosa di AC, risulterà quanto meno curioso il rapporto quasi paronomastico tra i termini *insania* (*Sonnet noir*) e *insonnia* (presente fino alla redazione A2, ma arrivato a T nella lezione «A mezza via dal sonno», v. 9).

A quest'altezza, per espandere il discorso allo stato del testo sui documenti che da A2 raggiungono T, pubblico un apparato che dia conto degli interventi⁵⁰, escludendo, per le ragioni sopra discusse, la redazione di A1 dalla collazione:

A2 - A3 - Z11/Z9/DA - Z2

Titolo:

QUANTO SPERA DI CAMPARE GIOVANNI] RISPOSTA A2

Epigrafe:

a Emilio Giudici] *assente* A2 (a Emilio) A3 Z11 Z9 con parentesi tonde coperte da correttore DA con parentesi tonde coperte da correttore e Giudici inserito Z2 *da cui T*

3. Ti sei domandato:] Tu (mi raccontano) ti sei domandato A2 A3

5. Replicare alcunché] Rispondere alcunché A2 A3

9. A mezza via dal sonno] Di sonnolenta insonnia A2

10. Pavidà] Precaria A2 A3

12. Mentre] Quando A2 A3

13. per sparire] ansia di culla A2 A3

14. in un effimero altrimenti] a un provvisorio scomparire con scomparire coperto da correttore e altrimenti sovrimpresso A2 a un provvisorio altrimenti A3

15. quasi] ecco che A2 A3

16. risposta:] risposta A2 A3

22. E dunque ho amato l'inizio] Per questo amai l'inizio il cambiamento A2 Per questo ho amato l'inizio A3

23. La voglia] Voglia A2 A3

25. Nell'aldiquà del gelido cristallo quotidiano] Al di qua d'ogni duro cristallo quotidiano **A2** Al di qua del duro cristallo quotidiano **A3**

26. silenziosa] misteriosa **A2 A3**

27. Plaghe] Di plaghe **A2 A3**

28. Oggetti fuor della vista] A oggetti fuor della vista **A2** con A oggetti fuor della vista *coperto da correttore* e Oggetti fuor della vista *sovrimpresso* **A3** *da cui **T***

31. suo] proprio **Z11 Z9 DA** con proprio *cassato* e suo *soprascritto* **Z2** *da cui **T***

32. Si distrugge così nel costruire] E così si distrugge costruendo **A2**

33. L'animale] L'ottuso animale **A2**

35. Io invento questo inizio al mio finire] Io invento la mia vita alla mia fine **A2**

Io invento la mia vita al suo morire *coperto da correttore* e finire *sovrimpresso* **A3** Io invento la mia vita al suo finire **Z11 Z9 DA** con Io invento la mia vita al suo finire *cassato* e Ormai finita invento la mia vita *sottoscritto e cassato*, con Io invento alla sua fine la mia vita *sottoscritto e cassato*, con Io invento questo inizio al mio finire *sottoscritto* **Z2** *da cui **T***

Luogo e data:

assente] La Serra, 5 ottobre 1992 **A2 A3 Z11 Z9** con La Serra, 5 ottobre 1992 *cassato* **DA Z2** *da cui **T***

II.2. La rivelazione del fantasma, la visione della dama

In *Come lavorava l'Ariosto* Contini opera un distinguo tra varianti instaurative e varianti sostitutive:

[le varianti instaurative rappresentano] i rapporti dell'essere al non-essere poetico, l'*inventio* delle vecchie arti retoriche, la scoperta o rivelazione del fantasma in relazione allo stato d'attesa, la progressiva identificazione in esso [...]; [le varianti sostitutive rappresentano] vere e proprie «correzioni», cioè la rinuncia a elementi frammentariamente validi per altri organicamente validi, l'espunzione di quelli e l'inserzione di questi⁵¹.

L'instaurazione della variante, ovverosia il momento di innesto, l'allignare del verso contemplato nello stato d'attesa è un tema esplicito dei libri di Giudici almeno a partire dal 1981 – quando la sezione *Pascoli* del *Ristorante dei morti* si apre con i versi «Non volano le tue poesie / Ultime – vi prevale l'intento?» (*Contrappunto* RM, I vv. 1-2, p. 535) e si conclude con i versi di *Visitazioni*. Gli scritti di poetica *Gli aeroplanini di Kafka* (1981), *La dama non cercata* (1983), *La Musa inquietante* (1983) e *Come una poesia si costruisce* (1984) raccolti nella *Dama non cercata* definiscono una teoresi della creazione 'involontaria', che interseca letteratura trobadorica, tradizione mistica e motivo moderno dell'epifania laica, una *quête* della Dama e di Minne che trova uno degli esiti più alti della poesia

di Giudici in *Salutz* (Einaudi 1986), e che intrattiene una certa rispondenza con la metafora continiana di «rivelazione del fantasma in relazione allo stato d'attesa».

Non esistono manuali d'istruzione, *do it yourself*, per la poesia, è un margine di mondo, frangia estrema, paese cimmerico, dove i valori del secolo, dicevo, risultano scaduti: è un regno di ossimori, di misteriose chiarezze, di limpidi misteri; e dove lo strumento del dire e del parlare, la lingua poetica, è retto da un sistema di improbabilità, sul malcerto confine fra al di qua e al di là dell'effato, fra ciò che vorrebbe dirsi e non riesce a dirsi e si distrugge nel dirsi [...]. Il poema stesso è natura, a volte sono tentato di pensare che esso ci pre-esista [...]. E penso, nel pensare a quelle profondità, che anche il poeta più grande, lungi dal creare [...] non faccia in realtà che *inventare*, scoprire cioè ripetutamente (invento è frequentativo di *inveniō*), valori di espressione di per sé già esistenti [...]. Arriverei a dire, se non temessi di seminare scandalo, che il poema nella sua purezza assoluta, nel suo movimento precorritore, nella sua dimensione «angelica» (ossia, etimologicamente, di annuncio) ed extrasensoria, esista indipendentemente dal poeta: che semplicemente lo inventa ossia lo scopre⁵².

La soglia tra sonno e veglia come momento di rivelazione dell'inconscio o di dialogo tra i mondi – già *topos* esoterico, biblico e perfettamente inserito in un canone occidentale dalla poesia delle origini al Romanticismo a Pascoli a Freud – nella poesia di Giudici si ostenta quale urgenza di contatto con l'ignoto⁵³, e a partire dalle agende:

Il sogno: contatto con l'Ignoto, il nostro Ignoto individuale o subconscio.
Il rovescio del mare⁵⁴

La seconda e la terza strofa di T orientano il testo verso una divagazione del pensiero quale circostanza dell'atto demiurgico («Ma una di queste notti uno di quei momenti / A mezza via dal sonno che il pensiero / Pavida navicella osa sfidare / L'ignoto del suo mare», vv. 7-11, evidente il nesso già citato con la sfida alla lingua descritta in *Sonnet noir*, e con il cortocircuito tra le parole *insomnia* – *insania*). Sulla pagina del 17 agosto dell'agenda 1992 Giudici annota i seguenti versi:

Quando invano lo eludi ~~ma~~
E il pensiero ti visita – un ritmo un suono
Di estranee parole ~~dove~~ e non sai
~~Ti gu~~⁵⁵ Dove potrà *preso per mano guidarti*
Si alza in volo la *lieve navicella*
O va per una china erbosa
Lentamente in parole si trasforma
Non c'era prima e adesso
È una pur piccola cosa

I corsivi (miei) segnalano una prossimità tra questi e alcuni versi o motivi presenti in T: la «lieve navicella», la cosa pure piccola che adesso esiste («Una di queste notti quasi un nulla / Mi è giunto tardiva risposta», T, vv. 15-16). Nel 1991, d'altra parte, la casa desiderata non era che un'immagine, un «tranquillo luogo prima del sonno», come scrive sulla pagina del 6 giugno:

Mi penso nella casa che non ho
 Dove vorrei abitare
 Per questi pochi anni che potrò
 Aprire quel balcone a gli occhi poi sul mare
 Un po' distante e bello come una
 Che si tenga lontana
 Onde potersi sognare

Questi tranquilli luoghi prima del sonno
 Non sogni e tuttavia
 Non disegnati da una volontà
 Che possa dirsi mia
 [...]

Nel 1990, quando Giudici pensa a un incipit possibile per la riduzione drammaturgica del *Paradiso* non può che, ragionando in termini metaletterari, fare della fine il principio, eleggere gli ultimi versi della cantica a incipit della cantica, rendere il momento del sonno quello preposto alla creazione:

AUCTOR [...]

A l'alta fantasia qui mancò possa;
 ma già volgeva il mio disio e'l velle,
 sì come rota ch'igualmente è mossa,
 l'amor che move il sole...

(Sulle ultime parole, appena bisbigliate fino allo spengersi della voce, l'Auctor si accascia sul tavolo, nella posizione di uno che si assopisca in un dormiveglia, dal quale emergono altre sue parole, frammenti di discorso, versi al cui suono estraneo egli sembra a poco a poco risvegliarsi).

Ayer soñé que veía
 a Dios y que a Dios hablaba;
 y soñé que Dios me oía...
 Después soñé que soñaba.
 Ma nulla si dà che sia
 compiuto del sogno umano:
 nel vuoto c'è un volto, una via,
 si aggrappa al nulla una mano⁵⁶.

L'esperienza dai tratti surrealistici di un Bildraum⁵⁷ è quanto per il tramite di Benjamin – e delle *Tesi sul concetto di storia* che Giudici legge nell'edizione

di *Angelus novus*⁵⁸, in particolare – possa ricondurre l'escatologia linguistica all'escatologia storica e la ricerca della lingua e della storia alla vicenda personale e viceversa. È come se Giudici prendesse in prestito un modulo che gli appaia particolarmente efficace per l'espressione della sua poetica.

Nel 1992 esce *Andare in Cina a piedi*, in cui si legge la prosa *Baluginanti stelline*:

Vi sono, nella vita di ognuno, esperienze che al momento in cui si compiono sembrano del tutto occasionali e contingenti. Ma, quando a distanza di molto tempo ci voltiamo a considerare il cammino percorso, esse assumono impreveduta rilevanza: tessere di un mosaico che è andato componendosi a poco a poco, primi tratti di un disegno che non ci sarà dato vedere nella sua compiutezza, perché il tratto definitivo coinciderà col termine della vita. Tuttavia, avvicinandoci l'età a questo traguardo, sempre più spesso ci troviamo a constatare la loro pertinenza e necessità: baluginanti stelline che, in un cielo di passato dove ogni distanza è abolita, una dopo l'altra ci sorprendono quasi a dirci, luminose epifanie, di non essere state invano, a tutte dando ora un senso il nostro presente, futuro di quel passato⁵⁹.

Ancora in *Andare in Cina a piedi* si legge *Bricoler, Bricoleur, Bricolage*, ennesima dichiarazione di poetica che rende ragione di una pratica del recupero. Pochi anni prima, nel 1986, recensendo il Benjamin di *Parigi capitale del XIX secolo* nella traduzione italiana uscita per Einaudi⁶⁰, Giudici scrive:

Si tratta, dunque, di un libro piuttosto sui generis e (in questo «suo genere») affascinante, configurandosi appunto come «passato» esistente di un «futuro» non esistito (il «libro» quale adesso abbiamo e la sua perduta stesura finale, il dattiloscritto di Port Bou) che il lettore potrebbe idealmente «ricostruire» o «inseguire» per via d'immaginazione secondo il suo gusto e le sue inclinazioni. Per una singolare coincidenza, poi, la materia dell'opera ricalca un modello alquanto simile o analogo a quello delle sue vicende testuali: illuminare una confusa realtà presente o recente alla luce di un passato apparentemente inghiottito dal tempo, ma tuttavia capace di contrapporsi dialetticamente all'attualità, così come la visione del sogno aiuta indirettamente a conquistare la lucida coscienza della veglia⁶¹.

Come spesso succede negli scritti critici di Giudici, il valore delle osservazioni spese circa la scrittura altrui si egoriferisce e si fa esercizio (in)consapevole di autoanalisi. Si presti particolare attenzione alla frase con la quale Giudici chiude il passo: osservando come la visione del sogno aiuti indirettamente a conquistare la lucida coscienza della veglia, intercettando e legando – attraverso il motivo metaletterario applicato al caso di Benjamin – la rispondenza tra opera ed esperienza, la filosofia della storia, il sentimento del tempo e, traslando il discorso sulla 'poetica involontaria', l'atto potenzialmente demiurgico della poesia.

Il sonno come soglia di congiunzione tra opposti o *limes* di contatto con l'Ignoto si rende a livello stilistico per tramite di formule ossimoriche o immagini antitetiche – dalle quali emerge la frequentazione della letteratura mistica da parte di Giudici –, in adiacenza o a distanza: è a partire da A1 che si registra la formula «sonnolenta insonnia» (poi anche in A2, v. 9), seguita da «occhi aperti» dentro una strofa (la numero 3 di A1) che si chiude con la parola rima *dormire*, sostituita in A2 da *scompare* e in un secondo momento – variante sovrimpressa grazie all'uso del correttore – da «provvisorio altrimenti» (più vicino alla soluzione di T, v. 14: «effimero altrimenti», con la posticipazione del verbo *sparire* al v. 13), rendendo l'immagine incongruente di un soggetto intento ad aggrapparsi al dormire non perché gli garantisca l'immobilità ma, rovesciando la semantica del riflessivo *aggrapparsi*, perché gli conferisca la scomparsa, l'assunzione permanente all'altrove di cui partecipa solo in «uno di quei momenti» (T, v. 8).

La mano che «si aggrappa al nulla»⁶² che apre la drammaturgia del *Paradiso*. Un «abitare / [...] librato senza un prima e un poi» (*Casa estrema* QS, vv. 29-30, p. 962). Il fantasma che, all'improvviso, si rivela⁶³.

II.3 *Quella strega vizza e vecchia. Abishag e Davide*

A2 aggiunge un inciso che orienta la lettura dei versi sotto la lente della tradizione mistica:

Si aggrappa ansia di culla
Il corpo a un provvisorio scomparire

I vv. 13 e 14 della strofa 2, infatti, sembrano anticipare la figura dell'*infante* che in T fa la sua comparsa nell'ultima strofa, con un nuovo retaggio di passaggi ossimorici, considerato: a) che in A2 *culla* (v. 13) è in rima con *nulla* (v. 15), entrambi in posizione forte in punta di verso; b) che a partire da Z11/Z9/DA/Z2 il sintagma «ansia di culla» verrà sostituito dalla variante «per sparire»; c) che la rima *culla : nulla*⁶⁴ è già dantesca, eloquentemente da *Par. XV*, vv. 118-123 («Oh fortunate! Ciascuna era certa / della sua sepoltura, e ancor nulla / era per Francia nel letto diserta. / L'una vegliava a studio della culla, / e consolando usava l'idioma / che prima i padri e le madri trastulla»), calata nelle circostanze di un discorso affettivo; d) che il risultato è la convocazione dei due poli estremi dell'esperienza umana, il personaggio del *puer* e quello del *senex* della strofa immediatamente successiva (assente in A1): quella in cui fanno comparsa Abishag e Re Davide.

Bertoni, registrando la trama ossimorica della raccolta riassumibile nelle coppie minime *luce-cromatismo nero* e *sublime-inezia*⁶⁵, rileva l'ennesimo nodo antitetico nell'ambiguo personaggio della «Sunamita fanciulla», Abishag da

Sunem⁶⁶, che, celebrando il prototipo di bellezza assoluta condotta al vecchio «re della Bibbia», Davide, è allo stesso tempo foriera di morte⁶⁷ – a questo proposito, considererei adiuvante la rima *fanciulla : nulla*⁶⁸.

Secondo Bertoni, il ritorno di Abishag in un altro luogo del Primo Libro dei Re quale oggetto della lotta fratricida tra Salomone e Adonia rimanda direttamente ad altri due elementi di QS: l'epigrafe dantesca da *Par. XIV* in cui è proprio Salomone a intervenire per dirimere la questione circa le anime e i corpi e la loro luminosità dopo la resurrezione; e la poesia (eponima dell'ultima sezione) *Sotto il Vòlto*, in cui Salomone è presentato come paradigma di sapienza a confronto con la prassi degli operai che lavorano alla casa estrema alla Serra («Avevi la sapienza / Non dico di Salomone ma almeno / Direi la calma perizia / Dei due che Sotto il Vòlto / Angelo per la paga, Lorenzo per passione / Apprestano un portone / Per questo ingresso vano al buio e al nulla», T, vv. 22-28). Tuttavia, giusto il rilevamento della natura anfibia di Abishag, gli appunti sull'agenda del 1992 sembrano corroborare quanto a Giudici preme di rendere evidente nella nota in chiusura della raccolta: l'immagine della Sunamita che scalda il letto al vecchio re vuole anche essere una metafora dell'impotenza senile⁶⁹.

Alla pagina dell'11 ottobre – dunque, stando alle date registrate sui fogli di lavoro, appena qualche giorno dopo la stesura della poesia – Giudici appunta questi versi:

Sempre più amo cose che non sono
La bella Sunamita si è infilata
Non dentro il letto ma in una poesia

E poco più in basso appunta:

L'uomo che ogni sera nel suo letto
Affronta la vergogna del difetto
Io che chiedevo che cosa
In Qoelet significasse

Si tenga conto, infatti, di quel verso di *Mani d'ignoto* («Di te scaldarmi, docile Abishàg», QS, v. 28, p. 992), nella sezione *Sotto il Vòlto*, e di quelli di *Da una camera accanto (Eresia della sera)* che menzioneranno Abishag esclusivamente in quanto corpo emanante calore («Eri il tepore di Abishàg la bellissima / Al desolato inverno di me stesso?», ER, vv. 9-10, p. 1175).

Infine, è curioso confrontare questo luogo testuale con una traduzione da Robert Frost già pubblicata nell'autoantologia *Addio, proibito piangere*, nella quale è il personaggio di Abishag a palesarsi, dall'incipit di *Provvedi, provvedi*, come «una strega venuta (vizza e vecchia) / A lavare le scale con straccio e secchia» (vv. 1-2), lei che «Fu un tempo la bellissima Abishag / vanto e orgoglio del cine di Hollywood» (vv. 3-4)⁷⁰. Un rovesciamento totale dei ruoli, si direbbe.

Per ragionare sui versi che chiudono la strofa 3 di T («[...] non sono / Quel re della Bibbia io / Re di nessun reame sussurrando / Che incominciare è il nostro unico modo di esserci», vv. 18-21) bisogna, forse, tornare all'agenda del 1991, in particolare alla pagina dell'8 luglio: si leggono qui due strofe manoscritte:

Ffff! Un soffio e crolla giù
Il bel castello di carte
Glorioso punto d'appoggio
Della nostra effimera arte ecc.

~~Avere il~~ e Cancellare noi ~~stessi~~ stessi e poi
Un bel vuoto al posto di noi!
Area da fabbricare
~~E~~ E futuro da inventare
Ma quale vita da re
Regnare il regno che non c'è!

Si considerino quattro elementi: l'immagine del crollo (primo verso della prima strofa), Leitmotiv della raccolta del '93 – a partire dalla prima sezione intitolata *Da Jalta in poi* fino al v. 32 di T «Si distrugge così nel costruire» –; l'espressione netta di un *cupio dissolvi* («Cancellare noi stessi e poi / Un bel vuoto al posto di noi!»); l'impiego del verbo *inventare* in riferimento a un *futuro* ignoto, che pare anticipare l'*invenzione dell'inizio*; la prossimità tra l'ultimo verso della strofa dell'agenda con il v. 20 di T.

All'isotopia del crollo in senso plastico («Amburgo e la sera di novembre e la voce di Lea: / *Giovanni, il Muro è caduto!*», 1989 QS, vv. 1-2, p. 927) ed emozionale («Orrori, brandelli di suoni – / E da disseppellire che altro? // Non tutto insieme franatemi addosso», *Il tempo che resta* QS, vv. 1-3, p. 941) si oppone pure il suo rovescio: il motivo dell'edificazione, la propulsione a costruire, a trasformare («Ti ho fatta bella – gli dico / E tu fammi più vero», *Casa estrema* QS, vv. 18-19, p. 961).

II.4 «Bisogna dunque concludere tutto»: l'invenzione dell'inizio

Sulla pagina del 25 luglio, agenda 1991, si legge un avantesto dello scritto *America*, pubblicato l'anno seguente in *Andare in Cina a piedi*, chiosa formidabile e autocommento alle ultime due strofe di T:

Messi al bando dalla nostra propria inquietudine, raminghi aneliamo a un'America: ma per sentire, quando l'abbiamo raggiunta, che un'ulteriore America si stende di là, inesaurita e inesauribile. È la metafora del nostro rapporto con quell'inesplorato che chiamiamo col nome di *futuro* o di *ignoto*: ansia di concludere ciò che mai non si conclude,

desiderio di un mondo immobile. Però tutto il *passato* ci resta sulle spalle, grava su noi e al tempo stesso ci sostiene: anche con i suoi idoli infranti, le verità che si scoprono non vere. Darci al *futuro*, darci al non motivato assoluto, come *visitati* da un qualcosa che è altro da noi e ci rende, rispetto alla nostra precedente identità interiore, affatto diversi: con un valore, cioè, *estraneo e aggiunto*. A questo modello può riportarsi l'*invenzione* della poesia, dono che il poeta riceve in cambio del *dono* (della *negazione?*) di sé⁷¹.

Le ultime due strofe di QS sembrano innescare una secolarizzazione: da A2 in poi gli «aldilà» cercati (A1, v. 24) si irridiscono nei «bei luoghi diversi invidiati / Nell'aldiquà del gelido cristallo quotidiano»⁷² (T, vv. 24-25), un tentativo di rinnovamento che è quello anche di carattere biografico: il trasferimento presso La Serra («Entrammo con mia moglie nella nuova casa (che non sarebbe poi stata, malgrado il titolo di una mia poesia, quella “estrema”) come in una nuova vita»⁷³), di contro alle «Plaghe remote», agli «Oggetti fuor della vista» (T, vv. 27 e 28).

Sulle pagine del 21 e del 22 luglio dell'agenda 1991 si leggono alcuni versi di particolare interesse:

A che se non a sopravvivere è intento
L'animale che si affatica
A ~~svent~~ prevedere onde sventarli i pericoli
A scavarsi cunicoli di fuga
A far tesoro di ogni chicco e granello
~~Com~~ Assolti questi uffici per poi riparare
(Così egli pensa) nell'isola

Dove in tranquillità vacare ai giusti ozi
Uno zefiro il cielo che gli sorride ecc.

Solo che alle sue spalle dispettoso gli scava
Il tempo una fossa e
~~Una cos~~ Lo stesso avviene per una cosa
Circondata da cose che mutano
Il suo immobile essere se stessa
Sempre uguale ~~sarà~~ è⁷⁴ vano sforzo

Così chi si attiene alle antiche verità ricevute
ecc.⁷⁵

[...]

Se all'abitudine alienante dell'animale adulto è necessario opporre la 'festa' dell'*infante*, un modello mentale appare quello dell'Eliot di *The Cultivation of Christmas Trees*, nella traduzione del quale Giudici ammonisce lo spirito infantile perché non dimentichi quel sentimento di miracolo quando verrà a trovarsi «Nella grigia abitudine, nel logorio, nel tedio, / Nel saper che si muore, nel senso dello scacco»⁷⁶.

Eppure, è l'explicit di QS, il v. 35, ad affermare con una citazione esplicita la memoria di Eliot. Come dimostrato dall'apparato, l'unico elemento invariato nelle oscillazioni subite dal v. 35 attraverso i testimoni è il verbo *inventare*; da A1 in poi («Inventare la vita alla sua fine», v. 32), l'iter che si presenta è: «Io invento la mia vita alla mia fine» (A2); «Io invento la mia vita al suo morire» (A3), corretto sullo stesso A3 con «Io invento la mia vita al suo finire», *lectio* assunta dai successivi Z11, Z9, DA fino a Z2. Su Z2 gli interventi autografi sul verso dattiloscritto si fanno numerosi, e progressivamente cassati; li ordinerei così: cassato il verso dattiloscritto, Giudici sottoscrive a penna: «Ormai finita invento la mia vita»; cassato, in basso scrive: «Io invento alla sua fine la mia vita»; cassato di nuovo, scrive in ultimo il verso che andrà in stampa in T: «Io invento questo inizio al mio finire». I tre versi vergati a penna sono tutti endecasillabi⁷⁷, tutti regolari, replicanti la 6^a accentata del settenario al v. 34. La variante accolta in punta di verso, *finire*, consente di serbare la rima con *costruire* (da A3 in poi, v. 32). Giudici avrebbe potuto prescegliere, anziché *finire*, la variante *morire* (*scriptio inferior* che compare se sovraesposta a una fonte di luce – essendo stata rimossa con il correttore – su A3). Stabilito su A3 che il verbo all'infinito dovesse essere *finire* e non *morire*, la coppia antinomica viene a riprodursi con la sostituzione del sostantivo *vita* – ancora presente nel penultimo tentativo manoscritto che Giudici compie sotto il v. 35 – con *inizio*. È Zucco⁷⁸ a notare la scelta oppositiva principio-fine nei versi di *Anni affluenti* (PT «A chi insiste a credere un principio / La fine della giornata», vv. 53-54); ancora, i modelli mentali predominanti che Giudici sta seguendo sono quelli dell'Eliot di *East Coker*⁷⁹ («In my end is my beginning») e di un verso di John Donne⁸⁰ che nella *Stazione di Pisa e altre poesie* Giudici aveva tradotto con «e il mio termine porta al mio principio» (*Un congedo: perché lei non sia triste* SP, v. 36, p. 1303). La rima *costruire* : *finire*, però, sigilla una coppia di citazioni eliotiane⁸¹: oltre alla memoria di *East Coker* nella scelta di *finire* (*end*), nella resa nominale dell'infinito *costruire* in punta di verso sembrerebbe agire la traduzione che Giudici esegue di *Ash-Wednesday* («Consequently I rejoice, having to construct something / Upon which to rejoice», tradotto da Giudici con «Perciò mi allietta il dover costruire / Qualcosa di cui gioire»⁸²).

Il verbo *finire* consente un'opposizione retorica non solo con *inizio*, ma anche, concentrando la tensione in punta di verso, con la parola rima che la precede: *ricomincia* (T, v. 34; la *lectio* è invariata da A2 in poi).

L'uso del verbo *inventare* per definire il nuovo 'inizio' in vecchiaia sembrerebbe sintomatico: come per l'invenzione della lingua descritta dallo stesso Giudici⁸³, l'invenzione di una nuova vita – nell'etimologia latina di *inveniō* – non fa del soggetto un'entità demiurgica capace di creare un'esistenza *ex novo*; piuttosto, quello descritto sembrerebbe qualificarsi come un processo di riscoperta, ri-semantizzazione dell'esistenza senza possibilità di estasi, una costruzione del nuovo tentata impiegando i materiali pure frammentari del passato, che pre-esistono il soggetto – secondo il motivo benjaminiano, e poi eliotiano,

e da Giudici sviluppato in *Baluginanti stelline*, che a ritroso trova un punto di ibridazione con la fabula diegetica di Viator e Auctor, e quindi con lo spettro delle *Confessioni* di Agostino.

L'edificazione, l'opera ingegneristica, si fa occasione per introdurre il tema dello scarto storico (si pensi al crollo del muro nella poesia 1989) e, specie quando posta a sistema con le 'case' negli anni abitate dal poeta e dalla sua famiglia, del cambiamento individuale («Per questo amai l'inizio il cambiamento», A2, v. 22) come resurrezione laica, secolarizzata, priva di trascendenza. A partire dalla *Vita in versi*, in effetti, il cambio di residenza è specola privilegiata per una riflessione sull'individuo e la coscienza sociale⁸⁴.

Il lettore di *Autobiologia* ricorderà i versi che chiudono *Il futuro semplificato* (vv. 36-42, p. 200):

Tu no – pianifichi, innovi,
continui a modificare, non fai
differenza fra il quanto desideri
e il quando l'otterrai – tu che ti senti immutabile!
La tua voglia del nuovo non si placa.
E sbaglio io che al massimo un'amàca
potrei volere e due alberi per agganciarla.

Il nuovo inizio, la tenue speranza che si profila, nel libro, a partire dalla sezione *Casa estrema* contrasta con una situazione di partenza che è di *nerezza* (*Sonnet noir*) e sconforto, scacco esistenziale sovraperonale, storico: un sentimento di grigiore analogo a quello del *blasé* condotto dall'ineluttabile e dall'interdizione alla vita attiva. La coazione alla ripetizione che aliena l'individuo, quella incontrata già in poesie di critica sociale come *Tempo libero*, *Una sera come tante*, *Le ore migliori* (VV, p. 36; pp. 59-60; pp. 61-63) si ripropone nell'età estrema e trova uno scongiuro che pure dà per risultato una sorta di circolarità: anche nella pratica letteraria, considerando un 'recupero' del primo periodo nell'ultima fase della poesia di Giudici. Tuttavia, niente sembra mai davvero essere uguale a sé o al contesto originario da cui proviene l'oggetto rinvenuto. Nello scritto *Caleidoscopio* Giudici opera una mirabile plastificazione del concetto, offrendone il correlativo oggettivo in un gioco assunto – di nuovo – da una coscienza collettiva infantile:

Penso al caleidoscopio quando considero la ricchezza, la labilità e, insieme, l'infinita capacità di durare di quel prezioso e fragile e tuttavia sempre rinnovato oggetto di parole che è il poema: per quante volte si torni a leggerlo ognuna sarà come una prima volta, vi troveremo sempre qualcosa di nuovo e diverso, che prima ci era sfuggito e che adesso seduce la nostra attenzione. Il poema si fa conquistare a grado a grado, non ci si illuda di folgorazioni a prima vista: non è il romanzo o il racconto che, letto una volta, si lascia archiviare. E le piccole scosse al poema-caleidoscopio siamo noi, a esso simili nel nostro continuo mutare d'umori e di età, trascorrenti da gioia a tristezza, in compagnia dell'irripetibile giocattolo⁸⁵.

Ancora sulla metamorfosi, è sulla pagina del 14 luglio, agenda 1991, che si legge:

Però dovrebbe darsi un altrove più grande
 Dei tanti piccoli altrove e poi e prima
 Tra i quali ~~ei~~ si aggirano
 Qui il corpo e la mente:
 Questa che nel passare degli anni
 È stipata del troppo ricordare [dover ricordare]
 L'altro che sempre pure si riconosce
 Lui stesso divenendo
 Però diverso portato
 Dal silenzioso tapis roulant dove
 Restando fermo va finché non sia perso

Nel mutamento costante delle cose pure calate come in un circuito, l'unico futuro possibile è «il ponte / Infinito che non si compie» (*Biografie*, QS, vv. 53-55, p. 1005)⁸⁶, una struttura continuamente *in fieri*, un cantiere che non verrà mai smantellato, il percorso che mano a mano alle spalle si frantuma come in certe animazioni per bambini. L'immagine del ponte, lungamente meditata sulle pagine delle agende, semplifica con efficacia il connubio tra esperienza umana, memoria storica, e creazione artistica; sulla pagina del 23 gennaio dell'agenda 1989 si legge un appunto rivelatore, in questo senso:

È come procedere su un ponte
 Che avanti ~~erese~~ deva crescere ma non sei sicuro che la prossima assicella compaia a sostenere il tuo piede; e indietro irrevocabilmente si abolisce; e fermo non puoi stare: questa sia se volevi – l'immagine la metafora del mio vivere – in questo chiuso in questo compitarsi di misure.

L'indietro del poema è cancellato come l'amore fra i corpi l'uno nell'altro amato – volato via è il momento dell'achievement provvisorio e non sai quale futuro sia per essere.

Costruzione del poema come metafora dell'esistenza. Ciò che ti sta alle spalle sparisce; ciò che ti aspetta è l'incerto. Anche un solo minuto del futuro è immenso come l'eterno.

Nella prosa *Non sono un'anima nobile* Giudici parla in prima persona, e scrive, a commento dei versi «Benché talvolta spero di rinascere / Come credevo da bambino» (*In certi frangenti* QS, vv. 23-24, p. 954):

Invece nessuno rinasce, a nessuno è concesso un ricominciare daccapo a vivere, a sopravvivere, a scrivere versi. Il peso di ciò che è stato è cresciuto a dismisura rispetto a ciò che ancora potrà essere: degli anni che, nell'economia generale della specie, mi

saranno stati assegnati, ho vissuto da un bel po' la maggior parte. E versi ne ho scritti anche troppi. Del tutto naturale, ma anche trascurabile, è il fatto che io ancora ne scriva e continui a vivere come avendo davanti a me uno sterminato domani: è sterminato soltanto perché io non so (e nessuno può sapere) dove, quando e come dovrà avere un termine.

Mi accorgo però che quella famelica ricerca di sopravvivenza e di spazio per scrivere versi ha segnato tutta la mia vita trascorsa, ha condizionato i miei comportamenti e sentimenti, nel bene e nel male. Non avrei mai saputo sospettare in me un così perverso grado di ostinatezza in una cosa, in fondo, così miserabile. Altro che sublime! Davvero non c'è di che gloriarsi nel nome di poeta⁸⁷.

Come per colui che visitato dalle visioni venga ispirato e lasci costruirsi il poema, così in QS c'è un soggetto che riceve dal passato *visioni* e *brandelli* – e in qualche caso, pure se a distanza di tempo, ne fa una poesia: si pensi a *Da Jalta in poi*. Esiste un tentativo di trattenimento e riordino, di filologia, di distinzione; eppure, si rileva la presenza di ostacoli a impedire la ricostruzione cronologica esatta, a impedire la congiunzione dei vivi e dei morti, delle generazioni, del prima e del poi, che sembra auspicata nell'esergo, il tempo in ogni sua componente ritrovato, l'ammissione a un *altrove* di *nosse simul*, di *dicere simul*⁸⁸, in un procedere che è invece «dinamica tra rievocazione del passato e ripiegamento intimo»⁸⁹, a partire da un presente che, nel segno di Agostino, domina il libro intero⁹⁰.

Il Paradiso possibile è in misura di una sospensione, «sta / Nella sua aspettazione» (*Biografie*, QS, vv. 46–47, p. 1005), la resurrezione dei corpi allusa dall'esergo del libro, l'escatologia individuale e collettiva per il mezzo della lingua, è *sperata*, ma interdetta.

L'inizio inventato è quello che nella nuova fase immette recuperi, rinvenimenti: il ritorno in Liguria, o alcuni motivi della raccolta del '65⁹¹. Se «Bisogna dunque concludere / tutto perché tutto ricominci» (*Le ore migliori*⁹² VV, vv. 55–56, p. 63), è pure essenziale, in uno slancio dal carattere mistico, operare un immediato rovesciamento: riconoscere il futuro e l'Ignoto nel nuovo passo che, se pure è soglia, è comunque «ingresso vano al buio e al nulla» (*Sotto il Vòlto* QS, v. 28, p. 982).

NOTE

¹ Per le citazioni di versi si fa sempre riferimento a G. Giudici, *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, con un saggio introduttivo di C. Ossola, *Cronologia* a cura di C. Di Alesio, Milano, Mondadori, 2000 (2008)². Il libro di provenienza dei versi si indica servendosi delle abbreviazioni stabilite dall'edizione sopracitata; segue numero dei versi, e delle pagine interessate.

Le eventuali trascrizioni dalle agende manoscritte dell'autore non seguono un

criterio strettamente diplomatico. Si è cercato di rendere l'aspetto della trascrizione vicino a quello dell'originale, pure segnalando in nota eventuali alterazioni difficilmente riproducibili graficamente. Nel caso degli appunti in forma prosastica non si dà indicazione degli a capo originali presenti sulle agende. In alcuni casi si riportano parole o segmenti espunti con un tratto di penna, ma solo quando è possibile leggere le parole o le lettere cassate; altrimenti, si è preferito evitare la trascrizione.

² La traduzione è di Giovanni Giudici.

³ G. Giudici, *Se sia opportuno trasferirsi in campagna: diciassette poesie di Giovanni Giudici*, «Il menabò», 4 (1961), pp. 185-212.

⁴ Cfr. *Linea lombarda. Sei poeti*, a cura di L. Anceschi, Varese, Editrice Magenta, 1952.

⁵ Cfr. G. Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben*, Dresda, Petermann, 1903; trad. it. *Le metropoli e la vita dello spirito*, a cura di P. Jedlowski, Roma, Armando Editore, 1995.

⁶ Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito* cit.

⁷ L. Neri, *La voce poetica nell'opera di Giovanni Giudici*, in *Giovanni Giudici: ovvero la costruzione dell'opera*, «Hortus. Rivista di poesia e poetica», 18 (secondo semestre, 1995), pp. 49-69.

⁸ A. Bertoni, *Luci e case estreme*, in Id., *Una distratta venerazione. La poesia metrica di Giudici*, Castel Maggiore, Book Editore, 2001, p. 115.

⁹ Cfr. Di Alesio, *Parlare in linguis: per una lettura di "Fortezza" di Giovanni Giudici*, in *Giovanni Giudici: ovvero la costruzione dell'opera* cit., pp. 82-89.

¹⁰ C. Di Alesio, *Cronologia*, in G. Giudici, *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, saggio introduttivo di C. Ossola, cronologia a cura di C. Di Alesio, Milano, Mondadori, pp. XCII-XCIII.

¹¹ Cfr. S. Morando, *Il laboratorio della speranza. Giovanni Giudici collaboratore de «Il Secolo XIX» e de «Il Tirreno» (1989-1992, 1997-2001)*, in *Giovanni Giudici. I versi e la vita*, a cura di P. Polito e A. Zollino, La Spezia, Accademia Lunigianese di Scienze «Giovanni Cappellini», 2016, pp. 191-213.

¹² G. Giudici, *La Serra*, in Id., *La luna. Pensiero 33*, Ascoli Piceno, Grafiche Fioroni, 2005, p. 2.

¹³ «E non è forse, quello della lingua, un corpo vivo? E non è la scrittura una proiezione del nostro corpo fin dall'incerto segno dello scolareto che impara a compitare il suo nome, a *scriversi?*»; Id., *Andare in Cina a piedi*, in Id., *Andare in Cina a piedi*, Milano, Ledizioni, 2017, p. 48.

¹⁴ Cfr. S. Morando, *Vita con le parole. La poesia di Giovanni Giudici*, Pasian di Prato, Campanotto editore, 2001, p. 126.

¹⁵ Sulla carta 76r della prova di raccolta conservata nella Cartella "2" dell'archivio personale di Rodolfo Zucco si riportano le note all'intero *corpus* di poesie. La nota alla poesia *L'altro* – poi modificata sull'edizione del '93 – a quest'altezza recitava una didascalia di qualche interesse: «*L'altro*. La citazione dal Boiardo non vorrebbe essere soltanto allusione ai turbamenti dell'esistenza, ma anche (come nel contesto originale) a quelli del nostro presente collettivo».

¹⁶ Cfr. C. Ossola, *Rilettura degli «Esercizi spirituali»*, «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa», XXI, 2 (1985), p. 274.

¹⁷ R. Corcione, *Giovanni Giudici anni Novanta: tempo della fine e fine del tempo*, tesi di Dottorato di Ricerca in Lingua, letteratura e civiltà italiana, Università della Svizzera italiana, supervisor C. Bologna, F. Pusterla, 2018.

¹⁸ La battuta è annotata sulla pagina del 9 giugno dell'agenda personale che Giudici tiene nel 1992. L'agenda è conservata presso il Centro APICE dell'Università degli Studi di Milano, con denominazione: VI.E.20; cfr. *Inventario dell'archivio di Giovanni Giudici*, a cura di E. Gambaro, G. Riitano, in *Metti in versi la vita. La figura e l'opera di Giovanni Giudici*, a cura di A. Cadioli, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2014, pp. 156-88.

¹⁹ G. Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, in Id., *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, p. 233.

²⁰ G. Giudici, *Come una poesia si costruisce*, in Id., *La dama non cercata*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 56-73.

²¹ A questo proposito, cfr. R. Zucco, "La poesia non aspetta i nostri comodi". *Scrittura e libro poetico nell'Agenda 1960 di Giovanni Giudici*, in *Giovanni Giudici. Agenda 1960 e altri inediti*, a cura di E. De Signoribus, E. Capodaglio, F. Paoli, «Istmi», 23-24 (2009), pp. 225-62.

²² G. Giudici, *Le macchine del poeta*, in Id., *La dama non cercata* cit., pp. 149-54.

²³ Cfr. G. Giudici, *The poet's reader*, in Id., *Andare in Cina a piedi* cit., pp. 48-51.

²⁴ Cfr. *Giovanni Giudici risponde alle domande: Come è in genere il suo rapporto con i manoscritti? Ha un inedito che ha superato i tempi per Lei "normali" di incubazione e perché?*, a cura di A.G. D'Oria, «l'immaginazione», 98, (settembre-ottobre 1992), p. 11; poi «l'immaginazione», 263 (giugno-luglio 2011), p. 2.

²⁵ Per esempio, alla pagina del 5 aprile dell'agenda 1991 (VI.E.29) si trova una trascrizione «Da un foglietto».

²⁶ Nel tempo si susseguiranno macchine da scrivere tradizionali, elettriche, elettroniche, fino all'uso del computer; cfr. Giudici, *Le macchine del poeta* cit.

²⁷ Esprimo la mia gratitudine a Elisa Gambaro e Gaia Riitano, e in particolare a Carlo Di Alesio e Rodolfo Zucco, senza la liberalità dei quali questo studio non sarebbe stato possibile.

²⁸ La firma è stata impressa a penna sulla carta di cui Z9 è fotocopia, e non direttamente su Z9.

²⁹ La prima, quella posseduta da Carlo Di Alesio, porta dedica manoscritta sul frontespizio con datazione dichiarata: «A Carlo, / con la stima che genera l'amicizia e con la riconoscenza e il senso del mio debito per il contributo di consigli e pazienza da lui offerto al farsi di questo libro. / Giovanni / La Serra 13-5-1993».

La seconda prova di raccolta, quella custodita da Rodolfo Zucco nella cartella numerata "2", non dichiara in modo esplicito una data di accorpamento del materiale o di licenziamento dello stesso; un'ipotesi – da approfondire in altra sede – mi porta a eleggere il 5 aprile 1993 come termine *post quem* (da questa data in poi Giudici ha messo insieme il materiale); e il primo giugno 1993 come termine *ante quem* (prima di questa data Giudici ha senz'altro continuato ad aggiornare la prova di raccolta). Il documento dell'archivio di Zucco fotografa uno stadio più prossimo al libro andato a stampa nell'ottobre del 1993.

³⁰ G. Giudici, *Quanto spera di campare Giovanni*, «Gli immediati dintorni», III, 5 (primavera 1993), pp. 71-72.

³¹ «Io ho bisogno dell'orario, ho bisogno della famiglia, ho bisogno di cornice, come certe volte ho bisogno delle strofe: uso molto spesso una strofa di 7 versi; se all'inizio mi è venuta una strofa di 7 versi, poi sviluppo tutte le altre, identiche»; F. Camon, *Giovanni Giudici*, in Id., *Il mestiere di poeta. Conversazioni critiche*, Milano, Garzanti, 1982, p. 154.

³² È certo che esistano casi in cui l'autore organizzi le sue note calendarizzandole: sulla pagina del primo gennaio dell'agenda 1991 si legge l'incipit: «Nuovo anno. Vorrei riprendere consuetudine con i miei pensieri»; sulla pagina del 3 gennaio dell'agenda 1991 si trova quella che plausibilmente è la più antica redazione manoscritta della poesia *Il tempo che resta*, i testimoni dattiloscritti della quale riportano, in calce, la data 3 gennaio 1991.

³³ Di Alesio, *Cronologia* cit., p. XCIV.

³⁴ Le due traduzioni che Giudici esegue da *Ash-Wednesday* di Eliot, notoriamente ispirata alla ballata di Guido Cavalcanti, risalgono al 1956 e al 1997. Cfr. T. Franco, *La lingua del padrone. Giovanni Giudici traduttore dall'inglese*, Soveria Mannelli, Rubbettino editore, 2020. Cfr. G. Giudici, *Vaga lingua strana. Dai versi tradotti*, intr. di R. Zucco, Milano, Garzanti, 2003, pp. 220-23.

³⁵ Cfr. Morando, *Vita con le parole* cit., pp. 127-42. E anche: Id., *Gli occhi della mente e la preghiera sine murmure. Tracce per la "religione della poesia"* in Giovanni Giudici, in *Scritture contemporanee: Giovanni Giudici*, «Nuova Corrente», XLIV, 120 (luglio-dicembre 1997), pp. 247-81; ed E. Testa, *Poesia e colloquio*, «l'immaginazione», 110 (gennaio-aprile 1994), pp. 61-62.

³⁶ Nel 1984 «scrive un'ampia recensione alle *Confessioni* di sant'Agostino, delle quali vede la luce presso Einaudi la traduzione di Carlo Carena (ed è questa l'occasione per la rilettura di un'opera che negli anni seguenti offrirà a Giudici nuovi stimoli sul piano del pensiero e della poesia)»; cfr. Di Alesio, *Cronologia* cit., p. LXXXVII.

³⁷ I. de Loyola, *Esercizi spirituali*, pref. e trad. di G. Giudici, Milano, Mondadori, 1984 e 1994; poi Milano, SE, 1990 e Milano, Mondadori, 1994. Sempre nel 1984 si registra «la lettura, seguita da una recensione su "L'Espresso", di *La scienza dei santi. Studi sul misticismo del Seicento* di Mino Bergamo»; cfr. Di Alesio, *Cronologia* cit., p. LXXXVIII. Cfr. anche I. de Loyola, *Autobiografia*, pref. di G. Giudici, trad. e note di G. De Gennaro, Milano, Garzanti, 1997.

³⁸ Delineata, nell'insieme, dagli scritti di poetica della *Dama non cercata* cit., pubblicato appena un anno dopo la traduzione degli *Esercizi*.

³⁹ Morando, *Gli occhi della mente e la preghiera sine murmure* cit., p. 250.

⁴⁰ R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971; trad. it. *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, trad. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1977.

⁴¹ Cfr. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982; trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. di R. Novit, Torino, Einaudi, 1997.

⁴² Per la precoce frequentazione con l'ipotesto dantesco, cfr. C. Di Alesio, *Sul Dante di Giudici*, in *Metti in versi la vita* cit., pp. 33-52.

⁴³ Cfr. M. Bacigalupo, *Giudici in scena: "Il Paradiso"*, in *Giovanni Giudici: ovvero la costruzione dell'opera*, «Hortus. Rivista di poesia e arte», 18 (secondo semestre 1995), pp. 142-48.

⁴⁴ A questo proposito si consideri un saggio su *Guerra e pace* in cui Giudici compie un ritratto della figura del «Veggente», «dell'uomo che, pur restandone al di qua, riesce per barlumi a fissare lo sguardo su un futuro già in atto (un futuro del quale il nostro presente è passato) e a cogliere per frammenti l'essenza ingovernabile del cosiddetto divenire: le ideologie della ragione chiamano ciò contatto col sovrasensibile (detto talvolta "irrazionale") e non hanno difficoltà eccessive a concedere che l'ispirazione artistica possa rientrare in tale categoria»; G. Giudici, *Dall'alto e dal futuro: su «Guerra e*

pace», in Id., *Per forza e per amore. Critica e letteratura (1966-1995)*, Milano, Garzanti, 1996, p. 79.

⁴⁵ Versi che nella strofa 4 di A1 diventano: «Quanto di più non vede e mai potrà / Vivo al mondo vedere», vv. 28-29, con attenzione rinnovata al senso della vista, più conforme al precetto loyoliano.

⁴⁶ G. Giudici, *Gli aeroplanini di Kafka ovvero: Riflessioni sul poema*, in Id., *La dama non cercata* cit., p. 33.

⁴⁷ Il riferimento è ai versi di *Finale*: «Ma dal crinale se contemplo / Del suo futuro un mio passato / Scopro di pari non-sostanza / Quel che ci aspetta e ciò che è stato», QS, vv. 25-28, p. 1014.

⁴⁸ Si consideri che il sistema in versi di Giudici si apre con un testo dall'evidente carattere metapoetico (*Sperimentale* – assumendo *La vita in versi* quale libro della maturità poetica) e si chiude nel 1999 sotto la stessa cifra, con *Uno che in versi*, la cui prima strofa recita: «Uno che in versi a un suo deschetto invano / Di te scriva serale eppure c'è / Nella disfatta pancia di milano / Ai margini del sonno e sembra me» (*Uno che in versi* ER, vv. 1-4, p. 1218). Cfr. L. Neri, *Il tempo che non volevo. Il racconto del sé nell'opera in versi del primo Giudici*, *L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture*, 20 (2017).

⁴⁹ Giudici, *Andare in Cina a piedi*, in Id., *Andare in Cina a piedi* cit., pp. 47-48.

⁵⁰ Quando si usa la dicitura «sovrimpresso» si vuole indicare che la variante è dattiloscritta; negli altri casi la variante è manoscritta e inserita a penna.

⁵¹ Contini, *Come lavorava l'Ariosto* cit., p. 234.

⁵² Giudici, *Gli aeroplanini di Kafka* cit., pp. 33-35.

⁵³ Il libro *Quanto spera di campare Giovanni* conta al suo interno quattro occorrenze del sostantivo *Ignoto*, declinato opportunamente secondo i casi: *Il tempo che resta*, «Dimenticando interrogando il come / Va a finire questo poco / Che manca o resta e ha nome / Per ignoranza Ignoto»; *Sonnet noir*, «balba lingua ignota»; *Quanto spera di campare Giovanni*, «A mezza via dal sonno che il pensiero / Pavidamente osa sfidare / L'ignoto del suo mare»; *Mani d'ignoto*, che possiede il lemma nello stesso titolo.

⁵⁴ L'appunto si trova sulla pagina del primo febbraio dell'agendina 1990.

⁵⁵ È il caso di una variante immediata implicata: la *scriptio* originaria è «un ritmo un suono / Di estranee parole dove / Ti gui[-derà|-da, ndr]»; arrivato a *gui-* Giudici espunge risalendo fino a *dove*, sulla stessa riga aggiunge «e non sai» e alla riga successiva continua il verso seguendo la nuova formulazione della frase.

⁵⁶ Giudici, *Il Paradiso* cit., p. 58.

⁵⁷ W. Benjamin, *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, «Die literarische Welt» (V, 1° febbraio 1929, n. 5, p. 5; 8 febbraio 1929, n. 6, p. 4; 15 febbraio 1929, n. 7, pp. 7 sgg.), 1929; trad. it. *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in Id., *Opere complete. III. Scritti 1928-1929*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2010, pp. 201-40.

⁵⁸ W. Benjamin, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. e intr. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1962.

Nella traduzione francese che Benjamin ha realizzato della V tesi inserisce un riferimento enigmatico a Dante: «L'image authentique du passé n'apparaît que dans un éclair. Image qui ne surgit que pour s'éclipser à jamais dès l'instant suivant. La vérité immobile qui ne fait qu'attendre le chercheur ne correspond nullement à ce concept de la vérité en matière d'histoire. Il s'appuie bien plutôt sur le vers de Dante qui dit: c'est une image unique, irremplaçable du passé qui s'évanouit avec chaque présent qui

n'a pas su se reconnaître visé par elle». cfr. M. Maggi, *Walter Benjamin e Dante. Una costellazione nello spazio delle immagini*, Roma, Donzelli, 2017.

⁵⁹ G. Giudici, *Baluginanti stelline*, in Id., *Andare in Cina a piedi cit.*, pp. 56-57.

⁶⁰ W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, a cura di G. Agamben, Torino, Einaudi, 1986.

⁶¹ G. Giudici, Recensione a W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, «l'Unità», 25 marzo 1986, p. 11.

⁶² Giudici, *Il Paradiso cit.*, p. 58.

⁶³ Cfr. M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955; trad. it. *Lo spazio letterario*, trad. G. Zanobetti, Torino, Einaudi, 1967, pp. 147-49.

⁶⁴ La rima *culla : nulla* è anche leopardiana («Oh te beato, / A cui fu vita il pianto! A noi le fasce / Cinse il fastidio; a noi presso la culla / Immoto siede, e su la tomba, il nulla», *Ad Angelo Mai*, vv. 72-75, in G. Leopardi, *Canti*, in Id., *Opere*, a cura di M. Fubini, Torino, Utet, 2013, p. 99); pascoliana (tra le altre: «E nella notte nera come il nulla // a un tratto, col fragor d'arduo dirupo / che frana, il tuono rimbombò di schianto: / [...] Soave allora un canto / s'udì di madre, e il moto di una culla», X. *Il tuono*, in G. Pascoli, *Myricae*, in Id., *Poesie*, intr. di L. Baldacci, note di M. Cucchi, Milano, Garzanti, 2018, p. 137; «suono di chiesa, suono di chiostro, / suono di casa, suono di culla, / suono di mamma, suono del nostro / dolce e passato pianger di nulla», *Le ciaramelle*, vv. 21-24, in Id., *Canti di Castelvecchio*, in Id., *Poesie cit.*, p. 502); e caproniana («Una causa nulla. / Battiti di tamburo rapidi / e bui, martellano / la bara di culla in culla», *Romantica, o: I fautori*, vv. 7-10, in G. Caproni, *Il franco cacciatore*, in Id., *Tutte le poesie*, intr. di S. Verdino, Milano, Garzanti, 2016, p. 503).

⁶⁵ «La luce e la grazia, nel Giudici degli anni '90, si manifestano dunque per sembianti ed accidenti minimi, lontani da ogni possibile metafisica: rapidi lucignoli mai staccati da una lontana traccia o memoria angelica»; cfr. Bertoni, *Luci e case estreme cit.*, p. 114.

⁶⁶ Il personaggio fa la sua comparsa nella scena VII della drammaturgia del *Paradiso*, nel momento in cui il Letterato Moderno si rivolge al Pubblico disquisendo circa «la vecchiaia del grande re»; cfr. Giudici, *Il Paradiso cit.*, p. 108.

⁶⁷ Cfr. Bertoni, *Luci e case estreme cit.*, in particolare p. 119.

⁶⁸ Alla rima leopardiana *culla : nulla* ricordata in una nota precedente è forse il caso di aggiungere la rima *nulla : fanciulla : culla*: «Senton gli estrani, ogni memoria un nulla / essere a quella ond'è l'Italia erede; / sentono, ogni lor patria esser fanciulla / verso colei ch'ogni grandezza eccede; / e veggono ben che se strozzate in culla / non fosser quante doti il ciel concede, / se fosse Italia ancor per poco sciolta, / regina torneria la terza volta»; G. Leopardi, *Paralipomeni della Batracomiomachia*, Canto I, v. 29, in Id., *Opere cit.*, p. 864.

⁶⁹ A questo proposito si legga R. Corcione, *La costruzione di «Biografie»: vite a confronto*, in Giovanni Giudici. *I versi e la vita cit.*, pp. 83-94; e N. Ferrari, «Ai furtivi animali che non si mostrano Se non di sera». Giovanni Giudici e la Poesia della Vecchiaia, *ivi*, pp. 223-38.

⁷⁰ «The witch that came (the withered hag) / To wash the steps with pail and rag, / Was once the beauty Abishag, / The picture pride of Hollywood» (vv. 1-4); R. Frost, *Provide, provide*, in Id., *Conoscenza della notte e altre poesie*, trad. it. G. Giudici, Torino, Einaudi, pp. 196-97; poi in Giudici, *Vaga lingua strana cit.*, pp. 146-47.

⁷¹ G. Giudici, *America*, in Id., *Andare in Cina a piedi cit.*, p. 27. I corsivi nel testo sono

miei: enfatizzano alcuni termini utili a una sintesi di quanto accennato sino a ora, e introducono il motivo eliotiano della poesia come qualcosa di «ricco e strano» (qui tradotto con il calco «estraneo e aggiunto») e quello mistico del dono di sé che il poeta emette in cambio del dono della poesia. Per approfondire, rispettivamente: Franco, *La lingua del padrone* cit., pp. 45-67; e G. Giudici, *La Musa inquietante*, in Id., *La dama non cercata* cit., pp. 46-55. Cfr. anche Blanchot, *Lo spazio letterario* cit., pp. 67-136.

⁷² Plausibilmente da *Par.* XXI, vv. 25-26, «Dentro al cristallo che 'l vocabol porta, / cerchiando il mondo [...]», in cui si parla nello specifico del pianeta Saturno. L'«aldiquà del gelido cristallo quotidiano» è forse una perifrasi per indicare il pianeta Terra, la vita diurna.

⁷³ Giudici, *La Serra* cit., p. 5.

⁷⁴ La variante è sembrerebbe immediata, ma è tardiva, con è inserito appena sotto il rigo in corrispondenza di *sarà*.

⁷⁵ I versi non sono scritti con la contiguità che è suggerita dalla mia trascrizione: da «Lo stesso avviene per una cosa» si trascrivono appunti della pagina 22 luglio; tra «Sempre uguale vano sforzo» e «Così ci si attiene alle antiche verità ricevute» – collegate tra loro da una freccia – ci sono, tra le altre cose, due versi significativi, poiché alludono ai versi di *Lais* (*Salutz*) e alla seconda strofa di T: «I pensieri che formicolano la notte / Nell'assopito cerebro ecc.».

⁷⁶ Cfr. Giudici, *Vaga lingua strana* cit., pp. 224-27.

⁷⁷ Si noti, confrontando l'apparato, che nella maggior parte dei casi in cui l'intervento di Giudici sul verso sia sostanziale oltre che formale, il computo sillabico e l'esito metrico non vengono alterati (contrariamente alla prosodia interna): si confrontino il v. 9 di A2 con A3 fino a T; il v. 13 di A2 e A3 con Z11 fino a T; il v. 32 di A2 con A3 fino a T.

⁷⁸ R. Zucco, *Apparato critico*, in Giudici, *I versi della vita* cit., p. 1725.

⁷⁹ Cfr. S. Verdino, *Annali di poesia italiana 1985-1993*, «Nuova corrente», XL (1993), p. 316.

⁸⁰ La traduzione di *A Valediction: forbidding mourning* di John Donne apre l'auto-antologia eponima con il titolo *Addio, proibito piangere*; cfr. G. Giudici, *Addio, proibito piangere e altri versi tradotti (1955-1980)*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 4-7. Poi in Id., *Vaga lingua strana* cit., pp. 26-29.

⁸¹ Del resto, nello scritto del 1984 *Da un'officina di traduzioni* si legge: «[...] senza dubbio, sulla mia scrittura ha influito il mio “modo di tradurre” assunto come la via meno improbabile a convogliare il senso poetico degli originali a me stesso e ad altri lettori della mia lingua»; G. Giudici, *Da un'officina di traduzioni*, in Id., *Per forza e per amore* cit., pp. 28-29.

⁸² Giudici, *Vaga lingua strana* cit., pp. 220-23.

⁸³ Giudici, *Gli aeroplanini di Kafka* cit., p. 34.

⁸⁴ È Zucco a tracciare una fenomenologia del tema a partire da *Lasciando un luogo di residenza, Una casa a Milano, Se sia opportuno trasferirsi in campagna* per arrivare alla raccolta del '93 con la declinazione del tema in età senile nelle poesie *Casa estrema, Quanto spera di campare Giovanni e Sotto il Vólto*; alla lista include anche il racconto *1° gennaio 1954* di *Frau Doktor*, circa le case del soggiorno romano. Cfr. Zucco, *Apparato critico* cit., p. 1372.

⁸⁵ G. Giudici, *Caleidoscopio*, in Id., *Andare in Cina a piedi* cit., p. 61. *En passant* bisognerà segnalare la metafora impiegata da Giudici come un prelievo – uno dei tanti –

da Proust, e in particolare da *All'ombra delle fanciulle in fiore* («Ma la società, simile ai caleidoscopi che di tanto in tanto girano, dispone in modo di volta in volta diverso elementi che s'erano creduti immutabili, e compone altre figure»; cfr. M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto* – II *All'ombra delle fanciulle in fiore*, trad. it. di G. Raboni, Milano, Mondadori, p. 91), se non già da *Dalla parte di Swann* (nell'immagine della lampada magica di Genoveffa di Brabante: «Certo trovavo affascinanti quelle brillanti proiezioni che sembravano emanare da un passato merovingio e che facevano girare intorno a me così antichi riflessi di storia. [...] Quella maniglia della porta della mia camera, che differiva per me dalle maniglie di tutte le altre porte del mondo per il fatto che sembrava girare da sola, senza ch'io dovessi toccarla, tanto la manovra me n'era divenuta inconsapevole, ecco che, a un tratto, fungeva da corpo astrale di Golo»; cfr. Id., *Alla ricerca del tempo perduto* – I *Dalla parte di Swann*, pp. 10-11).

⁸⁶ Cfr. G. Ferroni, *Giovanni nel corso del tempo*, in *Giovanni Giudici. I versi e la vita* cit., p. 18.

⁸⁷ G. Giudici, *Non sono un'anima nobile*, in Id., *Andare in Cina a piedi* cit., p. 64.

⁸⁸ Giudici, *Dicere simul*, in Id., *Andare in Cina a piedi* cit., p. 103.

⁸⁹ L. Neri, *I silenziosi circuiti del ricordo. Etica, estetica e ideologia nella poesia di Giovanni Giudici*, Roma, Carocci, 2018, p. 180.

⁹⁰ «Il futuro esiste solo se esiste un presente da vivere: e del presente, anche della sua pulviscolare materia, si costruisce *Quanto spera di campare Giovanni*»; cfr. Morando, *Vita con le parole* cit., pp. 122-23.

⁹¹ Come rileva Maggi, sulla pagina del 29 settembre dell'agenda 1962 Giudici annota la lettura di *Angelus Novus* di Benjamin, e in particolare del saggio *Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini*; da quella lettura Giudici individua le analogie «che il rapporto lingua divina – lingue degli uomini e l'aspirazione ad una ricostituita unità linguistica come unità divina del creato presentano con la situazione di alienazione linguistica della società moderna»; cfr. Maggi, *Walter Benjamin e Dante* cit., pp. 132-33. Cfr. anche Ossola, *Rilettura degli esercizi spirituali* cit., p. 274. Il discorso circa un possibile contatto tra alienazione moderna e nichilismo mistico è di particolare interesse per questo e i libri a venire degli anni Novanta, e meriterebbe di essere approfondito in un saggio esclusivo.

⁹² Si consideri, come testimoniato dai fogli di lavoro, il titolo originale della poesia *Sotto il Vòlto*, poi sostituito nel testo andato a stampa: *Le ore peggiori*.



La Serra di Lerici, località Sotto il Vólto, 5 agosto 2020

INTORNO AL TESTO

PAOLO COLOMBO

L'enumerazione satirica nei Paralipomeni leopardiani

Satirical enumeration in Leopardi's Paralipomeni

ABSTRACT

Il contributo indaga l'incidenza del procedimento stilistico dell'enumerazione all'interno dei *Paralipomeni* di Giacomo Leopardi. A partire dal censimento delle occorrenze, esteso anche alla coeva produzione poetica e prosastica dell'autore, lo studio ambisce a ricostruire e contestualizzare le specifiche applicazioni di una strategia retorica che attraversa il poemetto nella sua interezza, avanzando alcune ipotesi sulle possibili finalità del suo impiego.

This paper examines the incidence of enumeration in Giacomo Leopardi's *Paralipomeni*. Moving from a survey on single occurrences to a broader view of the author's coeval works in both prose and poetry, the study aims to outline the effective applications of a stylistic strategy common to the entire poem, and to develop hypotheses on its possible purposes.

L'enumerazione satirica nei Paralipomeni leopardiani

Fra le peculiarità stilistiche del poemetto leopardiano, caratterizzato, secondo Walter Binni, da un efficace «tono medio»¹, una in particolare è degna di qualche riflessione. Si tratta del diffuso impiego di versi per così dire enumerativi, talvolta interamente nominali, secondo un procedimento che, già attestato nella tradizione, anche recente, del genere (Casti, l'Alfieri della satira *I viaggi*), in Leopardi appare prevalentemente circoscritto a determinati personaggi o episodi dell'opera, configurandosi come tratto distintivo dell'intento ironico-parodistico dell'autore². Fin dalle prime stanze, elenchi polisindetici descrivono il campo di battaglia abbandonato dai topi con l'ingloriosa fuga («sparse l'aste pel campo e le berrette / e le code topesche e le basette»; I 1, 7-8) e contrassegnano l'esplorazione di Miratondo, che porrà fine alla ritirata (I 6, 4-6); poco oltre, il medesimo accorgimento retorico enfatizza la polemica antigermanica del poeta-canterino («Che non provan sistemi e congetture / e teorie dell'alemanna gente?»; 17, 1-2)³. Gli esempi si fanno via via più frequenti con l'ingresso in scena di Leccafondi. Così è infatti presentato il «Gabinetto» di lettura da lui fondato (I 35):

Gabinetto di pubblica lettura,
con legge tal, che da giornali in fuore,
libro non s'accogliesse in quelle mura,
che di due fogli al più fosse maggiore;
perché credea che sopra tal misura
stender non si potesse uno scrittore
appropriato ai bisogni universali
politici, economici e morali⁴.

Soggetto di «credea» è lo stesso conte, introdotto nella stanza precedente; la comparsa dell'elenco è dunque pressoché concomitante alla prima menzione del personaggio, la cui predilezione per la cultura tedesca (I 36, 6-8, e 38, 1-2) istituisce un legame fra l'occorrenza della st. 16 e le successive (stt. 40-41):

Lascio il museo, l'archivio, e delle fiere
il serbatoio, e l'orto delle piante,
e il portico, nel quale era a vedere,
con baffi enormi e coda di gigante,
la statua colossal di Lucerniere,
antico topolin filosofante,
e dello stesso una pittura a fresco,
pur di scalpello e di pennel tedesco.

Fu di sua specie il conte assai pensoso,
 filosofo morale, e filotopo;
 e natura lodò che il suo famoso
 poter mostri quaggiù formando il topo;
 di cui l'opre, l'ingegno e il glorioso
stato ammirava; e predicea che dopo
 non molto lunga età, saria matura
 l'alta sorte che a lui dava natura⁵.

Subito dopo, la dinamica si ripropone all'ottava 42, pure incentrata sulla figura di Leccafondi:

Però mai sempre a cor fugli il perenne
 progresso del topesco intendimento,
 che aspettar sopra tutto dalle penne
 ratte de' giornalisti era contento:
 e profittare a quel sempre sostenne
ipotesi, sistemi e sentimento;
 e spegner o turbar la conoscenza
analisi, ragione e sperienza⁶.

I due versi enumerativi compaiono ravvicinati in una stanza carica di sarcasmo, nella quale il poeta si fa beffe di gazzette e giornalisti, suoi bersagli polemici prediletti. Gli endecasillabi, inoltre, sembrano sintetizzare, in due triadi antitetiche, la contrapposizione tra le forze ideologiche presenti nell'opera: da un lato lo spiritualismo romantico dei liberali, da Leopardi spesso deriso («Ipotesi, sistemi e sentimento»), dall'altro il razionalismo di ascendenza settecentesca rimpianto dal narratore («Analisi, ragione e sperienza»)⁷.

Il secondo canto ha per oggetto l'ambasceria di Leccafondi presso il generale dei granchi, Brancaforte. Già la descrizione del viaggio verso l'accampamento nemico offre due nuovi casi, entrambi di chiara matrice ironico-polemica:

Trottava il conte al periglioso andare
 affrettando co' suoi le quattro piante,
 a piedi intendo dir, che cavalcare
 privilegio è dell'uomo, il qual di tante
 bestie che il suol produce e l'aria e il mare,
 sol per propria natura è cavalcante [...]

Così, muto, volgendo entro la testa
 profondi filosofici pensieri,
 e chiamando e sperando alla funesta
 discordia delle stirpi e degl'imperi
medicina efficace intera e presta
 dai giornalisti d'ambo gli emisferi,

tanto andò, che la notte a poco a poco
cedendo, al tempo mattutin diè loco⁸.
(II 3, 1-6, e 10)

Nel corso del colloquio si rilevano altre due occorrenze, entrambe legate agli argomenti dialettici del conte; nella prima occasione (st. 24), ciò avviene in maniera indiretta, attraverso la rappresentazione dello smarrimento che le parole del topo suscitano nell'interlocutore:

gelò sotto la crosta a tal favella,
popol, suffragi, elezioni udendo,
il casto lanzo, al par di verginella [...]⁹.

Nella seconda (st. 29), invece, la tendenza all'enumerazione si manifesta nell'*accumulatio* che anima la nuova replica del «legato»:

Il qual, ricerco, espose al Generale
di sua venuta le ragioni e il fine,
chiedendo qual destin, qual forza o quale
violazion di stato o di confine,
qual danno della roba o personale,
qual patto o lega, o qual errore alfine
avesse ai topi sprovveduti e stanchi
tratto in sul capo il tempestar de' granchi¹⁰.

Il lessico di Leccafondi attinge a quella terminologia politico-diplomatica sovente oggetto delle canzonature leopardiane, rafforzando l'impressione che l'espediente stilistico abbia una più o meno diretta correlazione con il personaggio del conte e con il *milieu* culturale di cui egli è esponente, facilmente identificabile, almeno nelle linee generali, nel circolo dei liberali dell'«Antologia», quegli «amici di Toscana» dai quali il Leopardi degli anni Trenta si sentiva ormai irrimediabilmente lontano¹¹; delle tredici occorrenze finora richiamate, nove sono infatti relative a episodi che vedono il diretto coinvolgimento di Leccafondi.

Al principio del terzo canto la scena torna a Topaia, dove Rubatocchi, nominato reggente dopo la morte di Mangiaprosciutti, ha ricondotto l'esercito sconfitto. Le prime stanze sono occupate dalla descrizione della capitale (st. 6):

Dentro palagi e fabbriche reali
sorgean di molto buona architettura,
collegi senza fine ed ospedali
voti sempre, ma grandi oltre misura,
statue, colonne ed archi trionfali,
e monumenti alfin d'ogni natura.
Sopra un masso ritondo era il castello
forte di sito a meraviglia e bello¹².

In questo caso, l'ironia del narratore si concentra sull'inutile magnificenza di edifici «voti sempre, ma grandi oltre misura», dando così voce all'avversione di Leopardi per le architetture imponenti e monumentali, attestata già nelle lettere romane del 1822-23¹³. Il fatto poi che, oltre agli ospedali, anche i collegi siano deserti sarà da porre in relazione con quanto già affermato nel primo canto circa la scarsa considerazione goduta dalla letteratura e dalla cultura 'alta' in seno agli ambienti liberali della capitale e al «Gabinetto» istituito da Leccafondi.

Una nuova *enumeratio* è alla stanza 11, che, muovendo da una similitudine fra Topaia ed Ercolano, inaugura la digressione sulle rovine vesuviane:

D'Ercolano così sotto Resina,
che d'ignobili case e di taverne
copre la nobilissima ruina,
al tremolar di pallide lucerne
scende a veder la gente pellegrina
le membra afflitte e pur di fama eterne,
magioni e scene e templi e colonnati
allo splendor del giorno ancor negati¹⁴.

L'exkursus diviene presto denuncia dell'inerzia non del tutto disinteressata nella quale l'amministrazione borbonica ha lasciato cadere i lavori di scavo¹⁵. Il procedimento retorico dell'enumerazione non è quindi riservato al solo Leccafondi, ma pare configurarsi come tratto distintivo dello spirito polemico e satirico che permea il poemetto, comparando tuttavia con maggiore frequenza nei passaggi dell'opera in cui il narratore indugia sulle vicende dei topi e della loro città.

Alla capitale del regno dei topi e alla sua sconfinata popolazione è infatti dedicata, poco dopo, la stanza 17:

Potete immaginar quale infinita
turba albergò Topaia entro sue mura.
Di Statistica ancor non s'era udita
la parola a quei dì per isventura,
ma di più milioni aver compita
color la quantità s'ha per sicura
sentenza, e con Topaia oggi si noma
Ninive e Babilonia e Menfi e Roma¹⁶.

Significativamente posto a chiusura dell'ottava, l'elenco ha certamente la funzione primaria di amplificare la comicità del paragone fra Topaia e le grandi città del mondo antico, come è stato segnalato da molti commentatori, ma rivela ancora una volta il fastidio dell'autore per le nuove scienze del suo tempo, risolvendo il crescendo ironico avviato ai vv. 3-4 con la sarcastica celebrazione

della «Statistica», oggetto di una personificazione in piena regola (con tanto di iniziale maiuscola e omissione dell'articolo); non diversamente da quanto visto in precedenza, nelle stanze 35 e 42 del canto I, in cui l'enumerazione seguiva la menzione dei «giornali», preferiti ai libri nel Gabinetto di Leccafondi, e del «progresso del toposco intendimento» atteso dalle «penne / ratte de' giornalisti». L'insofferenza per la statistica è poi motivo ricorrente nel Leopardi del periodo fiorentino-napoletano. Così, ad esempio, l'autore si esprimeva nella nota lettera a Pietro Giordani del luglio 1828:

In fine mi comincia a stomacare il superbo disprezzo che qui si professa di ogni bello e di ogni letteratura: massimamente che non mi entra poi nel cervello che la sommità del sapere umano stia nel saper la politica e la statistica. Anzi, considerando filosoficamente l'inutilità quasi perfetta degli studi fatti dall'età di Solone in poi per ottenere la perfezione degli stati civili e la felicità dei popoli, mi viene un poco da ridere di questo furore di calcoli e di arzigogoli politici e legislativi; e umilmente domando se la felicità de' popoli si può dare senza la felicità degl'individui¹⁷.

Con tono simile, ma più scopertamente beffardo, e pertanto più vicino a quello adottato nei *Paralipomeni*, la statistica sarà derisa nella *Palinodia al marchese Gino Capponi* (vv. 135-153) e nel *Dialogo di Tristano e di un amico*:

In ciò mi pare che consista in parte la differenza ch'è da questo agli altri secoli. In tutti gli altri, come in questo, il grande è stato rarissimo; ma negli altri la mediocrità ha tenuto il campo, in questo la nullità. Onde è tale il romore e la confusione, volendo tutti esser tutto, che non si fa nessuna attenzione ai pochi grandi che pure credo che vi sieno; ai quali, nell'immensa moltitudine de' concorrenti, non è più possibile di aprirsi una via. E così, mentre tutti gl'infimi si credono illustri, l'oscurità e la nullità dell'esito diviene il fato comune e degl'infimi e de' sommi. Ma viva la statistica! vivano le scienze economiche, morali e politiche, le enciclopedie portatili, i manuali, e le tante belle creazioni del nostro secolo! e viva sempre il secolo decimonono! Forse povero di cose, ma ricchissimo e larghissimo di parole: che sempre fu segno ottimo, come sapete¹⁸.

Anche in prosa, il Leopardi di quegli anni (il *Tristano* è del 1832) ricorre all'enumerazione nei luoghi caratterizzati da particolare *vis* polemica; uno strumento, quello dell'*accumulatio*, che trova quindi la sua giustificazione ideologica anche nel desiderio di scimmiettare la vacua retorica di un secolo sentito come «povero di cose, ma ricchissimo e larghissimo di parole»¹⁹. Non irrilevante, inoltre, è il fatto che la triade di aggettivi («economiche, morali e politiche»), mutata nell'ordine e nella concordanza di genere, sia la stessa riscontrata nella già citata stanza 35 del canto I dei *Paralipomeni*. All'ultima occorrenza (III 17) se ne aggiunge subito un'altra:

Tornato dunque, come sopra ho detto,
l'esercito de' topi alla cittade,
e cessato il picchiar le palme e il petto

pei caffè, per le case e per le strade,
cedendo all'amor patrio ogni altro affetto,
od al timor, come più spesso accade,
del ritorno a cercar del messaggero
fu volto con le lingue ogni pensiero.

È così evocato il caffè, luogo simbolo della cultura liberale ottocentesca frequentemente satireggiata dall'ultimo Leopardi (*Palinodia* 13-20; *I nuovi credenti* 10-11); non per niente è qui messo alla berlina il patetismo dei topi, dediti a plateali dimostrazioni di dolore («le palme e il petto», con significativo richiamo al modello classico), ma mossi, insinua la voce narrante, più da timore che non da «amor patrio».

La vicenda prosegue con il racconto del 'gran rifiuto' di Rubatocchi, spunto per un'amara digressione storica estesa fino alla stanza 35, laddove il narratore afferma di voler tornare a trattare di Topaia e dei suoi cittadini, impegnati nell'«infinito cicalar di stato» che precede la scelta della nuova forma di governo e del suo più alto rappresentante. Tale fermento è così descritto nell'ottava 36:

Chi dir portia le pratiche, i maneggi,
le discordie, il romor, le fazioni
che soglion accader quanto le greggi
procedono a sì fatte elezioni,
per empier qual si sia specie di seggi,
non che sforniti rifornire i troni?
Tutto ciò fra coloro intervenia,
e da me volentier si passa via.

Anche in questo caso l'enumerazione prelude all'espressione del sarcasmo del narratore, forse non privo di disprezzo, come fa supporre l'immagine delle «greggi» che qualifica gli elettori²⁰. Non si dimentichi, poi, che «ne' maneggi nutriti» era stato definito Leccafondi (I 43). Il quarto canto si apre con un'apostrofe ai «leggitori»:

Maraviglia talor per avventura,
leggitori onorandi e leggitrici,
cagionato v'avrà questa lettura.
E come son degli uomini i giudici
facili per usanza e per natura,
forse, benché benevoli ed amici,
più d'un pensiero in mente avrete accolto,
ch'essere io deggia o menzognero o stolto,

perché le cose del topesco regno,
che son per vetustà da noi lontane
tanto che come appar da più d'un segno,

agguagliano le antichissime indiane,
i costumi, il parlar, l'opre, l'ingegno,
e l'infime faccende e le sovrane,
 quasi ieri o l'altr'ier fossero state,
 simili a queste nostre ho figurate.

L'impiego dell'elenco consolida l'ironica dissimulazione del poeta, che, in una sorta di *excusatio*, finge di doversi difendere dall'accusa di avere dato ambientazione contemporanea a fatti ed avvenimenti, quelli del «topesco regno», più vicini alle antiche civiltà indiane che non alle vicende storiche dell'Europa della Restaurazione.

Sul finire del canto si colloca il ritorno di Leccafondi dall'ambasceria presso il campo dei granchi. Non appena rientrato a Topaia, il conte riceve dal neoeletto re Rodipane l'incarico di consigliere, «ministro dell'interno e principale / strumento dell'impero in generale», dando subito avvio a un vasto programma di riforme (stanze 39-41):

E bramò che sapesse il popol tutto
 leggere e computar per disciplina,
 stimando ciò, cred'io, maggior costrutto,
 che non d'Enrico quarto la gallina.
 Quindi nella città fe da per tutto
 tante scole ordinar, che la mattina
piazze, portici e vie per molti dì
 non d'altro risonar che d'a b c.

Crescer più d'una cattedra o lettura
 anco gli piacque a ciaschedun liceo,
 con più dote che mai per avventura
 non ebbe professor benché baggeo.
Dritto del topo, dritto di natura,
ed ogni dritto antegiustiniano,
e fuvvi col civil, col criminale
esposto il dritto costituzionale.

E già per la fidanza ond'è cagione
 all'alme un convenevol reggimento,
 d'industria a rifiorir la nazione
 cominciava con presto accrescimento.
 Compagnie di ricchissime persone
 cercar da grandi spese emolumento,
d'orti, bagni, ginnasi a ciascun giorno
 vedevi il loco novamente adorno²¹.

Anche la stanza 39 del terzo canto si concludeva, come la 40 del quarto, con la parola-rima «costituzionale», in quella circostanza anticipata dalla *praete-*

ritio dell'autore: «quel che, se in verso non istesse male, / avrei chiamato costituzionale»²².

All'inizio del canto quinto, al termine del colloquio fra Boccaferrata, emisario dei granchi, e Rodipane è convocata l'assemblea, la quale, rifiutando le condizioni imposte dai «lanzi», opta di fatto per un nuovo conflitto; sulla città si abbatte allora una «ventata di collettiva retorica bellicistica»²³, così ritratta dal narratore (stanze 29 e 30):

Guerra tonar per tutte le concioni
udito avreste tutti gli oratori,
Leonidi, Temistocli e Cimoni,
Muzi Scevola, Fabi dittatori,
Deci, Aristidi, Codri e Scipioni,
e somiglianti eroi de' lor maggiori
iterar ne' consigli e tutto il giorno
per le bocche del volgo andare attorno.

Guerra sonar canzoni e canzoncine
che il popol a cantar prendea diletto,
guerra ripeter tutte le officine
ciascuna al modo suo col proprio effetto.
Lampeggiavan per tutte le fucine
lancioni, armi del capo, armi del petto,
e sonore minacce in tutti i canti
s'udiano, e d'amor patrio ardori e vanti²⁴.

La vacuità della propaganda nazionalista è suggerita dall'ironica evocazione di illustri personaggi della storia militare greco-romana, oltre che derisa dal ritmo parodicamente marziale delle stanze, scandite dall'anafora («guerra»). Il furore degli interventisti più radicali non tarda però a cadere preda del sarcasmo del narratore, specie nelle stanze contigue (31-32), al cui termine i fautori dello scontro in campo aperto saranno definiti «damerini della patria»; seguirà l'impetoso resoconto della resa dei topi, fuggitivi ancor prima di venire alle armi con i nemici. Ancora una volta, dunque, l'impiego dell'enumerazione è circoscritto alle vicende dei topi-liberali, e la sua comparsa anticipa un episodio fondamentale, che svelerà l'inconsistenza degli «ardori» e dei «vanti» dei patrioti.

Significativa si rivela inoltre l'assenza di versi elencativi nelle ottave successive, dedicate all'aristia di Rubatocchi, in un contesto in cui pure avrebbero potuto figurare, considerata la solida attestazione, nella tradizione epica ed eroicomica, dell'*enumeratio* guerresca; la sensazione è che Leopardi non abbia voluto in alcun modo proiettare ombra di ironia su un finale di canto reso tragico dal nobile sacrificio di Rubatocchi (fra i pochi personaggi autenticamente eroici e immuni da canzonature) e dall'accorata apostrofe alla virtù²⁵.

Alla stanza 6 del canto VI si registra una nuova occorrenza, in un passo relativo alla dura repressione operata dai granchi impadronitisi di Topaia:

Tosto ogni atto, ogn'indizio, insegna o motto

di mista monarchia fu sparso al vento,

raso, abbattuto, trasformato o rotto.

Chi statuto nomava o parlamento

in carcere dai lanzi era condotto,

che del parlar de' topi un solo accento

più là non intendendo, in tal famiglia

di parole eran dotti a meraviglia²⁶.

Se in questo caso il ricorso all'enumerazione non è direttamente funzionale alla derisione dei topi e del loro paradigma ideologico (benché la nuova condizione sia conseguenza di un atto di codardia), è comunque da tenere in considerazione il fatto che la stanza costituisca una sorta di compendio di termini chiave del pensiero liberale, alcuni dei quali già apparsi in altri passi dell'opera: «mista monarchia», «statuto», «parlamento». Non sarà poi inutile sottolineare come l'ottava successiva (7) abbia per oggetto la destituzione di Leccafondi, che di quelle idee, e, conseguentemente, del relativo vocabolario politico è nel poema il primo e più accreditato rappresentante; anche in questo passaggio è infatti possibile rinvenire lemmi del lessico che fin dai primi canti contraddistinguono il personaggio:

Leccafondi che noto era per vero

amor di patria e del civil progresso,

non sol privato fu del ministero

e del poter che il re gli avea concesso,

ma dalla corte e dai maneggi intero

bando sostenne per volere espresso

di Senzacapo, e i giorni e le stagioni

a passar cominciò fra gli spioni²⁷.

La menzione dell'«amor di patria» riprende quanto, a proposito del conte, il narratore aveva già affermato alla stanza 43 del primo canto, vv. 7-8: «poco d'oro, e d'onor molto curante / e generoso, e della patria amante». Nella medesima ottava, al v. 4, Leccafondi era descritto come «ne' maneggi nutrito, e cortigiano», ora, rimosso dagli incarichi governativi (VI 7), «ma dalla corte e dai maneggi intero / bando sostenne [...]». Il termine «progresso», invece, parola d'ordine dell'ideologia liberale e spesso oggetto degli strali leopardiani, era già comparso nel primo ritratto di Leccafondi (I 42, 1): «Però mai sempre a cor fugli il perenne / progresso del topesco intendimento».

Poco oltre, la stanza 10 rende conto dei provvedimenti restrittivi emanati dal barone Camminatorito, contrapposti alle misure che avevano contraddistinto il riformismo del conte:

Chiuso per suo comando il gabinetto,
 chiuse le scole fur che stabilito
 aveva il conte, come sopra ho detto,
 e d'esser ne' caratteri erudito
 fu com'ei volle, al popolo interdetto,
 se di licenza special munito
 a ciò non fosse ognun: perché i re granchi
 d'oppugnar l'abbicci non fur mai stanchi²⁸.

Le «scole» e l'«a b c» (quest'ultimo a fine stanza, come nell'ottava appena citata) erano già in IV 39, mentre la fondazione del «gabinetto» aveva rappresentato una delle prime iniziative culturali del nobile «filotopo» (I 34-35). Si tratta quindi di un luogo dell'opera in cui Leccafondi e i liberali sono, sia pure indirettamente, protagonisti, in quanto vittime delle politiche dei granchi.

Occorre inoltre tenere presente come, tracciando un quadro della coercizione e dell'oscurantismo recati dai conquistatori, le ottave vengano a costituire le premesse necessarie alla nascita della carboneria fra i topi, episodio su cui, poco dopo (st. 15), si appunterà la vena mordace del narratore:

Allora nacque fra' topi una follia
 degna di riso più che di pietade,
 una setta che andava e che veniva
 congiurando a grand'agio per le strade,
 ragionando con forza e leggiadria
d'amor patrio, d'onor, di libertade,
 fermo ciascun, se si venisse all'atto,
 di fuggir come dianzi avean fatto²⁹.

Con l'impeto satirico riaffiora anche l'enumerazione, particolarmente efficace perché coinvolge, *in corpore vili*, valori in sé positivi, e come tali presentati in altri passi dell'opera. L'«amor patrio», ad esempio, è in Leccafondi qualità sincera, e non vano proclama; l'«onore», contrapposto all'«oro», ne testimoniava la rettitudine e la buona fede; mentre alla celebrazione della «libertà», temporaneamente sospesa con il conferimento di poteri straordinari a Rubatocchi, era consacrato il bel distico finale di I 18: «e della vita in prezzo il mondo priva / del maggior ben per cui la vita è viva». L'ironia nei riguardi della «follia» nata fra i topi sfocia in aperto dileggio all'ottava 17, che offre un saggio del repertorio ostile a quel genere di liberalismo, assai simile a quello attestato (non è possibile stabilire con certezza se in precedenza o meno) nella *Palinodia*:

Il pelame del muso e le basette
 nutrian folte e prolisse oltre misura,
 sperando, perché il pelo ardir promette,
 d'avere, almeno ai topi, a far paura.
 Pensosi in su i caffè, con le gazzette

fra man, parlando della lor congiura,
 mostraronsi ogni giorno, e poi le sere
 cantando arie sospette ivano a schiere³⁰.

Il riscontro successivo è alla stanza 20 del canto VII. Leccafondi si trova ospite nel palazzo di Dedalo, il quale, dopo averlo soccorso e accolto, si offre di scortarlo all'averno dei «bruti», nella speranza che i defunti possano fornire una soluzione alle sofferenze della patria afflitta. La proposta, però, sembra in un primo momento spaventare il conte:

Strana questa in principio e fera impresa
 al conte e piena di terror pareva.
 Non avean fatta simile discesa
Orfeo, Teseo, la Psiche, Ercole, Enea,
 che vantâr poscia, e forse l'arte appresa
 da topi o talpe alcun di loro avea.
 Dedalo l'ammonì che denno i forti
 poco temere i vivi e nulla i morti³¹.

I timori ricalcano l'esempio dantesco del secondo canto dell'*Inferno*, modello sia per i dubbi che travagliano il pellegrino prima di mettersi in cammino, sia per l'elenco di personaggi mitologici protagonisti della medesima avventura. Con una differenza sostanziale, tuttavia: in Dante la citazione degli illustri viaggiatori oltremondani del passato («Io non Enea, io non Paulo sono»; *Inf.* II 32) risponde all'esigenza di affermare la continuità della *Commedia* con le tradizioni cristiana e romana che le due figure rappresentano, sancendo così la sacralità (anche letteraria) di una missione che obbedisce a un disegno celeste; in Leopardi, invece, grazie allo straniamento parodico, i predecessori diventano successori, o addirittura imitatori: l'esperienza ultraterrena, oltre il tempo e lo spazio consueti, come itinerario alla ricerca del divino, suggestione che ha attraversato secoli e culture, altro non sarebbe, insinua il narratore, che la riproposizione da parte dell'uomo di quanto già compiuto da topi e talpe³².

Con il viaggio di Dedalo e Leccafondi, e l'inaugurarsi, a partire dall'esilio di quest'ultimo, di una nuova, odissiaca sezione del poema, succeduta a quella, iliadica, relativa agli scontri fra regni animali³³, anche l'ironia dell'autore muta destinatari, abbandonando la satira politica per quella filosofica: ad essere oggetto di parodia non è più la presuntuosa inettitudine dei topi-liberali o l'arrogante prepotenza dei granchi, ma l'intero paradigma ideologico del «secol superbo e sciocco», di cui sono messi in discussione principi fondanti come l'antropocentrismo e lo spiritualismo³⁴. A nuovi obbiettivi corrisponde così un nuovo impiego dell'enumerazione, strumento al quale Leopardi non esita a ricorrere nei passaggi più intensamente polemici dell'opera. In tal senso potrà dunque essere interpretato anche il vistoso catalogo di animali estinti di VII 47:

Cervi, bufali, scimmie, orsi e cavalli,
 ostriche, seppie, muggini ed ombrine,
 oche, struzzi, pavoni e pappagalli,
 vipere e bacherozzi e chioccioline,
 forme affollate per gli aerei calli
 empiean del tetro loco ogni confine,
 volando, perchè il volo anche è virtude
 propria dell'alme di lor membra ignude³⁵.

L'espediente obbedisce al desiderio di estremizzare lo straniamento, approdando alla vertiginosa descrizione di un aldilà che si rivela uno smisurato bestiario, nel quale l'uomo non occupa alcuna posizione di eminenza, in quanto minima parte dell'«innumerabile famiglia»³⁶.

L'ultima occorrenza si situa sul finire dell'ottavo canto e occupa nella sua estensione l'intera stanza 43:

Questa in lingua sanscrita e tibetana,
 indostanica, pahli e giapponese,
 arabica, rabbinica, persiana,
 etiopica, tartara e cinese,
 siriana, caldaica, egiziana,
 mesogotica, sassone e gallese,
 finnica, serviana e dalmatina,
 valacca, provenzal, greca e latina [...] ³⁷.

La compiaciuta enumerazione della babele di lingue in cui la «leggenda» dei topi e delle rane è stata tramandata può essere ricondotta alla finzione del manoscritto antico presente in altri testi leopardiani, come il *Cantico del gallo silvestre* o il *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco*³⁸. In questo caso, tuttavia, l'*accumulatio* dell'elenco svolge anche la funzione di creare un effetto di ritardo, rafforzando in tal modo l'attesa di una parola risolutiva, di una risposta, quella di Assaggiatore, che non arriverà.

NOTE

¹ W. Binni, *La conclusione etico-poetica dell'esperienza leopardiana* [1969], in Id., *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1977³, pp. 152-67, a p. 155.

² Sull'«elenchismo» dei *Paralipomeni* cfr. A. Brilli, *Satira e mito nei Paralipomeni leopardiani*, Urbino, Argalia, 1968, pp. 48-60. Una disamina dei contatti e delle analogie fra il poemetto e gli *Animali parlanti* (1802) di Giambattista Casti è in Binni, *Leopardi e la poesia del secondo Settecento* [1962], in Id., *La protesta di Leopardi* cit., pp. 169-236, alle pp. 229-31. Cfr. inoltre L. Cellerino, *Romantic narrative poetry*, in Ead., *Tecniche ed etica del paradosso. Studio sui Paralipomeni di Leopardi*, Cosenza, Lerici, 1980, pp. 9-49; V.

Facchetti, *Precedenti, struttura e problematica politica dei "Paralipomeni della Batracomiomachia"*, in *Il pensiero storico e politico di Giacomo Leopardi*. Atti del VI Convegno internazionale di Studi leopardiani (Recanati, 9-11 settembre 1984), Firenze, Olschki, 1989, pp. 185-204, in particolare alle pp. 193-95; e, per una rassegna dei modelli individuati dalla critica, A. Penso, *Leopardi interprete dell'eroicomico: i Paralipomeni tra fonti, modelli e innovazione, in I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVII Congresso dell'ADI-Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Roma, Adi, 2014, pp. 1-10, poi, con minime modifiche, *Tradizione eroica e tradizione eroicomico nei Paralipomeni di Leopardi. Saggio di raffronti*, «Il capitale culturale», XIII, 2016, pp. 299-319. Per una più vasta trattazione sul tema dell'enumerazione si rinvia a U. Eco, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009.

³ G. Leopardi, *Paralipomeni della Batracomiomachia*, in Id., *Poesie e prose*, a cura di R. Damiani e M.A. Rigoni, Milano, Mondadori, 2011¹¹, 2 voll., I, pp. 207 e 211. Le ragioni della polemica anti-tedesca sono state ricostruite da S. Timpanaro, *La filologia di Giacomo Leopardi*, Roma-Bari, Laterza, 2008⁴, pp. 163-69. Sul 'nazionalismo' del poemetto (più pronunciato nel I canto) cfr. L. Felici, *L'italianità di Leopardi* [2012], in Id., *L'italianità di Leopardi e altre pagine leopardiane*, Lucca, Pacini Fazzi, 2015, pp. 19-35, alle pp. 30-32. Alla convergente azione delle due forze si potrà ricondurre anche il vistoso elenco di I 23, 1-2: «Mancan Giulii e Pompei, mancan Cammilli / e Germanici e Pii, sotto il cui nome / faccia ai nati colei che partorilli / a tanta nobiltà, lavar le chiome?» (Leopardi, *Poesie e prose* cit., I, p. 213).

⁴ Leopardi, *Poesie e prose* cit., I, p. 216 (qui e nel seguito le sottolineature sono mie). Una somiglianza con *Animali parlanti* V 77, 7-8, è stata segnalata da Riccardo Bonavita, che ha individuato nell'ottava una «parodia del linguaggio della pubblicistica liberale» (G. Leopardi, *Paralipomeni della Batracomiomachia*, a cura di M.A. Bazzocchi e R. Bonavita, Roma, Carocci, 2002, nota a p. 55).

⁵ Leopardi, *Poesie e prose* cit., I, p. 218.

⁶ Leopardi, *Poesie e prose* cit., I, p. 218.

⁷ Come già segnalato da E. Boldrini (G. Leopardi, *Paralipomeni della Batracomiomachia*, a cura di E. Boldrini, Torino, Loescher, 1970, nota a p. 20), G. Cavallini (G. Leopardi, *Paralipomeni della Batracomiomachia*, a cura di G. Cavallini, Galatina, Congedo, 1987, nota a p. 21), M.A. Rigoni (Leopardi, *Poesie e prose* cit., I, nota a p. 1013) e R. Bonavita (Leopardi, *Paralipomeni della Batracomiomachia* cit., nota a p. 59). Cfr., inoltre, A. Ferraris, *Sui «Paralipomeni» leopardiani: le ragioni della virtù*, in *Il pensiero storico e politico di Giacomo Leopardi* cit., pp. 211-34, a p. 218.

⁸ Leopardi, *Poesie e prose* cit., I, pp. 220 e 222.

⁹ Leopardi, *Poesie e prose* cit., I, p. 226.

¹⁰ Leopardi, *Poesie e prose* cit., I, p. 227. Nel passo, Boldrini ha colto l'eco della canzone petrarchesca *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno*, v. 57 (Leopardi, *Paralipomeni della Batracomiomachia* cit., nota a p. 35). Il procedimento enumerativo si ripete all'ottava 31: «Che vuol dir questo? ripigliava il conte: / l'acque forse del lago o del pantano, / o del fosso o del fiume o della fonte / perder lo stato ed inondare il piano, / o venir manco, o ritornare al monte, / o patir altro più dannoso e strano / sospettavate, in caso che la schiatta / delle rane da noi fosse disfatta?» (Leopardi, *Poesie e prose* cit., I, p. 228).

¹¹ «Leccafondi, tutto sommato, è un tipico "amico suo" di Toscana, una sintesi di Capponi, di Vieuzeux e in genere degli intellettuali di Palazzo Buondelmonti» (U.

Carpi, *Arimane e i liberali: il problema della politica nell'ultimo Leopardi*, in Id., *Il poeta e la politica*. Belli, Leopardi, Montale, Napoli, Liguori, 1978, pp. 157-213, a p. 193).

¹² Leopardi, *Poesie e prose* cit., I, p. 234.

¹³ Cfr., fra le altre, la lettera alla sorella Paolina del 3 dicembre 1822, in G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, 2 voll., I, pp. 575-77.

¹⁴ Leopardi, *Poesie e prose* cit., I, p. 235.

¹⁵ Per la contestualizzazione dei riferimenti polemici è ancora utile il commento di Ettore Allodoli (G. Leopardi, *I Paralipomeni. Poesie ironiche e satiriche*, introduzione e note di E. Allodoli, Torino, Unione tipografico-editrice, 1921, note alle pp. 38-39).

¹⁶ Leopardi, *Poesie e prose* cit., I, p. 237.

¹⁷ Leopardi, *Epistolario* cit., II, p. 1534.

¹⁸ Leopardi, *Poesie e prose* cit., II, p. 218.

¹⁹ Cfr. almeno *I nuovi credenti* 18 («borghi, terre, provincie e nazioni») e 94-95 («Portici, San Carlin, Villa Reale / Toledo, e l'arte onde barone è Vito»; forse con memoria della satira alfieriana *I viaggi* 73-75, «Bella Napoli, oh quanto, i primi di! / Chiaja, e il Vesuvio, e Portici e Toledo, / coi calessetti che saettan lì»), e *Palinodia al Marchese Gino Capponi* 26-28 («Né men conobbi ancor gli studi e l'opre / stupende, e il senno, e le virtudi, e l'alto / saver del secol mio [...]»), 32 («regni, imperi e ducati [...]»), 42-44 («[...] Universale amore, / ferrate vie, molteplici commerci, / vapor, tipi e choléra [...]»), 54 («di Sem, di Cam e di Giapeto il seme»), 90 («calunnia, odio e livor [...]»), 116-118 («[...] tappeti, e coltri, / seggiole, canapè, sgabelli e mense, / letti, ed ogni altro arnese [...]»), 156 («o di tempio o di torre o di palazzo»), 206 («da pamphlets, da riviste e da gazzette»), 208 («Oh menti, oh senno, oh sovrumano acume»), 229 («scienze ed arti e facoltadi umane»).

²⁰ Sulle fonti di tale atteggiamento cfr. i commenti di Allodoli (*I Paralipomeni* cit., nota alle pp. 47-48) e Boldrini (*Paralipomeni della Batracomiomachia* cit., p. 58). In sintonia con l'atmosfera del passo, evidentemente critico verso il regime di «mista monarchia», la stanza 38 offre un saggio di lessico politico-istituzionale: «stato o costituzione», «[...] parlamenti o corti alte o pur basse / di pubblica o di regia elezione, / doppio o semplice alfin, come in Ispagna, / lo statuto de' topi o carta magna» (Leopardi, *Poesie e prose* cit., I, pp. 242-43; vv. 2 e 5-8).

²¹ Leopardi, *Poesie e prose* cit., I, p. 255-56.

²² La somiglianza del passo con *Animali parlanti* I, 29, 4-6 è stata segnalata da Allodoli (*I Paralipomeni* cit., nota a p. 49).

²³ G. Savarese, *Saggio sui «Paralipomeni»*, in Id., *L'eremita osservatore. Saggio sui «Paralipomeni» e altri studi su Leopardi*, Padova, Liviana, 1987, pp. 27-112, a p. 82.

²⁴ Leopardi, *Poesie e prose* cit., I, p. 265-66; Attilio Brilli (*Satira e mito* cit., nota a p. 49) ha evidenziato come un elenco di celebri personaggi antichi, in parte simile a quelli di V 29, fosse già nell'operetta *La scommessa di Prometeo*: «immaginava seco stesso una nuova Lucrezia o una nuova Virginia, o qualche emulatrice delle figliuole di Eretteo, delle Ifigenie, de' Codri, de' Menecei, dei Curzi, dei Deci [...]» (Leopardi, *Poesie e prose* cit., II, p. 58); cfr. Cellerino, *Romantic narrative poetry* cit., nota a p. 46. Per un'ulteriore occorrenza negli stessi *Paralipomeni* cfr., qui, la nota 3. Un'indagine sulle modalità di svolgimento del motivo bellico nel poemetto è in M.L. Pani, «Fuggiro al par del vento, al par del lampo». *Parodia della guerra e eroismo nei Paralipomeni di Leopardi*, «Italies», 20 (2016), pp. 13-24.

²⁵ Giudicata «vero centone di calchi contrastanti, tra l'aulico e il popolare, tra l'eroico e l'epico» (Cellerino, *Eroicomico ed eroico*, in Ead., *Tecniche ed etica del paradosso* cit., pp. 137-65, a p. 144), la fine di Rubatocchi è stata ricondotta a una fonte ariostesca (*Orlando furioso* XIII 37-38) da Ferruccio Martini (L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di F. Martini, Torino, Paravia, 1922, nota a p. 129). Non si può tuttavia fare a meno di notare che, almeno limitatamente all'impiego dell'enumerazione, i passi risultano divergenti (*Orl. fur.* XIII 38): «A chi 'l petto, a chi 'l ventre, a chi la testa, / a chi rompe le gambe, a chi le braccia; / di ch'altri muore, altri storpiato resta: / chi meno è offeso, di fuggir procaccia. / Così talvolta un grave sasso pesta / e fianchi e lombi, e spezza capi e schiaccia, / gittato sopra un gran drapel di biscie, / che dopo il verno al sol si goda e liscie» (il passo mostra qualche analogia con i vv. 201-212 della *Ginestra*; devo il suggerimento a William Spaggiari). Sulla natura dell'episodio leopardiano, formalmente calato nel reticolo di modelli del poemetto ma provvisto di un valore «indipendente dal caduco e dalle superbie degli uomini», cfr. Binni, *La nuova poetica leopardiana* [1947], in Id., *Leopardi. Scritti 1934-1963*, Firenze, Il Ponte, 2014, pp. 107-218, nota a p. 191.

²⁶ Leopardi, *Poesie e prose* cit., I, p. 272.

²⁷ Leopardi, *Poesie e prose* cit., I, pp. 272-73.

²⁸ Leopardi, *Poesie e prose* cit., I, pp. 272-73.

²⁹ Leopardi, *Poesie e prose* cit., I, p. 275.

³⁰ Leopardi, *Poesie e prose* cit., I, p. 275; «pensoso» è inoltre detto Leccafondi nella stanza 41 del primo canto, v. 1: «Fu di sua specie il conte assai pensoso» (ivi, p. 218).

³¹ Leopardi, *Poesie e prose* cit., I, pp. 288-89.

³² Sulla relazione fra l'averno dei *Paralipomeni* e la *Commedia*, cfr. almeno P. Abbrugiati, *Un texte infernal: le millefeuille de modèles des Paralipomènes léopardiens*, «Arzanà», 10, 2004, pp. 149-78, alle pp. 150 e 155-75; M.L. Pani, «In qual dimora le bestie morte fosser vive ancora»: il paradigma dantesco nell'aldilà dei «*Paralipomeni della Batracomiomachia*», in *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*. Atti del XVI Convegno Internazionale della Mod-Lumsa, Roma, 10-13 giugno 2014, a cura di P. Bertini Malgarini, N. Merola e C. Verbaro, Pisa, Ets, 2015, pp. 201-208; W. Spaggiari, *Leopardi lettore di Dante*, «Bollettino dantesco per il settimo centenario», 8, settembre 2019, pp. 33-64, cui si rinvia anche per una più generale e bibliograficamente approfondita analisi del rapporto Leopardi-Dante.

³³ Cfr. B. Zumbini, *Studi sul Leopardi*, Firenze, Barbèra, 1902-1904, 2 voll., II, p. 267.

³⁴ Cfr. Savarese, *Saggio sui «Paralipomeni»* cit., p. 78. Si registrano tuttavia altri esempi significativi: «narrò le rane ed i civili umori, / la carta e il granchio iniquo e prepotente, / le due fughe narrò chinando il ciglio, / e le congiure, ed il non degno esiglio» (VI 41, 5-8); «Narrato ch'ebbe alla distesa il tutto, / la tregua, il novo prence e lo statuto, / il brutto inganno dei nemici, e il brutto / galoppar dell'esercito barbuto» (VIII 23, 1-4). In entrambi i casi il soggetto è Leccafondi, che riporta, dapprima a Dedalo e in seguito ai topi estinti, le gesta dei «fuggitivi eroi». Il secondo passo è caratterizzato dalla ripetizione, a inizio e a fine verso, dell'aggettivo «brutto», che nella lingua dei *Canti* (2 occorrenze, sempre in chiusura di verso) ha anche il valore di «vergognoso»; cfr. *Ad Angelo Mai* 164, e *A se stesso* 14. Cfr. inoltre VI 27, 3-4, «talora il capovolve e nel gelato / umor la coda e il dorso e il crin gli tinse» (Leccafondi in balia del maltempo) e 28, 1-4, «Cani pecore e buoi che sparsi al piano / o su pe' monti si trovà di fuore, / dalle correnti subite lontano / ruzzolando fur tratti a gran furore». Un andamento elenca-

torio, in contesto innegabilmente satirico, possiede anche la descrizione della biblioteca «topica» di Dedalo (VII 6).

³⁵ Leopardi, *Poesie e prose* cit., I, p. 296; il passo è stato ricondotto al bestiario del cantare XIV del *Morgante* (Cellerino, *Romantic narrative poetry* cit., p. 19).

³⁶ Come già poco prima: «Degli estinti animali ogni famiglia / dalle balene ai piccioli lombrici, / alle pulci, agl'insetti [...]» (VII 44, 5-7; Leopardi, *Poesie e prose* cit., I, p. 295).

³⁷ Leopardi, *Poesie e prose* cit., I, p. 309. Per i legami fra l'ottava e leopardiana e il *Morgante* (XIX 154), cfr. Zumbini, *Studi sul Leopardi* cit., II, p. 268.

³⁸ Brilli, *Satira e mito* cit., nota a p. 52.

DIALOGHI

DEMETRIO MARRA

The wrath of God:
un esempio di ripresa sull'asse Steinbeck-Bianciardi

The wrath of God:
an example of Steinbeck's influence on Luciano Bianciardi

ABSTRACT

L'obiettivo di questo saggio è analizzare l'intertestualità tra alcuni brani dei *Diari giovanili* e di *La vita agra* (1962) di Luciano Bianciardi e *The Grapes of Wrath* (1939) di John Steinbeck. L'occasione spinge fino alla considerazione dei testi di due autori di poesia (Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti), di testi musicali della tradizione americana e alcuni passi della Bibbia. Attraverso l'analisi non solo vengono illuminati passaggi complessi della prosa bianciardiana, ma è possibile osservarne i processi creativi.

The aim of this paper is to analyze the phenomenon of intertextuality among passages from Luciano Bianciardi's *Diari giovanili* and *La vita agra* (1962) and John Steinbeck's *The Grapes of Wrath* (1939). The approach extends analysis to consider the poems of Eugenio Montale and Giuseppe Ungaretti, as well as lyrics from the American musical tradition and verses from the Bible. Such a reading highlights complex passages in Bianciardi's prose and allows for a privileged point of view of the writer's creative process.

The wrath of God: un esempio di ripresa sull'asse Steinbeck-Bianciardi

Intertestualità e interdiscorsività in Bianciardi

In questo saggio tento un'analisi della ripresa di *The Grapes of Wrath* di John Steinbeck (1939, in Italia per Bompiani nel 1940, traduzione di Carlo Coardi)¹ da parte di Luciano Bianciardi all'interno di alcune prose giovanili e in *La vita agra* (Rizzoli, 1962). Il rapporto tra i testi, l'intertestualità, in questo caso – si vedrà – un rapporto linguistico e direi sintagmatico, attiva un meccanismo di interdiscorsività, intendendo con esso «i rapporti che ogni testo, orale o scritto, intrattiene con tutti gli enunciati (o discorsi) registrati nella corrispondente cultura e ordinati ideologicamente, oltre che per registri e livelli»²; significa che la relazione fra testi avvia una 'serie', forse meglio una «genealogia»³, che informa, anche *in absentia*, il testo di approdo. Insomma, studiare la «vischiosità»⁴ tra il titolo del romanzo *The Grapes of Wrath* e le variazioni bianciardiane derivate permette una più accurata comprensione del testo.

L'opportunità di analisi intertestuali, nel caso di Bianciardi, va colta: si tratta di un autore intensamente in dialogo con i testi altrui, sia per deformazione professionale sia a causa di una naturale propensione alla parodia⁵. Celebre è l'influenza che ebbe la lettura e la traduzione dei *Tropici* (*Tropico del Cancro* e *Tropico del Capricorno*) di Henry Miller – fatta nella primavera del 1961, per Feltrinelli⁶ – sulla scrittura di *La vita agra*, che supera, probabilmente per questo dialogo, l'impianto pamphlettistico dei precedenti *Il lavoro culturale* (Feltrinelli, 1957) e *L'integrazione* (Feltrinelli, 1960)⁷. O ancora l'importanza degli ipotesti risorgimentali di Giuseppe Cesare Abba⁸, Giuseppe Bandi⁹ o di Giovanni Visconti Venosta¹⁰ per i più tradizionali *Da Quarto a Torino* (Feltrinelli, 1960), *Daghela avanti un passo!* (Bietti, 1969), *Garibaldi* (Mondadori, 1972, postumo), e per i complessi *La battaglia soda* (Rizzoli, 1964) e *Aprire il fuoco* (Rizzoli, 1969), in cui Bandi e Venosta, rispettivamente, giocano un ruolo fondamentale. Queste corrispondenze strutturali, macrotestuali, linguistiche (se da un lato, con Miller la lingua si libera e diviene sproloquio; dall'altro, con i modelli ottocenteschi la lingua invecchia) e tematiche non sono le uniche da studiare e approfondire. Sono le influenze minime, occasionali, che spesso permettono di illuminare luoghi altrimenti oscuri, di amplificarne il significato, di informare lo studioso e il lettore di sentieri altrimenti coperti.

Per quanto riguarda la deformazione professionale, mi riferisco al lavoro che lo ha occupato per quasi venti anni: il traduttore, di più di centoquaranta titoli, dall'inglese e dal francese (anche se le traduzioni dal francese sono da attribuire

alla compagna Maria Jatosti¹¹. L'importanza che ebbe il lavoro del traduttore è testimoniata dalla narrazione che ne fa in *La vita agra*, una narrazione che trasforma l'autobiografia in automitologia, nondimeno programmata per un avvicinamento all'industria, attraverso l'industria culturale, nell'idea del cottimo, di stare alla catena di montaggio¹². A proposito di Steinbeck, non dimentichiamo che Luciano Bianciardi tradusse *L'inverno del nostro scontento*, per Mondadori (Milano, 1962); e *Viaggio con Charley* per Rizzoli (Milano, 1969).

Sulla predisposizione parodica: Linda Hutcheon¹³ illustra come il termine parodia venga dal greco *παρά-* 'più' *ὥδή* 'canto'. Spesso è portato il primo significato, di *counter-song* (contro-canto), ma è importante anche la variazione: col significato di *beside*, indicando un accordo o un'intimità laddove il primo senso depone per il contrasto¹⁴. Non è, come spesso è recepita, una forma di imitazione comica, burlesca o ridicola. Il suo meccanismo è simile a quello della metafora. Può essere un processo di de-contestualizzazione, ripetizione, sintesi bi-testuale; di storicizzazione, anche de-storicizzazione e quindi attualizzazione; di allegoria politica, la quale porta in oggetto una tensione tra parti, nondimeno del tessuto sociale; attiva una messa in discussione della tradizione¹⁵ («Parody, therefore, is both a personal act of supersession and an inscription of literary-historical continuity»)¹⁶. E nondimeno agisce su più livelli, formale, retorico, tematico, micro e macrostrutturale. Bianciardi è parodista perché appartiene a un'idea prima di tutto etica e politica della scrittura, di lavoratore 'culturale'.

The Grapes of Wrath o l'uva della collera?

Dopo, un altro caffè doppio e si rimane a ciondolare ai tavolini del bar delle Antille senza badare ai pittori capelluti e alle ragazze coi piedi sporchi, soltanto noi due, Carlone e io, vecchi compagni contubernali del numero otto terzo piano, amici come soltanto sono amici due uomini quando intorno c'è il pericolo. Come una notte di settembre, vicino a Lecce, quando scendevano rossi i bengala, grappoli dell'ira, uva della collera, insomma the grapes of wrath perché erano bombe inglesi, e fu Dodi a destarmi e mi vide le mani tremare e mi ci mise una sigaretta e la fumammo vicini accosto al muretto del vigneto, mentre di lassù scaricavano tonnellate di tritolo addosso ai tedeschi della Goering in fuga verso nord¹⁷.

Nel brano tratto da *La vita agra* un 'secondo grado' della scrittura si realizza attraverso delle spie linguistiche: all'improvviso, la situazione conviviale al Bar delle Antille¹⁸ e la vicinanza all'amico sono l'occasione di un flashback autobiografico. La serie è più comprensibile se leggiamo le pagine dei *Diari di guerra* (luglio 1943 - settembre 1945). In prosa:

I guai cominciarono presto, la notte stessa. Ancora una volta Dodi mi svegliò e vidi i chiarori lontani di un bombardamento, ma non volli uscire e mi addormentai di nuovo.

Più tardi, forse dopo due ore, nuova sveglia, e questa volta vidi che la cosa era seria: luminaria a giorno e gran fracasso. Misi la testa fuori e l'uliveto aveva un aspetto orrido e fiabesco, col gran grappolo rosso dei bengala, quasi sopra di noi. Mi venne sulle labbra una frase: «L'uva della collera» ma non dissi nulla perché molti erano turbati, e cominciavo a impensierirmi anch'io. Pensandoci dopo comprendemmo che il bombardamento era lontano, relativamente lontano, ma quanto bastava per tenerci sicuri, ma la notte ingigantisce luci e suoni e poi un caccia girava e rigirava su di noi con un brusio di zanzarone in cerca di sangue e i bengala frugavano nel buio e potevano curarci: è brutto sentirsi obiettivo militare¹⁹.

Locorotondo, Maggio-Giugno 1944

E in poesia:

Quel profumo aspro,
e il suono lacerante,
e il rombo continuo
dei motori
lo sento ancora
come una musica
orrenda.
C'era, su in alto,
sospeso alla notte,
un grappolo rosso,
e il brusio sordo
d'un caccia nemico
mi cercava.
Ho avuto paura,
come un bambino
che si sveglia
nel sogno
e non trova più
che notti e
silenzio²⁰.

S.Vito, Febbraio 1945.

Intanto, è pacifico rilevare l'esito poligrafico della medesima «occasione», dal momento che tra prosa e poesia intercorrono gli stessi termini o sintagmi, in certo modo anche le medesime atmosfere e risposte emotive, purché nella poesia si ammetta una più esplicita ricerca della metafora intima. Troviamo il «grappolo rosso», il «caccia», il «brusio» sia nel brano citato sia nella seconda strofa del testo poetico; l'insistenza semantica sul forte rumore («gran fracasso», «e il suono lacerante, / e il rombo continuo / dei motori»); la paura che spinge l'uomo a tornare bambino («Misi la testa fuori e l'uliveto aveva un aspetto orrido e fiabesco», «Ho avuto paura, / come un bambino»); la conseguente importanza del sonno e della dimensione onirica («mi addormentai di nuovo», «che si sveglia / nel sogno»).

Il riuso del materiale giovanile nel brano di *La vita agra* è già stato evidenziato²¹. Val la pena approfondirlo. Intanto, per comprendere il modo del riutilizzo, non denotativo: il «grappolo rosso» è sicuramente un riferimento al romanzo di John Steinbeck *The Grapes of Wrath* (1939) edito in Italia l'anno dopo col titolo *Furore*²². Nei *Diari di guerra*, sono diverse le variazioni del titolo: nella poesia «grappolo rosso», nella prosa diaristica «col gran grappolo rosso dei bengala» e quindi «“L'uva della collera”». Quest'ultima, traduzione 'letterale' del titolo di Steinbeck. Ma non è, come sembrerebbe, solo suggestione d'immagine per dar luogo a una sorta di 'cultismo', tutt'altro. La metafora si realizza nel contesto salentino:

Riappariva la fame, che già aveva fatto una breve apparizione i primi giorni di Foggia, ma l'uva in Puglia matura presto e i quattrini da casa, qualche volta, in ritardo, arrivavano ancora.

Ma il colore gastronomico di quei giorni è l'uva: ricordo lunghe marce tra le viti, con la cassetta sulle spalle e le mani piene di grappoli. Nera, bianca, da vino, da tavola, volgare, di lusso, l'ossessione della marcia si distendeva in un nirvana d'uva. E le nostre spedizioni: isolati, a piccoli gruppi, in massa, attaccavamo i vigneti, prima i vicini, poi i lontani, spogliando metodicamente. Uva a colazione, a pranzo, a cena, e anche fra un pasto e l'altro, sempre uva²³.

L'uva come sostentamento, addirittura come gioco bellico, alla maniera dei bambini che assaltano i campi per rubacchiare, infine dispositivo bellico vero e proprio.

Il 'secondo grado' si complica, è radicato in un'esperienza autobiografica (si ripiega, è in dialogo con i testi di Bianciardi). Di più: in *La vita agra* il ricordo testimoniato nei *Diari* viene chiaramente rielaborato e sintetizzato: «quando scendevano rossi i bengala, grappoli dell'ira, uva della collera, insomma the grapes of wrath perché erano bombe inglesi». La serie sinonimica (in sinonimia sintagmatica) tipica bianciardiana (che mette in serie per spostare la semantica un po' alla volta, come se la questione fosse giocare al telefono senza fili) espone la fonte per manipolarla: la suggestione del titolo di Steinbeck viene nascosta, e sostituita da una spiegazione linguistica (topografica) ironicamente realistica. È un fare per *misunderstanding*, per fraintendimento: provocare, sfruttando le inadempienze provocate da movimenti di lingua, una lettura complessa e stratificata, spesso contraddittoria. Sembra si tratti, perché no, della registrazione di un brainstorming traduttorio.

Soffermiamoci un momento di più sull'uva in sé, come frutto. Steinbeck in *Furore*, nella traduzione di Carlo Coardi che Bianciardi aveva sottomano, parla della California spesso attraverso due frutti, l'uva e arancia, in un meccanismo simile alla metafora-ossessione:

«[...] Comunque, se non m'avessero intimato lo sfratto, sarei forse partito anch'io per la California, a mangiar uva e arance. Ma scacciato no, Gesù Cristo, scacciato no, da quei figli di cani!»²⁴

«Oh, ma niente al confronto di quello che ero. Ma adesso che arrivo in California, vi fo veder io. Là basta allungar la mano per cogliere un'arancia, o un grappolo d'uva. È sempre stato il sogno di tutta la mia vita. Voglio farmene una scorpacciata, impiastriarmi la faccia col succo d'uva e d'arance»²⁵.

Si tratta di ricominciare. California, paese ricco, dove la frutta cresce da sé; si tratta di ricominciare²⁶.

«[...] Ma preferisco pensare a quel che troveremo in California, anziché a quello che ci toccherà in viaggio. Deve far sempre bello laggiù; mai freddo. E frutti dappertutto. E la gente vive in casine bianche tra gli aranci. Chi sa se potremo procurarcene una anche noi»²⁷.

«comincio a sentir appetito. Appena arrivato in California terrò sempre un grappolone d'uva a portata di mano, da piluccare tutte le volte che mi piglia la voglia»²⁸.

Frutto che è anche qualcos'altro se vogliamo (il che ci dà la misura di una disponibilità o predisposizione alla metafora): Rosa Tea è gravida e «In lei, atti e pensieri miravano unicamente al frutto che le maturava nel grembo [...]. Per lei, il mondo intero era gravido»²⁹.

La situazione della famiglia Joad che muove dall'Oklahoma con all'orizzonte il sogno della California – si tratta in toto di una storia di emigrazione economica – è molto diversa da quella del soldato Bianciardi, in Puglia al tramonto della guerra. Nondimeno trovo interessante l'insistenza sul tema, perché sembra di base avere la medesima funzione in entrambi gli autori, di *utopia*, luogo altro: da un lato in forma di meta, dunque di lontananza nel futuro; dall'altro di contiguità e al contempo di lontananza nel presente dall'orrore bellico, come si trattasse di un paradiso terrestre. Eppure, come la California mostrerà un idillio mancato (basti pensare al fantasma del caporalato), anche in Puglia l'idillio è sconfessato dalla guerra (e l'autore ne è cosciente), indicativamente rappresentata attraverso i grappoli dei bengala. Un frutto che è sia simbolo di salvezza sia simbolo di morte. Ancora dai diari bianciardiani:

A Lecce, se non altro, potevo esser certo che certe complicazioni notturne non dovevo temerle, solo lo zampillo fresco per i nostri bagni, una cittadina composta ed accogliente, tanta uva, una gavetta colma di pane e caffè ogni mattina, gli amici ritrovati (quelli che erano stati al fronte, e mi piaceva la loro infantile spavalderia) le ragazze piene e sorridenti, lunghi sonni senza più incubi.

[...]

Il giorno, liberi di scorrazzare per le vie di Taranto, di mangiare l'uva (l'estate pugliese coincide nel mio ricordo con l'uva, quell'uva bianca, dolce e polposa), di vedere i film americani di recente produzione. Continuava la vacanza, ed io l'apprezzavo perché mi dava una fittizia serenità apatica, che, se non era il mio ideale, pure mi permetteva di risparmiarmi il fegato³⁰.

Ci sono ancora due elementi che rafforzano l'ipotesi di un'influenza, seppur microtestuale e localizzata, di Steinbeck nella scrittura dei diari e poi di *La vita agra*. Primo: nello stile bianciardiano è caratteristico un certo fenomeno di diatopia o sovrapposizione dei luoghi geografici. È la base 'ideologica' per nuovi toponimi, non necessariamente neoformazioni, spesso ri-nominazioni: l'esempio di Grosseto come Kansas City (in *Il lavoro culturale*) è lampante³¹, ma penso anche alle traduzioni di luoghi grossetani in inglese (*La vita agra*, cap. X) e alle future prove delle opere risorgimentali. Kansas City è solo un'idea, un archetipo-stereotipo utile, nella prima pubblicazione narrativa di Bianciardi, a comunicare la destinazione che i giovani grossetani avrebbero voluto dare a Grosseto, di «“centro” meticcio, emblema di modernità, progresso, apertura, sperimentalismo sociale e lavoro culturale»³². Qui, la sovrapposizione è tra la California e la Puglia, per clima, per fecondità del terreno e perché no, per forma. Secondo: in entrambi gli autori, il tema è il viaggio. Emigrazione da un lato, dunque allontanamento dalla casa; dall'altro ritorno alla patria. Bianciardi alla fine della guerra per l'Italia, nel settembre del '43, si aggrega in qualità di interprete a un reparto di soldati inglesi che risalivano la penisola³³. Questa esperienza, un *nostos* per l'autore, ha funto poi da favola automitologica sul lavoro del traduttore: proprio durante questo periodo, Bianciardi racconta di aver imparato l'inglese, per necessità.

Di più: Massimo Colella nel suo contributo *Il lavoro e la battaglia* sul Montale traduttore di Steinbeck³⁴ (il che fa da ponte verso il prossimo paragrafo) ricorda come l'autore americano prima della consacrazione letteraria avesse fatto diversi lavori, tra cui il *fruit picker* itinerante, proprio il raccoglitore³⁵. Che non sia, ancora – ma qui volendo esagerare – un modello per Bianciardi, che scrive un libro tutto sommato sul lavoro da traduttore da traduttore?

I notturni giuochi montaliani

Se la seconda volta di Bianciardi con questa metafora del grappolo è in forma poetica, un lettore attento potrà trasferirsi ai *Mottetti montaliani* (*Occasioni*, 1939):

Brina sui vetri; uniti
sempre e sempre in disparte
gl'infermi; e sopra i tavoli
i lunghi soliloqui sulle carte.
Fu il tuo esilio. Ripenso
anche al mio, alla mattina
quando udii tra gli scogli crepitare
la bomba ballerina.
E durarono a lungo i notturni giuochi

di Bengala: come in una festa.

È scorsa un'ala rude, t'ha sfiorato le mani,
ma invano: la tua carta non è questa³⁶.

Sarebbe un azzardo legare secondo un rapporto qualsiasi di dipendenza le due immagini, anche se sappiamo che Bianciardi conosceva la poesia di Montale e alla fine della sua vita lo reputasse «in cima» agli scrittori viventi³⁷: viene persino parodiato in *Aprire il fuoco*, che già significa una conoscenza e soprattutto una relazione problematica, positiva o negativa che sia³⁸. È per lo meno curioso il ritorno nominale del 'bengala' (qui in maiuscolo), per di più in complemento di specificazione, e resiste questo posizionamento alla prova dei testi bianciardiani (in ordine cronologico), soprattutto se ammettiamo i 'bengala' come una estensione metaforica dell'«ira» o della «collera»: 1) «col gran grappolo rosso dei bengala, quasi sopra di noi. Mi venne sulle labbra una frase: "L'uva della collera"»; 2) «quando scendevano rossi i bengala, grappoli dell'ira, uva della collera, insomma the grapes of wrath». Facile, la persistenza, se il gioco parte da un titolo in genitivo.

Però l'atmosfera antifrastica di festa (Isella)³⁹ è totalmente assente nel testo bianciardiano, più informato delle atmosfere e dello stile di Ungaretti. Sappiamo della diretta dipendenza perché nei *Diari* ci sono testimonianze di poesie parodianti Ungaretti⁴⁰ e perché nella serie di articoli *Vita militare*⁴¹ è parafrasata la poesia *Veglia* (*L'allegria*, 1919) ed è raccontato da un altro punto di vista l'episodio del bombardamento⁴².

Torno a Montale, al brano di *Aprire il fuoco* che parodia il suo *Caffè a Rapallo*: «Cerco di cogliere, semmai, il suo messaggio nell'istante in cui sgroppa e punta il muso verso il tepidario lustrante dell'obitorio»⁴³. La questione è più chiara se leggiamo alcuni scritti giornalistici. In *Uffa, nonno, come Rompi*, del 10 luglio 1970, su «ABC», una sorta di critica alla gerontofilia turistica di Rapallo, Bianciardi nomina Montale, proprio, a quanto pare, raccontando il Caffè di cui s'è detto:

I nonni e gli zii [...] se ne stanno tappati dentro le bacheche di vetro dei caffè, con davanti la chicchera del cappuccino, consumato a lenti sorsi da almeno quattro persone. In questo «tepidario lustrante» (così lo chiamava Montale, per campanilismo, ma in realtà è una bacheca di vetro) i gerenti riescono ancora a reggere alla violenza del maestrale, quando tira⁴⁴.

Il rilievo di una ripresa giornalistica del brano romanzesco ci porterebbe a verificare un'ipotesi di osmosi tra le due 'forme', chiedendoci quanto materiale ancora di *Aprire il fuoco* si debba a prodromi giornalistici o al ri-uso (che ne è un estremo) di articoli su giornale e quanti articoli di giornale continuino il romanzo. Non è certo questo il luogo di un'indagine così orientata. Perché il meccanismo non è da considerare un *unicum* ma un *habitus*, poiché la pratica della 'interferenza' tra prosa giornalistica (e occasionale?) e prosa creativa (non occasionale) è riscontrabile, in misura differente, in ogni romanzo.

La lunga analisi dà un saggio della complessità intertestuale dei brani di Luciano Bianciardi (tenendo anche conto che, a confronto con testi più tardi, *La vita agra* si dimostra tutto sommato entro la soglia di una media difficoltà) e illumina uno dei possibili approcci di lettura. Non è un'analisi sterile perché attraverso i *link* con Steinbeck, Montale e Ungaretti la narrazione si stratifica, non solo attraverso una complicazione si può dire polifonica dello stesso clima bellico: l'analogia dal sapore montaliano rimanda all'emigrazione (quale, in fondo, visse Bianciardi, quando nel 1954 accettò il lavoro alla neonata Feltrinelli, trasferendosi a Milano da Grosseto) e a significati nell'ambito del lavoro, dell'industria, attraverso l'elemento del frutto come determinatore simbolico di una realtà altra, una utopia. Si tratta, ovviamente, del contributo del lettore al testo, alle sue potenzialità non attuate, in una sorta di tensione cooperativa e competitiva. A questo proposito, un ultimo passaggio porterà all'atmosfera biblica/bellica sottesa nelle parole di Steinbeck e in parte riscontrabile anche in Bianciardi.

Questioni di interdiscorsività

L'interdiscorsività di cui parla Segre è verificabile anche in serie minime, dunque: Bianciardi, attraverso la sua manipolazione del titolo di Steinbeck (una manipolazione *significativa*), *The Grapes of Wrath*, si incatena a una sequenza. Si può ancora approfondire: «the grapes of wrath» è estrapolato da Steinbeck da *The Battle Hymn of the Republic*, di Julia Ward Howe, che a sua volta utilizza la melodia (e diversi brani) di *John Brown's Body*, composta all'inizio della guerra di secessione americana (12 aprile 1861 - 13 maggio 1865). Il primo testo (cronologicamente parlando) elogia la figura di John Brown, martire americano che ha combattuto per abolire la schiavitù negli Stati Uniti (da cui il Movimento dell'Abolizionismo). Venne processato, a seguito di un attacco conclusosi con una sconfitta, per omicidio e tradimento, e impiccato nel dicembre del 1859. Il secondo testo è di pochissimo posteriore al precedente, e divenuto popolarissimo anch'esso durante la guerra civile americana. Differiscono soprattutto per la fortuna del secondo testo, conosciuto oramai tra i canti patriottici americani. I primi versi recitano:

Mine eyes have seen the glory of the coming of the Lord:
He is trampling out the vintage where the grapes of wrath are stored;
He hath loosed the fateful lightning of His terrible swift sword:
His truth is marching on.

La menzione del Signore, del *Lord*, ci porta direttamente ai testi sacri. Il verso allude in particolare all'*Apocalisse*, 14, 18:20 (ma tutto il brano rivela spie semantiche e lessicali):

18 And another angel came out from the altar, which had power over fire; and cried with a loud cry to him that had the sharp sickle, saying, Thrust in thy sharp sickle, and gather the clusters of the vine of the earth; for her grapes are fully ripe.

19 And the angel thrust in his sickle into the earth, and gathered the vine of the earth, and cast it into the great winepress of the wrath of God.

20 And the winepress was trodden without the city, and blood came out of the winepress, even unto the horse bridles, by the space of a thousand and six hundred furlongs⁴⁵.

Insomma, la serie o catena attivata è del tipo:

Bianciardi [*Diari giovanili* (poesia; prosa diaristica), *La vita agra*] ← Steinbeck [*The Grapes of Wrath*] ← *Battle Hymn of the Republic* ← *John Brown's Body* ← King James Bible, *Book of Revelation*, 14.

Dove la freccia (←) indica non una dipendenza diretta, piuttosto una relazione intertestuale o interdiscorsiva (che è trasversale, obliqua, spesso indiretta), anche perché i legami ulteriori potrebbero essere infiniti – ma a noi interessano quelli *significativi*, cioè che chiarificano la portata dell'opera analizzata. Dove sta il punto? Nel significato che una lettura di questo tipo 'aggiunge' all'opera di partenza, un'aggiunta tutt'altro che addizionale, più contestuale. La prova di Bianciardi alla guerra è così anche civile, sicuramente militare in quintessenza e poi sacrale, perché – ad esempio – il termine «collera» è imprescindibilmente legato a un tono di antico testamento.

Non è ancora il momento di fermarsi, perché *Furore* è stato trasposto in film, nel 1940, da John Ford, forse il più grande regista di western della storia del cinema. Lo stesso anno, *I pascoli dell'odio* di Michael Curtiz che nonostante le inesattezze storiche ebbe grande popolarità. Il romanzo di Steinbeck e il film adattato da questo (operazione dello stesso autore), in breve, raccontano di un movimento, come già detto: dei coltivatori del Midwest (Oklahoma) emigrano in California con la speranza di un futuro diverso, mentre il loro 'destino' (un destino tutto sociale) è la povertà, la fame. Il film di Curtiz invece racconta proprio della guerra di secessione americana, con protagonisti Jeb Stuart e George Armstrong Custer – e con personaggio persino John Brown. Non dico certo che le due pellicole abbiano una relazione con Bianciardi: piuttosto che potrebbero far parte di una rete di significati: in primo luogo, perché i *western* non mancavano nella programmazione del Cineclub grossetano che Bianciardi gestì dal 12 febbraio 1950 (data dell'inaugurazione), al cinema Odeon in via Roma, assieme ad Aladino e Isaia Vitali – l'esperienza durò fino al 1953 (per approfondire, è disponibile un ottimo lavoro di Irene Blundo, che intervista su tutti proprio Isaia Vitali⁴⁶); in secondo luogo perché un articolo del Nostro sembra proprio riferirsi alla 'traduzione all'italiana' di *I pascoli dell'odio* (*Santa Fe Trial*):

Tutti, o quasi tutti sanno che la distribuzione dei film stranieri, in Italia, vien curata dalle case produttrici, che hanno da noi le loro attrezzatissime agenzie: là dentro si provvede anche alla traduzione in lingua italiana dei titoli stranieri. Nessuno invece sa chi e come faccia le traduzioni, e la curiosità è tanto grande quanto scarsa è la fantasia di questi misteriosi titolisti.

[...].

Belve, terrore, odio, sangue: come se non ce ne fosse abbastanza nei fatti narrati, i nostri traduttori ne aggiungono nei titoli. La lista sarebbe interminabile: *Anime ferite*, *Odio implacabile*, *Furore sulla città*, *Il terrore di Londra*, *Nervi d'acciaio*, *Tigre del mare*, *Belve sulla città*, *Il sapore del delitto*, *Giglio insanguinato*, *La maschera di sangue*, *Il mostro di Rio Escondido*⁴⁷.

Questo per ribadire come un discorso critico approfondito possa attivare una lettura complessa, che non è necessaria e può essere, oltretutto, un metodo e non un insieme di informazioni. Intendo dire che un discorso critico corretto possa comunicare un metodo affinché il lettore si approcci al testo allo stesso modo. Mostrare le possibilità di intreccio di un'opera conferisce alla stessa un senso potenzialmente infinito (ma è una ridondanza, dirlo).

L'explicit di La vita agra

Chiudendo con l'obiettivo di rilanciare, trovo interessante l'explicit di *La vita agra*, un brano famosissimo:

Legge anche Anna, di solito sceglie autori dell'Ottocento francese, ma nel testo originale, così fa anche pratica, e ogni tanto me ne traduce qualche riga, e commenta. La codeina non blocca soltanto i centri della tosse; credo che li blocchi un po' tutti, infatti sento che presto arriverà il sonno, e dico ad Anna che forse sarebbe il caso di smettere, che lei venisse nel mio letto per farci all'amore. Sì lo so, lo so, che certe sere lei non se la sentirebbe, ma per me ormai quella cosa è indispensabile come il pino, il faggio, la codeina e il bicchierino. «Su nina, vieni, facciamolo.» «Sì sì, finisco il capitolo e vengo.» Io resto lì mezzo coricato, coi pensieri sempre più nebbiosi. Mentre si guardavano soffiò la granata del bengala, e tracciò il suo arco iridescente e sbottò nel paracadute. Dev'essere così: quel plopped è uno sbottò. Ma più avanti come la metto? È lo stesso plopped, no? Dice: the soft blob of light plopped and burst on the open page. È quando Gragnon sta leggendo Gil Blas, lo ricordo. La morbida bolla di luce gocciò e si ruppe sulla pagina aperta. Come quella che spenge Anna prima di venire nel mio letto. E anch'io, tra poco, sbotto e goccio. Dunque quel plopped va bene così, no? Poi il sonno è già arrivato e per sei ore io non ci sono più.

Un discorso sulla 'lettura complessa'⁴⁸ del testo deve fondarsi più su evidenze testuali che su suggestioni. Se l'individuazione di una interdiscorsività in senso lato – cioè di una rete di connessioni più o meno attive, più o meno operative e più o meno visibili (se è vera l'importanza della partecipazione inferenziale

del lettore), afferenti anche alle premesse comuni – è importante nella determinazione della ‘portata’ di un’opera letteraria, e in particolare della bianciardiana; dar conto delle relazioni verificabili filologicamente è fondamentale allo studio della stessa. Mi spiego meglio.

Ci si è soffermati sul termine «bengala», specificazione di un razzo illuminante, quindi della «granata» e del «grappolo rosso», infine dei «notturni giuochi» (Montale aveva proprio utilizzato la luminosità e la parentela dei Bengala con i fuochi d’artificio per costruire l’antinomia della festa). Rilevando quanto fosse fitto il legame tra il *Furore* di Steinbeck e alcune pagine dei *Diari giovanili*, così anche della *La vita agra* (fitto perché ha fortuna, viene ripreso), attraverso il simbolo dell’uva. Questo legame rivela una influenza diretta (e dichiarata) di Bianciardi da Steinbeck. Luciano Bianciardi fu anche traduttore dell’americano: nel 1962 per Mondadori esce *L’inverno del nostro scontento* (*The winter of our discontent*, 1961) e nel 1969 per Rizzoli *Viaggio con Charley* (*Travels with Charley*, 1962). La parola «bengala» però ci porta direttamente alla pagina citata, «soffiò la granata del bengala»: l’io narrante sta traducendo mentre piano la sua mente perde lucidità, a causa della codeina e per l’ora tarda. Traduce *Una favola* di William Faulker (*A Fable*, 1954), libro che uscirà però solo nel 1971 per Mondadori.

Three hours after midnight he was sitting on the firestep where the sentry leaned at the aperture while the spaced star-shells sniffed and plopped and whispered down the greasy dark and the remote gun winked and thudded and after a while winked and thudded again⁴⁹.

Le memorie delle traduzioni e delle letture si incrociano. Ed è molto chiara qui la complessità del gioco intertestuale: il ‘bengala’ viene citato, dal lessico militare, per indicare i razzi di segnalazione e illuminanti (o i razzi veri e propri) dei quali Bianciardi fu testimone durante la sua esperienza bellica; dunque la lettura di *Furore* di Steinbeck spinge alla metafora, che è parimenti indotta da una suggestione visiva: «Misi la testa fuori e l’uliveto aveva un aspetto orrido e fiabesco, col gran grappolo rosso dei bengala, quasi sopra di noi. Mi venne sulle labbra una frase: “L’uva della collera”»⁵⁰. Ma quei razzi li descrisse anche Faulkner nel suo *Una favola*. Le esperienze (di vita, di lettura, di traduzione) si intrecciano formando un vero e proprio palinsesto del quale non sarebbe possibile disvelare i *layers* se non attraverso uno studio.

NOTE

¹ La riedizione recente dell'opera, del 2013, sempre per Bompiani, ha la traduzione di Sergio Claudio Perroni.

² C. Segre, *Intertestualità e interdiscorsività*, p. 582.

³ Segre, *Intertestualità e interdiscorsività* cit., pp. 581-82: «Attraverso l'intertestualità (e qui abbiamo un fenomeno speculare a quello che ho chiamato vischiosità) passa anche un rinvio alle parti non utilizzate della fonte, così che il testo più recente richiami in qualche modo i precedenti (che diventano in certo modo presupposizioni), il senso o le connotazioni (integrando o costituendo un chiaroscuro allusivo) della fonte nella sua totalità organica. Il gioco intertestuale mette dunque a contatto i due testi anche oltre i segmenti che hanno in comune, anzi allontana il secondo con il primo; esso organizza il sistema letterario secondo le linee di una filiazione volontaria, di una genealogia regressiva».

⁴ Segre, *Intertestualità e interdiscorsività* cit., p. 580.

⁵ Carlo Varotti parla di «doppio codice» in Bianciardi, che fa «convivere la fruibilità della lettera (un atteggiamento di disponibilità immediata verso il lettore, estranea a tanta avanguardia), con la possibilità di una lettura complessa, in cui lo scrittore (che fu lettore onnivoro) chiede al proprio lettore un'acuta cooperazione di decodifica, che entri nella complessità di un gioco allusivo che produce una scrittura dal senso moltiplicato». Un 'doppio codice' che lo avvicinerebbe, preso assieme ad una serie di altre caratteristiche, al postmoderno, sempre secondo Varotti. (In realtà, come a più riprese sostiene U. Eco [*Livelli di lettura*, in *Spazi e confini del romanzo*; poi *Ironia intertestuale e livelli di lettura*, in *Sulla letteratura*], il *double coding*, cioè la effettiva possibilità di due strategie testuali, non è prerogativa del postmoderno ma di tutta la storia della letteratura). Viene da chiedersi però se l'ipotesi del *double coding* non introduca una gerarchia o un'idea comunque classista della lettura e della scrittura. Similmente a Varotti si esprime M.A. Grignani in *La lingua 'agra' di Luciano Bianciardi*, p. 53: «In asse con il suo statuto doppio la voce che narra alterna, a partire dalla *Vita agra*, due intenzioni. Una, più bonaria, sembra cercare la comunicazione immediata e quasi dialogica col destinatario [...]. L'altro atteggiamento produce fratture, costringendo il lettore a tornare sulle pagine appena lette e a pensare all'artificio costitutivo del testo». Da questa distinzione muove il ragionamento M. Graffi, in *Il piacere del testo nella Vita agra di Bianciardi*, pp. 31-45.

Varotti allontana Bianciardi da «tanta avanguardia» (ma il riferimento chiaro è la neoavanguardia) per la disponibilità del primo nei confronti del lettore. Io allontanerei Bianciardi anche per l'uso differente che fa della parodia: naturale predisposizione e non deliberata sperimentazione (differenza che elaboro nel corpo del saggio). In merito all'idea che il *double coding* possa alludere a un elitarismo della scrittura e della lettura (in *Livelli di lettura*, p. 36, Eco scriveva ironicamente che il *double coding* è «un selettore classista»), mi riferisco, in più, specificatamente alla impossibilità di coesistenza di quest'idea con la poetica di Bianciardi. Intendo sostenere che Bianciardi non distingue – non volontariamente – tra lettori. Se invece il 'doppio codice' è una qualità immanente del testo – indicando più una molteplicità di codici che una duplicità – allora il discorso si pacifica e può essere accolto. Mi riferisco alla ricezione dell'opera bianciardiana. La difficoltà del testo, non sintattica o morfologica o lessicale in senso stretto ma in quanto non sempre risultano chiare le parti del dialogo intertestuale. Non so quanto

sia sovrapponibile questa idea di *double coding* con il ‘doppio statuto’ individuato da M.A. Grignani: «In asse con il suo statuto doppio la voce che narra alterna, a partire dalla *Vita agra*, due intenzioni. Una più bonaria, sembra cercare la comunicazione immediata e quasi dialogica col destinatario [...]. L'altro atteggiamento produce fratture, costringendo il lettore a tornare sulle pagine appena lette e a pensare all'artificio costitutivo del testo» (*La lingua 'agra' di Luciano Bianciardi*, p. 53.). Un ‘doppio statuto’ a far cadere l'illusione della immediatezza testimoniale». Non sovrapponibilità in quanto, e propriamente, Grignani tenta un sondaggio dell'individualità compositiva di Bianciardi, mentre Varotti fa rientrare il modo all'interno del postmoderno.

⁶ Fu affidata a Bianciardi nonostante l'autore americano fosse già stato tradotto in Italia: per Mondadori, già entro gli anni '50 da Giorgio Monicelli (*Il colosso di Maroussi, Domenica dopo la guerra*, con un saggio di G. Orwell, 1948) e da Salvatore Rosati (*Max e i fagociti bianchi*, 1949); per Longanesi da Henry Furst (*Plexus*, 1956 – con l'omissione delle scene sessuali, non reintegrate nelle edizioni successive) e da Adriana Pellegrini (*Il meglio di Henry Miller*, introduzione di A. Denat, scelta e presentazione di L. Durrel), che lo aveva già tradotto per Rizzoli (*Rictus*, 1959) e per la Mondadori (*Nexus*, 1960); per Einaudi da Vincenzo Mantovani (*Big Sur e le arance di Hieronymus Borsh*, 1961; *L'incubo dell'aria condizionata*, 1962), per Scheiwiller da Vanni Scheiwiller (*L'oscurità e la legge di riflessione*, con una iconografia milleriana a cura di V. Scheiwiller e sei opere inedite di M. Marini). Probabilmente la scelta ricadde su Bianciardi per l'economicità della soluzione (vicinanza alla casa editrice, affidabilità sui tempi di consegna) nonostante il parere negativo che Fernanda Pivano emise sulla sua traduzione dei *Sotterranei* di Kerouac, prefati dallo stesso Miller e comparsi poi con una dicitura a indicare una traduzione di anonimo. Il Nostro tradusse di Henry Miller: la Prefazione a *I sotterranei* di Jack Kerouac (Feltrinelli, 1960), *Arte e oltraggio. Dibattito epistolare fra Henry Miller, Lawrence Durrell, Alfred Perlès*, con prefazione di Guido Piovene (Feltrinelli, 1961); *Tropico del Cancro. Tropico del Capricorno* (Feltrinelli, 1962); *Proprio pazzia per Harry* (Einaudi, 1964); ...*come il colibrì* (Rizzoli, 1970).

⁷ Acquisizione critica di lunga data, quasi immediata all'uscita del romanzo, tanto che Bianciardi cominciò a esser chiamato ‘il Miller italiano’, il legame tra i *Tropici* (*Tropico del Cancro* e *Tropico del Capricorno*) e *La vita agra* è stato recentemente approfondito. Comparso in «Esperienze Letterarie», n. 2, XLII (2017), pp. 53-76, il saggio di Michele Maiolani, che si interroga sul legame a livello strutturale, e che secondo me fa il passo decisivo in merito, si inserisce in una serie numerosa di interventi a riguardo, su tutti: l'importante *La fatica di un uomo solo. Sondaggi nell'opera di Luciano Bianciardi traduttore* di A. De Nicola; *Sulle tracce di Enrico Molinari (da New York)* di N. Turi; e *La vita agra: rimorso e rinuncia di un traduttore dis-onesto* di B. Marras.

⁸ Cairo Montenotte, 1838 – Brescia, 1910. Scrisse, tra le tante cose, *Arrigo. Da Quarto al Voltorno* (1866), e *Da Quarto al Faro. Noterelle d'uno dei Mille* (1891).

⁹ Gavorrano, 1834 – Livorno, 1894. Scrisse *I mille. Da Genova a Capua* nel 1902. Nel 1955 per Parenti Editore esce un'edizione annotata a cura di Luciano Bianciardi.

¹⁰ Milano, 1831 – Milano, 1906. Scrisse *Ricordi di gioventù. Cose vedute o sapute, 1847-1860*, pubblicato nel 1904.

¹¹ L'elenco delle traduzioni, redatto da Irene Gambacorti e pubblicato nella sua *Bibliografia 1948-1998*, è anche disponibile al link: <http://www.lucianobianciardi.it/Opere/Traduttore2.htm>.

¹² *On the line* di Harvey Swadows (tradotto da Bianciardi nel 1959 per Feltrinelli)

starebbe alla base della equazione-ossessione bianciardiana tra traduzione e lavoro alla catena (associazione studiata pure da Maria Clotilde Angelini in *La fatica del traduttore*, in *Carte su carte di ribaltatura* pp. 135-41). Felice Rappazzo scrive, in *Sondaggi testuali nel Bianciardi traduttore*, in *ivi*, p. 75: «Questa pagina di Swadows farà venire in mente a molti lettori quelle de *La vita agra* in cui Bianciardi parla del lavoro del traduttore: “alla catena” non è solo il lavoro degli operai in fabbrica, lo è anche quello intellettuale, una volta sia ridotto a semplice ingranaggio della macchina dell’industria culturale. Non ci sembra implausibile che nel voltare la pagina di Swados in italiano Bianciardi possa aver provato uno shock of recognition...».

¹³ L. Hutcheon, *A Theory of Parody*.

¹⁴ Hutcheon, *A Theory of Parody* cit., p. 32.

¹⁵ Hutcheon, *A Theory of Parody* cit., p. 4: «Parody is one mode of coming to terms with the texts of that “rich and intimidating legacy of the past” (Bate 1970, 4)».

¹⁶ Hutcheon, *A Theory of Parody* cit., p. 35.

¹⁷ L. Bianciardi, *La vita agra*, ExC p. 60.

¹⁸ Il vero nome del locale è Bar Jamaica, ed è ancora aperto.

¹⁹ L. Bianciardi, *Diari di guerra 1944-1946*, *La mia storia*, CP p. 1433.

²⁰ L. Bianciardi, *Diari di guerra 1944-1946*, *Bombe*, CP pp. 1451-52.

²¹ C. Varotti, *La protesta dello stile*, pp. 33-37.

²² J. Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, nota di R. Demott al titolo, p. 457: «The Grapes of Wrath: From the second verse of Julia Ward Howe’s abolition song, “The Battle Hymn of the Republic,” first published in The Atlantic Monthly, February 1862: “Mine eyes have seen the glory of the coming of the Lord; / He is trampling out the vintage where the grapes of wrath are stored. . . .” Although Steinbeck began writing the novel in late May 1938, the manuscript wasn’t titled for several months. His wife, Carol, discovered the title on September 2, 1938, and Steinbeck wrote in his daily diary (later published as *Working Days: The Journals of The Grapes of Wrath*, 1938– 1941) that he thought it “a wonderful title.” Cf. also Deuteronomy 32: 32–33, and Revelation 14: 18–20. Steinbeck made a note to query his agent, Elizabeth Otis, to see if the title had ever been used before. Though no one connected with Steinbeck’s novel seems to have been aware of it, a British writer, Boyd Cable, had published a World War I novel called *Grapes of Wrath* in 1917, which was prefaced by the complete lyrics of Howe’s song».

²³ Bianciardi, *Diari di guerra 1944-1946*, *La mia storia*, CP cit., p. 1432.

²⁴ J. Steinbeck, *Furore*, p. 51.

²⁵ Steinbeck, *Furore* cit., p. 86.

²⁶ Steinbeck, *Furore* cit., p. 91.

²⁷ Steinbeck, *Furore* cit., p. 95.

²⁸ Steinbeck, *Furore* cit., p. 109.

²⁹ Steinbeck, *Furore* cit., p. 99.

³⁰ L. Bianciardi, *Diari di guerra 1944-1946*, *Parliamo ancora di me*, CP p. 1457.

³¹ L. Bianciardi, *Il cattivo profeta, Il lavoro culturale*, p. 172: «Il tenente Buckner era un giovane professore americano, venuto su con il suo esercito, durante la guerra, ed affermava appunto che la sua città, Kansas City, somigliava alla nostra. Ed a noi questo paragone era piaciuto, ne avevamo fatto un simbolo: Kansas City, Kansas City è la nostra realtà, altro che storie! Le origini della città? L’anno di fondazione? Ma era il 1944, né più né meno. Prima di allora non esisteva, era stata fondata dagli americani, che, giungendo fra noi, avevano spianato un campo per farvi atterrare gli aerei, aperto rivendite

di coca-cola, spacci di generi alimentari, dancings, depositi di materiale, creando all'improvviso un centro di traffici nuovo». Comincia da qui la sovrapposizione, con approfondimenti.

³² S. Giusti, *La periferia permanente di Luciano Bianciardi* #1.

³³ L. Bianciardi, *Il cattivo profeta*, *Cronologia*, p. 1478: «Alla fine di gennaio del 1943 viene chiamato alle armi: dopo un breve periodo di addestramento come allievo ufficiale, parte per la Puglia, dove il 22 luglio assiste al bombardamento di Foggia. («Il richiamo alle armi, all'inizio di quel tragico e denso 1943, mi colse impreparato. Molto ingenuamente, io decisi di accettare la vita militare come una prova di disciplina e di equilibrio. Credevo che la scuola allievi ufficiali, con la sua signorile miseria quotidiana, avesse proprio questa funzione, ed ebbi fiducia nei superiori, gli ufficiali di carriera che ci parlavano ogni giorno di onore e di coraggio, di Patria e di Sovrano, ma soprattutto della dignità di chiamarsi "signori ufficiali". Non fu necessario attendere a lungo, per vedere quale fosse la verità: certe orribili giornate pugliesi dell'estate e dell'autunno di quell'anno mi rivelarono lo sfacelo.») Dopo l'8 settembre, si aggrega a un reparto di soldati inglesi, la 508.ma compagnia nebbiogeni, in qualità di interprete, e si trasferisce a Forlì, poi finalmente torna a casa, a Grosseto».

³⁴ Eugenio Montale tradusse di John Steinbeck *La battaglia* (Bompiani, 1940) e *Al dio sconosciuto* (Bompiani, 1946).

³⁵ M. Colella, *Il lavoro e la battaglia. Montale traduttore di Steinbeck*, p. 273. In nota 4: The Many Lives of John Steinbeck, premesso a Steinbeck 1959, pagina non numerata: «Before the reception accorded The Grapes of Wrath made Steinbeck a world-famed literary figure, he was many things. Always a non-conformist, he was discharged from a New York newspaper for writing opinions instead of facts. He was an apprentice hod-carrier, an apprentice painter, a working chemist, caretaker of a Lake Tahoe estate, a surveyor in the Big Sur country, and an itinerant fruit picker».

³⁶ Ultimo della serie a Maria Rosa Solari, assieme al mottetto I e al mottetto II, scritti nel 1934 e pubblicati per la prima volta ne «La Gazzetta del Popolo» già col titolo collettivo di *Mottetti*, il 5 dicembre dello stesso anno a Torino. Nelle *Note* delle edizioni: «*Brina sui vetri*, ecc. Vita di sanatorio ('molti anni e uno più duro') e vita di guerra contrapposte. La bomba 'ballerina' fu usata dalle nostre fanterie nel 1915 e forse anche dopo».

³⁷ L. Bianciardi, *I travagli di Riva e l'amante di H.H., Juve-Torino-Inter*, «Il Guerin Sportivo», AM2 p. 1684: «[...] in Italia i poeti di livello europeo sono più d'uno. Mettiamo in cima alla fila Eugenio Montale, e subito dopo, sempre fra i viventi, Giorgio Caproni e Andrea Zanzotto». Montale è citato anche in *Chi amo e chi no*: «Gentile Pedroni, eccole i nomi di cinque persone che amo, fra gli italiani viventi: Carlo Emilio Gadda, Eugenio Montale, Renato Guttuso, Carlo Cassola e Maria Jatosti» (AM2, p. 1688).

³⁸ L. Bianciardi, *Aprire il fuoco*, ExC p. 48: «Cerco di cogliere, semmai, il suo messaggio nell'istante in cui sgroppa e punta il muso verso il tepidario lustrante dell'obitorio». Si legga *Caffè a Rapallo*, da *Ossi di seppia* (1925): Natale nel tepidario / lustrante, truccato dai fumi / che svolgono tazze, velato / tremore di lumi oltre i chiusi / cristalli, profili di femmine / nel grigio, tra lampi di gemme / e screzi di sete...». Luciano Bianciardi si trasferisce a Sant'Anna di Rapallo nel 1964, dopo aver passato diverso tempo, saltuariamente, nella città di mare. Trovo importante l'influenza di Montale su Bianciardi perché la 'cornice' del romanzo *Aprire il fuoco*, cioè i capitoli 1-4 e 14, si nutrono profondamente dell'immaginario 'ligure' del poeta, sempre, ovviamente, con ironia.

³⁹ Dante Isella in nota nella sua edizione commentata (nota 8, p. 63): «[la bomba ballerina] Era chiamata così, gergalmente, per il suo impennaggio di tela che poteva ricordare il gonnellino di una ballerina. L'immagine si allarga, generandoli da sé, nei "giuochi di Bengala" e nella "festa" (antifrasi eufemistica e propiziatoria di 'guerra') dei due versi seguenti».

⁴⁰ L. Bianciardi, *Diari universitari 1939-1942, Critica in atto di Giuseppe Ungaretti (Saggi pseudopoetici di ermetismo)*, ovvero *Quiete, Contrasti, Ridicolo, Autoritratto, Ad Alda, Osceno, Fascismo, Università, Zoppico, Domani* (CP p. 1389-91); *Poesia ermetica*, ovvero *Famiglia, Accanto a me* (CP p. 1391); *Saggi pseudopoetici di ermetismo* («L'ermetismo, che pecca di intellettualismo, che lascia l'intuizione per il concetto, può condurre a degli estremi impoetici. A tali estremi ho voluto giungere per criticare Giuseppe Ungaretti»), ovvero *Scetticismo* (CP pp. 1391-92); *Ancora l'ermetismo pseudopoetico*, ovvero *Idealismo assoluto, Aldo, Religiosità, La causa di tutto* (CP p. 1408). In *Diari di guerra 1944-1946*, questa volta non parodianti: *Questo silenzio* (CP pp. 1449-50); *Bombe* (CP pp. 1451-52). Ne parla diffusamente Varotti in PS, pp. 25-37.

⁴¹ Sei interventi su «La Gazzetta», dal 22 novembre 1953 all'1 gennaio 1954 – che dipendono dai *Diari*.

⁴² L. Bianciardi, *Vita militare, IV. L'ultima lettera che scrissi a Mariagrazia*, «La Gazzetta», 6 dicembre 1953, poi ID., *I bambini di Foggia*, «L'Unità», 28 aprile 1955 e, successivamente, ID., *La morte a Foggia*, «L'Unità», 4 maggio 1955: «In quel tempo leggevo Ungaretti e c'era una poesia che m'era rimasta in testa: "Un'intera nottata buttato vicino al compagno massacrato, con la sua bocca digrignata volta al plenilunio, e la solitudine delle sue mani penetrata nel mio silenzio, ho scritto lettere piene d'amore. Non sono mai stato attaccato alla vita". Non ricordo più come fossero ritmati i versi, e nemmeno potrei dire se sono esattamente così, ma allora mi fecero una grande impressione; per questo, appena cominciarono a cadere le prime bombe presi la carta e scrissi quella lettera».

⁴³ Cfr. nota 23.

⁴⁴ L. Bianciardi, *Uffa, nonno, come rompi*, «ABC», 10 luglio 1970, AM2 pp. 1482-85.

⁴⁵ Per quest'analisi, si è letta la King James Version della Bibbia, la più popolare nel mondo anglofono. È pur vero però che la canzone fa riferimento al vino come «vintage», che è parola contenuta nella vulgata biblica: «19 So the angel swung his sickle over the earth and cut the earth's vintage. He threw it into the great wine press of God's fury». Al paragrafo 8 si legge «The wine of God's fury», sintagmaticamente rilevante. Il sito del Vaticano riporta anche una nota al testo molto interessante, che rimanda alla frequenza dell'immagine: «8 [10-11] The wine of God's fury: image taken from Isaiah 51:17; Jeremiah 25:15-16; 49:12; 51:7; Ezekiel 23:31-34. Eternal punishment in the fiery pool of burning sulfur (or "fire and brimstone"; cf Genesis 19:24) is also reserved for the Devil, the beast, and the false prophet (Rev 19:20; 20:10; 21:8)».

⁴⁶ I. Blundo, *Bianciardi d'essai*.

⁴⁷ L. Bianciardi, *Traduttori traditori*, «Cinema Nuovo», 25 febbraio 1955, AM2 pp. 739-41.

⁴⁸ Diversi sono gli studiosi che hanno tentato una descrizione accurata delle tipologie di lettura. Umberto Eco è uno di questi (*Ironia intertestuale e livelli di lettura*, in *Sulla letteratura*), che distingue il lettore semantico dal lettore critico o estetico, cioè un lettore di primo livello e un lettore di secondo livello. Paolo Costa fa un buon sunto della questione nel suo capitolo *Testo e lettura*, e in particolare in *Testo letterario e lavoro*

del lettore, accolto nel volume *Il futuro della lettura*. Qui si accoglie per comodità la distinzione di Eco, parlando però solo di lettura ‘complessa’, cioè critica ed estetica.

⁴⁹ W. Faulkner, *A fable*, *Tuesday Night*.

⁵⁰ Bianciardi, *Diari di guerra 1944-1946*, *La mia storia*, CP cit., p. 1433.

BIBLIOGRAFIA

- L. Bianciardi, *La vita agra*, edizione annotata a cura di A. Bertani, prefazione di A. Bruni, Milano, ExCogita, 2013 [edizione citata con l'abbreviazione ExC].
- L. Bianciardi, *Aprire il fuoco*, edizione annotata a cura di A. Bertani, prefazione di M.A. Grignani, Milano, ExCogita, 2015.
- L. Bianciardi, *L'antimeridiano*. Opere complete, vol. I e vol. II, a cura di Luciana Bianciardi, M. Coppola e A. Piccinini, Milano, Isbn Edizioni ed ExCogita, 2008.
- L. Bianciardi, *Il cattivo profeta. Romanzi, racconti, saggi e diari*, a cura di Luciana Bianciardi, prefazione di M. Marchesini, Milano, Il Saggiatore, 2018 [edizione citata con l'abbreviazione CP].
- I. Blundo, *Bianciardi d'essai*, *La vita agra di Luciano Bianciardi a Grosseto raccontata da Isaia Vitali*, Mario Dondero, Maria Jatosti, Roma, Stampa Alternativa, 2015.
- M. Colella, *Il lavoro e la battaglia. Montale traduttore di Steinbeck*, in *Lavoro! Storia, organizzazione e narrazione del lavoro nel XX secolo*, a cura di N. di Nunzio e M. Troilo, Roma, Aracne, 2016, pp. 271-92.
- P. Costa, *Il futuro della lettura. L'esperienza del testo nell'era postmediale*, Milano, Egea, 2016.
- W. Faulkner, *A fable*, New York, Vintage Book, 1978.
- I. Gambacorti, *Luciano Bianciardi. Bibliografia 1948-1998*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2002.
- S. Giusti, *La periferia permanente di Luciano Bianciardi #1*, «La Ricerca», 22 luglio 2013: <http://old.laricerca.loescher.it/letteratura/571-la-periferia-permanente-di-luciano-bianciardi-1-migrazioni-e-luoghi.html>
- M.A. Grignani, *La lingua 'agra' di Luciano Bianciardi*, pp. 49-67 in Ead., *Novecento Plurale. Scrittori e lingua*, Napoli, Liguori Editore, 2007.
- M.A. Grignani, *Aprire il fuoco*: epilogo di una scrittura in esilio, in «agro Bianciardi», «Il Verri», 37 (giugno 2008), pp. 5-30.
- L. Hutcheon, *A Theory of Parody, The Teaching of Twentieth-Century Art Form*, Chicago, University of Illinois Press, 2000.
- E. Montale, *Le occasioni*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 2003.
- C. Segre, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in Id., *Opera Critica*, Milano, Mondadori, 2014, pp. 573-91.
- J. Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, introduction and notes by R. De Mott, Londra, Penguins, 2006.
- J. Steinbeck, *Furore*, Milano, Bompiani, 1940.
- C. Varotti, *Luciano Bianciardi, la protesta dello stile*, Roma, Carocci, 2017.

SITOGRAFIA

Fondazione Luciano Bianciardi: <http://www.fondazionebianciardi.it/biblioteca-e-archivio/lucianobianciardi.it>: <http://www.lucianobianciardi.it/Opere/Traduttore2.htm>

King James Bible Online: <https://www.kingjamesbibleonline.org/>

Wikipedia inglese: https://en.wikipedia.org/wiki/Battle_Hymn_of_the_Republic

CARLO VAROTTI

*Inquisitori, don Abbondi e Italiani:
Sciascia e la Storia della colonna infame*

*Sciascia and the impact of Manzoni's
Storia della colonna infame*

ABSTRACT

L'articolo, ripercorrendo le testimonianze dell'interesse profondo e mai intermesso di Sciascia per la *Storia della colonna infame*, individua alla base del testo manzoniano non solo una sofferta meditazione morale sul rapporto tra storia collettiva e storia individuale, ma vede in esso la più rigorosa e dolente celebrazione del senso di responsabilità individuale: ciò che fa della *Colonna* un testo lontanissimo (e perciò raramente capito) del prevalente spirito nazionale, troppo spesso autoassolutorio. Nell'esplicita polemica manzoniana nei confronti di un 'Io' che si confonde nella rassicurante identificazione con il 'Noi' (la maggioranza, lo spirito dei tempi); nel sofferto ed eroico individualismo critico manzoniano, Sciascia non solo trova un modello altissimo di impegno intellettuale e civile, ma anche vi ritrova i termini della propria inesausta polemica contro le *idées reçues* e le loro comode scorciatoie. Il Manzoni della *Colonna*, che già aveva ispirato la *Morte dell'inquisitore* (1964), ritorna così significativamente – tra l'*Affaire Moro* (1978) e *La strega e il capitano* (1985) e in una serie acuta di saggi critici – in un momento di grave crisi della politica italiana e dello spirito civile della nazione.

This article surveys the evidence of Sciascia's extensive, sustained interest in *La storia della colonna infame* and identifies at its base not only a moral meditation on the relationship between collective and individual histories, but also a rigorous celebration of individual responsibility. This is what greatly distances the rarely-understood text from the prevailing, too often self-absolving, national spirit. Sciascia finds in Manzoni's explicit polemic against the individual who conforms to the will and identity of the collective (be it the majority or the general zeitgeist), and in the arduous, heroic individualism he depicts, the highest model of intellectual and civic engagement as well as the terms of his own contention with *idées reçues* and the shortcuts they entail. Having already inspired *Morte dell'inquisitore* (1964), Manzoni's *Colonna* and its influence return significantly – between *Affaire Moro* (1978) and *La strega e il capitano* (1985), and in a pointed series of critical essays – in a moment of serious crisis in Italian politics and the civic spirit of the nation.

*Inquisitori, don Abbondi e Italiani:
Sciaccia e la Storia della colonna infame*

La *Storia della colonna infame*, stampata da Manzoni in coda all'ultima edizione dei *Promessi sposi* (1840-42), è aperta da un'articolata *Introduzione*, che nelle prime battute accampa una giustificazione: sull'opportunità di scrivere di un episodio che già era stato trattato da «uno scrittore giustamente celebre»¹. Lo scrittore è, naturalmente, Pietro Verri, autore di quelle *Osservazioni sulla tortura* che appartenevano a un passato non troppo lontano, essendo state date alle stampe solamente nel 1804 (nella «bella e utile collezione degli Economisti d'Italia»)², a trent'anni di distanza dalla loro stesura. Per un autore come Manzoni, che assai parcamente pubblicava, conscio che di libri ne circolano fin troppi, giustificare l'uscita di una nuova opera non è esercizio di topica modestia: e infatti ad accampare in primo piano, in queste battute, sono proprie le ragioni profonde del 'libro', la sua logica interna. Cosicché, scrive Manzoni, «[all'autore] pareva che [il soggetto] potesse essere *trattato di nuovo, con diverso intento*. E basterà un breve cenno su questa *diversità*, per far conoscere la *ragione del nuovo lavoro*»³.

Al centro della scrittura della *Storia della colonna infame*, nel cuore della sua stessa *ragione*, c'è dunque una divergenza interpretativa (*diversità*) su un episodio storico come il processo milanese a Giangiacomo Mora e Guglielmo Piazza, condannati a morte nel 1630 come 'untori'. C'è nell'*Introduzione* della *Storia* una dichiarata e rispettosa polemica nei confronti del grande illuminista milanese, quel Verri che pure, nella prima stesura del testo che poi diventerà la *Storia della colonna infame*, aveva assunto i tratti inequivocabili dell'eroe della libera ricerca della verità, del campione di una ragione scevra di pregiudizi. Nell'*Appendice* infatti, dopo aver passato in rassegna e denunciato i giudizi frettolosi, pregiudiziali e spesso contraddittori che sull'oscuro episodio della 'colonna' avevano espresso uomini del calibro di Muratori, Giannone e Parini, le *Osservazioni sulla tortura* di Verri appaiono come il disvelamento di una verità che attendeva la disamina acuta del grande giurista e storico, così che potesse risplendere in tutta la sua luminosa evidenza. Perché la vicenda del processo ai supposti untori, celebrato a Milano nel 1630, e conclusosi con condanne a morte e atroci supplizi, venisse finalmente compresa in tutta la sua scandalosa atrocità, occorre insomma l'impiego di un'intelligenza resa sospettosa dalla consapevolezza che «la parola umana può esprimere il vero e il falso»⁴, e che non esiste nessun'altra parola che brilli nella luce incerta e demoniaca della falsificazione, quanto quella prodotta dal potere e dalla Storia scritta dai potenti⁵.

Verri sembra quasi fare irruzione nel testo dell'*Appendice storica* come un primattore che attraversa il proscenio. È infatti un vero e proprio movimento mimico quello che vede l'illuminista muoversi sullo sfondo di una concretissima topografia milanese:

Venne finalmente un uomo, il quale vide, come tanti altri, una colonna; ma non andò, come tanti altri, a pensare che un pezzo di granito fosse il criterio d'un fatto morale: vide una iscrizione; ma ricordandosi che la parola umana può esprimere il vero e il falso, non s'immaginò che le parole incise in marmo fossero esenti da questa condizione: lesse...⁶

Se dunque in questo modo, per la prima volta, la storia del processo veniva raccontata con rigore storico e con pietà umana, Manzoni si sofferma tuttavia, nelle ultime battute dell'*Appendice*, sulle ragioni che spinsero Pietro Verri a non pubblicare le sue *Osservazioni sulla tortura* (come si è detto, stampate solo nel 1804, sette anni dopo la morte del loro autore), e le individua negli scrupoli dello scrittore, che non volle ledere l'onore del padre, «presidente di quello stesso senato che aveva sentenziato il Mora e il Piazza»⁷. Ma se è vero che l'istituzione che aveva emesso l'assai poco onorevole verdetto era la stessa, un secolo abbondante separava tuttavia quegli uomini dalla generazione del padre di Verri: che insomma lo scrupolo dell'illuminista del «Caffè» possa apparire davvero eccessivo lo dice il fatto che Manzoni senta la necessità di dare, di quello scrupolo, una giustificazione. Ed è proprio con essa che l'*Appendice* di fatto si conclude: con una riflessione sul rapporto tra individuo e «corpi», dove *corpi* sono associazioni, istituzioni e comunità o *universitates* (i 'corpi sociali' dunque): le variegate realtà che strutturavano la società rigidamente stratificata e policentrica dell'*ancient régime*. Nei primi anni Venti – quando fresco più che mai è il dibattito 'romantico' sulla necessità di un rinnovamento radicale della società italiana e delle sue istituzioni giuridiche, politiche ed economiche – le parole di Manzoni suonano come la descrizione di un processo politico-sociale ormai avviato, e che le esperienze della rivoluzione francese e degli anni napoleonici hanno reso irreversibile. Scrive così:

Gli uomini, partendo da quel traslato per cui chiaman corpo l'unione di molti di loro, attribuiscono a queste unioni una specie di vita unica, comune, continua. Quindi ognuno che è parte d'uno di questi corpi, viene a parte della lode e del biasimo comune; e vestendo un abito di una certa stoffa e d'una certa foggia, entra mallevadore di ciò che hanno fatto anche prima ch'egli nascesse, quegli che portarono un abito simile. A prima giunta pare questo un peso assai incomodo: ma i più l'hanno sempre portato molto volentieri, perché più assai del peso sono i profitti che si ricavano da una tale comunione⁸.

Ed è con evidente soddisfazione che Manzoni può constatare che

ora con lo sciogliersi di molti di essi [i «corpi»], quello spirito, senza il quale non pare che l'uomo possa stare, s'è diffuso in relazioni più vaste, e più lontane, e quindi anche più deboli⁹.

Alle forme di appartenenza politico-sociale 'ravvicinate' e immediatamente tangibili dell'*ancient régime*, (con il loro strascico di obblighi e di privilegi) si vanno sostituendo forme di più estesa e astratta appartenenza (la nazione; lo stato nazionale; l'uomo e il cittadino depositario di diritti universali), che non possono non essere guardate da Manzoni positivamente, nella misura in cui riducono gli effetti negativi di un bisogno (qualcosa «senza il quale non pare che l'uomo possa stare») che resta tuttavia connaturato al comportamento umano: quello dell'individuo di sentirsi parte solidale di un gruppo e di una collettività.

Non stupisce che poco tempo dopo l'epoca in cui scrisse l'*Appendice*, quando nel 1827 darà alle stampe la prima edizione dei *Promessi sposi*, Manzoni decida di non pubblicare il testo dell'*Appendice*. Forse era proprio quel nesso tra la libertà dell'individuo e i doveri prodotti dai legami sociali e culturali dei 'corpi' di appartenenza, che doveva lasciargli un senso di insoddisfazione. Il punto dolente, insomma, doveva situarsi già allora – anche se probabilmente in maniera ancora oscura e indeterminata – proprio in quell'area in cui si giocherà la questione etica e filosofica centrale della *Storia della colonna infame*: il nesso inestricabile tra individuo e collettività, tra coscienza individuale e condizionamenti (culturali e morali) del suo tempo.

Giustamente Niccolò Mineo ha osservato che una presa di distanza dalle *Osservazioni sulla tortura* di Verri è rilevabile già nel *Fermo e Lucia*, nel capitolo terzo del quarto tomo – pressoché in contemporaneità, dunque, con l'*Appendice storica* – ed è una presa di distanza che va nella direzione della «esclusione delle ragioni storiche collettive e riconoscimento delle responsabilità individuali»¹⁰. E in effetti, leggendo con attenzione quel capitolo, lo si trova come percorso da un disagio sottile, forse non ancora compiutamente oggettivato dal suo autore. Che i responsabili della sanità pubblica si fossero resi colpevoli di evidenti omissioni, di un «posponimento volontario, abbandono pensato della salute degli uomini» è per Manzoni un dato di fatto, ma tutt'altro che chiarito è, in quel capitolo del *Fermo*, il legame misterioso tra le opinioni dell'individuo e il peso decisivo del pensare comune, delle convinzioni accettate con pacifica autoevincenza dalla maggioranza. E basterebbe leggere le ultime pagine di quel capitolo del *Fermo* per vedere quanto l'argomento fosse tutt'altro che pacifico per Manzoni. Perché idee che ci sembrano ora palesemente ovvie apparvero assurde in altre epoche? «E se – si domanda lo scrittore – anche noi ora viventi tenessimo per verissime cose che sieno per dar molto da ridere alla età venturo?»¹¹. Ed è un dubbio malizioso che getta una luce inquietante su tutta la pagina. Ripercorrere la lunga storia delle credenze dell'umanità consente di raccogliere un florilegio di assurdità e di follie; ma la storia ci mostra continuamente «quanto

fosse prepotente l'autorità di quelle idee»¹². Ma non siamo allora noi stessi vittime potenziali di altre evidenze, date anch'esse per scontate e all'apparenza compiutamente razionali che, appunto, 'faranno molto ridere le età venture'? Ma se le età future potranno severamente sorridere di quelle credenze e convinzioni che noi (pur così fieri delle nostre conquiste di civiltà) troviamo 'evidenti' e razionalissime, allora vuol dire che tale è la forza cogente dei condizionamenti che ogni epoca reca con sé, che davvero ridotto è il margine di indipendenza dell'individuo dagli imperativi (meglio, dai dati 'evidenti') morali e culturali che segnano l'epoca in cui il caso l'ha destinato a vivere.

Che insomma la conclusione ottimisticamente illuministica sulla nuova libertà dell'individuo dai vecchi condizionamenti, con cui Manzoni chiudeva l'*Appendice storica*, non potesse pienamente soddisfare lo scrittore – aprendo spiragli e interpretazioni su cui molto ancora egli avrebbe in futuro meditato – è allora facilmente comprensibile. Sarà proprio contro questa idea – che non solo percorre le *Osservazioni sulla tortura* di Pietro Verri, ma che è confusamente presente nelle proprie stesse pagine, nei mesi in cui scriveva il *Fermo e Lucia* – che Manzoni sentirà la necessità di prendere esplicitamente posizione, anni dopo, scrivendo la *Storia della colonna infame*. L'oggettivazione della polemica nei confronti del grande illuminista è allora tanto più esplicita, quanto più è sofferta la conquista di un giudizio saldo: come sempre è sofferto ciò che nasce da una rigorosa messa in discussione delle proprie convinzioni.

Accingendosi così a riprendere in mano, a distanza di anni, le dolorose pagine del processo contro gli untori, Manzoni avvertirà preliminarmente il lettore sul principale pericolo insito nell'operazione (pericolo dal quale non si salvò il pur benemerito Verri): quello di sopravvalutare la forza invincibile delle credenze false e immotivate, dei pregiudizi più o meno assurdi, più o meno ridicoli, che caratterizzano ogni epoca – indipendentemente dal grado di razionalità, civiltà o buon senso di cui ognuna si sente depositaria. Se tali sono i condizionamenti culturali e morali che ogni epoca esercita sull'individuo, da apparire evidenti, chiari e illuminati dalla luce incontrovertibile della ragione, allora l'agire del singolo non può però che essere, in ultima analisi, prodotto da una sorta di fatale necessità. E la sua responsabilità non potrà che essere diluita, condivisa con l'intera comunità dei contemporanei.

Che è appunto quanto Manzoni sottolinea quasi in apertura all'*Introduzione* alla *Storia della colonna infame*:

[studiando le carte del processo] c'è pericolo di formarsi una nozione del fatto, non solo dimezzata, ma falsa, prendendo per cagioni di esso l'ignoranza de' tempi e la barbarie della giurisprudenza, e riguardandolo quasi come un avvenimento *fatale e necessario*...¹³

Come tutti sanno, la *fatalità* e la *necessità* che andava evitata – rileggendo le infelici carte del processo contro gli untori – era proprio quella di chi riteneva il ricorso alla tortura, nelle forme e nei modi in cui essa fu adottata e seguita

in quel caso specifico, come pratica corrente e pressoché imposta dalle procedure inquirenti del tempo. Pratica corrente, forse – ci dice Manzoni – ma non pratica imposta dalle norme procedurali: i giudici operarono anzi, nel ricorrere ad essa, ad una forzatura evidente di principi largamente condivisi dall'antica e recente tradizione giuridica. La *fatalità* e la *necessità* di quell'agire entravano così, nell'interpretazione che dell'avvenimento dava Manzoni, nel terreno della coscienza individuale, nell'ambito chiaroscurato e impenetrabile del cuore dell'uomo e del suo inestricabile garbuglio, nella sfera della sua intima volontà.

E *fatalità* e *necessità* sono parole inaccettabili per la concezione che della storia ha Manzoni: così inaccettabili che tutta la rilettura polemica del processo si appunterà proprio sulla negazione di una forza sovrastorica che diluisce nella corrente delle idee, nello 'spirito del tempo', la responsabilità degli individui e il nucleo profondo delle loro coscienze. Aspetti che non potevano non fare della *Colonna* un libro capitale per uno scrittore come Sciascia, con il suo individualismo sdegnoso e a tratti esasperato; con il suo ineshausto sospetto per ogni forma di 'collettivizzazione' del pensiero e delle coscienze¹⁴.

Ma – come cercheremo di dimostrare – l'ammirazione di Sciascia per lo scrittore milanese e per i suoi capolavori non riguarda solo il modello dell'intellettuale critico e isolato, coraggiosamente disposto ad assumere posizioni scomode e non condivise dalla maggioranza. C'era nella *Colonna* e nel romanzo manzoniano, per Sciascia, qualcosa di più: che ne faceva una risposta mai pacificata sul grande tema del carattere degli Italiani, sul destino ancora *in fieri* di una nazione.

La *fatalità* e la *necessità* implicano il confondersi delle volontà individuali nelle grandi correnti della storia: dove l'individuo, l'«Io», diventa indistinguibile dal «Noi». E invece la tensione tra «Io» e «Noi», tra individuo e società, attraversa tutta l'opera manzoniana in un'atmosfera vertiginosa di tragedia cristiana, dove la colpa è sempre il prodotto della volontà, e la scelta è sempre un atto compiuto nella solitudine assoluta della coscienza. Diversamente da Antigone o da Edipo, eroi costretti a una condizione di irrisolvibile sospensione, che li conduce alla catastrofe essendo innocenti e colpevoli nello stesso tempo, Adelchi è vittima compiutamente innocente, la cui scelta implica la solitudine assoluta di un «Io» che risponde alla propria coscienza, in contrasto con il mondo e i suoi valori. Nelle tragedie manzoniane la comunità (che è componente ineliminabile nella concezione tragica greca) non può che scivolare nel silenzio, lasciando il vuoto assoluto attorno all'individuo, il silenzio appunto della coscienza nel suo rapporto diretto con Dio.

Lo spirito tragico manzoniano implica sempre la solitudine, quella di una coscienza che cerca la luce improvvisa della grazia, e che si isola dal tempo e dalla storia. È così per l'Innominato; ed è così per Napoleone, l'uomo «fatale» per eccellenza, al cospetto della cui morte l'intera terra non può che «ammutilire». Ma per Manzoni quella di Napoleone è appunto l'anima nuda

dell'uomo al cospetto della morte; è l'uomo solo di fronte a un tempo che – affacciandosi sull'immobilità sospesa dell'eterno – perde ogni senso.

Sciascia lettore di Manzoni non può non ricordarsene, in più di un'occasione. E basta rileggere *L'Affaire Moro* per comprendere come l'attualità della politica e il frastuono della storia (eppure il libro era veramente un *instant book*: uscito pochi mesi dopo il ritrovamento del corpo dello statista ucciso) potessero divenire sotto lo sguardo dello scrittore siciliano un'eco lontana. La prigionia di Moro (vero evento di svolta della recente storia italiana) riletta attraverso la disamina delle lettere dello statista nelle settimane che precedettero la sua morte, pone drammaticamente il problema del rapporto tra l'individuo e la società, tra la coscienza del singolo e le grandi realtà collettive, tra responsabilità individuale e movimento 'fatale' della storia. Se tutta la vicenda è il tentativo di comprendere la tragedia umana e individuale dell'uomo Aldo Moro, merita ricordare come nel capitolo posto al centro esatto dell'*Affaire* (dedicato alla lettera di Moro pervenuta ai giornali il 10 aprile 1978)¹⁵ il 'personaggio' Moro stia acquisendo – scrive Sciascia – la consapevolezza della sua solitudine: da "personaggio" a 'uomo solo' a 'creatura':

Questa lettera ha molto di velato e di contorto, anche se è una delle più sciolte che Moro abbia scritto. E sciolte è la parola giusta: Moro comincia, pirandellianamente, a sciogliersi dalla forma, poiché tragicamente è entrato nella vita. Da personaggio a 'uomo solo', da 'uomo solo' a creatura: i passaggi che Pirandello assegna all'unica possibile salvezza¹⁶.

Nei termini pirandelliani richiamati da Sciascia, il superamento dell'inautenticità della 'forma', nella sua falsificatoria contrapposizione alla pienezza della 'vita', passa attraverso la consapevolezza della solitudine esistenziale, che è misura della propria condizione di «creatura», consapevole dei propri limiti e alla ricerca della salvezza. E non stupisce se tutto il libro sulla tagica parabola della prigionia di Moro, prima ancora che atto di accusa contro la classe dirigente democristiana, sia un'accurata meditazione sulla solitudine dell'uomo, posto in quell'incrocio imperscrutabile in cui la storia individuale (e il suo tragico portato esistenziale, la concretezza drammatica del suo vissuto) incontra la storia collettiva e le norme inumane della ragione di stato. L'interesse di Sciascia per il rapporto tra la Storia e le storie individuali – che trovava nell'affaire' Moro il sapore acre di una vicenda ancora bruciante – non poteva non portare lo scrittore siciliano a istituire da sempre un rapporto privilegiato con il grande maestro lombardo. E in particolare proprio con quella *Storia della colonna infame*, che di Sciascia (soprattutto negli anni della maturità) fu davvero *livre de chevet*.

'Noi' e 'Io', dicevamo. La polarità tra il singolare e il plurale del pronome personale affascina da sempre Sciascia. Tra 'io' e 'noi' si colloca del resto la distanza tra il pensiero libero e responsabile, da una parte, e la banalità condivisa e acriticamente riprodotta, dall'altra. Sciascia, da sempre affascinato dalle molte-

plici modulazione che la stupidità può assumere nel discorso pubblico, ben conosce il fascino perverso del luogo comune, delle *idées reçues*, che la modernità – tra parcellizzazione dei saperi e amplificazioni mediatiche – ha esteso senza limiti¹⁷. Ma proprio in quanto ‘comune’, il luogo comune è per eccellenza il luogo del ‘Noi’, di un pensiero che rinuncia alla caparbia ricerca individuale (e alla vertigine della coscienza) per diluirsi nella pluralità indistinta. Fino alle determinazioni più tragiche che il ‘Noi’ ha assunto nel corso del XX secolo, presiedendo all’aggressiva omologazione di massa dei totalitarismi: il pensiero pervasivo e monolitico, che esclude dissensi e minoranze, che guarda con ferocia ad ogni espressione critica dell’individualità. È la maggioranza arrogante e repressiva che Musil aveva stigmatizzato nel famoso *Discorso sulla stupidità*, scritto poco prima dello scoppio della seconda guerra mondiale (e degli esiti estremi della follia nazista e dell’olocausto), ma ispirato dall’osservazione degli ormai consolidati totalitarismi. Nel discorso dello scrittore austriaco la polarità ‘Io’ / ‘Noi’ è lì, evidente più che mai. Ma il sorriso dell’ironia è destinato a diventare smorfia tragica: la nuova stupidità dei nostri tempi, scrive Musil, è quella che conduce gradualmente ogni ‘Io’ a trasformarsi in un ‘Noi’. Un ‘Noi’ che non potrà ammettere dialogo e confronto, che ha in sé il germe mortale della totalità onnicomprensiva:

quando si sfoga – proprio come il megalomane che sogna a occhi aperti – la maggioranza si crede non solo l’unica saggia ma anche l’unica virtuosa, coraggiosa, nobile, invincibile, pia e bella. Il mondo ha la peculiare tendenza per cui, quando gli uomini si trovano in tanti, si permettono tutto ciò che è proibito al singolo. *I privilegi del Noi ingigantito* danno l’impressione che il crescente incivilimento e addomesticamento del singolo vada compensato dal parallelo imbarbarimento degli stati, delle nazioni e delle loro leghe ideologiche. *Chiaramente si manifesta un disturbo dell’equilibrio affettivo che in sostanza precede la contrapposizione tra Io e Noi e ogni valutazione morale.* (corsivi nostri)¹⁸

Ma la polarità ‘Io’ e ‘Noi’ (e individuo e Storia), non solo percorre tutta l’opera di Manzoni, ma è posta esplicitamente a tema nelle pagine conclusive della *Storia della colonna infame*. Se l’operetta si apriva con il richiamo polemico alla *fatalità* e alla *necessità* (alla quale Verri aveva voluto ridurre l’operato, individuale, dei giudici milanesi del 1630) è proprio a quei concetti che rinviano le pagine conclusive. Ma il ‘fato’ di cui Manzoni parla nell’*incipit* della *Colonna* è diventato, nella pagina conclusiva dell’operetta, un ‘Noi’. Ed è un ‘Noi’ attorno al quale si consuma un dramma epocale: quello, nientemeno, del destino della nazione e della sua labile identità.

Passando in rassegna alcuni scrittori che, più attentamente o di sfuggita, hanno trattato del processo milanese del 1630 (da Ripamonti a Muratori, fino a Pietro Verri) Manzoni si interroga sul rapporto che intercorre tra il libero esercizio critico del pensiero e la «tirannia che un’opinione dominante esercita spesso sulle parole di quelli di cui non ha potuto assoggettar la mente»¹⁹. Sono pagine che tracciano una precisa concezione del ruolo dell’intellettuale, natu-

ralmente, e che tanto più colpiscono in un'epoca, come quella della pervasiva emergenza risorgimentale/nazionale, quando più che mai sembrava naturale chiedere agli individui proprio la condivisione incondizionata di una fede, di una nuova 'opinione dominante'. All'intellettuale Manzoni indica invece il dovere di un esercizio critico instancabile: le forme di un individualismo coraggioso e sospettoso, che rilegge il passato e il presente alla luce di una coscienza critica mai pacificata. E la *Colonna* si chiude proprio con il richiamo a un nuovo spirito del tempo, che Manzoni chiama appunto «lo spirito di individualità»²⁰, che ha ormai messo in crisi le tradizionali aggregazioni collettive (i «corpi sociali), cosicché – osserva nelle righe conclusive dell'operetta, «l'io si crede troppo ricco per accattar dal noi»²¹.

Ma è un 'Io' che va coltivato, sul quale costruire una coscienza storica della nazione che non potrà prescindere dalla rilettura critica e appassionata del passato: che è fatto anche (soprattutto: come non poteva non pensare la religiosità 'agostiniana' di Manzoni) di ombre; o di quegli abissi dell'orrore di cui la storia della *Colonna* è un esempio.

Ma la centralità dell' 'Io' sembra ipotizzare la necessità di costruire una nuova coscienza nazionale (diciamo coscienza, attenzione, non 'identità'). Alla fine dell'abisso descritto nella *Colonna*; alla fine di una storia così atrocemente senza speranza, priva di ogni possibile luce di grazia, resta l'auspicio di una nuova cultura che sappia costruire criticamente il senso tutto moderno della responsabilità individuale: la definizione dei doveri ai quali il singolo è chiamato, come membro di una comunità, e nel libero esercizio della propria coscienza.

Torniamo così a Sciascia. E dobbiamo tornare al senso dei ripetuti omaggi resi a Manzoni dallo scrittore siciliano. Talora impliciti e indiretti (come nella *Morte dell'inquisitore*); talora (come nel caso della *Strega e il capitano*) dichiarati fino all'evidenza della riscrittura e della citazione diretta. E torniamo allo Sciascia che a Manzoni dedica alcune penetranti pagine di *Cruciverba*, il libro che nel 1983 raccolse molti dei suoi saggi ed interventi critici.

Nelle pagine ammiratissime della *Storia della colonna infame*, Sciascia vedeva soprattutto la grande lezione di una letteratura capace di raccontare la pena dell'individuo, di entrare nel cuore dell'uomo e nelle sue sofferenze. Manzoni è del resto lo scrittore che programmaticamente aveva fatto dei destini individuali e degli abissi della sofferenza dimenticata dalla storia la sua principale ispirazione: un modello che Sciascia assume chiaramente in un libro degli anni Sessanta, la *Morte dell'inquisitore* (1964), romanzo inchiesta sulla figura obliata di Diego La Matina, eretico di Racalmuto vissuto nel XVII secolo, che nelle carceri dell'Inquisizione di Palermo aveva aggredito, uccidendolo, il proprio inquisitore. È una storia mirabilmente ricostruita per indizi: attraverso i pochi elementi sopravvissuti a una *damnatio memoriae* che ha cancellato le tracce di un misfatto inconcepibile. Ed è una storia (questo preme ora mettere in rilievo) che si consuma tutta negli spazi chiusi e tenebrosi delle carceri. C'è un uomo

nudo di fronte al potere e alla sua sinistra maestà, un uomo solo, schiacciato: come nell'*Affaire Moro* (poco cambia che sia qui in gioco il 'contropotere' delle Brigate Rosse: la struttura inquisitoria e la ferocia del verdetto preconfezionato è pressoché la medesima); e come nella *Strega e il capitano*, dove l'omaggio a Manzoni è esplicito, reso nella forma cara a Sciascia della riscrittura (che è una modalità conoscitiva essenziale per lo scrittore siciliano: il suo modo peculiare di guardare alle cose del mondo e della storia).

Tre libri, tre decenni. In tutti e tre *Individuo e Potere* si misurano in un confronto impari che spetta allo sguardo della letteratura mettere a nudo, cercando di afferrare la profondità di una verità umana che la grande storia necessariamente dimentica.

Così, nelle prime pagine della *Morte dell'inquisitore* troviamo una nota polemica che è anche l'indicazione di un programma. La polemica è nei confronti di un libro dello spagnolo Eugenio d'Ors, tradotto in italiano con il titolo di *Epopèa della Spagna*, ma ricordato da Sciascia a testo, e *pour cause*, con il titolo spagnolo di *Epos de los destinos*²². Allo scrittore iberico Sciascia imputa di aver sminuito l'entità delle nefandezze dell'Inquisizione spagnola. Ma non è tanto un problema di interpretazione storica che sta a cuore allo scrittore siciliano: lo scandalo che egli rileva è proprio nella celebrazione programmatica dei *destinos*, in quegli «epici destini individuali che confluiscono nell'epico destino spagnolo, che formano e sono il destino della Spagna»²³. È lo scandalo di una storia che celebrando i destini delle nazioni perde di vista le sofferenze individuali, diventa disumana perché degli uomini – che non sono mai un'idea collettiva, ma una somma eterogenea di individui – dimentica le sofferenze. I *destinos* sono allora quella *necessità* e *fatalità* contro le quale si scagliava programmaticamente Manzoni in apertura della *Colonna*: è la storia superindividuale che mentre trascina gli individui e ne dimentica le sofferenze, anche assolve i potenti dalle loro responsabilità, e li esenta dal rimorso solitario della coscienza.

Un vero e proprio programma, dicevamo, che ritorna chiaro nell'*Affaire Moro*, quasi quindici anni dopo. In un'intervista a Rita Cirio, rilasciata a «L'Espresso» nel settembre 1978 (dunque in concomitanza con l'uscita del libro), Sciascia dice di essere stato indotto a scrivere sul caso Moro perché indignato dal «disconoscimento dell'uomo» che era stato consumato nelle settimane della prigionia dello statista. Principi ora imprescindibili e inderogabili (ma da sempre elusi dal potere italiano e democristiano) si erano imposti, ma nessuno si era ribellato al sacrificio di un uomo lasciato solo di fronte al Potere: autentica innocente vittima sacrificale.

Nella *Morte dell'inquisitore* il modello letterario manzoniano presiede a una lingua e a una parola densa di ombre e di chiaroscuri. La letteratura è del resto incontro e scontro di codici: è dal quel conflitto che può scaturire un senso possibile. È un dato che nella *Morte dell'inquisitore* traspare nel ricorso alla tecnica, tutta manzoniana, dello straniamento del documento, riportato nella sua forma autentica (come le *gride* dei *Promessi sposi*), ma reso grottesco dal

semplice gioco degli accostamenti e dallo sguardo giudicante dello storico. Contraddizioni, omissioni e falsificazioni del documento vengono così fatte deflagrare, mettendo a nudo la semantica sistematicamente falsificatoria della lingua del potere, capace di impiegare in maniera atroce l'eufemismo, tanto da costituirsi in una sorta di 'vocabolario' specifico della violenza inquisitoriale, come in questo bell'esempio, in cui le parole apparentemente neutre del cronista coevo Vincenzo d'Auria («Nel 1647 *si presentò ed accusò* di molti errori e di aversi dato al demonio...») vengono 'tradotte' dal narratore nella lingua non falsificata che denuncia la violenza e la sofferenza: «Occorre avvertire che espressioni come *si presentò, si accusò*, sono nell'Auria puri eufemismi: e valgono, per chi appena conosce il procedere del sacro tribunale, rispettivamente *fu arrestato e tradotto in giudizio* e *confessò in tortura*»²⁴.

Ma, soprattutto, la *Morte dell'inquisitore* è operazione intimamente manzoniana in quanto tentativo di riempire di senso il balbettio della storia, affidando alla letteratura e alla sua forza immaginativa il compito di dare consistenza alle ombre del non-detto, dell'indeterminato e del sottinteso. Non stupisce allora se, quasi nella conclusione del libro, Sciascia segnali il suo debito con Manzoni. Tutta la vicenda di Diego La Matina, a causa dell'incendio che nel 1783 ha divorato le carte dell'Inquisizione di Palermo, è avvolta tra le tenebre: poco si ricava dalle testimonianze del passato e poco si può inferire da quelle tracce. Una cronaca contemporanea tuttavia, annotando in poche righe la notizia della morte sul rogo dell'eretico, dice che, avvicinandosi il fuoco, fra Diego andò ripetendo «*antiquatam suam blasphemiam*», quella cioè che «*Deus est iniustus*». Un Dio ingiusto, fattosi garante dell'ordinario sopruso, dell'ordinaria ingiustizia. Poveri dati emersi dall'oblio della storia, ma che consentono allo storico di collocare l'*eresia* di La Matina fuori dal contesto delle dispute teologiche, per farne un denunciatore delle ingiustizie sociali, delle iniquità e usurpazione dell'ordine costituito. Colpisce che, pervenuto a questa ipotetica ma coerente verità storica – giunto quasi alla conclusione del suo lavoro di ricostruzione – a riempire di contenuto umano e di passione disperata quella *blasphemia* Sciascia richiami proprio un passo della *Colonna manzoniana*:

E par facile formulare l'ipotesi che dalla rivolta contro l'ingiustizia sociale, contro l'iniquità, contro l'usurpazione dei beni e dei diritti, egli sia pervenuto, nel momento in cui vedeva irrimediabile e senza speranza la propria sconfitta [...] ad accusare Dio. Non a negarlo, ma ad accusarlo. E vien fatto di ricordare quel passo della *Storia della colonna infame* in cui Manzoni dice che 'cercando un colpevole contro cui sdegnarsi a ragione, il pensiero si trova con raccapriccio condotto a esitare tra due bestemmie, che son due deliri: negar la Provvidenza, o accusarla'²⁵.

È lo sguardo della grande letteratura che si fa indagine del mistero dell'uomo; che sonda l'insondabile. Non per svelarne il mistero: ma per partecipare al rito di un'umanità sofferente, che nella com-passione può riscattarsi e ritrovarsi migliore.

Il richiamo manzoniano è certamente un debito di riconoscenza verso un testo amatissimo; ma nel contempo è qualcosa di più: è l'indicazione di un *habitus* conoscitivo incapace di prescindere dai libri del passato, dal dialogo inesaurito con la tradizione letteraria. L'operazione per cui ogni rilettura è la ricostruzione profonda di un senso possibile, un gioco serissimo in cui i modelli letterari diventano paradigmi interpretativi della storia e del presente. Un universo 'borgesiano', a tutti gli effetti, in cui Borges (autore ammiratissimo da Sciascia) ritorna come costante punto di riferimento: cosicché anche il racconto apparentemente più semplice è complicato da una molteplicità di piani di lettura, in un gioco di specchi che si rimandano all'infinito.

Non stupisce dunque se dichiaratamente la chiave di lettura dell'*Affaire Moro* (pur nella sua eclatante apparenza di *instant book*, di indagine giornalistica) sia proprio la letteratura, che non si interroga sul senso immediato delle cose (i colpevoli), ma sul mistero dell'uomo nella storia. Il capitolo terzo dell'*Affaire Moro* si apre con quella straordinaria metafora del discorso letterario che è il *Pierre Menard* di Borges, da *Ficciones* (1944). E Borges è citato per ricordare al lettore che la storia non è mai «indagine della realtà», ma della realtà stessa è l'origine: cosicché «la verità storica non è ciò che avvenne, ma ciò che noi giudichiamo che avvenne»²⁶. E con questo Sciascia non vuole proporre uno scetticismo integralmente disancorato dalla logica dei fatti (nulla a che fare con l'idea contemporanea di post-verità): ma vuole ricordarci come i paradigmi mentali (e tra essi quelli letterari) sono a tutti gli effetti 'realtà', e strumenti di conoscenza capaci di illuminare verità opache. Il rapimento di Moro e la sua condanna sembrano così figli di un sistema di potere che lo stesso Sciascia aveva descritto nei racconti-apologhi di *Todo Modo* e del *Contesto*. E tutta letteratura deve essere la chiave interpretativa di un episodio che «sembra sia già stato scritto, che viva in una sfera di intoccabile perfezione letteraria»²⁷. La verità della tragedia di Moro deve perciò essere cercata nelle parole che l'hanno costruita, attraverso i comunicati delle Brigate Rosse e, soprattutto, attraverso le lettere stesse dello statista. Viene così restituito alla letteratura il compito di 'far parlare la parola'; di praticare quella particolare 'intelligenza' (*intus legere*) che le consente di entrare *in interiore homine* o, per usare un termine caro a Manzoni, nel suo 'cuore'²⁸. Ed ecco perché le parole più ferocemente sarcastiche del libro Sciascia le adopera proprio nei confronti di un non nominato illustre filologo e di un «non meno illustre esegeta di Agostino»²⁹, che furono tra i firmatari del «mostruoso» documento degli «amici di Moro»: il testo reso pubblico il 25 aprile che affermava che il Moro delle lettere non è l'uomo che essi avevano negli anni conosciuto. «Come fa, si chiede Sciascia, il filologo a non accorgersi che il Moro che scrive dal carcere è integralmente e lucidamente lo stesso ... che meno di due mesi prima ha pronunciato in Parlamento quel discorso a difesa dell'onorevole Gui?». E, si chiede anche, «come fa l'esegeta di Agostino a non saper quanto è difficile, addirittura impossibile, cono-

scere un uomo?» E dietro Agostino non c'è forse Manzoni e il suo senso, tragicamente agostiniano, dell'abisso del cuore umano e della sua misteriosa impenetrabilità? E sembrano manzoniane le parole che denunciano con veemenza l'inumanità del sedicente "amico":

Non lo ha conosciuto per nulla. E, quel che è peggio, ora rifiuta di avvicinarsi a conoscerlo: ora che come non mai dovrebbe conoscerlo, riconoscerlo, non abbandonarlo, non lasciarlo "uomo solo" di fronte alla morte, la tremenda morte che gli viene da altri uomini³⁰.

Conoscere e riconoscere: sono verbi 'agostiniani', nei quali riecheggiano le parole tremende e ristoratrici del cardinale Federigo nei *Promessi sposi* (quel Dio che ha 'toccato il cuore dell'Innominato', e che lo consolerà «subito che voi lo riconosciate»)³¹. E ritorna quell'uomo 'solo' di fronte alla storia e alla morte che è il grande mistero corteggiato da Manzoni, dal romanzo alla *Storia della colonna infame*. E ritorna allora la dicotomia da cui eravamo partiti: la solitudine e il destino; la tragedia dell'uomo solo di fronte al potere, alla Storia ufficiale dei *destinos* collettivi, che la tragedia del singolo dimenticano.

È davvero un sarcasmo, quello di Sciascia, che rivela il dispetto per il tradimento di una missione: quella che appartiene alla letteratura e alla sua, necessaria, umana com-passione.

Come si ricordava più sopra, in un libro degli anni Ottanta, *La strega e il capitano* – che è uno degli ultimi di Sciascia – lo scrittore siciliano rende un esplicito omaggio a Manzoni e alla *Storia della colonna infame*. Riprendendo un episodio accennato ma non sviluppato nel cap. 31° dei *Promessi sposi* (e avente per protagonista il protomedico Ludovico Settala) Sciascia ricostruisce la storia di un processo per stregoneria del 1617 che si concluse con la condanna a morte di una serva, Caterina Medici, accusata di aver affatturato un potente membro dell'ordine senatorio milanese, Luigi Melzi.

Ed è veramente un Manzoni 'riscritto', come se l'adozione di quella stessa mente critica e indagatrice, affilata come un bisturi, di quella lingua così ricca di risonanze polifoniche e ironicamente mimetiche, divenissero per Sciascia uno strumento potenziato di giudizio. Sul modello della *Colonna*, Sciascia costruisce così una rete stringente di ipotesi e di controipotesi. I documenti sono citati facendo deflagrare con effetti ironici il contrasto dei codici. La verità interiore di un'umanità sofferente viene suggerita (un testo di inchiesta storica non può e non deve fare di più, come Manzoni indicava chiaramente nel fondamentale discorso *Del romanzo storico*: mancando allo storico la spudorata onniscienza del narratore finzionale...), conducendo il lettore in un percorso di umana condivisione che aspira a entrare per via di intuizione nelle vie segrete e impenetrabili del cuore. Insomma, per quel processo tutto 'borghesiano' di potenziamento intertestuale della parola letteraria, usando il 'codice Manzoni'

Sciascia arricchisce il senso del suo libro, inglobandovi proprio l'esperienza del narratore ottocentesco, e la sua sofferta indagine su quei grandi temi che fin dalle prime prove animano la scrittura dell'autore siciliano: il problema dell'etica individuale, la responsabilità del singolo, il rapporto tra coscienza e valori correnti o idoli della storia. In una parola, quel complesso e inafferrabile rapporto tra 'Io' e 'Noi', tra pensiero critico e luogo comune, tra libertà della coscienza e adesione acquiescente al potere.

Ma non è il modello di scrittura offerto dalla *Storia della colonna infame* che qui ci interessa, ma le osservazioni che concludono il libro di Sciascia: una breve *Nota* che spiega la genesi del libro. Lo scrittore aveva ricevuto due anni prima da un amico un fascio di riproduzioni e trascrizioni di documenti relativi al processo a Caterina Medici. Ignorerà a lungo quelle pagine, finché una rilettura dei *Promessi sposi*, con l'accento al protomedico Ludovico Settala e al suo coinvolgimento nel processo contro la Medici nel cap. 31°, nonché l'occasione del bicentenario della nascita di Manzoni, nel 1985, lo indurranno a scrivere quel «sommesso omaggio» al grande scrittore milanese.

La strega e il capitano è dunque l'omaggio a un autore amatissimo, la cui opera aveva agli occhi di Sciascia un valore che profondamente coinvolgeva la propria concezione del ruolo dello scrittore nel contesto della società. L'esperienza 'narrativa' (per quanto narrazione *sui generis*) della *Strega e il capitano* illumina infatti le poche penetranti pagine critiche che Sciascia aveva dedicato pochi anni prima al Manzoni del romanzo e della *Colonna*, e raccolte in volume, assieme ad altri saggi, in *Cruciverba* nel 1983. A questi testi critici, brevi ma penetranti, dobbiamo rivolgerci per capire quella sorta di 'momento manzoniano' che segna la scrittura di Sciascia tra la fine del Settanta e la metà degli Ottanta, tra l'*Affaire Moro*, appunto, e *La strega e il capitano*.

Lo scrittore siciliano di fatto vede nella *Colonna* (nella sua tormentata scrittura e nella sua sostanziale 'sfortuna' critica) una sorta di metafora di un'Italia mancata: quell'Italia che si poteva costruire o per lo meno progettare in quei decenni cruciali che, nel XIX secolo, videro la nascita dello stato unitario e l'entusiastico ma mai riuscito tentativo di costruire, con esso, una 'nazione'.

Nel saggio dedicato alla *Storia della colonna infame* Sciascia lamenta il disinteresse sostanziale che la tradizione italiana ha sempre avuto per «questo piccolo grande libro» che rimane, a dispetto dell'autore e della fama, «tra i meno conosciuti della letteratura italiana»³². Che di fronte al tragico caso del processo milanese contro gli untori Piazza e Mora Sciascia si senta assai più vicino al cattolico (Manzoni) che non all'illuminista (Verri) — come esplicitamente lo scrittore siciliano dichiara — è affermazione che non può stupire il lettore di Sciascia, consapevole di quanto sia in realtà complesso e sfaccettato il rapporto del racalmutense con l'ammirabilissimo secolo della ragione (o, per usare una sua definizione, «il secolo educatore»). Ma soprattutto non può stupire il lettore dell'*Affaire Moro*, il fatto che Sciascia osservi che la maggiore vicinanza che noi oggi

sentiano con il cattolico, rispetto all'illuminista, è proprio nel fatto che mentre Verri «guarda all'oscurità dei tempi e alle tremende istituzioni», Manzoni guarda «alle responsabilità individuali»³³.

Ma l'insuccesso della *Colonna*, rispetto alla ben altra fortuna del romanzo, era stata perfettamente prevista da Manzoni – rileva Sciascia nella pagina conclusiva del suo saggio. Ed era una previsione (questa la causa del lungo tentennare se darla o no alle stampe), che non derivava a Manzoni dalla nota modestia, ma dal fatto che «conosceva benissimo gli italiani, poiché ne conosceva la storia»³⁴.

Agli occhi di Sciascia la *Colonna* appare infatti come un testo in controtendenza rispetto allo spirito nazionale e alla sua storia. Una sorta di possibile contro-autobiografia della nazione, fondata proprio sul rigore morale manzoniano, su quella sua religiosità agostiniana e giansenista, così intrisa del senso tragico della colpa e della responsabilità individuale. Il saggio sulla *Colonna* si conclude con una concessione alla cronaca e alle polemiche che coinvolsero Sciascia in quegli anni a proposito delle leggi sui pentiti per i reati di terrorismo (anzi, di «bruciante attualità» parla lo scrittore, richiamano le recenti «leggi sul terrorismo» e la «semi-impunità che permettono ai terroristi così detti pentiti»). Non a caso le ultime righe contengono la citazione di un passo della *Colonna* dove si parla di quell'«impunità promessa» che aveva spinto il primo accusato, Piazza, a coinvolgere l'innocente Mora nella sua rovina. Ma la «bruciante attualità» non diluisce un discorso critico che proprio ai tempi lunghi della storia, alla continuità di una possibile identità guardava.

E infatti è proprio Manzoni e la storia l'argomento di un secondo saggio manzoniano (*Goethe e Manzoni*) contenuto nella raccolta di saggi del 1983. Il famoso giudizio dello scrittore tedesco sui *Promessi sposi*, contenuto nei *Dialoghi con Eckermann*, non è che lo spunto iniziale per una riflessione sui *Promessi sposi* come possibile romanzo-simbolo dello spirito nazionale. Polemizzando con Moravia, che sulla scorta della vulgata scolastica (e dei *Promessi sposi* 'romanzo della provvidenza') vedeva in Manzoni un intellettuale 'organico al cattolicesimo', Sciascia parlava appunto della «inorganicità di Manzoni rispetto al cattolicesimo italiano»³⁵. Ed è un'inorganicità che si colloca tutta in una concezione morale tragica, che guarda con orrore alle facili assoluzioni, che vive la responsabilità individuale come dialogo drammatico della coscienza, dell'io che è solo di fronte a Dio.

Vero protagonista del romanzo, scrive Sciascia, è don Abbondio, l'unico per il quale il 'lieto fine' del romanzo è davvero un 'lieto fine'³⁶. Don Abbondio è refrattario a trarre un insegnamento morale dalla vicenda, a ricavarne qualcosa che metta in discussione il suo impermeabile codice comportamentale. Non può non essere estraneo alla conclusione aperta e densa di ombre che Manzoni dà al suo romanzo, perché lontanissimo è il cattolicesimo del curato dalla religiosità ardua e problematica dello scrittore. Don Abbondio non contempla la redenzione perché, in fin dei conti, non contempla il peccato. Il curato può

così assurgere a vero protagonista di quel «disperato ritratto delle cose d'Italia» costituito dai *Promessi sposi*³⁷. Ritratto 'disperato' perché consapevole che a vincere sarà sempre l'accomodamento della coscienza, che si autoassolve accettando il sistema, che cancella la responsabilità individuale diluendola nelle correnti collettive della storia (i *destinos* della nazione!) o nelle norme di un ordine mondano che è inutile combattere, mentre è proprio del saggio invece accettare, ritagliandovisi uno spazio.

Sciascia propone insomma una lettura dei *Promessi sposi* rispetto ai quali la *Colonna*, lungi dall'esserne un'*appendice*, ne è quasi la chiave di lettura: è il testo che proietta su tutto il romanzo l'ombra profonda di una condizione irredimibile. È il «piccolo grande libro» che non può piacere agli italiani perché di essi contiene, come in cifra, la storia pubblica: una storia ancora irrisolta laddove si chiede a una collettività il rigore morale che può costruire una nazione, trasformare una somma di individui liberi in 'popolo'. È la dolorosa e tragica riflessione sottesa alla *Colonna* che illumina così il personaggio-simbolo di un libro e di una storia nazionale, quel don Abbondio che si è creato «un sistema di servitù volontaria: non semplicemente accettato, ma scelto e perseguito da una posizione di forza»³⁸. Se dunque Don Abbondio è per Sciascia la vera apoteosi di un 'uomo italiano' mai tramontato:

è dietro questa sua apoteosi, in funzione della sua apoteosi, che Manzoni delinea – accorato, ansioso, ammonitore – un disperato ritratto delle cose d'Italia: l'Italia delle grida, l'Italia dei padri provinciali e dei conte-zio, l'Italia dei Ferrer italiani dal doppio linguaggio, l'Italia della mafia, degli azzecagarbugli, degli sbirri che portano rispetto ai prepotenti, *delle coscienze che facilmente si acquietano*³⁹.

Delle coscienze, appunto, che facilmente si acquietano.

NOTE

¹ A. Manzoni, *Storia della colonna infame*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di M. Martelli, Firenze, Sansoni, 1973, vol. I, pp. 1277-332: 1277.

² La definizione, dello stesso Manzoni, è tratta dall'*Appendice storica su la colonna infame* (in Manzoni, *Tutte le opere*, cit., pp. 575-614: 613). L'*Appendice*, scritta al tempo del *Fermo e Lucia* è come risaputo la prima stesura di quel testo che, radicalmente modificato, diventerà la *Storia della colonna infame*.

³ Manzoni, *Storia della colonna infame*, cit., p. 1277.

⁴ Manzoni, *Appendice storica*, cit., p. 613.

⁵ L'interesse di Manzoni per le 'microstorie' (siano 'inventate', come la vicenda di Renzo e Lucia, o siano reali, come la tragica vicenda della 'colonna infame') in quanto recupero di ciò che la storia ufficiale ha condannato all'oblio perché estraneo l'ideologia del potere, costituirà uno dei tratti più significativi dell'attenzione di Leonardo

Sciascia per l'opera del grande milanese. Sulla 'microstoria' come indagine nelle pieghe della storia e contronarrazione rispetto alla lingua del potere, si rimanda naturalmente ai lavori ormai classici di Carlo Ginzburg e di Natalie Zemon Davis (il cui *Le retour de Martin Guerre*, suggerì a Sciascia, all'inizio degli Ottanta, il breve scritto *La sentenza memorabile*). Su questi temi (per cui si rimanda anche all'articolato approccio di D. Meneghelli, *Lo scriba e l'oblio*, Pisa, ETS, 2011), e specificamente in relazione all'opera di Sciascia, è doveroso il rinvio a G. Benvenuti, *Microfisica della memoria. Leonardo Sciascia e le forme del racconto*, Bologna, BUP, 2013.

⁶ Manzoni, *Appendice storica*, cit., p. 613.

⁷ Manzoni, *Appendice storica*, cit., *ibidem*.

⁸ Manzoni, *Appendice storica*, cit., *ibidem*.

⁹ Manzoni, *Appendice storica*, cit., *ibidem*.

¹⁰ N. Mineo, *Sciascia e la 'Storia della colonna infame'*, in *Sciascia, scrittore europeo*, a cura di M. Picone et al., Basel, Birkäuser, 1994, pp. 33-52: 35. Questo il passo del *Fermo e Lucia*: «Non parlò dunque con esattezza quel valentuomo [Pietro Verri, naturalmente], il quale in un libretto, per altro lodevolissimo, ricercando le cagioni per cui quella peste fu tanto micidiale in Lombardia, nota per la prima "una somma spensieratezza nel lasciare indolentemente entrare nella patria la pestilenza": e fa nascere questa spensieratezza "dalla ignoranza e dalla sicurezza nei loro errori, che formò il carattere dei nostri avi". La non fu spensieratezza; fu posponimento volontario, abbandono pensato della salute degli uomini; e quelli che lo commisero non sono nostri avi. A ciascheduno quel che gli si viene» (Manzoni, *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 514).

¹¹ Manzoni, *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 519.

¹² Manzoni, *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 520.

¹³ Manzoni, *Storia della colonna infame*, cit., p. 1277.

¹⁴ Per un quadro complessivo dell'interesse di Sciascia per la *Storia della colonna infame* (ci limitiamo a citare i contributi più recenti, ai quali si rinvia per la, non esigua, bibliografia anteriore) si veda E. Vettore, *Leonardo Sciascia and Alessandro Manzoni: shared morality, shared literary destiny*, «Italice», vol. 91, n. 3 (2014), p. 367-81, che sottolinea (passando in rassegna, brevemente ma sistematicamente, interviste e interventi critici dello scrittore siciliano) come l'interesse per Manzoni, sempre vivo in Sciascia, si sposti gradualmente dal romanzo al saggio storico sul processo agli untori. Nonché: H. Grosser, *Narrare la storia. Un modello manzoniano per Sciascia*, «Todomodo», n. 6 (2016), pp. 127-38. Più in generale, sul rapporto tra Sciascia e Manzoni (ma il discorso si articola anche su altri autori ottocenteschi) si rimanda all'analisi complessiva e assai minuziosa di A. Verri, *Per la giustizia in terra. Leonardo Sciascia, Manzoni, Belli e Verga*, Mira Venezia, Art Print, 2017. Vicino alle tematiche affrontate nel nostro saggio è l'articolo di G. Fichera, *La strega, la contessa e i differenziali della storia*, «Todomodo», n. 4 (2014), pp. 21-28; di cui meritano particolare attenzione, per il tema della 'banalità del male' (come nesso fondamentale tra responsabilità individuale e, diciamo così, 'spirito del tempo') le pp. 26-28.

¹⁵ *L'affaire Moro* è diviso in venti capitoli non numerati. Quello cui si fa qui riferimento è il decimo (L. Sciascia, *Opere*, a cura di G. Ambroise, Milano, Bompiani, 1989, vol. II, pp. 510-16).

¹⁶ Sciascia, *Opere*, cit., vol. II, p. 513.

¹⁷ Sull'interesse di Sciascia per la stupidità e le sue misteriose articolazioni (a parte la fulminante conclusione di *A ciascuno il suo*, che assegna al professor Laurana la inequi-

voca taccia di 'cretino') si veda il brevissimo ma straordinario *Appunto su Bouvart e Pécuchet*, in *Cruciverba* (Sciascia, *Opere*, cit., vol. II, pp. 1100-103), i due grandi 'eroi' flaubertiani del 'luogo comune' nel contesto di una cultura industriale e tecnica. Al nesso tra specializzazione dei saperi e nuove forme diffuse di stupidità alludeva il citatissimo passo di *Nero su nero* [1979] sui «bei cretini di una volta! Genuini, integrali...», di cui era figura esemplare Giufà, al quale Sciascia aveva dedicato un testo contenuto ne *Il mare color del vino* [1973]. Sciascia aveva probabilmente in mente le riflessioni di Horkheimer e Adorno nella conclusione di *Dialettica dell'Illuminismo*, sui fenomeni di stupidità collettiva in cui il senso comune può evolvere nelle forme patologiche della ragione critica, come il nazismo o l'antisemitismo. A Sciascia dedica una sezione del suo libro G. Marrone, *Stupidità e scrittura*, Palermo, Flaccovio, 1990 (ripreso con poche variazioni in IDEM, *Stupidità*, Milano, Bompiani, 2012).

¹⁸ R. Musil, *Discorso sulla stupidità*, intr. di G. Mazzacurati, Brescia, Shakespeare & C., 1979, p. 32. Il Discorso fu letto a Vienna l'11 marzo del 1937, su invito della Lega austriaca del lavoro. L'interesse di Sciascia per la conferenza di Musil è bene attestato dal ricordato *Appunto su Bouvart e Pécuchet*, in *Cruciverba*, dove si cita l'esordio dello scritto di Musil, che bene documenta – scrive Sciascia – come, al pari di Flaubert, anche lo scrittore austriaco «ha sentito [...] il fascino e il pericolo della stupidità» (ivi, p. 1002).

¹⁹ Manzoni, *Storia della colonna infame*, cit., p. 1327.

²⁰ Manzoni, *Storia della colonna infame*, cit., p. 1332.

²¹ Manzoni, *Storia della colonna infame*, cit., *ibidem*.

²² L'opera del critico d'arte e filosofo catalano Eugenio d'Ors (1882-1954) risale al 1943.

²³ Sciascia, *Opere*, cit., vol. I, p. 649.

²⁴ Sciascia, *Opere*, cit., vol. I, p. 674.

²⁵ Sciascia, *Opere*, cit., vol. I, p. 700.

²⁶ Sciascia, *Opere*, cit., vol. II, p. 477.

²⁷ Sciascia, *Opere*, cit., vol. II, pp. 478-79.

²⁸ Così nel passo dell'*Appendice storica* (cit. p. 603) in cui Manzoni si interroga su cosa mosse i giudici ad agire in quel modo (ricerca consapevole e cinica di un capro espiatorio o una reale condivisione della «passione furiosa» dei più?): domanda destinata a rimanere senza risposta – commenta lo scrittore – perché per potere rispondere «bisognerebbe potere intendere il cuore dell'uomo meglio che egli non s'intenda». Sul compito della letteratura, rispetto alla storia, come esplorazione del mondo sentimentale ed emotivo degli individui, è ovvio, ma obbligato, il rinvio alla *Lettre a M. Chauvet*: «[ciò che gli uomini] hanno pensato, i sentimenti che hanno accompagnato le loro decisioni e i loro progetti, i loro successi e i loro scacchi; i discorsi coi quali hanno fatto prevalere, o hanno tentato di far prevalere, le loro passioni e le loro volontà su altre passioni o su altre volontà, coi quali hanno espresso la loro collera, han dato sfogo alla loro tristezza, coi quali, in una parola, hanno rivelato la loro personalità: tutto questo, o quasi, la storia lo passa sotto silenzio; e tutto questo è invece dominio della poesia» (citiamo da A. Manzoni, *Scritti di teoria letteraria*, a cura di A. Sozzi Casanova, Milano, Rizzoli, 1997, pp. 111-12 – traduzione dal francese della curatrice).

²⁹ Si tratta del cardinale Michele Pellegrino (1903-1986), noto studioso di patristica e di Sant'Agostino in particolare (sua la prefazione dell'edizione einaudiana delle *Confessioni*). Il documento fu firmato da circa cinquanta esponenti della politica e della cultura, soprattutto docenti universitari, tra cui molti storici e studiosi di letteratura.

³⁰ Sciascia, *Opere*, cit., vol. II, p. 538.

³¹ Il riferimento è naturalmente al dialogo tra l'Innominato e il cardinale Federigo, nel cap. 23 del romanzo («Dio! Dio! Dio! Se lo vedessi! Se lo sentissi! Dov'è questo Dio?». «Voi me lo domandate? voi? E chi più di voi l'ha vicino? Non ve lo sentite in cuore, che v'opprime, che v'agita, che non vi lascia stare, e nello stesso tempo v'attira, vi fa presentire una speranza di quiete, di consolazione, d'una consolazione che sarà piena, immensa, *subito che voi lo riconosciate*, lo confessiate, l'imploriate?»).

³² Sciascia, *Opere*, cit., vol. II, pp. 1066-67.

³³ Sciascia, *Opere*, cit., vol. II, pp. 1069-70.

³⁴ Sciascia, *Opere*, cit., vol. II, p. 1078.

³⁵ Sciascia, *Opere*, cit., vol. II, p. 1063.

³⁶ Sciascia, *Opere*, cit., vol. II, p. 1064.

³⁷ Sciascia, *Opere*, cit., vol. II, p. 1065.

³⁸ Sciascia, *Opere*, cit., vol. II, p. 1064.

³⁹ Sciascia, *Opere*, cit., vol. II, pp. 1064-65.

MAURO BIGNAMINI

*«Una microbiosfera di speranza»
Presenze di Sereni nella poesia di Giovanni Raboni*

*Intertextuality and the influence of Vittorio Sereni
in the poetry of Giovanni Raboni*

ABSTRACT

Il saggio si sofferma sul rapporto tra Giovanni Raboni e Vittorio Sereni, con particolare attenzione ai numerosi e diversificati episodi di contatto intertestuale, più o meno puntuali ed estesi. Due le direzioni del rapporto: la principale e più prevedibile procede da Sereni a Raboni; ma si possono ipotizzare anche casi in cui il vettore dei prestiti si inverte ed è piuttosto Sereni a misurarsi con la poesia dell'amico. Le convergenze, plurime per tipologia di materiali interessati, insistono di volta in volta su spie lessicali, calchi metrico-sintattici, o costellazioni di immagini. I prestiti da Sereni coagulano prevalentemente in campi tematici comuni ai due poeti, su tutti quello del colloquio con i trapassati. Proprio in questo ambito si può notare come il dialogo si risolva spesso in riprese che assumono uno statuto di citazioni differenziali: la parola di Sereni, cioè, nel nuovo contesto può subire un riorientamento di senso.

This essay focuses on the connections between Giovanni Raboni and Vittorio Sereni, with particular attention to the numerous instances of intertextuality. While it is principally Sereni whose presence manifests itself in the work of Raboni, instances of influence in the opposite direction are likewise apparent. The convergences, varying in nature depending on the materials involved, belie lexical affinities, metric-syntactic similarities or otherwise share a common repertoire of images. Sereni's influence favors the thematic areas that the two poets share, for example, that of the dialogue with the deceased. In this vein of analysis one can note how the dialogue often culminates in the use of refrains and contrasting quotations, allowing Sereni's presence to assume new meaning in its new context.

«Una microbiosfera di speranza»
Presenze di Sereni nella poesia di Giovanni Raboni

Non so se sia il caso di assegnare alla poesia compiti e responsabilità troppo ardui e pesanti circa il destino della nostra sopravvivenza; ma se qualcosa alla poesia possiamo e dobbiamo chiedere credo sia proprio questo, la capacità, la forza di capire la realtà, di farsi *capiente* nei suoi confronti, la capacità e la forza di accoglierla e *narrarla* senza farsene fagocitare, senza perdere la propria identità e la propria distanza [...]. Leggendo la poesia di Sereni – anche e soprattutto la poesia «milanese», la poesia metropolitana di Sereni, dagli *Strumenti umani* a *Stella variabile* – a colpirci è proprio la fermezza, la grazia, l'infallibilità con cui essa riesce a restare altro da ciò che narra, con cui riesce a comunicarci il prodigio, il paradosso della salvezza nell'atto, nel momento stesso in cui ci informa di ogni dettaglio della dannazione. Qualsiasi cosa dica [...] la voce che evoca crea uno spazio di salvezza, uno spazio, un habitat, una microbiosfera di speranza; questa speranza è la speranza della forma, e la speranza della forma è l'unica forma di speranza che la poesia possa darci in tempi di non speranza e l'unica che effettivamente ci dà ogni volta che ancora e nonostante tutto riesce ad essere ciò che le appartiene e le tocca di essere¹.

Così Raboni in una testimonianza del 1991, a un anno dall'uscita della raccolta *Versi guerrieri e amorosi* (Einaudi, 1990), che inaugura la fase del sistematico ricorso agli istituti metrici della tradizione, con particolare riguardo al sonetto, sottoposto a libere e variate sollecitazioni interne. Ed eccoci subito al punto di interesse per il nostro discorso. Nelle parole appena riportate Raboni sembra trasferire sul lavoro dell'amico scomparso, quasi a volersi creare un precursore, un'intenzionalità e dei risultati apparentemente opposti a quelli sempre più dissonanti della piena maturità di Sereni: in cosa consiste allora, in Sereni, quella «speranza della forma» che Raboni andava trovando nel «convenzionale necessario»² della metrica? Una traccia è nella tempestiva recensione del 1982 a *Stella variabile*, dove il poeta-critico, pur ravvisando «la metrica dolcemente smottata, sgocciolata, la sintassi arresa al flusso disarticolante delle associazioni», ne segnalava tuttavia, a compenso, «lo scatto limpido e come orgoglioso della 'tournure' sintattica sinuosa e splendente, la preziosa esattezza, la miniatura d'araldico o fiammingo nitore»³. Un'altra zona di resistenza al negativo si dava, secondo Raboni, sul piano dei contenuti, dove, rispetto al distacco smagato del «vivere al cinque per cento» di Montale, «l'immagine dell'appuntamento mancato, dell'amaro ritardo [...] è la più eloquente riprova del fatto che Sereni non si vuole, non si chiama fuori dalla vita; che ne avverte il fluire, lo sfrecciare a volte imprevedibile, il coagulare troppe volte imprevisto»⁴. Anche nel più giovane compagno di strada l'*incipit* di un sonetto di *Ogni terzo pensiero*

esibisce uno squillante «Niente può rovinarmela la festa del mattino» o in forma di *correctio*, da *Quare tristis*: «Stanco della vita io? Non scherziamo. / Ma se me la mangio con gli occhi, ancora». Fin qui, però, non si va oltre generiche consonanze d'atmosfera, più suggestive che stringenti.

In un'intervista del '97 l'*imprinting* ricevuto da Sereni era dichiarato, come sempre, senza reticenze:

Il rapporto con Sereni da un certo momento in poi è diventato di amicizia molto intensa. Faccio fatica a distinguere quello che Sereni mi ha dato come poeta e quello che mi ha dato come persona. Non c'è stato un tempo in cui Sereni ha agito su di me influenzando quello che avrei fatto: c'è stata una sorta di simbiosi. Quello che Sereni andava facendo mi sembrava quello che io avrei dovuto fare: una coincidenza assoluta. Man mano che venivo a conoscere le poesie che sarebbero confluite negli *Strumenti umani*, sentivo che mi precedeva di un passo: erano cose che anch'io andavo facendo, ma lui le faceva con maggiore lucidità. È stato un lavoro che ha accompagnato la mia poesia in modo capillare. Sereni ha colto, interpretato, dato forma a un bisogno generale, il bisogno, com'è stato detto, di fare entrare la prosa dentro la poesia, di allargare lo spazio dell'istituzione poetica⁵.

Due considerazioni preliminari. Primo: sul versante più strettamente intertestuale, i debiti con Sereni, specie dagli *Strumenti umani*, erano stati precocemente rilevati da Mengaldo, che nel profilo dedicato a Raboni nei *Poeti italiani del Novecento* (1978), fondato a quell'altezza solo sul dittico delle *Case della Vetra* (1966) e di *Cadenza d'inganno* (1975), isolava tre canali di penetrazione: «situazioni» (*La discussione sul ponte*, in *Le case della Vetra* e *Un sogno*); «forme del giudizio o autogiudizio» (il nesso tra la chiusa della *Pietà ingiusta*, sulla memoria del passato nazista: «Non si vede più niente. Se non – per un incauto / pensiero, per quel momento di pietà – quella mano / quel mozzicone di mano sulla parete», e quella della sezione *Dopo*, in *Cadenza d'inganno*, sull'omicidio Calabresi: «Disegnato col gesso come era / sul marciapiedi il mondo si cancella. / Mi vedo perdere colpi, avere pietà / del questore giustiziato, del carabiniere in salita»); «moduli stilistici come certi attacchi pseudoconservativi» (i due lacerti di discorso diretto in francese della *Pietà ingiusta* e di *Racconto d'inverno*, ancora in *Cadenza d'inganno*)⁶. Secondo: il rapporto Sereni-Raboni parrebbe talvolta configurarsi come una partita doppia, con scambi reciproci scalati nel tempo. Rileggiamo, per cominciare, *Altro compleanno*:

A fine luglio quando
da sotto le pergole di un bar di San Siro
tra cancellate e fornicie si intravede
un qualche spicchio dello stadio assolato
quando trascola il gran catino vuoto
a specchio del tempo sperperato e pare
che proprio lì venga a morire un anno

e non si sa che altro un altro anno prepari
 passiamola questa soglia una volta di più
 sol che regga a quei marosi di città il tuo cuore
 e un'ardesia propaghi il colore dell'estate⁷.

Il testo, scritto nel 1980, dopo un'anticipazione sulla «Nuova Antologia» del 1981 occupa la posizione di congedo nella stampa Garzanti di *Stella variabile*⁸ e costituisce, secondo una prassi collaudata in Sereni, la variazione sul tema della lirica di *Frontiera Compleanno*:

Un altro ponte
 sotto il passo m'incurvi
 ove a bandiere e culmini di case
 sospeso il tuo fiato,
 città grave.
 Ancora al sonno
 canti di uccelli sento
 lontanissimi unirsi
 e del pallido verde
 mi rinnovi il tempo,
 d'una donna agli sguardi serena
 mi ritorni memoria,
 amara estate.
 Ma dove t'apri
 e tra l'erba orme di carri
 e piazze e strade in polvere spaési
 senso d'acque mi spiri
 e di ridenti vetri una calma.
 Maturità di foglie, arco di lago
 altro evo mi spieghi lucente,
 in una strada senza vento inoltri
 la giovinezza che non trova scampo.

Proprio con la lirica di *Frontiera* si misurava, fin dalla sintomatica ripresa del titolo, l'esordiente Raboni in *Compleanno*, pubblicata nel 1963 sulla rivista «Questo e altro» – quindi ancora sotto il segno di Sereni – prima di confluire nelle *Case della Vetra*⁹:

Nella città vuota, assolata, proiezione
 dell'alba. L'orlo della luce
 che si flette, degrada. Per
 metà a mollo nell'ombra. Dalle gronde
 viene un fischio acutissimo, leggero, come
 se in un altro quartiere, oltre l'astruso
 cerchio del Vigorelli, nel rombo
 dell'aria condizionata
 nascesse ancora tuo figlio.

La parentela tra i due testi, secondo Rodolfo Zucco, è accreditata da «alcune presenze – l’ambientazione cittadina, il dato stagionale (si tratterà del figlio Lazzaro, nato il 24 agosto 1959), la registrazione di impressioni sonore – di cui andrà considerato, giusta l’ipotesi, il significato ironico»: al declinare della giovinezza subentra sì la replica di una nascita, ma turbata da presagi «oscuramente minacciosi» (lo spegnersi della luce nell’ombra, il «fischio acutissimo», il «rombo»)¹⁰. L’omaggio di Raboni, perché pur sempre di omaggio si tratta, neutralizza la rarefazione di stampo ermetico del modello con un contrappunto prosastico attivo nelle corrispondenze «bandiere e culmini di case» → «gronde»¹¹; «città grave» → «città vuota»; «canti d’uccelli» → «fischio acutissimo»; «altro evo mi spieghi lucente» → «L’orlo della luce che si flette / degrada»; e soprattutto «strada senza vento» → «rombo dell’aria condizionata»¹².

In *Altro compleanno* forse è Sereni a tenere conto del lavoro dell’amico. Innanzitutto *Altro compleanno* ha un’estensione di undici versi, solo un paio in più del testo di partenza ma Sereni ci mette del suo, accentuando il movimento espansivo della sintassi (come nella ansimante e fratturata *Quei tuoi pensieri*, di cui ci occuperemo a breve). Concordano anche l’ambientazione milanese, gli elementi del paesaggio urbano (il velodromo Vigorelli e lo stadio di S. Siro), la dilatazione dello spazio. Non mancano all’appello le incidenze testuali: l’immagine della «città vuota, assolata» si biforca in Sereni nei dettagli dello «stadio assolato» e del «catino vuoto»¹³, quest’ultimo con riformulazione del «cerchio del Vigorelli», con probabile recupero e messa a profitto dell’ambito figurale del sintagma raboniano «a mollo nell’ombra». Infine l’enunciato «e pare / che proprio lì venga a morire un anno» (Sereni) rinvia a «come / se in un altro quartiere [...] nascesse ancora tuo figlio» (Raboni), col conforto dello spiccante *enjambement*.

Vediamo ora l’altro testo liminare di *Stella variabile*, stampato per la prima volta nel 1972 in un’edizione d’arte con disegni del pittore Franco Francese:

Quei tuoi pensieri di calamità

e catastrofe
nella casa dove sei
venuto a stare, già
abitata
dall’idea di essere qui per morirci
venuto
– e questi che ti sorridono amici
questa volta sicuramente
stai morendo lo sanno e perciò
ti sorridono.

Il termine di confronto è una poesia di Raboni uscita una decina d’anni prima nella *plaque* di Lampugnani *Il catalogo è questo* (1961)¹⁴, poi nelle *Casse della Vetrina*:

Una città come questa

non è per viverci, in fondo: piuttosto
 si cammina vicino a certi muri,
 si passa in certi vicoli (non lontani
 dal luogo del supplizio) e parlando
 con la voce nel naso
 avidi, frettolosi si domanda: *non è qui*
 che buttavano i loro cartocci gli untori?

Identica la costruzione del testo: una campata sintattica che incorpora anche il titolo «prototestuale», sfruttando una tipica innovazione novecentesca¹⁵. Nella comune atmosfera da incubo, l'enunciazione di Raboni è gelidamente impersonale («si cammina», «si passa», «si domanda»), al servizio di una allegoria civile che, in forme sghembe e allusive, trasmette un sentimento collettivo di minaccia, in una Milano livida e claustrofobica (il motivo manzoniano della peste e degli untori è una sigla, fin dal titolo, delle *Case della Vetra*). Sereni esaspera proprio questo effetto di chiusura senza scampo: abolita ogni coordinata esterna, le mura di casa diventano il prolungamento di un mondo psichico invaso dalla morte percepita come realtà in atto («sicuramente *stai morendo*»: in asse con il raboniano «non è per viverci»)¹⁶. Un risultato a cui cooperano la disarticolazione metrica e sintattica (tra le più spinte del libro) e le figure di iterazione («per morirci» / «*stai morendo*»). Ma l'ultima parola spetta a Raboni, in *Quare tristis* (1998):

Nella piazza? Sul corso? Chi lo sa,
 non io di certo, io che non so nemmeno
 quali esattamente sono le vene
 e quali le arterie *nella città*

dove m'ostino a vivere e se viene
 a travolgerci il suo sangue oppure a
 infiltrarsi, a disperdersi, se va
 verso i lebbrosari o verso le oscene

residenze dei satrapi il suo pus
 incolore. Comunque, non di più
 che d'una fine finiranno – e intanto

cosa t'importa dove ferma l'omnibus
 su cui siedono impettiti, uno accanto
 all'altro, i *moribondi* in tight e gibus.

La centralità di Milano e la denuncia politico-civile ci riportano alle *Case della Vetra*, con cui fra l'altro *Quare tristis* condivide gli echi manzoniani (espli-

citi almeno nel poemetto finale). Anche l'*enjambement* interstrofico ai vv. 4-5 del sonetto riproduce la continuità tra titolo e *incipit* nel componimento del '61. La lezione di Sereni, oltre a manifestarsi nelle tangenze che ho marcato col corsivo, coinvolge l'assetto testuale e la linea del discorso: ne sono spia gli insiti *enjambements* e l'isolamento sintattico degli ultimi versi, introdotti dal trattino separativo e preceduti da un riferimento alla morte imminente («Comunque, non più / d'una fine finiranno – e intanto / cosa»; e in Sereni: «dall'idea di essere qui per morirci / venuto / – e questi che ti sorridono amici»).

Un ultimo campione, sempre da *Stella variabile*. Il celebre esordio di *Autostrada della Cisa* – «Tempo dieci anni, nemmeno / prima che rimuova in me mio padre / con malagrazia fu calato giù» – ricorda quello del *Cotto e il vivo*, dalle *Case della Vetra*: «Dopo dieci anni tirarli su / [...] Questo mese / il campo 49, dov'era sepolto mio padre»¹⁷. Lo stesso ipotesto sereniano è convocato in un sonetto di *Quare tristis*, che allude, nel blocco centrale, all'anniversario della morte del padre di Patrizia Valduga:

Niente sarà mai vero come è
vero questo venticinque dicembre
millenovecentonovantatré
con il suo tranquillo traffico d'ombre

per corsie e sale e camerate ingombre
di vuoto e il fiume dei ricordi che
rompe gli argini in silenzio. *È in novembre,*
lo so, vuoi che non lo sappia? Per te

che si semina dolore, il più forte,
il più contro la vita – ma se viene
solo ora al suo complemento di morte

e di lì a un'altra nascita conviene
far festa qui, bruciare qui le scorte
di incenso e febbre al turno delle pene.

Qui è riconoscibile la densissima chiusa di *Autostrada della Cisa*: «Ancora non lo sai / [...] / non lo sospetti ancora / che di tutti i colori il più forte / il più indelebile / è il colore del vuoto?»; e ad irrobustire il contatto interviene anche la distribuzione inarcata della coppia di predicati «il più forte, / il più contro la vita».

L'influenza di Sereni si fa sentire anche ai margini, in contesti a tutta prima insospettabili. Proviamo a ripercorrere in quest'ottica, dalla *Recherche*, l'episodio memorabile della telefonata di Marcel alla nonna malata nei *Guermantes*¹⁸. Ecco la versione di Raboni (sempre miei i corsivi):

Quando arrivai all'ufficio postale, la nonna mi aveva già chiamato; entrai nella cabina, la linea era occupata, a parlare era qualcuno il quale, evidentemente, ignorava che non ci fosse nessuno a rispondergli, giacché, quando portai all'orecchio il ricevitore, quel pezzo di legno si mise a sbraitare come Pulcinella; io lo feci tacere, come al teatro dei burattini, rimettendolo al suo posto, ma, proprio come Pulcinella, non appena tornavo a prenderlo ricominciava il suo sproloquio. Come estrema, disperata risorsa finii, riagganciando definitivamente il *ricevitore*, col soffocare le convulsioni di quel troncone sonoro, che *blaterò* fino all'ultimo secondo [...] poi parlai, e dopo qualche istante di silenzio mi giunse all'improvviso quella *voce* che a torto credevo di conoscere perfettamente¹⁹.

Raboni rende con «blaterò» la forma «jacassa» (era «sbraitò» nella traduzione di Mario Bonfantini per Einaudi). Impossibile non pensare alla voce che «blatera» a senso unico da un apparecchio telefonico nella *Spiaggia*, tanto più che nel brano proustiano l'emissione di voce dal ricevitore, insieme prossima e lontanissima, acquista nella fantasia del Narratore lo statuto di «anticipation d'une séparation éternelle». In particolare il suono impalpabile delle parole della nonna, separato dal corpo di lei, ha l'effetto di un presagio funebre («mais je n'avais près de moi que cette voix, fantôme aussi impalpable que celui qui reviendrait peut-être me visiter quand ma grand'mère serait morte»). Perciò la scelta traduttiva, alludendo proprio a quel componimento di Sereni, ne fa emergere, giocando di sponda, quasi in un sottile e implicito esercizio di lettura, il palinsesto proustiano, convalidato anche dal «Parleranno» della chiusa della *Spiaggia*, che potrebbe sottintendere, volgendo la supplica in profezia, l'accorato «“Parle-moi”» di Marcel, rivolto alla nonna assente.

In un intervento del 2003 Raboni riconosceva in Sereni «la percezione della prossimità di chi non c'è più, di chi è scomparso; c'è la persistenza, appunto, di un *esserci* dei morti», una condizione liminare che include «anche *i* non ancora nati, *quelli* che devono ancora vivere, che devono ancora comparire»²⁰. Ma la comunione di vivi e morti, e prima ancora la fede nella reversibilità del tempo, perlomeno stimolata dalla consuetudine con Proust, è anche un tenace *Leitmotiv* della poesia di Raboni. Se dunque il colloquio con le ombre costituisce una sorta di arcitema, condiviso con Sereni, non sorprende che *La spiaggia* eserciti un'influenza protratta e disseminata. Particolarmente produttivo è il motivo del telefono come veicolo di comunicazione con i defunti, con almeno un paio di riprese nell'ultima produzione. La prima, generica, è in un sonetto di *Quare tristis*:

Più la gente che c'era se ne va
o si nasconde e meno avrebbe senso
lasciarla da vivo questa città
senza vita. Sì, ogni tanto ci penso,

immagino un altro cielo, un incenso
meno acre ma chi me lo ridà
l'alitare, il parlottare, l'immenso
silenzioso brusio di chi non ha

casa che nel mio ricordo? Per quanti
siano i vivi che amo non saranno
mai tanti come loro, gli sfrattati

dal tempo, i clandestini, gli abbonati
fuori elenco a telefoni che hanno
numeri di cinque cifre soltanto.

La dichiarazione ai vv. 3-4 è quasi una palinodia di *Una città come questa*, mentre la chiusa, riprendendo almeno lo spunto tematico d'avvio della *Spiaggia*, ne offre una resa 'in diminuendo': non *i morti* ma i propri affetti scomparsi continuano ad abitare la «casa» del ricordo, e lo stesso «parlottare» dei defunti nella memoria, al v. 7, pesa molto meno dell'oracolare «parleranno»²¹. Altrove l'interlocutore è un individuo empirico, con una precisa identità anagrafica, come in *Mi sembra di vivere sottovuoto...*, tratto dal postumo *Ultimi versi* (2006). In una cornice onirica, che anche in Raboni è il luogo dell'appuntamento con i trapassati, il soggetto dell'enunciazione – ma potremmo tranquillamente assegnargli nome e cognome del poeta – immagina una telefonata con l'amico Paolo Volponi, negli anni bui del ventennio berlusconiano:

Mi sembra di vivere sottovuoto
in una strana terra di nessuno
[...]
Paolo, mi sogno a volte di dirgli
credendolo di colpo
all'altro capo di un filo, è finita,
nessuna battaglia da vincere
e neanche da combattere
con qualche promessa d'onore
in questo infrequentabile millennio,
moriremo tutti, come temevi,
berlusconiani... Ma di là
mi risponde un silenzio sanguinoso,
un lieve, solenne pulsare
soavemente percussivo
d'ali o di acque o di fronde così simile,
m'accorgerò più tardi,
a quello delle sue psicomachie,
dei suoi ritmi francescani, frenetici²².

L'operazione di riuso ancora l'ispirazione civile ai dati immediati della cronaca, mentre nella *Spiaggia* la spinta utopica, solo uno dei possibili piani di lettura, non esauriva le potenzialità di una comunicazione ambigua e polisemica. Perché allora Sereni? Forse per accentuare, nella distanza, l'impoverimento del presente e dell'«infrequentabile» nuovo millennio²³? Il legame testuale, di conseguenza, comporta un indebolimento del messaggio che sigillava *Gli strumenti umani*: alle tessere «è finita» e «moriremo tutti» corrispondono, nella *Spiaggia*, «sono andati via tutti» e «non torneranno più», e, dopo la sigla comune del «Ma» avversativo, al profetico «parleranno» del testo sereniano fa da controcanto, questa volta al presente, il passo parallelo «mi risponde un silenzio sanguinoso», in cui la rabbia impotente certifica una sconfitta storica («nessuna battaglia da vincere / e neanche da combattere»).

Dunque il dialogo con *La spiaggia* – e a largo raggio con Sereni – tende a un abbassamento prosastico che, senza ignorare gli spunti di grana 'metafisica', li dissimula sacrificando le pur ammirate escursioni stilistiche del modello. Forse possiamo azzardare anche una prova *e contrario*, rovesciando la direzione dei prestiti. Consideriamo la giovanile *Quadratura*:

Se è di questo che parliamo, e se è così
che continuano a vivere – nei morsi
d'ossido della lamiera, o come muffa
lambendo le bottiglie –
hai ragione: si sprecano dei soldi. Ma sul conto dei morti
si tramandano ancora altre notizie:
come se rimanessero vicini
ai loro corpi, incerti, diffidando
di una provvisoria corruzione,
aspettando segnali... E allora vedi
che i conti tornerebbero, più in là.

Anticipata sul «verri» nel 1960, è accolta senza varianti nell'*Insalubrità dell'aria* e in *Cadenza d'inganno* apre la sezione *Parti di Requiem*, dedicata alla scomparsa della madre. Piergiorgio Bellocchio, recensendo *Cadenza d'inganno* (1975), rilevava, con particolare riguardo proprio alla *suite* compresa in *Parti di requiem*, che «per non essere complice della realtà il poeta adotta un'ottica mortuaria»²⁴: in altre parole i defunti assumono la qualità di «oggetti desueti», provvisoriamente sottratti al dispositivo di rimozione che li ha confinati nel ghetto dell'arcaico e dell'improduttivo. Lo stesso Sereni, nella prefazione a *Il più freddo anno di grazia* (1978), rifacendosi anche a Bellocchio, lasciava trasparire affinità e differenze con il proprio lavoro:

Dicevamo «la morte», «i morti» e pensavamo alla vita. Ornavamo di questo pensiero la nostra esistenza. Insomma guardavamo alla morte da parte dei vivi. Raboni la guarda dalla parte dei morti, si è addentrato in questa dimensione reale a cogliere non «la poesia

della morte” ma il laido della morte; e l’osceno della vecchiaia invece dell’irreale, bugiarda, vacuamente consolatoria, “poesia della vecchiaia”. Sappiamo tutti che nella vita c’è un punto a partire dal quale l’idea della morte diventa reale, quello in cui si sa con certezza, in concreto, in tutta la propria persona, che immancabilmente, ineluttabilmente, moriremo. In Raboni questa certezza è ben presente, visibilmente implicita ogni volta che tocca questo tema²⁵.

Veniamo ora alla questione che ci riguarda: Sereni può aver tratto qualche spunto, magari per un dialogo correttivo, dalla poesia del giovane Raboni? Comune alla *Spiaggia* è senz’altro, nella conclusione di *Quadratura*, il «registro ipotetico e proiettato nel futuro» (Magro)²⁶ e, su scala generale, l’intera ossatura del discorso, che a un movimento di segno negativo oppone, nel verso centrale, non a caso il più lungo, un cambio di rotta segnalato dal «Ma» avversativo, secondo una tecnica nota ai lettori di Sereni²⁷. In Raboni però prevale l’*understatement*, col ricorso al campo figurale del profitto domestico – il ‘far tornare i conti’, in risalto nel titolo e nell’*explicit* – e con un fraseggiare dimesso e conservativo che tiene a bada un’obiezione fuori testo («hai ragione» etc.; forse il ‘tu’ è la madre stessa, come nella successiva *I creditori*, dove torna, già nel titolo, la metafora economica). Già l’iniziale «se è di questo che parliamo / se è così che continuano a vivere», che in Raboni accenna a una sopravvivenza parassitaria e residuale, acquista ben altra risonanza nell’epigrafico «parleranno» della *Spiaggia*; i «morsi d’ossido della lamiera» e la «muffa», correlativi oggettivi del corpo in disfacimento, sono forse richiamati, nella *Spiaggia*, dalla dittologia «calce o cenere» (ma trasfigurate in «movimento e luce»); la comparativa ipotetica «come se rimanessero vicini / ai loro corpi [...] / aspettando segnali», che attinge all’immaginario cristiano di una resurrezione comunque incerta e di là da venire, lascia il posto alla traccia sospesa ed enigmatica dei «Segnali / di loro che partiti non erano affatto?». E infine la sentenziosità lapidaria della *correctio* in «I morti non è quel che di giorno / in giorno va sprecato» nobilita lo stereotipo da contabilità casalinga borghese o piccolo borghese – «si sprecano dei soldi» – prediletto da Raboni. A ‘far tornare i conti’ basterebbe una promessa di resurrezione, l’incontro con le ombre in un luogo e in un tempo altri. È un tema, questo, trascurato dal laico Sereni²⁸ e invece molto caro a Raboni, che lo affronta con ritorni insistiti solo a partire dai libri degli anni novanta, e sempre in sedi di rilievo: alla fine di *Ogni terzo pensiero* (*Cerco qualche volta di immaginare...*)²⁹ e all’inizio di *Quare tristis* (*Tanto difficile da immaginare, / davvero, il paradiso?*)³⁰, con una precisa volontà di connessione, poi di nuovo alla fine di *Quare tristis* (*Dopo la vita cosa?*, terz’ultimo componimento)³¹ e di *Barlumi di storia* (*Si farà una gran fatica...*). E in sede di congedo del postumo *Ultimi versi*:

Li rivedrò, mi rivedranno loro
forse già si rivedono
dove la ghiaia s’apre a mezzaluna
e nell’ora del viavai e delle rondini

si possono tenere d'occhio
 le circonvoluzioni della gioia
 sperando che arrivi, sperando
 che non arrivi, che per sempre
 stia lontana di quel tanto, lei sì,
 nel suo non fermarsi, immortale
 – ma a quale età l'un l'altro, assomigliando
 a quale delle immagini che il tempo
 ha impresso via via di ciascuno
 nella memoria di ciascuno?
 Eccolo, il thriller dell'eternità...

Potremmo ritenere, con Mengaldo, l'«attesa utopica» su cui sporge *La Spiaggia* l'equivalente di «una sorta di resurrezione»³², l'adempirsi di un tempo apocalittico in grado di restituire la parola ai senza voce. Raboni, invece, concepisce l'altrove come lo spazio e il tempo in cui restaurare una comunità di affetti, finalmente radunati in un passato che non passa mai, non più memoria ma eterno presente³³. In *Li rivedrò, mi rivedranno...* affiora anche la parola insegna «gioia», che, in *Appuntamento ad ora insolita*, era associata ad un futuro, la «città socialista», che maturerà troppo tardi: «E pensi / alla città socialista? / [...] / Non / arriverò a vederla»³⁴. Diversamente in Raboni la gioia prefigura, oltre il tempo storico, il ricongiungimento con le anime dei trapassati («li rivedrò [...] le circonvoluzioni della gioia / sperando che arrivi») ³⁵. In questa stessa chiave Raboni riformula lo stato di «attesa» scolpito nella chiusa – «E qui ti aspetto» – di *Via Scarlatti*, a cui risponderebbe, all'altro estremo del macrotesto di *Strumenti umani*, il rintocco profetico della *Spiaggia*. Rileggiamo un sonetto di *Ogni terzo pensiero* (1993):

Pregliere per i morti – tutta qui
 la mia fede? So solo che ogni sera,
 così rispondo, aguzzo la mia povera
 vista nel buio per scoprire chi

più m'aspetta, chi mi fa cenno di
 là d'una asciutta e tersa primavera
 del '40 e del '41 all'austera
 ombra dei platani e se e come io lì

potrò col mio corpo risorgere, ombra
 protettiva e tremante fra le care
 tre ombre così intente a conversare

che né l'erbaccia che il giardino ingombra
 né la luce ormai presta a declinare
 fa per loro le dalie meno chiare.

Il «colloquio» dell'io protagonista di *Via Scarlatti* con un interlocutore assente (ma non defunto), «volutamente indeterminato e polivalente» (Isella-Martignoni)³⁶, è ricondotto da Raboni all'orbita delle «preghiere per i morti», rivolte a tre ombre familiari, tra cui il padre scomparso. Tutto l'ipotesto subisce un riorientamento che permette una lettura coerente dei diversi, più o meno esposti, luoghi paralleli: «il sole a primavera» (*Via Scarlatti*, v. 7) → «asciutta e tersa primavera / del '40 e del '41»; «Oltre anche più s'abbuia, / è cenere e fumo la via» (v. 9) → «aguzzo la mia povera / vista nel buio»; «i volti i volti *non so* dire» (v. 10) → «*so solo* che ogni sera, / aguzzo la mia povera / vista nel buio per scoprire chi / più m'aspetta»; «ombra e più ombra di fatica e d'ira» (v. 11) → «ombra [...] fra le care tre ombre». E soprattutto lo stato di attesa in Raboni appartiene ai morti, esautorando il soggetto-locutore che si accontenta di intercettare deboli «cenni» sprigionati da un altrove – non più «qui», come in Sereni, ma «di là» (e avrà pur contato qualcosa la 'passività' dell'io proustiano, su cui ha insistito, in pagine bellissime e fondamentali, Giacomo Debenedetti). Ancora in *Ultimi versi*, nel lungo componimento intitolato *La piazza*, passato e futuro si mescolano nella prediletta ambientazione onirica³⁷. Il testo si sviluppa in due movimenti; nel primo, più esteso, appaiono i familiari defunti, il secondo è interamente dedicato al 'passaggio per via' di una figura femminile ancora adolescente, senz'altro la compagna Patrizia Valduga, conosciuta nella realtà solo più tardi (una sorta di paradossale 'passato del futuro'). Ci interessa in particolare l'innescò della descrizione: «Oppure ecco di colpo le tue gambe / meravigliose sui primi tacchi alti / della tua adolescenza», ricordo dello «scatto di tacchi adolescenti», il verso di *Via Scarlatti* che aveva lasciato insoddisfatto Saba³⁸.

Altrove il sentimento di attesa transita sul soggetto, in un futuro di comunione ritrovata con le care ombre: «Poi lo vorrò per me quello che voglio / per quei cari – un'infinita, quieta / attesa della quiete» (da *Quare tristis*, vv. 1-3), una prospettiva che smentisce l'approdo delusivo di *Strada di Zenna* («Voi morti non ci date mai pace»). Ha ragione allora Enrico Testa: in Sereni la presenza-assenza dei morti si risolve molto spesso in un «pedinamento angosciante», in cui «l'io è messo in crisi da voci in assedio o sottilmente pervicaci o messaggere di precarie verità»³⁹. Il che accade senza scampo quando l'ombra prende la parola e si rivolge al soggetto provocandolo o rimproverandolo, come nel trittico, dagli *Strumenti umani*, *Ancora sulla strada di Creva*, *Intervista a un suicida* e *Il muro*⁴⁰. Diversamente in Raboni i morti non parlano mai: piuttosto «bisbigliano», «sussurrano» o «parlottano», oppure rimangono silenziosi e per nulla disponibili a scambi dialettici. Il silenzio dei morti si deve alla sorda indifferenza dei vivi («Allora / non sono i morti a star lontani: noi non li sentiamo, non crediamo in fondo / a questa lunga comunione, e loro / diventano fantasmi», *Rapporti difficili*, in *L'insalubrità dell'aria*), oppure a un provvidenziale ritiro («voi soli potreste, a onore // d'un altro vero, dirci, amate teste, / torsi venerati, e non dite / mai! Perché sia intera la libertà / del nostro arbitrio», *O cari infinitamente spariti*, vv. 8-12, in *Quare tristis*). Unica eccezione, se ho visto

bene, è la poesia d'apertura di *Barlumi di storia, Smettila, hai capito? di immaginarci*, un monologo dei genitori defunti che, sulla falsariga del padre di Sereni nel *Muro*, rimproverano al figlio l'ostinato rifiuto di accettare il distacco e lasciarli morire – nell'accezione, cara a De Martino, del «lasciar morire i morti in noi». In questo caso il quadro si complica, perché la cifra narcisistica del legame con le ombre familiari emerge piuttosto da uno stimolo montaliano. In *A questo punto*, da *Diario del '71*, Clizia dichiara esaurita la sua missione salvifica in una rampogna rivolta al poeta-destinatario, che d'ora in poi dovrà cavarsela da solo: «A questo punto smetti / dice l'ombra. [...] / [...] T'ho ingannato / ma ora ti dico a questo punto smetti. / Il tuo peggio e il tuo meglio non t'appartengono / e per quello che avrai puoi fare a meno / di un'ombra. A questo punto / guarda con i tuoi occhi e anche senz'occhi»; e andrà notato che proprio a questi versi del *Diario* Raboni attribuiva una «medianica grandezza» nella recensione alla raccolta pubblicata su «Paragone» nel 1974⁴¹. Il Montale prediletto da Raboni è però, come noto, quello compreso tra *Ossi* e *Bufera*, magari filtrato dalla mediazione di Sereni. Prendiamo per intenderci *Sogno infaticabilmente da un po'*, in testa alla sezione *Altri sonetti* di *Ogni terzo pensiero*. Ai vv. 8 e ss. si legge: «Forse ha più ritegno / del vero, rifletto, la verità; o // invece nel deperibile ardore / della ritrovata solarità / d'ogni veggenza si sbarazza il cuore // per farsi non dico intrepido / ma a altri bisogni indurante, all'orrore / della luce che crepita e si sfa». I rimanti «si sfa : solarità» sono un'esibita insegna montaliana, dalla chiusa dei *Limoni*⁴². Vero, ma c'è dell'altro. L'implicazione sereniana coinvolge il segmento finale di *Viaggio di andata e ritorno*, da *Strumenti umani*: «O fuoco che ora tu sei / dileguante, o ceneri confuse / di campagna, che annotta e si sfa, / o strido che sgretola l'aria / e insieme divide il mio cuore». Sono imparentate, entro un'espansione relativa, le coppie in punta di verso «che crepita e si sfa» (Raboni) e «che annotta e si sfa» (Sereni), in entrambi i casi precedute dalla combinazione di participio presente, isolato dalla pausa interpuntiva, e sintagma genitivale inarcato: «dileguante, o ceneri confuse / di campagna» (Sereni) e «indurante, all'orrore / della luce» (Raboni). Da non trascurare anche l'ipotesi che il «deperibile ardore» di Raboni debba qualcosa al «fuoco dileguante» di Sereni. La ripresa, più o meno scoperta, da Sereni viene riacclimatata in un altro contesto ma la situazione esistenziale delle due poesie è affine, in bilico tra «l'eccezione e la regola» (Isella-Martignoni)⁴³. Se infatti la poesia di Sereni constata lo svanire di un momentaneo stato di grazia (la corsa spensierata fuori città in compagnia di una donna), in Raboni l'occasione è data dal ricordo di un ricovero in ospedale e da un'oscillazione tra stati di coscienza: il sogno, che lascia intravedere un senso ultimo, forse un 'altrove' inafferrabile (riecco lo stato di grazia intermittente, che qui coincide col «deperibile ardore d'ogni veggenza») e il risveglio, che impone un ritorno alla vita e ai suoi quotidiani orrori⁴⁴.

Altri riscontri emergono se, all'interno del macrotema del dialogo in assenza con i trapassati, ritagliamo singoli nuclei pertinenti. La traccia più produttiva,

una costante di Sereni, è offerta dall'animazione degli elementi naturali: foglie, alberi, vento, luce⁴⁵. Prendiamo le mosse anche stavolta da un testo, un sonetto di *Quare tristis*:

Eroi dispersi, non più o non ancora
mio reggimento oltre il reticolato
della luce, con che povero fiato
mi chiamate, con quanta pena affiorano

dal vocìo del vento che le divora
o le ammucchia come foglie sul lato
dell'ombra le voci che ho tanto amato!
A questo, a queste spoglie fruscianti ora

si riduce dunque il cerimoniale
del verbo... E così sia. Non ho bisogno
di sentirvi, vi tocco come tocca

un cieco la schiena di un animale
fidato, come chi è sordo la bocca
del muto che lo ammonisce in un sogno.

La reticenza si conferma una stabile prerogativa dei trapassati, suggerita, in esordio e in chiusa, dal riferimento al «povero fiato» e, in forma di similitudine, dal figurante della «bocca del muto». Le possibili contiguità con Sereni si concentrano nella prima arcata sintattica e tematica, tutta in battere fino alla distensione riflessiva delle terzine⁴⁶: gli «eroi dispersi», cioè le ombre dei morti, presuppongono l'incipit dei *Ricongiunti* «Ti si era dato per disperso» (e la *Spiaggia* figurava in «Questo e altro» del 1963 con la dedica «a un amico disperso»). La metafora militare del «reticolato della luce» assimila da *Il male d'Africa* l'opposizione spaziale dentro *vs* fuori, ugualmente inserita in un'invocazione: «Portami tu notizie d'Algeria / – quasi grido a mia volta – di quanto / passò di noi fuori dal reticolato». In Raboni però la «situazione di prigionia» (Zucco) identifica un sentimento di perdita risarcito dal bisogno di restaurare una comunità di affetti, un desiderio condiviso, sembra di capire, dalle ombre dei trapassati che chiamano, sia pure con voce flebile, coloro che restano. A questo scopo Raboni accorda anche il repertorio figurativo della prosa di Sereni *Il male del reticolato*, datata 1946. Ne riporto solo un estratto, segnalando col corsivo i punti salienti:

Quest'uomo doveva essere tormentato dai ricordi [...]. Volti, figure, paesaggi del passato... pietà di sé e del proprio passato, delle ore e degli incontri che vogliono in qualche modo durare. [...]. Già: un male si è insinuato in questi versi. Lo chiamerò *male del reticolato*, seppure non sia il caso di ricorrere a un termine che vada o venga oltre o da oltre il filo spinato. [...]. Perché c'era tutto, del campo, lì dentro, e non solo il sospiro comune a tutti gli esuli: ma le ore della *luce*, il *vocìo che regolarmente accoglieva*

il formarsi repentino di una tromba d'aria nello stagnare del pomeriggio africano, i visi lunghi sui recipienti vuoti nei molti giorni di magro...

Al v. 8 del sonetto di *Quare tristis* invece l'animazione vegetale delle «spoglie fruscianti», ovvero le piante e gli spiriti dei defunti, incrocia un celebre episodio dantesco – l'accalcarsi delle anime sulla riva dell'Acheronte – con due probabili innesti da *Frontiera*: «Era questo l'augurio: camminare, / o fruscianti di passi nella sera, / nell'oscura tua folla che trascorre / all'ombra fedele dei morti» (*Paese*, vv. 1-4) e il «gemito che va tra le foglie» (*Strada di Zenna*, v. 33).

Resta da esaminare l'incidenza della tessera figurativa della luce. Il collegamento con il mondo dei morti, risaltato nella *Spiaggia* (le «toppe solari» «pronte a farsi movimento e luce»), coinvolge, in una variazione suggestiva, anche *Di passaggio*, sempre dagli *Strumenti umani*:

Un solo giorno, nemmeno. Poche ore.
non ancora oleandri dalla parte del mare.
Caldo ma poca voglia di bagnarsi.
Una luce mai vista.
Fiori che in agosto nemmeno te li sogni.
Sangue a chiazze sui prati,
ventilata domenica tirrena.
Sono già morto e qui torno?
O sono il solo vivo nella vivida e ferma
nullità di un ricordo?

Il tema è scandito da un doppio movimento, descrittivo (i primi sette versi, in stile nominale) e riflessivo (le due interrogative di congedo). Potrebbe essersene ricordato Raboni in *Quare tristis*:

*Mai visto, da queste parti, un uguale
splendore:* tiene atrocemente duro
credendosi, si direbbe, immortale
il più lento e ostinato e ingordo e puro

degli equinozi. Vuoi sapere quale
veleno distilla per il futuro
la sua coda di luce? Eh no, non vale,
è vietato arrampicarsi sul muro

del presente – e a che scopo, poi, se dietro,
c'è solo altro presente. Sta' tranquillo,
non strapparti i capelli inutilmente,

povero Münchhausen, serba la mente
fragile e pura come un vetro ai mille
gonfiori impercettibili del vetro.

L'*incipit* nominale, solitamente poco usato da Raboni, contiene una spia intertestuale («una luce mai vista» e «Mai visto [...] splendore»), a cui va aggiunta l'analoga bipartizione dell'argomento innescata dall'interrogativa. D'altra parte la luce, con la sua fissità «purgatoriale» (Magro)⁴⁷ ribadita dall'immagine conclusiva (e iterata), pure diffusamente sereniana, del vetro, sembra inchiodare la visione a un presente accerchiante, revocando la possibilità stessa di un cammino progressivo della Storia («il veleno del futuro» coincide appunto con la ripetizione del presente).

Più aderente a Sereni è la costellazione che unisce i motivi della luce, del sogno e del ritorno dei morti. I tre ingredienti interagiscono nella prosa proemiale dei *Versi guerrieri e amorosi*: mentre il tempo scorre a ritroso, fino al giugno del 1940, Giulio Raboni, padre del poeta e unico personaggio dell'azione, sta rientrando a casa nel giorno della dichiarazione di guerra dell'Italia. La prosa è scandita in tre capoversi di lunghezza diseguale, con una connessione in esordio tra il primo e l'ultimo: «Per una ragione improvvisa la luce si è fatta bianca e fissa», e con ripresa a *climax*: «La luce è sempre più bianca e fissa»⁴⁸. Il finale, con un ingrandimento del dettaglio autorizzato dalla grammatica del sogno, introduce l'annuncio radiofonico: «In casa, nella penombra del cortile, una mano sta già toccando la manopola di bachelite della radio». Il particolare è tolto da *La poesia è una passione?*: «E la convulsa stretta perdurando / (che lei d'istinto addoppiava), / alla cieca una mano errò sull'apparecchio, agì / sulla manopola: / nella stanza / fu di colpo la gara, si frappose fra loro» (vv. 15-19). Anche il poemetto di Sereni fa scorrere a ritroso il nastro temporale, dal presente agli anni della seconda guerra mondiale; ma la radio trasmette la cronaca concitata di una competizione sportiva («e dunque anch'io posso ancora riprendermi, stravincere», ai vv. 33-34), ovvero l'allegoria di una riscossa vitalistica che in *Versi guerrieri e amorosi* è semmai affidata alla futura epifania del 'tu' femminile.

La tavola dei riscontri fornita sin qui, sicuramente incompleta, consente però di mettere in risalto almeno due direttrici: la tendenziale (e prevedibile) centralità degli *Strumenti umani*, il libro che incoraggia le giovani leve a un aggiornamento, peraltro già in atto, del codice lirico in chiave inclusiva e anti-sublime, e il consolidarsi dell'influenza di Sereni nelle sillogi cronologicamente avanzate. Occorre poi ricordare che dalle inedite di *A tanto caro sangue* il programmatico *parler de loin* delle *Case della Vetra* cede a una vena soggettiva disciplinata dal metro canonico e il ripiegamento autobiografico produce un'espansione del tema del colloquio con i trapassati, che è anche, come si è visto, il tramite privilegiato dei rapporti con Sereni. In particolare, nelle ultime due raccolte, in cui la confessione autobiografica rinuncia all'involucro protettivo della forma chiusa, è Sereni stesso a farsi personaggio-*umbra*, convocato da un 'io' sempre più scopertamente empirico. Proviamo a rileggere un testo di *Barlumi di storia*:

Della memoria di qualcuno
 degli amici più ammirati e più cari,
 Vittorio, Franco, Toti,
 mi hanno chiesto d'essere curatore
 o custode o garante o altro di simile.
 Non potevo dire di no.
 E così eccomi, io
 che ho sempre più paura degli impegni
 e sempre meno voglia di viaggiare,
 membro di centri e archivi e fondi sparsi
 un po' dappertutto e di uno,
 credo, persino presidente.
 Ma va bene così. Non me ne pento.
 Tanto sono sicuro
 che sono loro i custodi, loro
 a curarsi di me.

Il cerchio familiare degli amici scomparsi, Vittorio (Sereni), Franco (Fortini) e Toti (Scialoja), come altrove Paolo Volponi, sceneggia l'amaro finale di partita di una stagione politica e intellettuale (è la parabola involutiva ricostruita nella prosa *Sembra impossibile, ma c'è stato un momento*: la rivista laboratorio «Questo e altro», la morte di Kennedy, la caduta del Muro, l'egemonia del capitalismo globalizzato); e la disgregazione degli ultimi due libri varrà anche come precipitato di quella crisi⁴⁹. Inoltre l'essere insieme custodi e custoditi dalle «care anime» – non alternativa ma compresenza – nell'intercambiabilità della condizione di morto e vivo ripropone la logica del sogno e soprattutto, credo per la prima volta in Raboni, investe le ombre di una funzione mediatrice. La stessa funzione, tra funebre e onirica, era anche nelle *Custodi*, in *A tanto caro sangue* (1988)⁵⁰: il soggetto sprofonda in un inconscio-utero-oltretomba («Sceso tremando, con dolore») vigilato da «custodi del caldo, materne umide cagne» (come i cani dell'agghiacciante «erebo in una latteria» nella caproniana *Ad portam inferi*). La situazione in sé è poco congeniale a Sereni, che, per rifarci al giudizio di Mengaldo, «non era per nulla un poeta ctonio»⁵¹.

L'ultima apparizione di Sereni è in una poesia del postumo *Ultimi versi*. Segnalo col corsivo le tessere rilevanti:

Allo stadio andavamo presto,
 non volevamo perdere
 la partita prima della partita.
 In campo, uguali da confonderli
 a dei giocatori veri, i ragazzi
 delle squadre chiamate primavera.
 Guardarli era una pura meraviglia.
 Forse perché *correvano sul prato*
 con furibonda *leggerezza*

come se fosse, quello che facevano,
davvero un gioco – o forse
perché l'altra cosa, la vera,
doveva ancora cominciare,
era ancora tutta davanti a noi
con le sue *ombre* sanguinose,
con il suo cupo carico di gloria.

Sullo sfondo la prosa sereniana del '64, *Il fantasma nerazzurro*, e soprattutto, per i richiami testuali, la «chimerica corsa» dell'«ala» di *Rinascono la valentia e la grazia*: «O tu così leggera e rapida sui prati / ombra che si dilunga / nel tramonto tenace». E se lo sport in Sereni è notoriamente un segnapolo di resistenza e scatto vitale, in Raboni il gesto agonistico è sempre compromesso col presentimento della perdita (in *Interni clinica* Cattafi⁵², in *Vivi, io e te, per quanto?* il fratello) oppure, in *Allo stadio andavamo presto*, col ricordo di chi non è più con noi. Ma allora, nel testo appena citato di *Ultimi versi*, l'«altra cosa, la vera» (v. 12), cioè la 'partita' vera e futura, non sarà anche quella dell'incontro con i morti che *ora* ci precedono⁵³? A conferma, le due poesie che seguono e completano il libro – *La piazza* e *Li rivedrò...* – inscenano proprio l'eterno presente di quel 'dopo'.

NOTE

¹ G. Raboni, *Sereni a Milano*, in *Per Vittorio Sereni*, a cura di D. Isella, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1992, pp. 41-49 (il brano cit. è a p. 49).

² La formula appartiene ad Andrea Zanzotto, che se ne serve nella recensione, fondamentale per tutto l'ultimo Raboni, a *Ogni terzo pensiero*. Cfr. *Scritti sulla letteratura*, a cura di G.M. Villalta, t. II *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 2001, p. 373.

³ Ora in G. Raboni, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005, p. 179. E a proposito di pittura fiamminga, non andrà dimenticato che proprio in quel periodo «Nuovi argomenti» pubblicava l'anticipazione della suite *Le nozze*, ispirata ai Coniugi Arnolfini di Van Eyck, di lì a poco inclusa in *Nel grave sogno*, sempre del 1982. Cfr. la *Nota al testo* del «Meridiano» *L'opera poetica*, a cura di R. Zucco, Milano, Mondadori, 2006, p. 1573.

⁴ *La poesia che si fa* cit., pp. 178-79. Per un bilancio complessivo su Raboni lettore di Sereni (e viceversa) cfr. M.A. Grignani, *Il «vischio di tenerezza» tra Raboni e Sereni*, in *Per Giovanni Raboni. Atti del convegno di studi. Firenze 20 ottobre 2005*, a cura di A. Dei e P. Maccari, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 27-41.

⁵ Cfr. G. Mazzoni, *Classicismo e sperimentazione contro la perdita del significato*, «Allegoria», 25 (1997), pp. 141-46 (la cit. è a p. 143).

⁶ P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 986.

⁷ Per un'analisi millimetrica di questo testo cfr. L. Surdich, *Altro compleanno di Vittorio Sereni*, «Per Leggere», 12 (2007), pp. 23-68.

⁸ Le indicazioni sulla storia genetica ed evolutiva dei testi di Sereni si ricavano dagli apparati del «Meridiano» *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995.

⁹ Per le notizie sulla storia esterna dei testi ci si rifà sempre a Raboni, *L'opera poetica* cit.

¹⁰ Raboni, *L'opera poetica* cit., p. 1449.

¹¹ Il fischio delle gronde richiama le «tettoie sonanti» di *Temporale a Salsomaggiore*, attingendo a un contesto che integra anche il dato sensoriale del «rombo»: «Nel rombo che s'allontana / degli ultimi tuoni sorvolanti le case, / sorrido alla tua gente / sotto tettoie sonanti, in ascolto». La poesia di Sereni però è attraversata da una nota luttuosa che investe il 'tu' femminile («si spegne il tempo e anche tu sei morta», al v. 18).

¹² Il «rombo dell'aria condizionata» potrebbe rinviare, sempre negli *Strumenti umani*, ad *Anni dopo*, uscita su rivista nel 1959: «E quello, che fino a poco fa quasi implorava, / dall'abbuiato portico brusio / romba alle spalle ora, rompe dal mio passato» (vv. 5-7). Ci troviamo infatti all'interno di una stessa cornice tematica, quella, pur diversamente declinata, della memoria e del tempo reversibile: anche nel testo di Raboni l'esperienza del futuro coincide con la dimensione dell'«ancora». Interessanti a questo proposito, anche per la formazione del linguaggio di Raboni, le considerazioni linguistiche di Luca Lenzini: «Ad un esame sincronico, in effetti, spicca nei versi di Sereni una famiglia di termini acustici che hanno tutti più precedenti in Pascoli e si trovano anche, non raramente, nell'opera di Montale tra *Ossi* e *Occasioni*: come bisbiglio, brusio, lagno, latrato, murmure, ringhio, rombo, strido, trillo, tra i sostantivi» (*Il paesaggio e oltre. Osservazioni e domande su Pascoli in Sereni*, «Rivista pascoliana», 2 [1990], pp. 105-27; la cit. è a p. 111, in cui cfr. anche la n. 40 per una tavola delle occorrenze del lessema rombo in Pascoli, Montale e Sereni).

¹³ Ma, sempre nelle *Case della Vetra*, nella poesia *Città dall'alto*, Lucca è «dolce / come un catino» (vv. 8-9). Il testo appare per la prima volta nel 1963 sul fascicolo n. 4 di «Questo e altro», insieme a *Compleanno* e ad altri tre testi: *Il cotto e il vivo*, *Lezioni di economia politica*, *Simulato e dissimulato*, preceduti da una presentazione di Carlo Betocchi.

¹⁴ Una testimonianza dell'attenzione precoce di Sereni per il lavoro dell'amico è in una presentazione del 1975 a una mostra di Franco Francese. In un parallelo poetico con la Milano industriale dipinta da Francese Sereni citava *Dalla mia finestra*, da *Il catalogo è questo* (1961), chiosando: «a me pare che nel lavoro di Francese possano riconoscersi alcuni poeti a lui coevi o di poco posteriori, che hanno operato a Milano in questi anni su una matrice quasi sempre ingrata, non proprio remunerante, e che di questi anni finiranno con l'aver dato l'immagine pertinente e duratura». Cfr. *Da natura a emozione da emozione a natura*, in V. Sereni, *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 2013, p. 1204.

¹⁵ Cfr. Mengaldo, *Titoli poetici novecenteschi*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 3-26 (del titolo «prototestuale» si discorre alle pp. 20-22).

¹⁶ Una «minaccia imminente, persino percepibile nel sorriso degli amici, persino agguattata nelle pareti domestiche». Cfr. C. Martignoni «*Stella variabile*»: la linea meta-fisica della dissonanza», *Poetiche*, 3 (1999), p. 436 (ma si veda l'intera analisi della poesia alle pp. 434-36).

¹⁷ Solo il vettore del prestito, non il tema, cambia nella *Guerra*, da *A tanto caro sangue* (1986): «Ho gli anni di mio padre – ho le sue mani».

¹⁸ La scena, secondo Beckett, declasserebbe la *Voix humaine* di Cocteau a «banalità superflua»: cfr. S. Beckett, *Proust*, Milano, SE, 2004 [New York, 1931], p. 22. Ma l'attesa

al telefono, in letteratura, è generalmente associata, con una piega delusiva, all'attesa d'amore: cfr. E. Abignente, *L'amore appeso a un filo. Il topos dell'attesa al telefono*, «Strumenti critici», 2 (2013), pp. 233-53. Il *topos* è sfruttato anche da Sereni in un passo dell'*Opzione*: «e quando le telefono è giorno fatto da un po', il telefono suona a vuoto per un pezzo, lei è evidentemente partita, da un pezzo il telefono suona a vuoto, ma non sulla camera vuota [...] Insomma io sto dentro una stanza al buio, ancora a letto, col ricevitore in mano e telefono a vuoto in un vuoto immenso e abbagliante» (*La tentazione della prosa*, a cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1998, p. 163). E da Raboni, nel terzo movimento degli *Scongiuri vespertini*: «Nell'ombre dal telefono / pende una gelatina informe, un rettile / senza capo né coda. E con questo dovrei / raggiungere la voce del mio amore / lontano, lontano, nella parte boscosa / della città?»; ma ci troviamo pur sempre a costeggiare il tema funebre, trattandosi della malattia cardiaca del poeta e del ricordo della morte del padre.

¹⁹ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. II *La parte dei Guermantes*, traduzione di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1986, p. 158.

²⁰ G. Raboni, *Frontiere*, in *Una futile passione. Atti del convegno su Vittorio Sereni*, Brescia 10-11 febbraio 2003, Brescia, Grafo, 2003, p. 13-18 (la cit. è a p. 18).

²¹ Cfr. anche «il parlottio del niente», in chiusa del sonetto di *Quare tristis Ci sono stato, non so quando*.

²² A questo testo è affiancata la poesia *Allo stadio andavamo presto*, rivolta a un 'tu' non nominato ma senza dubbio riconoscibile in Sereni.

²³ Non dimentichiamoci che la poesia di Sereni era uscita su «Questo e altro» nel 1963, in una ben diversa stagione, ritratta in una prosa di *Barlumi di storia* insieme alle icone generazionali di Kennedy, Kruscev, Giovanni XXIII. Proprio ricordando l'esperienza di «Questo e altro» Raboni concludeva amaro: «Non so dire dei giovani, ma a me pare che non ci siano più queste cose». Cfr. C. Di Franza, *Intervista a Giovanni Raboni*, «Italianistica», 3 (2005), p. 131.

²⁴ *L'itinerario poetico di Raboni*, «Quaderni piacentini», XIV, 57 (novembre 1975), pp. 147-53. Qui si cita dall'antologia critica in appendice a Raboni, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1997, p. 319.

²⁵ *A partire dal vissuto*, in Sereni, *Poesie e prose* cit., p. 1112.

²⁶ cfr. F. Magro, *La metrica del primo Raboni*, «Nuova rivista di letteratura italiana», V, 2 (2002), p. 403. E sui rapporti con *La spiaggia* si veda Id., *Un luogo della verità umana*, Campanotto, Pasian di Prato, 2008, p. 335, n. 153.

²⁷ Cfr. S. Ghidinelli, *L'infaticabile «ma» di Sereni*, «Studi novecenteschi», 57 (1999), pp. 157-84.

²⁸ Con rare e isolate eccezioni. Ad es. l'incipit di *Strada di Zenna* («Ci desteremo sul lago» etc.) o nella variazione sul tema dei *Ricongiunti*, negli *Strumenti umani* del '75.

²⁹ Vale la pena di fermarsi sui versi conclusivi: «è come se [...] stesse al cuore assaporare // l'infinito dolcissimo ritardo / del bene, e sentire l'Olonia e l'Ardo / per come si chiamano risuonare». Il potere evocativo dei toponimi, di derivazione proustiana, attrae anche Sereni: dagli *Strumenti umani*, si veda *A un compagno d'infanzia*: «Un'autostrada porterà un altro vento / tra questi nomi estatici: Creva / Germignaga Voldomino la / Trebedora – rivivranno con altro suono e senso / in una luce d'orgoglio...» (vv. 16-21). E da *Stella variabile* la chiusa di *Luino-Luvino*: «dei luoghi folti dei nomi rupestri / di suono a volte dolce / di radice aspra / Valtravaglia Runo Dumenza Agra».

³⁰ L'aggancio perlomeno tematico alla *Spiaggia* è attivato da due ingredienti testuali: il mare («festa mattutina [...] sul mare / di prima della diaspora», v. 7) e la parola dei morti («una lontana / voce, lontana e più vicina», vv. 9-10).

³¹ Il v. 7 – «ogni cosa riavrà il suo nome» – ‘corregge’ l'assunto di Niccolò: «Sospesa ogni ricerca / i nomi si ritirano dietro le cose» (vv. 21-22), ricomponendo la frattura. In questa poesia il nome dell'amico destinatario cristallizza in un «tu falsovero», cioè in una proiezione del desiderio (o del senso di colpa) di chi resta. È l'interpretazione di Fortini: *Lettura di Niccolò di Vittorio Sereni*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, vol. III, Padova, Editoriale Programma, 1993, pp. 2167-75 (in partic. p. 2173). Tornando a Raboni, l'elisabettiano, da *Quare tristis*, *Più morti che vivi* è ancora più diretto: «Ascolto. Ascolto ancora. E via // via che ascolto fra orecchio e mente affiora / un'aggiunta impercettibile, come / da sempre, da prima del tempo un nome / dimenticato e ritrovato e se ora // non ci fossero più che i sostantivi / – i morti, i vivi, più i morti che i vivi». Qui la ripresa, spostata sulla prima persona, dell'*explicit* sereniano – «e ascoltami, come sai» – cede l'iniziativa al 'tu' o a un collettivo 'voi', con cui si attiva una comunicazione precaria ma almeno nelle intenzioni effettiva.

³² *Tempo e memoria in Sereni*, in *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, p. 59. Può aver influito su entrambi la lettura di Enzo Paci: «La gioia di Proust è la gioia di aver ritrovato il passato, ma il suo passato, si è visto, è l'esistenza, il regno dei morti o il regno di coloro che non sono ancora nati, di coloro che attendono l'arte per essere liberati dall'incantesimo che li imprigiona» (*L'uomo di Proust*, in *Esistenza e immagine*, Milano, Tarantola, 1947, p. 198). Segnalo che Raboni menziona esplicitamente il saggio di Paci in calce allo scritto proustiano *La riduzione nella Recherche*, apparso per la prima volta su «aut aut» nel 1959 (ora in *La conversione perpetua e altri scritti su Marcel Proust*, a cura di G. Raboni, Parma, MUP, 2015, pp. 11-29).

³³ Nel componimento finale di *Barlumi di storia* leggiamo fra l'altro: «davanti agli occhi non avremo / che la calma distesa del passato / da ripassare senza fretta / [...] / E tutto, anche le foglie che crescono / anche i figli che nascono, / tutto, finalmente, senza futuro». Un'anticipazione era già in *Quare tristis*: «Ospite, io, loro, o loro miei / nel giardino incantato da un crepuscolo / di fine estate? Non lo so, vorrei / tanto saperlo – subito, in articolo // vitae – e invece so solo che più niente / ci mancherà, che nessuna ferita / potrà più suppurare, che il presente / prima o poi ce la farà, avrà partita // vinta...» (c.vo mio).

³⁴ Sulla fenomenologia della «gioia» in Sereni bastino le parole di Zanzotto: «E la gioia può filtrare in un'improvvisa speranza di metamorfosi sociale, manifestarsi in sordina nel fervore tetro di una fabbrica; ma naturaliter, può ritrovare i suoi temi più incancellabili nell'amore, e forse in modo più mitico e dilatato, nell'amicizia sentita come particolarmente intrinseca alla gioventù» (*Per Vittorio Sereni*, in *Scritti sulla letteratura* cit., p. 53).

³⁵ Sempre nell'ultimo Raboni, il motivo emergeva anche in *Quare tristis*: «e poi quando s'infervora / il silenzio delle siepi contendere // ori carte e primiera ai non ancora / scomparsi, è questa ormai l'unica immagine / che riesco a farmi della gioia in bilico / sulla frana del sonno» (*La casa di campagna dove leggere*, vv. 4-8), in *Barlumi di storia*: «Non so, non capisco se avrei più gioia / scomparendo in voi, diventando voi / o tornandovi uguale a allora accanto» (vv. 1-3) e in *Ultimi versi*: «Ma pensare la gioia, almeno quello: / pensarla!» (*Mai davvero felice*, vv. 3-4). Le convergenze si fanno ravvicinate nel sonetto *Niente può rovinarmela...*, da *Ogni terzo pensiero*. L'argomento rivisita

quello sereniano. Sullo sfondo di un'alba cittadina è enunciato un programma d'intervento sul reale: «Niente può rovinarmela la festa / del mattino, quando il sole che dà / fiato alla sua raucedine ridesta / a dolori e crimini la città // che amo e nel cuore la felicità / d'esserle ancora complice. S'arresta / a questo confine la potestà / di numeri e fantasmi, qui la cresta // sbrindellata alza la vita e tace. / l'arcangelo del rimorso. È la luce / la mia morfina. Su, mi dico, datti // da fare, mostra di che sei capace, / ficca mani e naso dove riluce / come un tesoro l'ovvietà dei fatti» (il sonetto che precede, sempre di carattere civile, *Morendo, morti ricapitola uno*, si conclude con una denuncia dello strapotere del capitalismo globalizzato: «fra i due mostri del secolo se / uno è morto, l'altro ci fa morire»). Diversi i punti di contatto, più o meno dissimulati: «Niente può rovinarmela la festa del mattino» («La città – mi dico – dove l'ombra / quasi più deliziosa è della luce / come sfavilla tutta nuova al mattino...»); «tace / l'arcangelo del rimorso» (e in Sereni la voce che invece si fa sentire è «d'angelo avrei detto d'altri tempi», e si tratta di una voce interna, non di rimorso ma di «dileggio»); «Su, mi dico, datti / da fare» (e in Sereni: «La città – mi dico – dove l'ombra»). E alla serie semanticamente omogenea «luce» «sole» «splendide» «abbaglianti», disseminata in *Appuntamento ad ora insolita*, corrispondono, in Raboni, le tessere «sole» «luce» «riluce», ugualmente disposte lungo la dorsale del testo. Anche la similitudine della gioia che «si porta come una ferita / per le strade abbaglianti» (vv. 27-28) subisce un'interessante rilettura nel *Più freddo anno di grazia*: «I piedi che non abbiamo / [...] / ci portano un mattino / [...] / a nascondere gatti siberiani / nella pelliccia, socchiusa come una ferita». Il serbatoio comune è la plutarchea *Vita di Licurgo* col celebre aneddoto della volpe avvolta nel mantello del ladro spartano, che preferisce farsi dilaniare pur di non farsi sorprendere con l'animale rubato (cfr. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella. Con la collaborazione di C. Martignoni, Torino, Einaudi, 2002, p. 142; al possibile omaggio di Raboni accenna anche P. Zublena, *La lingua del gelo. Il più freddo anno di grazia di Giovanni Raboni*, in *Questo e altro. Giovanni Raboni dieci anni dopo (2004-2014)*, a cura di A. Girardi, A. Soldani e A. Zangrandi, Macerata, Quodlibet, 2016, p. 146). Il frammento di Raboni prende spunto da un'occasione precisa: durante il viaggio in URSS il poeta e Serena Vitale visitano un mercato in cui alcuni venditori nascondono sotto la pelliccia degli animali per farne commercio illecitamente. Il dato di partenza però è trasposto nel linguaggio del sogno, in un'atmosfera minacciosa di sospetto e repressione (si veda anche la testimonianza di Serena Vitale in *L'opera poetica* cit., pp. 1565-66; per l'importanza dell'elemento onirico cfr. invece Magro, *Un luogo della verità umana* cit., pp. 140-41). Insomma l'avvento della «città socialista» non potrebbe essere più remoto, e proprio nella patria del socialismo realizzato.

³⁶ Sereni, *Poesie* cit., p. 93.

³⁷ Questo l'incipit: «Mi piace questa piazza. Più è deserta / e più mi piace. Posso popolarla / di chi voglio, incontrarci, camminando, / gli altrimenti introvabili». Sull'onirismo in Sereni resta irrinunciabile S. Agosti, *Interpretazione della poesia di Sereni*, in Id., *Modelli psicoanalitici e teoria del testo*, Milano, Feltrinelli, 1987, pp. 87-104.

³⁸ Cfr. la lettera del 1 giugno 1947, in U. Saba-V. Sereni, *Il cerchio imperfetto. Lettere 1946-1954*, a cura di C. Gibellini, Milano, Archinto, 2013, p. 54.

³⁹ Cfr. E. Testa, *Di alcuni motivi antropologici nella poesia di Sereni*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, a cura di E. Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 32 e 37.

⁴⁰ E infatti «In Sereni i morti molto spesso “parlano” e parlano più dei vivi» (Mengaldo, *La spiaggia*, in *Per Vittorio Sereni* cit., p. 180).

⁴¹ *La poesia che si fa* cit., p. 64.

⁴² Cfr. anche Zucco in *L'opera in versi* cit., p. 1686.

⁴³ Sereni, *Poesie* cit., p. 109.

⁴⁴ D'altronde la presenza di Sereni si fa già sentire nell'*incipit* dello stesso sonetto: «Sogno infaticabilmente da un po' / di tempo: come in ospedale: segno / di troppa vita o che manca, non so», piuttosto somigliante a uno snodo del *Sabato tedesco*, l'innescio del secondo capoverso: «La mia attività onirica è divenuta più intensa da quando sono capitato nell'Est. Voglio dire che rispetto al solito è più viva in me la coscienza di avere sognato [...] Non so» (*La tentazione della prosa* cit., p. 204). Ma l'*incipit* di Raboni è molto più lavorato: in particolare per il dialogo a distanza con Bembo mi permetto di rinviare a M. Bignamini, *Sul sonetto Ombra ferita di Giovanni Raboni. Allusività metrica e altre agnizioni di lettura*, «Per leggere», 29 (2015), p. 67, n. 36.

⁴⁵ Cfr. ancora Testa, *Di alcuni motivi antropologici* cit. Per una lettura psicanalitica cfr. invece Agosti, *Interpretazione della poesia di Sereni* cit., pp. 100-102, dove ci imbattiamo in osservazioni valide anche per la poesia di Raboni. Ad esempio: «A volte, la creazione (la finzione) di questo spazio "altro", è ottenuta tramite l'intervento di un "mezzo" (in senso dantesco): in genere il vento [...] o la nebbia (lo smog) o l'abbaglio luminoso (la luce)» (p. 101).

⁴⁶ Per un'analisi del sonetto cfr. Magro, *Un luogo della verità umana* cit., pp. 235-39.

⁴⁷ *Un luogo della verità umana* cit., pp. 235-39.

⁴⁸ In un testo di *Barlumi di storia*, *Anche durante questo viaggio*, l'io pedina una misteriosa figura di pendolare, forse un proprio doppio (o del padre?), nella consueta luce purgatoriale: «Ho sorvegliato mossa dopo mossa / un tale – uno, stavolta che è poi sceso / alla fermata d'una cittadina / dove da vari indizi era probabile / che fosse nato e dove / comunque sicuramente abitava / e da dove si poteva pensare / che fosse partito il mattino / per andare al lavoro» (vv. 4-14). Ancora più sintomatica la chiusa, che convoca le due tessere della luce e del giardino, chiare insegne di un'interzona abitata da semimorti-semivivi: «avevo il cuore gonfio di che cosa: / di non essere lui? / di non camminare al suo posto / in quel chiarore indeclinabile / verso una casa forse bianca / con davanti, forse, un po' di giardino? / Su queste domande m'affaccio / come a cercarmi in uno specchio oscuro».

⁴⁹ Dove Sereni non compare come interlocutore diretto, persistono, a notificarne la presenza, i richiami intertestuali, anche molto esposti. Significativa in quest'ottica *Ogni tanto succede*, da *Barlumi di storia*: «Come parecchie piazze di Milano / anche piazza Fontana / con le sue quattro piante stente / e il suo perimetro sfuggente / [...] / è il rimpianto o il rimorso d'una piazza». Una riscrittura al negativo dei versi di *Amsterdam*: «Per questo è una e insondabile Amsterdam / nei suoi tre quattro variabili elementi / [...] nei suoi / tre quattro fradici o acerbi colori / che quanto è grande il suo spazio perpetua» (vv. 18-22).

⁵⁰ La poesia è ripresa con varianti dalla versione del *Grave sogno* (1982), dove si intitolava *Madrigale*. Titolo che, nell'etimo materno, sottolineava la fantasia di regressione e reinfetamento (cfr. la nota di Zucco in *L'opera poetica* cit., p. 1561).

⁵¹ *Ricordo di Vittorio Sereni*, in *Per Vittorio Sereni* cit., p. 13. Ma vale comunque la pena di rifarci a un termine di confronto significativo, proprio perché isolato. Lo ricaviamo dalla prosa autobiografica *Ventisei*, inserita nella prima stampa di *Stella variabile* (1980), poi esclusa dall'edizione Garzanti e recuperata nel libretto postumo *Senza l'onore delle armi* (Scheiwiller, 1986, a cura e con una nota di D. Isella). Il titolo, estratto da una poesia di Kavafis, rinvia a una forbice temporale e a un ritorno: a distanza di

ventisei anni Sereni visita con la famiglia la Sicilia dove fu catturato dagli Alleati nel luglio del '43. A Trapani, la tappa iniziale del viaggio, Sereni ritrova la villa, ormai semi-distrutta, che ospitava il comando militare italiano. Gli fa da guida un misterioso e bizzarro «custode delle rovine»: «Non ho occhi per questo niente scaturito dal niente [...] questa stanza il comando, quest'altra il mio ufficio dove anche dormivo, i pavimenti coperti di calcinacci, a mucchi, a frane, ma anche ciabatte spaiate, barattoli, materiali senza nome, non databili, non inventariabili e nemmeno sporcizia: rovine. Eravamo conservatori di rovine, *la villa sul punto di decadere a fattoria e casa di campagna, ma con evidente memoria di tempi d'oro, di carrozze di ospiti sulla ghiaia del viale*. E adesso quest'altro, lo spettro diurno conservatore delle rovine di noi conservatori di rovine, trova che è «una cosa buona» l'aver voluto tornare qui» (corsivi di Sereni). La divaricazione, cronologica e psicologica, tra 'allora' e 'ora' situa l'intero racconto sereniano sotto il regime dello sdoppiamento che converte la memoria in identità. Nulla sembra cambiato: nell'assetto testuale, per gli innesti in corsivo dall'inedito *La sconfitta*, nei luoghi («le cose sono tutte al loro posto»), nell'ora («gli orologi segnano le 6,30 pomeridiane [...] possibile che siano fermi sulla stessa ora di allora»), e soprattutto nella figura «dell'uomo delle rovine»: «Quei pochi versi [i versi di Kavafis in esergo] mi avevano sdoppiato tra me e la villa, tra me e l'uomo delle rovine» (p. 61). Il custode della villa, un *alter ego* del narratore-protagonista, ha i lineamenti inquietanti della «rassegnazione funerea» o addirittura di uno «spettro diurno»: come se per mezzo di quel suo doppio 'spettrificato' il poeta-personaggio fosse sempre rimasto a presidiare i resti di un passato che non passa e continua a proiettare sul presente l'ombra di una sconfitta storica ed esistenziale. In Sereni, però, l'impresa di trattenere il passato sfocia in un autorimprovero: «o cari, siamo qui tutti insieme, perdono del tempo trascorso, delle domande non fatte a tempo, delle risposte non date, degli alberi che lasceremo morire» (pp. 62-63), con accenti che forse Raboni rimodula nella chiusa delle *Custodi* («Non bisogna, / anime care, lamentarsi / di voi» etc.) o in altri contesti affini, ad esempio la chiusa del sonetto di *Ogni terzo pensiero Sarò quello che eravate* («No, perdono, care / anime, perdono! Non posso fare / l'unto della Morte qui, non si deve // insegnare a morire a chi già tanto / muore e così poco spera, soltanto / un'altra primavera, un'altra neve»).

⁵² L'appello che dà inizio al terzo 'tempo' della poesia – «Non lasciatemi solo...» (parole del Cattafi personaggio) – recupera quello a congedo di Niccolò: «Resta dunque con me» (si veda anche l'invocazione-preghiera «non svanire», rivolta all'ombra del padre nel sonetto *Ombra ferita*, proemiale di *Ogni terzo pensiero*). E sul persistere della presenza basterebbe affiancare lo snodo sintattico e argomentativo finale di *Interni clinici*: «Eppure lo so (adesso / che sei morto lo so) / è ancora una persona la tua» (vv. 17-19), a quello di Niccolò: «Adesso / che di te si svuota il mondo [...] / adesso so chi mancava nell'alone amaranto» (vv. 15-18).

⁵³ Sui morti in Sereni come «forma futuri» cfr. ancora Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni*, in *Per Vittorio Sereni*, cit. p. 13.

CRONACHE

★ Jacopo Cecchi, *Rime*, a cura di Benedetta Aldinucci, Roma, Salerno Editrice, 2019

Oltre alle tante acquisizioni che l'edizione mette a disposizione di chi sia interessato a leggere l'esiguo *corpus* lirico del fiorentino Jacopo Cecchi, il pregio che più merita di essere valorizzato sta nel senso ultimo dell'indagine. Visto che non è mai superfluo chiedersi in che misura l'oggetto dell'analisi valga gli sforzi profusi per metterlo a fuoco, sono tanto più meritevoli d'attenzione le tre citazioni che Aldinucci appone in apertura di volume (p. XI), tolte rispettivamente dalle *Rime di Messer Cino da Pistoia* del Carducci, dalle *Rime di trecentisti minori* del Volpi e, infine, dalla recente edizione delle liriche di Riccardo degli Albizzi procurata da Alessio Decaria; tutte finalizzate – secondo strategie diverse – a porre l'accento sulla necessità di studiare gli autori minori per meglio intendere il peso dei maggiori. Il buon senso dell'assunto, estensibile a tutti i momenti che compongono la nostra storia letteraria, si fa tanto più evidente per chi si occupa di lirica del medio e tardo Trecento, che al di là di rare eccezioni appare povera di personalità di spicco e, viceversa, densamente popolata di figure laterali. E tuttavia va sempre ricordato che questo 'statuto di lateralità' pertiene a un giudizio formulato *a posteriori* dalla critica, e che dunque spesso non è in grado di restituire quanto emerge dallo studio della tradizione.

Sulla scorta di queste riflessioni, all'*Introduzione* è affidato il compito di illustrare gli indizi utili a un efficace inquadramento del Cecchi, sul versante sia biografico che letterario. Il primo paragrafo è perciò dedicato all'analisi dei dati d'archivio, particolarmente preziosi quando si tratta di ricostruire il vissuto di rimatori malnoti e spesso mai indagati organicamente. Nel caso del Cecchi – come Aldinucci sottolinea sin dalle prime battute – le notizie documentarie, talvolta incomplete e quindi passibili di interpretazioni ambivalenti, guadagnano attendibilità e consistenza se lette alla luce di ciò che sappiamo della vita pubblica di altri esponenti dell'ambiente notarile fiorentino. Al di là dei molti dubbi che continuano a perdurare (su tutti quelli relativi alla data di nascita, collocabile approssimativamente tra l'ultimo quinquennio del Duecento e i primi anni del Trecento), ciò che emerge è uno spaccato sul suo *milieu* d'appartenenza, imprescindibile per capire quali fossero le categorie interessate a leggere e produrre lirica a Firenze verso la metà del sec. XIV.

Simmetricamente, il secondo paragrafo mira alla collocazione storiografica. Anche in questo caso, rispettando i propositi in esergo, l'editrice non procede solo attraverso l'analisi delle singole tessere adoperate e delle scelte metriche, ma più proficuamente coniuga queste valutazioni con ciò che affiora dalla tradizione. Si tratta di un procedi-

mento utile tanto per saggiare quale materialmente sia stato il rapporto instauratosi tra le sue liriche e quelle dei modelli, quanto per valutare in che modo esse siano state lette e rimaneggiate nel corso dei secoli. In questa direzione è esemplare la valutazione di due indizi reperibili nella tradizione della canzone *Morte, perch'io non trovo a cui mi doglia*. L'attribuzione a Dante caratterizzante uno dei due rami individuati fa sistema con la rintracciabilità di una curiosa *singularis* relata dal ms. NazVII4, da cui emerge la sostituzione della lezione maggioritaria con altra ritenuta preferibile ma evidentemente spuria (*porte novelle a nostra donna* > *portj novelle alla mia bice*; vv. 72-73). La co-occorrenza di tali indizi consente ad Aldinucci di supporre che la canzone si sia legata nella tradizione editoriale al nome dell'Alighieri per via dei contenuti: trattandosi di *planctus*-scongiuro, è possibile che in un punto piuttosto alto della tradizione qualche copista l'abbia intesa come un capitolo aggiuntivo della *Vita nova* relativo alla malattia e alla morte di Beatrice. Una proposta di certo singolare, ma tutt'altro che irricevibile se si tiene conto del numero tutto sommato non esiguo di testi originatisi a margine del libello giovanile di Dante, a più riprese indagati da Giuseppe Marrani.

Al nome e alla poesia di Dante (che pure si può chiamare in causa per molti altri luoghi della canzone alla Morte e per l'altra sicuramente attribuibile, *Lasso, ch'io sono al mezzo della valle*), si affianca – non senza sorprese, vista la cronologia – quello di Petrarca. Oltre ai diversi esemplari della Giuntina del '32 recanti postille che rinviano a luoghi paralleli dei *Fragmenta*, ciò che vale la pena evidenziare è il caso, simile a quello già discusso per l'Alighieri, del ms. Firenze, Bibl. Riccardiana 1091, che sana una lacuna della stessa canzone alla Morte rielaborando un passo di *Triumphus Mortis* I 49, dove non a caso il poeta parla della morte di Laura (*raffrena un poco il dispietato ardire* > *che ragione in costei tu ben non ai*; v. 53). Inoltre, ancora rimanendo nei dintorni del medesimo testo, meritano di essere tenuti in considerazione i possibili paralleli con alcuni luoghi del *Canzoniere*, talmente palmari da rendere oneroso parlare di coincidenza. Se la direzione dei ripescaggi – come pare ragionevole pensare – va da Petrarca a Cecchi, si dovrà allora consentire con l'editrice, che non solo ha supposto una lettura precocissima dei *Fragmenta* (eventualmente favorita da frequentazioni comuni), ma ha anche congetturato una datazione di entrambe le canzoni al secondo quarto del sec. XIV.

Veniamo ai testi, le cui note giustificative per esigenze di collana trovano posto non di séguito ai cappelli introduttivi bensì in coda all'edizione, prima degli *Indici* (fra cui si segnala l'utile *Indice delle forme linguistiche*): tre sono considerati di paternità certa e vengono presentati nell'ordine di comparizione offerto dal solo testimone che li reca tutti (ma si noti che le canzoni I-II sono nella medesima sequenza anche nel resto della tradizione condivisa); una sola canzone trova posto tra le dubbie. Nei limiti imposti da una tradizione ampia e spesso difficilmente razionalizzabile, la classificazione del testimoniale è condotta da Aldinucci con rigore e al contempo con elasticità argomentativa. La situazione più spinosa è quella presentata dalla canzone *Morte, perch'io non trovo* (I), relata da 38 codici, di cui ben 24 ritenuti utili alla *constitutio textus* (con notevole incremento, quantitativo e qualitativo, dei lemmi censiti dai precedenti editori). Le prevedibili difficoltà emergenti da una *varia lectio* ricca e spesso refrattaria a sistemazione, nella quale «nessun verso» può effettivamente dirsi «esente da movimenti variantistici» (p. 111), hanno indotto Aldinucci a illustrare l'articolarsi della tradizione – e a parametrare le proprie scelte editoriali – sia sulla base dei luoghi predicabili come erronei sia mediante valutazioni sulla distribuzione delle varianti in regime di adiaforia, accontentandosi, per i piani più alti, dell'individuazione di lezioni caratteristiche. Per *Morte*,

perch'io non trovo, come già supposto da Manzi, emerge una netta biforcazione della tradizione in due filoni principali (α e β , ognuno con relativi sottogruppi), distinguibili sia in quanto a disposizione delle stanze che in quanto a lezione; viceversa non possono dirsi del tutto dirimenti né le attribuzioni numericamente maggioritarie a Dante o al Cecchi (la cui distribuzione è effettivamente meno compatta), né i casi di adespota e quelli – occasionali – di assegnazione ad altri rimatori, che tendono a travalicare i perimetri dei raggruppamenti. Particolarmente preziosa per dirimere i casi di opposizione in adiaforia è la testimonianza offerta dai testimoni Be e Ph, ignoti alla maggior parte dei precedenti editori e collocati da Aldinucci in posizione indipendente rispetto ad α e β , ma va detto che per Be qualche dubbio circa la possibilità che si tratti di codice contaminato resta, giusta la condivisione con α della disposizione strofica e i non infrequenti accordi con β per quanto concerne la lezione (vd. pp. 113 e ss., con particolare attenzione a n. 36).

Più circoscritta ma non meno refrattaria alla riduzione stemmatica è la tradizione di *Lasso*, *ch'io sono al mezzo della valle* (II), seconda e ultima canzone sicuramente attribuibile al Cecchi (e di fatto a lui esplicitamente assegnata da tutti e sette i testimoni utili alla costituzione del testo, eccezion fatta per As1, che la dà adespota). Se una sicura prossimità si può stabilire per le tre sillogi L46, Naz3 e R735 – sulle cui condivisa struttura interna si è già espresso Alessio Decaria –, la penuria di errori emergente dall'analisi della *varia lectio* non consente di postulare parentele solide se non per la coppia As1 e R100 (α), già isolata da De Robertis nel gruppo a delle canzoni dantesche. Al di là di qualche congiunzione in lezione non erranea di R735 all'antigrafo comune ad As1 e R100 – potenzialmente interpretabile anche come poligenetica –, ciò che si evince secondo Aldinucci è la sussistenza di rapporti ulteriori e non meglio circoscrivibili fra L46 Naz3 e α sulla base di un errore ai vv. 8-9 (*quandio solia* in luogo dell'esatto *quando solia*): errore sicuro, dato il contesto, e che fin troppo prudentemente l'editrice considera anche «imputabile a poligenesi» (p. 133).

Chiude il novero delle rime certe il capitolo *O sconsolate a pianger l'aspra vita* (III), assegnato al Cecchi dal quattrocentesco Mr e trådito adespoto da altri tre codici coevi (Naz1 e R59, che non sono altrimenti coinvolti nella tradizione delle sue rime, più NazVII4, che lo trasmette anepigrafo prima della canzone alla Morte esplicitamente assegnata al notaio fiorentino): pur in assenza di candidature alternative, l'ipotesi di paternità risulta in questo caso indebolita dal fatto che l'unico codice che attribuisce espressamente il testo al Cecchi, e cioè Mr, risulta sulla base di errori sicuri collocabile sotto un comune antigrafo a con NazVII4 e R59, vale a dire con due collaterali che non esibiscono la medesima assegnazione, come anche Naz 1, estraneo a questa linea di tradizione (pp. 135-36). La questione – più che altro formale, trattandosi di testo comunque attribuibile – solleva qualche riflessione di metodo se si considera che in più di un caso di adiaforia caratterizzante la canzone alla Morte Aldinucci si avvale, per la scelta della lezione, proprio di parallelismi con questo capitolo, la cui paternità non è poi così pacifica. Va comunque detto che scelte diverse non avrebbero garantito maggiore oggettività, e che soprattutto non mancano «altri luoghi del testo *che* farebbero intravedere differenti rapporti di parentela [...] luoghi su cui però permane il dubbio di poligenesi» (p. 136).

Ai componimenti certi seguono due appendici. La prima accoglie l'edizione e il commento dell'unico testo di paternità dubbia, la canzone *O Morte, che'lla vita schianti e snerbi*. Dei quattro testimoni che la tramandano, solo Par5 – recante le prime due

stanze lacunose e disastrose in quanto a lezione – offre in rubrica un tenue indizio di paternità cecchiana: il copista la assegna a un non meglio identificabile Jacopo da Firenze, mentre gli altri testimoni, quando non la trasmettono adespota (come C8), la danno o all'esule Pieraccio Tedaldi (AD2) o al più noto Antonio da Ferrara (Mg4b, che peraltro è il solo testimone recante un altro testo del Cecchi). Se per l'ipotesi di assegnazione al Beccari l'editrice chiama a buon diritto in causa il concetto di *lectio facilior*, a favore del Tedaldi stanno sia la sua minore notorietà sia, soprattutto, il contenuto del congedo relato dai testimoni AD2 e C8, dove compare una sorta di firma interna che non ci sono ragioni per ritenere apocriфа («DE cançonetta uera di sentenza / Di peracion thedaldi da firença [...]», secondo la lezione di AD2, cui pare riconducibile per equivoco paleografico la versione corrotta di C8: «DE canzonetta vera di sentenza / D operation che dal di di fiorenza [...]»; vv. 45-46). Il dato, in sé già significativo, acquista ulteriore valore se si tiene conto che al di sotto dell'archetipo (dimostrabile in virtù delle varie lezioni erronee relate dai codici ai vv. 6-7) Aldinucci individua due possibili raggruppamenti α (AD2 e C8) e β (Par5 e Mg4b) che però si reggono sulla base di sole lezioni caratteristiche, e che quindi a rigore non sono sufficienti a escludere che il congedo caratterizzi un solo ramo di tradizione. La seconda appendice dà invece spazio all'edizione e al commento della canzone *Morte, da che convien pur ch'io mi doglia*, trasmessa adespota e in attestazione unica dal ms. Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Magl.VII 720. Tradizionalmente considerata un prodotto tardo-quattrocentesco, il testo è incluso nell'edizione non solo per l'evidente similarità con l'incipit *Morte, perch'io non trovo a cui mi doglia* (costruito a sua volta sulla quindicesima delle canzoni dantesche), ma anche perché considerabile a pieno titolo un rifacimento della canzone I del Cecchi, ibridata per l'assetto metrico con il noto *plactus* petrarchesco per la morte di Laura *Che debb'io far? che mi consigli, Amore?* (Rvf 268).

Di indubbia utilità, poi, sia per la possibilità di integrare la lettura di testo e apparato sia per valutare la distribuzione quantitativa e qualitativa delle singole varianti, è il blocchetto *Tradizione* anteposto ai testi pluritestimoniati all'interno delle cui tradizioni sia stato possibile ipotizzare parentele: a séguito dei cappelli introduttivi propriamente detti, in posizione conclusiva dopo i consueti paragrafi dedicati all'analisi metrica (*Metrica*) e alla lista delle precedenti edizioni (*Edizioni*), trova posto una sezione che traduce in schema le risultanze emerse dall'analisi della *varia lectio*. L'apparato critico, invece, di tipo negativo ma con comoda segnalazione della stringa coinvolta, si preoccupa di dar conto non soltanto delle varianti sostanziali rifiutate ma anche degli interventi correttori apportati dai copisti e, se del caso, di quanti siano venuti in possesso del codice.

In ultimo, il commento. Fatta eccezione per la canzone *Morte, da che convien*, accolta nell'Appendice 2, dove l'annotazione a piè di pagina ha il solo obiettivo di esplicitare i debiti contratti dall'anonimo rifacitore con la canzone di Cecchi, i commenti agli altri testi si distinguono anzitutto per un evidente sforzo esplicativo. L'intento primario dell'apparato notulare è sempre il chiarimento della lettera, occasionalmente arricchito – ove ciò sia ritenuto necessario – con la segnalazione dei luoghi paralleli di volta in volta considerati pregnanti e dalla messa in evidenza degli aspetti retorici notevoli: ne viene fuori un commento agile ma puntuale, dal taglio anzitutto linguistico, e che tuttavia non rifugge da un'argomentazione più distesa laddove sia funzionale a chiarire il senso dei versi o a evidenziare i tanti debiti che Cecchi contrae con la tradizione pregressa. Benché si tratti di una scelta in controtendenza rispetto alla prassi esegetica

più recente, un commento di questo genere ha il merito – forse meno scontato di quanto si creda – di incentivare la lettura dei testi lirici senza rinunciare ad agevolarne la comprensione. Assume, in altre parole, quello che è il ruolo che gli spetta nei riguardi del testo: un ruolo ancillare, che non tolga spazio al confronto diretto con i testi del Cecchi, con tanta acribia ricostruiti.

[Federico Ruggiero]

★ *Poesie volgari del secondo Trecento attorno ai Visconti*, a cura di Marco Limongelli, Roma, Viella, 2019

Questo primo volume della collana «Medioevo milanese», diretta da Paolo Chiesa e Andrea Gamberini, è il frutto di un ampio e meritorio lavoro che getta uno sguardo d'insieme sull'attività letteraria di alcuni autori gravitanti attorno alla curia viscontea, sinora studiati singolarmente: la scelta del curatore è caduta su tutte le rime dell'aretino Braccio Bracci e del fiorentino Marchionne Arrighi, sulle due canzoni viscontee di Giovanni da Modena, su due dei tre *Lamenti di Bernabò Visconti* e su alcuni sonetti, ballate e una canzone anonimi, offerti in una veste critica affidabile e riccamente commentata.

La *recensio* evidenzia un numero piuttosto esiguo di testimoni, di cui pochissimi databili entro il XIV secolo: dei 47 componimenti editi, ripartiti in 7 canzoni, 36 sonetti, 2 ballate e 2 cantari in ottava rima, ben 24 presentano una situazione di unicità testimoniale.

La tradizione manoscritta delle rime di Braccio e dell'Arrighi trova nel Redi 184 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (L) un testimone di fondamentale importanza, e talvolta unico, in cui i componimenti dei due autori si presentano in sezioni sostanzialmente compatte. Tale teste è dunque assunto a manoscritto base delle rime dei due poeti viscontei sia per quanto riguarda la sostanza, sia per quanto concerne la forma e l'ordinamento. Il contributo degli altri manoscritti è però rilevante e per diversi testi Limongelli può avvalersi del conforto di testimonianze alternative a L, che non di rado trasmettono una lezione preferibile: serbano un *corpus* significativo tanto il trecentesco Laurenziano Pl. XLI.15 (L1), quanto soprattutto il Chigiano L.IV.131 della Biblioteca Apostolica Vaticana (Ch).

Per alcuni testi tràditi da L, L1 e Ch si riesce a individuare qualche passo in cui l'intera tradizione pare risalire a una lezione corrotta: è il caso di Braccio Bracci XVIIb. *Illustri e serenissimo, alto e vero, 60 tesoro per terreno* (in rima con 63 *ffreno* : 64 *sereno*) e 83 *che per co'*; ma anche di Braccio Bracci II. *O aspettato dalla giusta verga, 16 e da dDio* (iperm.) in luogo di *da dDio*, per cui Limongelli omette di segnalare questo possibile errore d'archetipo: nel paragrafo relativo alla *Tradizione testuale* di p. 109 si riferisce infatti che un «errore comune in L e L1 è *mi sono* L *mi son* L1, al v. 16: la presenza del pronome *mi*, assente in Ch (*son*), rende il verso ipermetro. Si tratta però di un errore non separativo, facilmente emendabile dal copista di Ch». In realtà il testo critico poi legge *da dDio mi son le grazie concesse* e ad essere valutata quale inserzione spuria è la congiunzione *e* che apre il verso in tutti e tre i testimoni (*e da dDio mi sono* L, *e da dDio mi son* L1, *e da dDio son* Ch), possibile indizio dell'esistenza di un archetipo comune

alla tradizione che recava il verso ipermetro, seppure Ch tenti di ortopedizzare il computo delle sillabe attraverso la soppressione del pronome *mi* (a tal riguardo sarà da rettificare anche la nota 1 di p. 47).

Quindi, Limongelli ipotizza che L, L1 e Ch discendano in parallelo dai piani alti della tradizione, sebbene mende comuni a L e L1 lascino a mio avviso intravedere una più stretta parentela fra i due codici laurenziani: Braccio Bracci I 36 *Aglian* L L1, *Anglia* Ch, 79 *mi dice* L L1, *dicesse* Ch, 99 *finiti* L L1, *infiniti* Ch; Braccio Bracci XVIIa 5 *no' ti* L *noi te* L1 (iperm.), *ti* Ch; ecc. (segnalo un'altra svista nella nota 1 di p. 47 e nella discussione relativa alla *Tradizione testuale* di p. 226, dove per Braccio Bracci XVIIb 32 la lezione corretta *mi* trädita da L L1 e accolta a testo è erroneamente annoverata fra le mende condivise dai due testimoni).

In taluni contesti di adiaforia Limongelli eccede semmai nell'accordare fiducia incondizionata a L, come nel caso di Braccio Bracci I 54 e 90, in cui sono accolte le *singulares* del manoscritto laurenziano, laddove le lezioni da assumere a testo si sarebbero dovute ricavare dall'accordo di L1 e Ch: 54 *vinse per forza e dielle gravi* [grandi L] *affanni*; 90 *che ricordar e udir* [ricordar udir 'sentir ricordare' L] *no lla volea*. In quest'ultimo caso la lezione di L è ammissibile solo se si ipotizza che la variante condivisa da L1 e Ch sia frutto di una poligenetica reazione di insoddisfazione davanti a un verso che, nella versione originaria, dava una forte inversione.

Anche per il sonetto di Marchionne Arrighi (dubbio) XII. *Solo soletto, ma non di pensieri*, trädito da 18 testimoni manoscritti, Limongelli rinuncia a ricostruire il testo sulla base di criteri lachmanniani: «preso atto della vasta tradizione manoscritta del sonetto e, pertanto, della necessità di uno studio approfondito dei codici non praticabile in questa sede, si è scelto di proporre il sonetto nella veste offerta da L» (pp. 330-31). A integrazione del testimoniale, segnalo una breve citazione del sonetto pseudoarrighiano nell'*Arte del rimare* dell'erudito cinquecentista Giovanni Maria Barbieri (1572 ca.), documentata dal codice che ne contiene due stesure autografe frammentarie conservato presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, Serie B 3467, sez. n. 6, f. 53v («Solo soletto pieno di p...ensieri / vo misurando spesso la campagna»), inutile alla costituzione del testo in quanto derivato da B2 (Bologna, Biblioteca Universitaria, 1773), con il quale condivide anche l'attribuzione a Federico di messer Geri d'Arezzo. Com'è noto, l'opera del Barbieri fu riportata in luce sul finire del Settecento da Girolamo Tiraboschi nell'ambito del contrasto con Stefano Arteaga intorno alle origini della poesia rimata (*Dell'Origine della Poesia rimata*, Modena, Società Tipografica, 1790. Il passo che interessa *Solo soletto* è alla p. 166).

Nel *Lamento marciano* (IX. *Novo lamento con doglioxo pianto*) e nel cantare di Matteo da Milano (X. *I' prego Idio ch'è Signore e Padre*) il curatore opportunamente non interviene per sanare le numerose rime imperfette e la disuguaglianza sillabica tra versi della stessa natura che si suppongono essere connate al genere canterino e, semmai, ulteriormente accentuate da un possibile travestimento toscano dei testi volto a normalizzare gli esiti più spiccatamente locali (almeno nella versione conservata dal manoscritto unico). Tale criterio è del resto esteso anche ai sonetti e alle canzoni, per cui le proposte di integrazione nei casi più semplici di ipometria sono segnalate a testo tra parentesi uncinate, mentre i segni – o + a margine di verso, seguiti dalle sillabe mancanti o eccedenti, contrassegnano i casi di anisosillabismo non sanati a testo, ma vagliati in apparato (ciò si verifica per Bracci V 16; Arrighi VI 16, X 13 e 16; Poesie anonime XI 5, 18, 120, 123, 135 e 217, in quest'ultimo caso senza però passare in rassegna le consuete ipotesi

emendative). Si segnala una piccola incongruenza alle pp. 56 («le proposte di integrazione nei casi più semplici di ipometria sono segnalate a testo tra parentesi uncinate») e 57 («le integrazioni sono indicate con parentesi quadre»), ma di fatto le quadre sono poi usate in un sol caso, per Giovanni da Modena II. *Ne l'houra che la caligin nocturna*, 87.

L'edizione risulta dunque condotta perseguendo criteri piuttosto conservativi, come nel caso di Marchionne Arrighi VIII. *Tanto mi piace l'angelico sòno*, dove al v. 14 si pone a testo l'errore fra *cruces* («e 'l terzo calderugio che lla †pruca†») mentre la correzione *bruca* è avanzata nel paragrafo sulla *Tradizione testuale* (p. 305) e nella relativa nota esegetica (p. 307), e similmente in Poesie anonime II. *Quela dolce saeta che nel core* con a testo l'errore d'anticipo al v. 6 *memoria* (in rima con 2 *piaga* : 3 *alaga* : 7 *fraga*), in questo caso non circoscritto da *cruces*, e la congettura *ismaga* che è demandata alla discussione testuale di p. 375. Viceversa per Braccio Bracci III. *O tesorier, che 'l bel tesor d'Omero*, 8 sembrerebbe difendibile la versione trådita da Ch *ché 'laiür prese e fallì suo pensiero* ('poiché ghermì il lauro e fallì il suo proposito (di abbracciare Dafne)') (L *sì ch'auro preso e fallò suo pensiero*), laddove invece si congettura un *ché laiür preso fallì suo pensiero* ('poiché il lauro abbracciato deluse il suo proposito').

I testi a tradizione plurima sono accompagnati da una prima fascia di apparato comprensiva delle varianti sostanziali (*vs*) e da una seconda fascia che riporta le varianti fonetiche e morfologiche (*vf*), mentre di quelle puramente grafiche si rende conto in un paragrafo dedicato alle pp. 63-66. I casi di *scriptio plena* sono registrati in apparato in carattere corsivo che li contraddistingue dagli errori veri e propri. Si segnala un disordinamento isolato nell'apparato (*vs*) di Braccio Bracci III. *O tesorier, che 'l bel tesor d'Omero* (p. 123) dove manca il numero di rimando al v. 6 e la menda relativa al v. 7 è registrata di seguito ai vv. 8-9.

Oltre a far conoscere testi ad oggi rimasti inediti (Braccio Bracci XVIII. *Fiorentin', generato à vostra terra*; Marchionne Arrighi V. *O Iscatizza di vil condizione*, VIII. *Tanto mi piace l'angelico sòno* e IX. *Lasso, tapino a mme! Quando riguardo*; Poesie anonime II. *Quela dolce saeta che nel core*), la nuova edizione apporta notevoli migliorie a rime sinora fruibili attraverso pubblicazioni ormai datate, prive di apparato giustificativo e in cui in generale il testo presentava numerosi interventi congetturali, non sempre giustificati, cattive letture del testimoniale e casi di errata *distinctio*: si vedano, ad esempio, Braccio Bracci I. *Silenzio posto aveva al dire in rima*, per cui Guglielmo Volpi (*Rime di trecentisti minori*, Firenze, Sansoni, 1907, pp. 228-31) ometteva con L il v. 30 dell'ed. Limongelli e sempre allegro molto (L1 Ch); oppure Braccio Bracci II. *O aspettato dalla giusta verga*, per cui la nuova edizione sopperisce alle numerose sviste di Ettore Sarteschi (*Poesie minori del secolo XIV raccolte e collazionate sopra i migliori codici*, Bologna, Romagnoli, 1867, pp. 35-38): v. 5 *connesso* ed. Sarteschi vs *concesso* L L1 Ch; v. 19 *tacer* ed. Sarteschi vs *tener* L L1 Ch; v. 26 *La* ed. Sarteschi vs *Se* L L1 Ch; v. 30 *tuo* ed. Sarteschi vs *suo* L L1 Ch; v. 31 *perfetto* ed. Sarteschi vs *prefetto* L L1 Ch; v. 70 *con te* ed. Sarteschi vs *conte* ed. Limongelli (in riferimento al Conte di Virtù); ecc.

All'interno della raccolta, dove largo spazio hanno anche componimenti privi di autore, non sussistono significativi problemi di paternità: le uniche attribuzioni contrastanti si registrano nella sezione arrighiana per i sonetti XIa. *Io ti ricordo caro amico fino* (cui rispondono XIb. *Quando dovessi fare alcun camino* di Adriano de' Rossi e XIc. *Amico, quando tu sali a cavallo* di anonimo), che la rubrica di L assegna a Domenico Silvestri, mentre quella di Ch a un non meglio precisato «Marchionne», e XII. *Solo soletto, ma non di pensieri*, intestato oltre che all'Arrighi (L), a Francesco Petrarca (ramo veneto delle

Disperse), a Marchionne Torrigiani (Ch) e a Federico di messer Geri d'Arezzo (B2), opzione quest'ultima che – secondo Limongelli – merita una maggior considerazione rispetto alle altre (pp. 255-56) in virtù delle contingenze tematiche, linguistiche e stilistiche.

Rispetto alla produzione panegiristica (e un po' monocorde) dedicata dai comprimari a Bernabò, Galeazzo, Gian Galeazzo e Ludovico, spicca per eccentricità la produzione comico-realistica di Marchionne Arrighi, in parte disegnata sulla stessa sinopia dei sonetti comici di Rustico Filippi, cui lo legano in particolar modo le caratterizzazioni municipalistiche di «Bindo imbroico» (III, 2), del «figliuol di monna Tora» (IV, 16), o dell'«Iscazzizza di vil condizione» (v. 1) schernito nel sonetto V. Per questi e per gli altri testi inclusi nel volume, le note esegetiche, unitamente agli ampi cappelli introduttivi, forniscono una parafrasi puntuale e un ricco apparato di riferimenti intra- e intertestuali che consentono di ricostruire il retroterra storico, culturale e letterario dei rimatori.

Per quel che concerne le edizioni di riferimento, la bibliografia risulta non sempre aggiornata: il serventese *Donne piatose, diventate crude*, di cui Limongelli ripercorre la tradizione manoscritta e lamenta la presenza nell'ormai datata edizione ottocentesca dell'abate Adamo Rossi (p. 32 nota 6), è stato in realtà recentemente edito da Raffaele Cesaro, *Un volgarizzamento ovidiano in versi*, in «Filologia italiana», XV (2018), pp. 77-123; mentre edizioni più aggiornate e affidabili avrebbero potuto essere messe a frutto per Riccardo degli Albizzi (*Rime*, a cura di Alessio Decaria, Firenze, Franco Cesati Editore, 2015), Nicolò del Preposto (*Opera Completa. Edizione critica commentata dei testi intonati e delle musiche*, a cura di Antonio Calvia, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2017), Ventura Monachi (*Sonetti*, edizione critica e commento a cura di Selene Maria Vatteroni, Pisa, Edizioni ETS, 2017), Lorenzo Moschi (Irene Falini, *Le rime di Lorenzo Moschi*, in «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», XXII, 2017, pp. 291-316), ecc.

Il ricco volume è infine corredato da un utile *Incipitario dei testi editi* (pp. 571-72), da una *Tavola metrica* (pp. 573-74), da un *Indice generale dei nomi e delle opere anonime* (pp. 575-99) e da un *Indice dei manoscritti e dei documenti d'archivio* (pp. 601-3).

[Benedetta Aldinucci]

* Ludovico Ariosto, *Satire*, a cura di Emilio Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura «Biblioteca Italiana Testi e Studi», 2019

Viene proposta una nuova edizione commentata delle *Satire* di Ariosto, a seguito dell'edizione di Cesare Segre del 1987, del commento realizzato da Alfredo D'Orto nel 2002 e dei più recenti studi segnati dal convegno di Gargnano del 1998. Nata dall'esigenza di rinnovare la centralità e la complessità di tale opera nel panorama della produzione rinascimentale, il volume trae origine da una serie di incontri di carattere seminariale dediti allo studio del *corpus* satirico ariostesco, che hanno avuto luogo in Sapienza-Università di Roma nell'aprile 2017, in occasione del quinto centenario dell'inizio dell'opera. A caratterizzare fortemente l'edizione è la specifica impostazione del volume

di «commento a più mani», riflesso della natura seminariale dei lavori, di «dialogo aperto» tra i partecipanti. Il difetto di una possibile disomogeneità che può derivare da tale scelta, inusuale per le edizioni di commento, più solita, invece, per il genere 'letture', viene superata mediante la scelta di adottare nel corso dell'edizione un impianto comune. Ogni singola satira, infatti, si offre al lettore corredata di un attento commento al testo, in cui preminente è la necessità di offrire una chiara spiegazione dei versi e viene preceduta da una essenziale, ma esaustiva, sezione introduttiva nella quale vengono passate in disamina centrali questioni di natura letteraria e storica. Non mancano, però, punti in cui emergono letture discordanti o limitatamente legate, le quali restituiscono, nella loro non armonizzazione, la percezione della «tensione dialettica» propria del lavoro. A completamento dell'edizione, accanto al singolo commento delle satire, si offre al lettore una silloge di saggi di diversi autori, concernenti alcuni aspetti dell'opera e finalizzati a restituire, sempre prediligendo una visione non unitaria e a più voci, «la prospettiva unica di un'introduzione critica»: anche per tale sezione i sottili richiami che si istituiscono tra i vari contributi sono riflesso di un'idea insita di dialogo che sottende alla loro stesura.

Il saggio di Simone Albonico, *Verso un nuovo testo delle satire di Ludovico Ariosto*, riproponendo la centralità dell'edizione critica di Segre, avanza validi criteri per l'allestimento di un nuovo testo delle *Satire*. Muovendo, infatti, da un iniziale lavoro di revisione condotto sull'edizione del 1987, fondamentale si rivela per il critico una nuova *recensio* dei testimoni, cui far seguire una verifica delle scelte di Segre sul piano testuale, redazionale e linguistico. Viene, inoltre, presentata una possibile fisionomia dell'apparato, con lo scopo di rendere più agevole la sua lettura, rivendicando l'esigenza di un'indicazione degli errori o delle lezioni della tradizione non riconducibili ad Ariosto, delle varianti linguistiche e delle varianti d'autore trasmesse dai testimoni diversi da F, a cui si riserverà la parte più alta dell'apparato. La prima fascia di quest'ultimo, inoltre, accoglierà gli errori o le lezioni di F corretti dall'editore moderno, mentre nella seconda verranno riportate le varianti di F, «registrando di volta in volta come si distribuiscono gli altri testimoni rispetto alle lezioni successive o concorrenti del ferrarese», segnalando le correzioni del copista di F. Dopo aver fornito, inoltre, «alcuni strumenti per una verifica e integrazione del testo e dell'apparato dell'edizione Einaudi», pone, a conclusione della sua proposta tre appendici: *Il finale della satira VII aggiunto sull'ultima pagina di F*, *La nuda Pania* e *Distribuzione delle satire nelle carte di F*.

Nel contributo di Andrea Cucchiarelli, *Ariosto, Orazio e la tradizione satirica latina*, le satire vengono assunte come luogo privilegiato per valutare in qual modo la tradizione satirica latina venga *interpretata* e *riadattata* dal poeta ferrarese mediante la ripresa della figura di Orazio, autore prediletto con cui Ariosto si rapporta e confronta. Il guardare ad un preciso modello per l'elaborazione della propria satira rientra perfettamente nella pratica latina, in cui accanto ad un'estrema tensione alla componente morale del testo, che si esplica con la condanna del vizio e la proposizione di modelli sociali positivi, viene riservato grande rilievo all'elemento della *letterarietà* e del riferirsi ad un preciso predecessore. Il rapporto tra il poeta volgare e il poeta latino viene qui indagato mediante una prospettiva tutta interna al laboratorio ariostesco, con uno sguardo attento alla formazione dell'autore e individuando nella figura oraziana «un punto di riferimento costante e privilegiato» per l'Ariosto e un'*autoritas* in grado di esercitare profondamente la propria influenza. Dall'analisi ivi condotta la permeabilità della tradizione satirica di Orazio nel dettato delle sette satire è percepibile e valutabile su due

livelli ben distinti: il primo, che investe il piano della scrittura, emerge nelle fedeli riprese di tessere oraziane, quasi «intarsi allusivi» in grado di innescare «un vero e proprio gioco di riconoscimento»; il secondo livello, più sottile, nel quale il poeta latino riveste un «ruolo strutturante», svolgendo una parte attiva nella costituzione del libro di satire.

L'intervento di Giorgio Forni, *Fortuna e modi del sermo oraziano fra Quattro e Cinquecento*, ripercorre la storia della ricezione della produzione oraziana nei secoli XV e XVI. Se nel Quattrocento Orazio non ricopriva un ruolo particolarmente influente per gli sviluppi del genere satirico, soltanto con l'esperienza esegetica di Landino, protesa verso l'approfondimento di aspetti retorici, ideologici e filosofici, si assiste al conferimento di rinnovato valore alle sue *Satire* e alle sue *Epistole*. Al primato assoluto accordato da Poliziano, Filelfo e Bartolomeo Fonzio alla figura di Giovenale per il moralismo intransigente che lo caratterizza, si assiste al lento affermarsi di una differente e alternativa strategia satirica, che vede nella preferenza del tono pacato di Orazio l'elemento di assoluta novità. Ripercorrendo il commento, Forni restituisce la fisionomia del *sermo* oraziano tracciata da Landino, teso, al contempo, verso «l'arte ciceroniana della facezia» e la «riscoperta dell'ironia socratica», in cui il peculiare tono non aggressivo ben si addice a «un'intonazione dialogica, colloquiale, di stilizzazione del parlato», e in cui centrale si rivela la derisione dell'io, in quanto valido strumento per la critica di vizi altrui.

La ripresa ariostesca della lezione oraziana, nell'ottica del critico moderno, si fa manifesta, ad esempio, nella possibilità di individuare nell'autodenigrazione della seconda satira del poeta ferrarese un efficace artificio per criticare ser Vorano e frate Ciurla e si configura, inoltre, come contemporanea ripresa dei due versanti intimamente legati delle *Epistole* e delle *Satire*, due produzioni che condividono una medesima unità di ispirazione.

Con *Qualche appunto sulla lingua delle Satire* di Luca D'Onghia l'attenzione, dal versante delle fonti e dei modelli, si sposta su quello linguistico. La questione della lingua delle *Satire* viene affrontata a partire da una valutazione dell'apografo F (Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. Cl. I B), rilevando in esso criticità ma anche alcuni elementi funzionali a ricostruire un'immagine linguistica dell'opera «di tipo grammaticale-evolutivo», e dalle considerazioni maturate da Segre, le quali inducono a vedere nel testo base delle *Satire* (F) uno «stadio intermedio fra la seconda e la terza redazione del *Furioso* (B e C)».

Il manoscritto, infatti, oltre che per correzioni di mano ariostesca, si caratterizza per la presenza di correzioni di mano del copista, alcune delle quali possono esser ricondotte alla pratica dell'autore, altre non attribuibili ad Ariosto. F si rivela, dunque, testimone «tutt'altro che al di sopra di ogni sospetto» per l'esame fonomorfologico, come dimostrano le forme non autoriali il più delle volte padaneggianti raccolte da Luca D'Onghia, la cui presenza è dovuta ad una revisione del manoscritto non sistematica da parte dell'autore, a differenza di quanto avviene negli stessi anni con il *Furioso*. Nell'ipotesi qui offerta tale elemento può esser stato determinato o da un non interesse, da parte di Ariosto, alla pubblicazione dell'opera, o dalla semplice non conclusione del lavoro di revisione condotto sull'esemplare. In entrambi i casi F² si configurerebbe riflesso di un «lavoro parziale o interrotto e recherebbe un testo che l'autore non avrebbe voluto veder stampato esattamente come lo vediamo». Centrale, inoltre, per una riflessione che supera l'aspetto linguistico ma che si estende al genere satira, si rivela

proprio il dato dei padanismi fonetici di F², la cui presenza potrebbe indurre a pensare che all'interno della produzione satirica essi fossero permessi, a differenza di una loro completa e assoluta esclusione dalla lingua della poesia lirica o epica. La seconda parte del saggio, invece, offre alcune indicazioni circa lo stile delle *Satire*, la cui fisionomia viene tracciata a partire da un attento studio del lessico, di matrice realistica con ampio uso di deittici, nomi di persona e di luogo, e della sintassi «aperta ai tratti del parlato». L'individuazione e il rilevamento di tali elementi porta alla ricostruzione di un dettato «discorsivo, intimo e morale-giudiziario», in cui la combinazione dei tratti lessicali e sintattici evidenziati porta, infine, necessariamente ad una rivalutazione del «lato stilisticamente realistico e corposo delle *Satire*» da riconsiderare accanto al modello della *mediocritas* oraziana perseguito da Ariosto.

Nel saggio conclusivo di Gabriele Bucchi, «*Come augel che muta gabbia*»: *immaginario zoomorfo e mondo morale nelle Satire*, ad esser preso in esame è il parlar figurato impiegato dall'autore, proponendo un'analisi del repertorio di immagini presente in tale *corpus*. Il fine che il critico si propone è di individuare «gruppi tematicamente solidali e omogenei» e di rilevarne, qualora possibile, le fonti e la loro presenza in altre opere di Ariosto. Si costruisce, in tal modo, un reticolo di richiami intertestuali in grado di mettere in relazione, a partire dal ritornare di determinate immagini, le *Satire*, il *Furioso* e le commedie, individuando modalità retoriche differenti attraverso le quali tale repertorio si dispiega nei testi. Se, infatti, nel *Furioso* l'autore trova nella similitudine lo strumento retorico privilegiato per conferire viva concretezza alle sue rappresentazioni, nelle *Satire* predilige «metafore e campi metaforici», categoria comprendente anche locuzioni idiomatiche e proverbiali, modi di dire, nelle quali si registra un'insistenza su immagini tratte dal mondo animale e che concernono spesso l'attività della caccia. La rievocazione di animali da fatica e uccelli, è da intendersi per Bucchi in un senso non allegorico, ma strettamente legato al tema ariostesco della conoscenza dell'uomo. La prospettiva di lettura e di interpretazione dell'inserimento di immagini appartenenti alla sfera animale nel *corpus* satirico ariostesco è da leggersi, infine, per il critico, non in una dimensione puramente rievocativa di un immaginario ampiamente utilizzato dalla tradizione comico burlesca nota all'autore, ma in una prospettiva che lascia intravedere «un atteggiamento verso il mondo animale che fu probabilmente anche quello dell'Ariosto uomo».

[Marika Incandela]

* Eugenio Montale, *La bufera e altro*, edizione commentata da Ida Campeggiani e da Niccolò Scaffai, con scritti di Guido Mazzoni, Gianfranco Contini e Franco Fortini, Milano, Mondadori, 2019

Il commento a *La bufera e altro* chiude – a meno che l'editore non intenda procedere con l'auspicabile commento al *Quaderno di traduzioni* – la serie delle edizioni commentate delle raccolte poetiche di Montale, pubblicate da Mondadori sotto la direzione di Guido Mazzoni. Il libro, che conta un totale di 418 pagine, è uno dei più cospicui della serie, superato solo dal commento al *Quaderno di quattro anni* di Bertoni e Gallerani (473 pagine), ed ha richiesto molti anni di lavoro da parte di Niccolò Scaffai, coordi-

natore dell'impresa e autore dell'Introduzione e del commento all'ultima sezione della raccolta, e di Ida Campeggiani, commentatrice delle prime sei sezioni. Entrambi allievi di Luigi Blasucci, che – ha dichiarato la stessa Campeggiani, autrice di un importante saggio su *John Donne e il barocco ne «La bufera e altro»* – «ha generosamente letto in anteprima ogni scheda del commento», i due studiosi hanno affrontato la loro ricerca potendo contare su una ricca tradizione esegetica, fatta di letture ai singoli testi (si pensi a *Gli orecchini di Avallè* o a *L'anguilla* di Zambon) e di commenti più o meno completi (*Finisterre* di Isella e, soprattutto, *Commento a «La bufera e altro» di Montale* di Marica Romolini, Firenze University Press, 2012), ma anche sull'esempio dei commentatori che dal 2003 si sono succeduti nella realizzazione di questa serie di libri dall'impianto solido e funzionale, studiato apposta per garantire la fruibilità dell'opera da parte di un pubblico colto ma non specialista.

Secondo lo schema che è stato già quello degli *Ossi di seppia* di Pietro Cataldi e Floriana d'Amely (Mondadori 2003) e poi di tutti gli altri, il libro si apre con un testo critico scelto dalla ricca bibliografia degli studi montaliani, che in questo caso è *Il posto di Montale nella poesia moderna* [2002] di Guido Mazzoni, ultimo di una serie iniziata con Pier Vincenzo Mengaldo (in apertura agli *Ossi*) e proseguita con Luigi Blasucci (*Le occasioni*), Romano Luperini (*Satura*), Angelo Jacomuzzi (*Diario del '71 e del '72*), Cesare Garboli (*Quaderno di quattro anni*) e Cesare Segre (*Prose narrative*). Ed è uno studio che suggella l'intera impresa rilanciando e precisando il ruolo di Montale nella poesia del Novecento: un «classico moderno», capace di attualizzare la tradizione umanistica attraverso la mediazione della cultura alto-borghese, poeta difficile e non oscuro, estraneo all'ermetismo poiché sempre fedele ai dati sensibili e alla vita empirica, che può essere superata solo attraverso l'epifania e non, secondo la lezione dei simbolisti, rifugiandosi in un «sovramondo poetico». Lo studio introduttivo è seguito dalla *Cronologia* di Tiziana De Rogatis e la *Bibliografia*, iniziata dalla stessa De Rogatis e poi aggiornata e integrata dai successivi commentatori. Nella parte finale, dopo i testi commentati (387 pagine in tutto), possiamo leggere due ulteriori testi critici, entrambi usciti nel 1974: *Montale e La bufera* di Gianfranco Contini, *Di Montale* di Franco Fortini.

All'Introduzione firmata da Niccolò Scaffai spetta il compito di fornire le chiavi di lettura all'intera raccolta poetica e al suo commento, supervisionato dallo stesso Scaffai e realizzato in gran parte, lo abbiamo visto, da Ida Campeggiani. Il nodo concettuale intorno a cui ruotano alcune delle scelte di metodo degli autori è quello che Scaffai definisce «manierismo», da intendersi, afferma lo studioso, «come categoria stilistica più che storica, in contrasto cioè con il termine e il concetto di 'classicismo' (moderno e paradossale) riferito alle raccolte precedenti» (p. CI). Come già aveva scritto nel 2014 – e detto nel 2011 – in uno studio dal titolo *Dalle Occasioni alla Bufera: appunti sul manierismo montaliano* (in *«Le occasioni» di Eugenio Montale. 1928-1939. Atti della Giornata di Studi, Università di Ginevra, 9 décembre 2011, Lecce, Pensa Multimedia, 2014, pp. 181-200*), «Parlando di 'manierismo', non intendo alludere ai non trascurabili rapporti di Montale con la poesia manierista e barocca in senso storico; uso piuttosto il termine come categoria stilistica relativa, in contrasto cioè con il termine e il concetto di 'classicismo', decisivi per le *Occasioni*, meno efficaci per la *Bufera*. Oltre che nell'amplificazione, un tratto manieristico risiede nell'adesione allusiva a un modello colto, attraverso il quale l'esperienza viene filtrata: che l'arte debba nascere dall'arte è, del resto, una delle idee-chiave del Manierismo». Queste considerazioni hanno inevitabilmente una ricaduta sul commento, affermava all'epoca Scaffai, poiché «se *La bufera* è

un'opera 'di secondo grado' rispetto alle *Occasioni*, il commento dovrà dar conto dei fenomeni di intratestualità che i testi esibiscono». E la lettura del cappello introduttivo alla poesia d'apertura è sufficiente a rendere conto della necessità di leggere *La bufera* tenendo sempre aperto il libro delle *Occasioni*, di cui il terzo libro montaliano, pur nella sua autonomia strutturale e tematica, è proseguimento e conclusione. «I suoi connotati – scrive Campeggiani a proposito della figura salvifica di Clizia-Irma – non consentono più un contatto umano: il procedimento di trasfigurazione avviato negli ultimi grandi testi delle *Occasioni* giunge qui a un livello inaudito, che la innalza al di sopra del mondo terreno e persino delle sue catastrofi. Irma può attraversare la tempesta e allontanarsi dalla danza infernale di coloro che, perduti, vengono inghiottiti dalla “fossa fuia”; può congedarsi con eleganza insieme divina e reale (“sgombra / la fronte dalla nube dei capelli”) – per entrare in un *buio* che nega per sempre il suo ritorno come donna e segna la fine della poesia di barlume, sospesa e intimistica, delle *Occasioni*. D'ora in poi, la futura Clizia sarà investita di un altissimo ruolo esoterico di salvatrice, che reca una speranza al suo fedele e a tutta l'umanità» (p. 6). Il *Romanzo* – questo il primo titolo assegnato alla raccolta da Montale – va letto senza perdere d'occhio il destino dei personaggi e tenendo conto – come accade puntualmente nei cappelli introduttivi alle sette sezioni della raccolta – della loro evoluzione, degli intrecci e, sempre, dei continui richiami agli scenari – stilemi, forme e memorie letterarie – allestiti durante gli anni Trenta, prima della guerra-bufera, e sempre validi durante i Quaranta e i Cinquanta.

Il manierismo, spiega Scaffai nella sua *Introduzione*, si dispiega attraverso tre tratti peculiari: «l'*amplificazione*, che interessa per esempio il macrotesto della *Bufera*, più esteso e complesso rispetto a *Ossi* e *Occasioni*; l'*adesione allusiva* a un modello colto; la *codificazione* di lessico e immagini già presenti nelle *Occasioni* e recuperati consapevolmente nella *Bufera* come elementi di un linguaggio lirico interno alla poesia montaliana» (p. CI). Da questi tratti discendono alcune delle scelte esegetiche fondamentali: la scrittura e riscrittura, nei cappelli alle raccolte e ai singoli testi, della trama del “canzoniere” montaliano; l'inquadramento dei rinvii intertestuali più puntali in un quadro sempre complesso e articolato, nel tentativo di «illustrare la funzione complessiva della memoria letteraria, diretta o rielaborata» (p. CII); la spiegazione puntuale dei rapporti di allusività tra le liriche della *Bufera* e quelle delle *Occasioni*, che non possono essere semplicemente segnalati con rinvii intratestuali ma devono essere interpretati alla luce del diverso contesto narrativo, tematico e stilistico.

Ha dichiarato Campeggiani in un comunicato dell'Università di Pisa: «La sfida, specie di fronte ai passi oscuri, è stata quella di offrire spiegazioni sintetiche ma esauritive, con note improntate a un principio di chiarezza e di economia dei mezzi, ma pur sempre capaci di soddisfare anche il lettore specialista. Le difficoltà maggiori le hanno poste, prevedibilmente, i grandi testi metafisici delle *Silvae*, come *Iride*, “poesia che ho sognato e poi tradotto da una lingua inesistente” (Montale), *Proda di Versilia* e *Voce giunta con le foglie*, con la loro apertura a motivi escatologici». E tra le prove più ardue e riuscite si segnala proprio il commento a *Iride*, «il testo più oscuro e difficile della *Bufera*» (p. 233), nel quale la commentatrice riesce a mettere a frutto la fondamentale lettura di Walter Siti del 1983 e, anche, a far tesoro del lavoro di Marica Romolini, dando vita a una spiegazione puntuale e distesa del testo (sette pagine di cappello introduttivo e altrettante di note), che viene innanzitutto collocato nella trama del ‘romanzo’, nella cui economia questa poesia segna una discontinuità, una frattura: «Se nella lirica d'apertura, *La bufera*, Irma si inoltrava nel buio della lontananza, qui – nel

pieno del conflitto mondiale – il processo di annullamento della sua identità terrena e del suo stesso corpo è compiuto: scompaiono i *senhals* che ancora ricorrevano in *Fini-sterre* (la frangia, il gioiello o altri accessori femminili, come a suo modo il ventaglio), e al loro posto incontriamo i simboli cristiani. L'amore sacrificato – quello celebrato nel *Giglio rosso* – rivela ora il senso del suo sacrificio: da amore personale è divenuto amore universale, speranza di salvezza collettiva» (p. 236).

Degno di nota, infine, è il commento alla sezione delle *Conclusioni provvisorie*, su cui lo stesso Scaffai si era in parte esercitato già nel suo *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni* (Carocci 2015). Intanto, è in questa sede che si può verificare la tenuta del 'canzoniere'-'romanzo' di Montale, che qui trova la sua realizzazione e, anche, la via d'uscita verso la stagione di *Satura*. È in queste due poesie, scrive Scaffai, che «Montale porta al culmine il grande manierismo della *Bufera*» (p. 370), instaurando un rapporto di «emulazione e teatralizzazione» con i modelli della tradizione: Dante, d'Aubigné, Leopardi, Eliot. Ma è nell'accurata comparazione e discussione delle interpretazioni a *Il sogno del prigioniero* che Scaffai mostra di aver ben chiara la funzione fondamentale sociale e socievole del commento, che – come affermato da Romano Luperini – è «fonte di autorità, perché costituisce e tramanda l'identità del testo», assicurando la trasmissione di un patrimonio di valori e svolgendo un duplice servizio, «di conservazione e di attualizzazione dei testi» (R. Luperini, *L'interpretazione dei testi letterari: la parte del commento*, in *Il commento dei testi letterari*, Roma, Storia e Letteratura, 2006, pp. 1-8, a p. 8). «Quando un'opera viene sottoposta all'esercizio del commento, e quando questo vuole rivolgersi a un pubblico consapevole ma non per forza specialistico, – scrive Scaffai in chiusura della sua *Introduzione* – quell'opera può dirsi davvero un *classico*. Tale è, secondo la celebre definizione di Italo Calvino, un libro “che non ha mai finito di dire quel che ha da dire”. Se è così, annotare un libro che ha raggiunto quello statuto non vuol dire esaurirne i significati, ma fissare dei dati e sciogliere dei nodi, per rinnovarne l'interpretazione e riconsegnare l'opera ai lettori, così che possano continuare a guardarla ma sotto una luce un po' diversa e un po' più chiara» (p. CXV). Il commento, specialmente quando, come nel caso di questo libro e degli altri della stessa serie di edizioni montaliane, riesce a dialogare proficuamente con la tradizione esegetica, operando scelte e fornendo spiegazioni puntuali, senza mai dimenticare la sua funzione di mediazione tra opera, autore e lettore, può essere considerato un valido strumento di rinnovamento e di rinvigorismento di quel patrimonio di relazioni – basate sul reciproco riconoscimento – che solo può garantire la vitalità degli studi letterari, i quali hanno bisogno, per prosperare, della fiducia di una comunità di lettori e di lettrici con i quali, fianco a fianco, ricostruire continuamente la tradizione dei classici.

[Simone Giusti]

INDICE DEI NOMI

a cura di Simonetta Teucci

- Abba G.C. 100
Abbrugiati P. 94n
Abignente E. 157n
Abishag da Sunem 61, 62
Adelaide di Mangona 9
Adonia 62
Adorno Th.W. 134n
Agamben G. 73n
Agosti S. 159n, 160n
Agostino, santo 53, 54, 66, 71n, 129, 134n
Ahmed I, sultano 42n
Aimeric de Peguillhan 9
Albanese G. 17n
Albanzani Donato degli 9
Alberighi Federico degli 9-20
Albizzi Riccardo degli 163, 170
Albonico S. 171
Aldinucci B. 163-67, 167-70
Aldobrandini, famiglia 30, 42n
Aldobrandini C., cardinale di San Giorgio 26, 30
Aldobrandini G.F., generale 22, 24
Aldobrandini O. 24
Aldobrandini P., cardinale 24, 30
Alessandro Magno 34
Alfano G. 17n
Alfieri V. 80
Alfonzetti B. 92n
Alighieri D., vedi Dante
Allodoli E. 93n
Ambroise G. 133n
Anastagi, famiglia 9
Anastagi Guido degli 11, 18n
Anceschi L. 69n
Andrea Cappellano 10, 11
Andreini F. 39
Andreini I. 22, 39, 40
Anduraz M. 27
Angela N. 29
Angelini M.C. 113n
Anna N. 29
Annibale 36
Antonio da Ferrara 166
Archilei A. 38
Archilei V. 22, 37, 38, 39, 40, 44n
Argentiera N. 29
Ariosto L. 94n, 170-73
Aristotele 19n
Arpioni M.P. 40n
Arrighi M. 167, 168, 169, 170
Arteaga S. 168
Artemisia 34
Asburgo Massimiliano I d' 24
Avalle D'Arco S. 174
Avalos A. 41n
Bacigalupo M. 71n
Baicca G.B. 42n
Baldacci L. 73n
Baldassarri G. 92n
Bandi G. 100
Baratto M. 19n
Barbazza A. 32
Barbieri G.M. 168
Bardi G. de' 38
Bargagli Girolamo 38
Barillari S.M. 18n
Barthes R. 54, 71n
Battaglia Ricci L. 18n
Bausi F. 18n, 20n
Bazzocchi M.A. 92n
Beatrice di Mangona 9
Beccari A. 166
Beckett S. 156n
Bellocchio P. 146
Bembo P. 160n
Benjamin W. 54, 59, 60, 72n, 73n, 75n
Benvenuti G. 133n
Bertani A. 116
Bertini-Malgarini P. 94n
Bertone G. 18n
Bertoni A. 61, 62, 69n, 73n, 173
Besomi O. 41n
Betocchi C. 156n
Bevilacqua A. 43n
Biagini L. 17n
Bianciardi Luciana 116
Bianciardi Luciano 99-116
Bignamini M. 137-61
Binni W. 80, 91n, 94n, 95n
Biscia N. 28

- Blanchot M. 73n, 74n
 Blasucci L. 174
 Blundo I. 108, 115n, 116
 Boccaccio G. 7-20, 25
 Boldrini E. 92n, 93n
 Bologna C. 69n
 Bonaparte N. vedi Napoleone
 Bonarelli G. 22, 31, 32, 43n
 Bonavita R. 92n
 Bonfantini M. 144
 Borges J. 128
 Borromeo F., cardinale 129, 135n
 Borsa P. 17n
 Bracci B. 167, 168, 169
 Bragantini R. 19n
 Branca V. 17n, 18n
 Brilli A. 91n, 93n
 Brioschi F. 93n
 Bronzino A. 41n
 Brown J. 107, 108
 Bruni A. 116
 Bruni F. 19n
 Bucchi G. 173
- Cabrini A.M. 18n
 Caccini G. 37
 Cadioli A. 70n
 Cailliois R. 18n
 Calabresi L. 139
 Calvia A. 170
 Calvino I. 176
 Camon F. 70n
 Campeggiani I. 173-76
 Capasso M. 43n
 Capodaglio E. 70n
 Caproni G. 73n
 Cardini F. 19n, 20n
 Carducci G. 43n, 163
 Carena C. 71n
 Carminati C. 42n
 Caro A. 36, 43n
 Carpi U. 93n
 Castello B. 41n
 Castelvetro L. 34, 43n
 Casti G.B. 80, 91n
 Cataldi P. 174
 Cattafi B. 155, 161n
 Cavalcanti G. 71n
 Cavallini G. 92n
 Cecchi J. 163-67
 Cellerino L. 91n, 93n, 94n, 95n
 Centurioni L. 24
 Cesarini V., duca 25
- Cesario di Heisterbach 10
 Cesaro R. 170
 Ceschin A., 40n
 Chiesa P. 167
 Ciampoli G. 43n
 Cicerone Marco Tullio 19n, 25
 Ciotti G.B., tipografo 22
 Cirio R. 126
 Clemente VIII, papa 24, 26, 43n
 Coardi C. 100, 103
 Coccapani E. 43n
 Colella M. 105, 114n, 116
 Colombo P. 79-95
 Colonna A. 30
 Conte A. 17n
 Contini G. 57, 70n, 72n, 173-76
 Coppo di Borghese Domenichi 13, 15
 Coppola M. 116
 Corcione R. 69n, 73n
 Corgna Ascanio della, marchese di Castiglione
 del Lago 23, 41n
 Cornaro F. 31
 Cortellessa A. 155n
 Costa P. 115n, 116
 Costa S. 20n
 Crescenzi M. 22, 29, 30, 36
 Cristina di Lorena 38
 Cucchi M. 73n
 Cucchiarelli A. 171
 Curtiz M. 108
 Custer G.A. 108
- D'Agostino A. 18n
 D'Amely F. 174
 D'Arco L. 22, 36, 37, 40
 D'Aubigné Th.A. 176
 D'Auria V. 127
 D'Onghia L. 172
 D'Oria A.G. 70n
 D'Ors E. 126, 134n
 D'Orto F. 170
 Da Ponte P., predicatore
 Damiani Pier 9
 Damiani R. 92n
 Dante 9, 10, 34, 54, 66, 72n, 74n, 90, 164, 176
 Davide, re 61, 62
 De Gennaro G. 71n
 De Martino E. 150
 De Nicola A. 112n
 De Robertis D. 165
 De Rogatis T. 174
 De Signoribus E. 70n
 De Vecchi P. 41n

- Debenedetti G. 149
 Decaria A. 163, 165, 170
 Dei A. 155n
 Delcorno Branca D. 17n, 18n
 Delcorno C. 18n
 Della Rovere, famiglia 26
 Della Rovere Francesco Maria, duca di Urbino 28
 Rovere Guidobaldo II della 25
 Denat A. 112n
 Di Alesio C. 49, 54, 68n, 69n, 70n, 71n
 Di Costanzo A. 35
 Di Franza C. 157n
 Di Girolamo C. 19n
 Di Nunzio N. 116
 Donà C. 20n
 Dondero M. 20n
 Donne J. 65, 74n
 Doria A. 23, 41n
 Doria G.A., ammiraglio 22, 23, 24, 26, 36
 Doria G.C. 29
 Doria G., arcivescovo di Palermo 23, 41n
 Duca d'Alba 25
 Durrel L. 112n

 Eco U. 92n, 111n, 115n, 116n
 Elinardo di Froidmont 10
 Eliot T.S. 46, 52, 54, 64, 65, 176
 Ellero M.P. 19n
 Emilia dei conti Guidi 9
 Enrico IV, re di Francia 25, 38, 42n
 Esposito E. 159n
 Este Alessandro d', cardinale 25, 30
 Este Alfonso II d', duca di Ferrara 37
 Étienne di Bourbon 13

 Facchetti V. 92n
 Faccioli E. 19n
 Falini I. 170
 Falzone P. 17n
 Farnese, famiglia 26
 Farnese Vittoria, duchessa d'Urbino 22, 25, 26, 36, 44n
 Faulkner W. 110, 116 e n
 Federico di messer Geri d'Arezzo 168, 170
 Felici L. 92n
 Ferranti C. 42n
 Ferrari N. 73n
 Ferraris A. 92n
 Ferroni G. 75n
 Fichera G. 133n
 Filelfo F. 172
 Filippi Rustico 170

 Fiorentini L. 17n
 Fiorilla M. 17n, 18n
 Fonzio B. 172
 Ford J. 108
 Forni G. 172
 Forni P.M. 19n
 Fortini F. 154, 158n, 173-76
 Francesco I, re di Francia 25
 Francese F. 141, 156n
 Franco T. 71n, 74n
 Frare P. 42n
 Freud S. 58
 Frizzi A. 43n
 Frost R. 46, 62, 73n
 Fubini M. 73n
 Furst H. 112n

 Gallerani G.M. 173
 Gambacorti I. 112n, 116
 Gambaro E. 70n
 Gamberini A. 167
 Ganni E. 72n
 Garboli C. 174
 Garcilaso de la Vega 35
 Genette G. 71n
 Genoveffa di Brabante 75n
 Gentili S. 17n
 Geri L. 43n
 Gervasio di Tilbury 10
 Ghidinelli S. 157n
 Giannone P. 118
 Gibellini C. 159n
 Ginzburg C. 133n
 Giordani P. 84
 Giovanni d'Alta Selva 13
 Giovanni da Lodi 9
 Giovanni da Modena 167, 169
 Giovanni della Croce 53
 Giovanni XXIII, papa 157n
 Giovenale Decimo Giunio 172
 Giovio P. 41n
 Girardi A. 159n
 Giudici E. 48, 51, 52
 Giudici G. 45-76
 Giusti S. 114n, 116, 173-76
 Giustiniano B., cardinale 31
 Gonzaga Ferdinando 25
 Gonzaga Polissena 26
 Graffi M. 111n
 Grazzini F. 20n
 Grignani M.A. 111n, 112n, 116, 155n
 Grillo A., detto Livio Celiano 43n
 Grosser H. 133n

- Guarini B. 22, 31, 32, 34, 43n
 Guercio V. 41n
 Guglielminetti M. 41n
 Guglielmo d'Alvernia, vescovo di Parigi 10
 Guido del Duca G. 9, 12
 Guinefort, santo 13

 Horkheimer M. 134n
 Hutcheon L. 101, 113n, 116

 Ignazio di Loyola 53, 54, 71n
 Incandela M. 170-73
 Isella D. 106, 115n, 149, 150, 155n, 156n, 159n, 160n, 174

 Jacomuzzi A. 174
 Jacopo da Firenze 165
 Jatosti M. 101
 Jedlowski P. 69n

 Kavafis K. 160n
 Kennedy J.F. 154, 157n
 Kerouac J. 112n
 King J. 108
 Kirkendale W. 44n
 König B. 18n
 Kruscev N. 157n

 La Matina D. 125, 127
 Lampugnani F. 141
 Lancia Andrea 13
 Landi P. 93n
 Landino C. 172
 Lapini L. 17n
 Laura N. 29
 Lecco M. 18n
 Lecouteux C. 18n
 Lee Ch. 19n
 Lenzini L. 155n
 Leone XI, papa 31
 Leopardi G. 73n, 79-95, 176
 Leopardi P. 93n
 Lesaffer R. 42n
 Lévi-Strauss C. 19n
 Limongelli M. 167-70
 Lonzi L. 71n
 Luperini R. 174, 176
 Luzi M. 54

 Maccari P. 155n
 Maggi M. 73n, 75n
 Magnani A.V. 22, 31, 34
 Magro F. 147, 153, 157n, 159n, 160n

 Mainardi, famiglia 9
 Maiolani M. 112n
 Malaspina B. 17n
 Malaspina S. 17n
 Malombra P. 22
 Mantovani V. 112n
 Manzi A. 165
 Manzoni A. 117-35
 Map W., arcidiacono di Oxford 10
 Marchese di Santa Croce 25
 Marchesini M. 116
 Marcozzi L. 17n
 Marini M. 112n
 Marino G.B. 21-44
 Marmi N. 29
 Marra D. 99-116
 Marrani G. 164
 Marras B. 112n
 Marrone G. 134n
 Martelli M. 132n
 Martignoni C. 149, 150, 156n, 159n
 Martini A. 41n
 Martini F. 94n
 Matteo da Milano 168
 Mausolo 34
 Mauss M. 18n, 19n
 Mazzacurati G. 134n
 Mazzoni G. 155n, 173-76
 Medici Caterina 129, 130
 Medici Cosimo II de', granduca di Toscana 25, 26
 Medici Ferdinando I de' 37, 38
 Medici Lorenzo de', il Magnifico 34
 Medici Maria de' 38
 Meisen K. 18n
 Melosi L. 20n
 Melzi Luigi 129
 Meneghelli D. 133n
 Mengaldo P.V. 139, 148, 154, 155n, 156n, 159n, 161n, 174
 Merola N. 94n
 Mesirca M. 17n
 Miller H. 100, 112n
 Mineo N. 120, 133n
 Monachi V. 170
 Monicelli G. 112n
 Montale E. 99, 105-107, 110, 114n, 116, 138, 150, 156n, 173-76
 Monti G.B. de', marchese di Corigliano 24
 Monti N. 29
 Mora G. 118, 130
 Morando S. 69n, 71n, 75n
 Moravia A. 131

- Moro A. 123, 128
 Moschi L. 170
 Muratori L.A. 118, 124
 Muscetta C. 19n
 Musil R. 124, 134n
 Muti O. 25

 Napoleone 122
 Negri A. 17n
 Neri L. 69n, 72n, 75n
 Newlin-Guanini M.C. 41n
 Niccolò del Preposto 170
 Novit R. 71n
 Nuzzo G. 43n
 Onesti, famiglia 9
 Onesti Nastagio degli 7-20
 Onesti Sergio degli 9
 Orazio Quinto Flacco 171, 172
 Orléans Arnolfo d' 19n

 Orsini, abate 26
 Orsini E. 27
 Orwell G. 112n
 Ossola C. 68n, 69n, 75n
 Ottieri O. 46
 Ovidio Publio Nasone 9

 Paci E. 158n
 Paden M. 17n
 Pagani V. 42n
 Pallavicino L. 25
 Pani M.L. 93n, 94n
 Paolo da Cesena, frate 36
 Paolo V, papa 43n
 Paolo, santo 53
 Parini G. 118
 Pascoli G. 58, 73n, 156n
 Passavanti J. 10, 12
 Pavoni G. 38, 44n
 Pellegrini A. 112n
 Pellegrino F. 22, 40n
 Pellegrino M., cardinale 134n
 Penso A. 92n
 Pepoli L. 27
 Peretti di Montalto A., cardinale 31
 Peri J. 37, 44n
 Perroni S.C. 111n
 Pertusi A. 42
 Petrarca F. 9, 33, 164, 169
 Piazza G. 118, 130
 Piccinini A. 116
 Picone M. 8, 13, 17n, 18n, 133n
 Pieri M. 40n

 Pierre de Blois 10
 Pietro Alfonso 9
 Pignotti L. 46
 Pio V, papa 31
 Piovene G. 112n
 Pivano F. 112n
 Polito P. 69n
 Poliziano A. 172
 Pontari P. 17n
 Porta N. 29
 Principe della Scalea il giovane 25
 Proust M. 75n, 143, 144
 Pusterla F. 69n

 Quarenghi A. 43n
 Quondam A. 17n

 Raboni Giovanni 75n, 137-61
 Raboni Giulia 157n
 Raboni L. 141
 Rappazzo F. 113n
 Regosa A. 21-44
 Ricci G.B. 42n
 Richart de Fournival 10
 Rigoni M.A. 92n
 Riitano G. 70n
 Rinuccini O. 37, 43n
 Ripamonti G. 124
 Rognoni C. 47
 Romolini M. 174, 175
 Romualdo, santo 9
 Rosati S. 112n
 Rossi Adamo, abate 170
 Rossi A. de' 169
 Rossi B. de' 38, 44n
 Rossi di San Secondo P.M. de' 25
 Rosso del Brenna G. 41n
 Rota B. 35
 Rota N. 28
 Rovera N. 22, 27
 Ruffini G. 43n
 Ruggiero F. 163-67
 Russo E. 41n, 43n, 170-73

 Saba U. 149, 159n
 Salimbene da Parma 9
 Salimbene de Adam 17n
 Salomone 62
 Salomoni G. 43n
 Salvarani L. 41n
 Salvati G. 30
 Sanguineti E. 19n, 54
 Sannazzaro J., 33

- Santucci F. 45-76
 Sarteschi E. 169
 Sasportes J. 44n
 Savarese G. 93n, 94n
 Savoia, famiglia 23
 Savoia Barbara Turca Pia di 26
 Savoia Carlo Emanuele I di 37
 Savoia Filiberto di 25
 Savoia Maria di 25
 Scaffai N. 173-76
 Scalia G. 17n
 Scalzi P. 31
 Scheiwiller V. 112n
 Schmitt J.-C. 19n
 Schweppenhäuser H. 72n
 Scialoja T. 154
 Sciascia L. 117-35
 Sebastiano I, re del Portogallo 26
 Sebastiano, santo 36
 Segre C. 17n, 18n, 107, 111n, 116, 170-72, 174
 Sereni V. 46, 137-61
 Settala L. 129, 130
 Sforza A., cardinale 37
 Silvestri Domenico 169
 Silvia N. 29
 Simmel G. 69n
 Sinicropi G. 18n
 Siti W. 175
 Slawinski M. 27, 42n
 Solari M. 29
 Solari M.R. 114n
 Soldani A. 159n
 Solerti A. 44n
 Solmi R. 72n
 Sozzi Casanova A. 134n
 Spaggiari W. 94n
 Speroni S. 35
 Spinola V. 29
 Stagno I. 41n
 Stanesco M. 18n
 Steinbeck J. 99-116
 Stewart P. 17n
 Stroppa S. 17n
 Stuart J. 108
 Surdich L. 19n, 155n
 Swadows H. 112n

 Taddeo E. 40n
 Tasso T. 43n
 Tedaldi P. 166
 Temistocle 14
 Teresa d'Avila, santa 53

 Tesauero, famiglia 42n
 Tesauero E. 27
 Tesauero Lorenzo 22, 27
 Tesauero Ludovico 27, 42n
 Testa E. 71n, 149, 159n, 160n
 Tiedemann R. 72n
 Tiezzi F. 54
 Timpanaro S. 92n
 Tiraboschi G. 168
 Tomasi F. 92n
 Tomazzoli G. 40n
 Tommaso d'Aquino, santo 19n
 Tonelli N. 17n
 Tortorizio M.B. 17n
 Traversari, famiglia 9
 Traversaro Paolo 9
 Traversaro Pietro 9
 Treadwell N. 44n
 Troilo M. 116
 Trojel E. 18n
 Tufano I. 7-20
 Turi N. 112n

 Ungaretti G. 99, 106, 107

 Valduga P. 143, 149
 Valerio Massimo 19n
 Valmarana G. 22, 31, 35, 36, 43n
 Varotti C. 111n, 112n, 113n, 115n, 116, 117-35
 Varvaro A. 18n
 Vatteroni S.M. 170
 Velli G. 17n
 Verbaro C. 94n
 Verdino S. 73n, 74n
 Verri A. 133n
 Verri P. 118-21, 124, 130
 Vettore E. 133n
 Villalta G.M. 155n
 Vincenzo di Beauvais 10
 Vipereschi N. 29
 Visconti B. 170
 Visconti G. 170
 Visconti G.G. 170
 Visconti L. 170
 Visconti Venosta G. 100
 Vitale O. 10
 Vitale S. 159n
 Vitali A. 108
 Vitali I. 108
 Vittorini E. 46
 Volpi G. 163, 169
 Volponi P. 145, 154

- Ward Howe J. 107
- Zaccarello M. 17n
- Zaja P. 40n
- Zambon F. 20n, 174
- Zangrandi A. 159n
- Zanobetti G. 73n
- Zanobi da Strada 13
- Zanzotto A. 155n, 158n
- Zatti S. 18n, 19n
- Zemon Davis N. 133n
- Zollino A. 69n
- Zublena P. 159n
- Zucco R. 49, 65, 68n, 69n, 70n, 71n, 74n, 141, 151, 155n, 160n
- Zumbini B. 94n, 95n

INDICE DEI MANOSCRITTI

a cura di Simonetta Teucci

BERLIN

Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz
Depot Breslau 7 (Rehdiger 227): 165

BOLOGNA

Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio
B 3467: 168

Biblioteca Universitaria
1773: 168, 170

CITTÀ DEL VATICANO

Biblioteca Apostolica Vaticana
Chigiano L IV 131: 167-70
Chigiano M IV 79: 166

FERRARA

Biblioteca Comunale Ariostea
Cl. I B: 171-72

FIRENZE

Biblioteca Marucelliana
C 152: 165

Biblioteca Medicea Laurenziana
Acquisti e Doni 688: 166
Ashburnham 478: 165
Pl. XL 46: 165
Pl. XLI 15: 167-69
Redi 184: 167-69

Biblioteca Nazionale Centrale
II II 40 (Magl.VII 1010): 165
II IV 114 (Magl.VII 991): 165
II VII 4: 164-65
Banco Rari 50 (II.II.327): 13
Magl.VII 720: 166
Magl.VII 1040: 166

Biblioteca Riccardiana

1059 (O III 2): 165
1091 (O II 9): 164
1100 (O II 12): 165
2735: 165

MILANO

Centro APICE - Archivio Giovanni Giudici
I.A.6.4/1: 49-56, 60-61, 64-65, 72n
I.A.6.4/2: 49-52, 56-57, 61, 64-66, 74n
I.A.6.4/3: 49-50, 56-57, 65, 74n
VI.D.26 Agenda 1989: 49, 67
VI.E.27 Agendina 1990: 49, 58
VI.E.28 Agenda 1990: 49, 54
VI.E.29 Agenda 1991: 49, 52, 54-55, 59, 63-64,
67, 70n, 71n, 74n
VI.E.30 Agenda 1992: 48, 49, 51, 58, 62, 70n, 72n
VI.E.32 Agenda 1993: 49

NEW HAVEN

Yale University - Beinecke Rare Book and Manuscript Library
222 (Beinecke Phillips 8826): 165

PARIS

Bibliothèque Nationale de France
n.a. lat. 1745: 165-66

SARZANA

Archivio personale di Carlo Di Alesio
Fasc. *Quanto spera di campare Giovanni*, c. 37: 49-
50, 56-57, 61, 65, 70n

UDINE

Archivio personale di Rodolfo Zucco
Cart. 2, c. 39: 49-50, 56-57, 61, 65, 70n
Cart. 2, c. 76: 69n, 70n
Cart. 9, c. 91: 49-50, 56-57, 61, 65, 70n

Quaderni «Per leggere»

Volumi pubblicati:

Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres.

Atti del Convegno di Milano, 26, 27 febbraio e 1 marzo 2003

a cura di Edoardo Esposito

Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres.

Studi e spogli

a cura di Edoardo Esposito

Paolo Zoboli

La rinascita della tragedia.

Le versioni dei tragici greci da D'Annunzio a Pasolini

«Nuovo giornale letterario d'Italia» (1788-1789)

antologia a cura di Elena Parrini Cantini

L'antologia, forma letteraria del Novecento

a cura di Paolo Giovannetti e Sergio Pautasso

Marco Gaetani

Lo sguardo di Giano.

Il tempo e le opere di Carlo Emilio Gadda

Dante Alighieri

Le Quindici Canzoni. Lette da diversi I, 1-7

L'entusiasmo delle opere.

Studi in memoria di Domenico De Robertis

a cura di Isabella Becherucci, Simone Giusti, Natascia Tonelli

Dante Alighieri

Le Quindici Canzoni. Lette da diversi II, 8-15 con appendice di 16 e 18

L'esperienza letteraria di Arrigo Bugiani dal 1930 al 1958.

Documenti e studi

a cura di Simone Giusti

Isabella Becherucci

L'alterno canto del Sannazaro.

Primi studi sull'Arcadia

Maksim Il'ič Šapir

Universum Versus. Saggi di teoria del verso e di teoria della letteratura

a cura di Cinzia Cadamagnani, Guido Carpi, Giuseppina Larocca

Paolino Pieri

Croniche della Città di Firenze

a cura di Chiara Coluccia

Ricordo di Domenico De Robertis.

Atti delle giornate in memoria

Firenze, Aula Magna del Rettorato, 9-10 febbraio 2012

a cura di Carla Molinari, Giuliano Tanturli

Simone Giusti

Per una didattica della letteratura

Milo De Angelis

«Intervallo e fine».

Commento a una sezione di Somiglianze (1976)

a cura di Fabio Jermini

La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme - vol. I

a cura di Sabrina Stroppa

La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme - vol. II

a cura di Sabrina Stroppa

Per Giuliano Tanturli. Storia, tradizione e critica dei testi - vol. I

a cura di Isabella Becherucci, Concetta Bianca

Rosangela Fanara

Le rime del Sannazaro. Indagini fra filologia e critica

La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme - vol. III

a cura di Sabrina Stroppa

Legato con amore in un volume. Forme del desiderio in Dante

a cura di Carmelo Tramontana

Lettere D'Ansaldo Cebà scritte a Sarra Copia e dedicate a Marc'Antonio Doria

a cura di Francesca Favaro

Giovanni Fontana

“Non capisci che tutto quanto è avvenuto aveva un fine?”

Scene di incontro in Menzogna e sortilegio di Elsa Morante

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