

PER LEGGERE

I GENERI DELLA LETTURA

ANNO XVIII, NUMERO 34, PRIMAVERA 2018



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

CARLO ANNELLI, SIMONETTA PENZA
CARLA PENZA, SIMONETTA TEUCCI

Editing e stampa

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

info@pensamultimedia.it
www.pensamultimedia.it

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

Direttore responsabile

SILVERIO NOVELLI

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

© Pensa MultiMedia 2018

Finito di stampare
nel mese di aprile 2018

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), TIZIANO ZANATO (Università degli Studi di Venezia).

Lettura e valutazione degli articoli (Open Peer Review)

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

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

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

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

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

Classificazione ANVUR: fascia A

SOMMARIO

- 7 MARCO BERISSO
Da Ghigo alla moglie di Forese, da Rustico a Dante (e a Cavalcanti)
From Ghigo to Forese's wife, from Rustico to Dante (and Cavalcanti)
- 25 FRANCESCA LATINI
Decameron VII, 3. La chiave nel finale
Decameron VII, 3. The key to interpretation in the ending
- 69 MONICA BISI
Il torto, la ragione, la forza: I promessi sposi, capitolo II
Wrong, right, force: I promessi sposi, chapter II
- 91 MARCO DEL COLOMBO
«La poesia è tutta favola, per questo è tutta verità». Una lettura de Il figlio di due madri di Massimo Bontempelli
«La poesia è tutta favola, per questo è tutta verità». Il figlio di due madri by Massimo Bontempelli. A Reading

INTORNO AL TESTO

- 113 MASSIMO GUADRINI
Celato erotismo, misoginia esibita. Italo Calvino e il sesso
Hidden eroticism, misogyny on display. Italo Calvino and sex
- 137 ARIELE MORININI
La eco di Orelli entro Orelli
The echo of Orelli in Orelli

- 167 EDIZIONI E COMMENTI: Dante Alighieri, *Vita nuova. Rime*, a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, t. 1, *Vita nuova. Le rime della Vita nuova e altre Rime del tempo della Vita nuova* [A.Valenti]; Tomaso da Faenza, *Rime*, edizione critica con commento a cura di F. Sangiovanni, presentazione di F. Brugnolo [B. Aldinucci]; Francesco Petrarca, *Liber sine nomine*, a cura di G. Cascio [G. La Rosa]; Matteo Franco – Luigi Pulci, *Libro dei sonetti*, edizione critica a cura di A. Decaria e M. Zaccarello [D. Iozzia]; Melchiorre Cesarotti, *Poesie*, edizione critica e commento a cura di V. Gallo [M. Capriotti]; Alessandro Manzoni, *Adelchi. Tragedia*, Introduzione e commento di C. Annoni, a cura di R. Zama. Nota al testo di I. Becherucci. *Spartaco*, a cura di A. Stella. Premessa di G. Zecchini [I. Binda]; Enrico Tatasciore, *Epos di Giovanni Pascoli. Un laboratorio del pensiero e della poesia* [R. Colombo]; Giulio Camber Barni, *La Buffa e altre poesie*, a cura di L. Tommasini, prefazione di W. Chiereghin, con un saggio critico di F. Senardi [L. Zorzenon]; Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Deidier [M. Gaetani]; Luigi Matt, *Giorgio Manganelli 'verbapoiete'. Glossario completo delle invenzioni lessicali* [G. Alvino]

197 *Indice dei nomi*

203 *Indice dei manoscritti*

MARCO BERISSO

*Da Ghigo alla moglie di Forese, da Rustico a Dante
(e a Cavalcanti)*

*From Ghigo to Forese's wife, from Rustico to Dante
(and Cavalcanti)*

ABSTRACT

Partendo dal sonetto di Rustico Filippi *Io fo ben boto a Dio*, il saggio individua la peculiarità dello stile comico duecentesco nel rapporto molto stretto tra testo letterario e pubblico comunale. La capacità retorica di Rustico fa sì che questo modello testuale finisca col diventare un riferimento nella Firenze di fine Duecento lasciando le proprie tracce in Dante, nel *Fiore* e in Cavalcanti.

Taking Rustico Filippi's sonnet *Io fo ben boto a Dio* as a point of departure, this essay identifies the peculiarity of the thirteenth-century comic style in the close relationship between literary texts and their readers in the age of the commune. This textual model became a point of reference in Florence due to Rustico's rhetorical ability and proved influential for Dante, Cavalcanti and the anonymous author of *Fiore*

*Da Ghigo alla moglie di Forese, da Rustico a Dante
(e a Cavalcanti)*

1. Tra i sonetti di Rustico Filippi che hanno tradizionalmente offerto qualche resistenza all'interpretazione dei lettori moderni possiamo senz'altro contare *Io fo ben boto a Dio: se Ghigo fosse*¹:

Io fo ben boto a Dio: se Ghigo fosse,
ser Cerbiolin che ll'hai tanto lodato,
per pillicion di quella c'ha le fosse,
non si riscaldereia, tant'è gelato. 4

Non vedi che di mezzo luglio tosse
e 'l guarnel tien di sotto foderato?
E dicemi che fuoco anche nol cosse.
E' par figliuol di Bonella impiombato: 8

ché tutto il giorno sol seco si siede,
onde 'mbiecare ha ffatte molte panche,
se non ch'a manicare in casa riede. 11

Maraviglia che no gli cascar l'anche!
ché, se grande bisogno no richiede,
da la sua casa non si partio anche. 14

L'opacità non deriva qui, come pure qualche altra volta accade per le rime di Rustico, dalla sintassi o dalla resa testuale, stante la linearità della prima e l'assoluta impeccabilità della seconda nel latore unico, il Vaticano lat. 3793². Fa fede di questo anche la scarsa presenza di proposte alternative sui singoli versi nella storia della critica, proposte che si aprono e chiudono con la sola ipotesi di Marti, peraltro affacciata a fianco di quella vulgata, di eliminare la virgola al v. 1 e di immaginare dunque i primi due versi non come una apostrofe a, ma come una descrizione di Ghigo³. Ma la questione è, infine, fondamentalmente irrilevante, non spostando di fatto il fulcro dell'esordio del sonetto altrove (sempre Ghigo è al centro dell'attenzione) ma riguardando solo le modalità, diciamo così, della sua esecuzione sintattica.

Anche la semplice lettera, in qualche modo, scivola via abbastanza bene. Per *fosse... per pillicion* dei vv. 1-3, ovvero 'facesse da pelliccia', siamo infatti nell'ambito di un'evidente metafora sessuale, quella che rinvia al gesto del 'coprire', e non a caso Mengaldo per primo segnalava la vicinanza con il «copertoio cortonese» del sonetto di Dante a Forese *Chi udisse tossir la malfatata* (ed è rinvio, come vedremo più in là, tutt'altro che casuale)⁴. Altrettanto si dica, dopo qualche esitazione registrata nel passato, per la perifrasi *quella c'ha le fosse* del v.

3, che Marrani ha convincentemente chiarito richiamando il simmetrico «que' c'ha la schiena bianca e 'l co vermiglio» di *El Muscia si fa dicere e bandire* 11 e che indica insomma l'organo sessuale femminile. Infine una sfumatura diversa si potrà cogliere, giusta il contesto delle terzine che immediatamente lo seguono⁵, nell'*impiombato* del v. 8 rispetto a quello che la Buzzetti Gallarati propone⁶, vedendovi l'allusione ad una grassezza di Ghigo di cui il sonetto in realtà non fa menzione. La pesantezza del piombo sarà infatti qui semmai allusione all'immobilità su cui si concentra appunto la coda del sonetto⁷. Fatte queste numerate precisazioni, è piuttosto agevole proporre questa parafrasi: 'Lo giuro su Dio: se anche Ghigo (mio ser Cerbiolino che l'hai tanto lodato) facesse da pelliccia per una vulva, non riuscirebbe a riscaldarsi da quanto è raggelato. Non vedi che a metà luglio tossisce ed ha il guarnello imbottito? E mi dice che non c'è fuoco che sia mai riuscito a riscaldarlo. Sembra figlio del Bonella impiombato, poiché siede tutto il giorno in compagnia solo di se stesso, tanto che ha fatto piegare più di una panca, tranne quando torna a casa per mangiare. C'è da meravigliarsi che non gli siano già cascate le anche! dal momento che, se non lo chiede una necessità inderogabile, non esce neppure di casa'.

Il problema, come accade quasi sempre con Rustico, è che il sonetto non riesce a trovare pacifica interpretazione non soltanto, o meglio ancora non tanto perché non riusciamo a identificare i protagonisti delle singole poesie⁸ quanto soprattutto perché ci è ormai totalmente interdetto il contesto in cui essi agivano e che è riflesso in qualche modo nei versi. Che la poesia del nostro sia infatti prodotto prevalentemente se non esclusivamente destinato ad una fruizione al massimo municipale e che quindi prenda spunto da e ritorni verso episodi di minuta quotidianità o, più spesso ancora, si articoli in allusioni ironico-sarcastiche a concittadini più o meno connotati in senso politico; che sia tutto questo è difficile negare⁹. Allora, nel nostro caso e in casi simili al nostro, in primo luogo ci è impossibile capire il perché i personaggi in questione vengano chiamati in causa da Rustico; in secondo luogo è altrettanto difficile, quando non, di nuovo, impossibile verificare la vera portata di quello che Rustico dice (ad esempio, in molti casi, non possiamo sapere se le affermazioni che leggiamo corrispondono a realtà o sono da intendersi come parodiche).

Che nesso c'è, quindi, tra i due elementi, il freddo e la pigrizia? Conoscendo Ghigo (come lo avranno conosciuto i lettori fiorentini di fine Duecento) non avremmo probabilmente dubbi in merito (e anzi, sapremmo appunto se queste allusioni sono effettive o da intendersi antifrasticamente). Ma noi, a cui manca la collocazione contestuale, come possiamo affrontare questo tipo di testi? La Buzzetti Gallarati, come noto, ha trovato una soluzione nel leggere questo come la quasi totalità dei sonetti comici rustici supponendoli costruiti tramite il ricorso ad un linguaggio equivoco a sfondo erotico. Nello specifico, in questi versi Ghigo subirebbe un attacco «sul tema dell'impotenza e probabilmente dell'omosessualità: il nostro rimane gelido di fronte alle don-

ne anche nei periodi più favorevoli agli amori»¹⁰. Se però le quartine si riescono a spiegare più o meno bene alla luce del doppio senso erotico, le terzine sono molto più refrattarie a questo genere di esercizio, tanto che l'unico punto che la studiosa crede di poter indicare ai lettori in questo senso è l'uso di *impiombato* come allusione «a pratiche sodomitiche» (p. 158)¹¹. Il limite di questa particolare interpretazione (e non solo di questa, potendosi estendere a tutti gli altri esercizi di lettura simili operati nell'edizione) è proprio nel fatto che la chiave erotico-allusiva, che pure dovrebbe aiutare noi lettori a disperdere l'oscurità del testo, finisce in realtà solo con illuminarlo a tratti e, spesso, con risultati di una tale ridondanza semantica (vedi appunto l'ossessivo ribattere sul tema omoerotico, a cui si possono ricondurre per la Buzzetti Gallarati sostanzialmente tutte le allusioni che rinviene in Rustico) che alla fine non mi paiono meno lesivi della «comprensione» e «apprezzamento nel tempo» di questi sonetti di quanto lo sarebbe l'ipotesi della perdita del contesto per cui quelle poesie erano originariamente e primariamente pensate e realizzate¹².

Se dunque la pista del linguaggio equivoco sembra condurre a scarsi risultati, e per tornare alla questione, che cosa significa esattamente questo ritratto di Ghigo? Come si sarà capito, credo che l'opacità del sonetto sia alla fin fine impossibile da scalfire se non per pochi minimi elementi che, pur non chiarendone la dinamica contestuale, permettono almeno di capire un po' più precisamente, o così mi pare, quale sia il fulcro attorno a cui ruota il ritratto. Nessuno dei pur molti commentatori dei sonetti di Rustico, salvo errore, ha notato come i due elementi descrittivi così nettamente distribuiti nel testo di cui dicevo prima, ossia il freddo e la pigrizia, non debbano essere giustapposti ma rappresentino unitariamente le manifestazioni più note alla medicina medievale di una presenza eccessiva di flemma in un paziente. Il dato è talmente diffuso nei testi medici dell'epoca che ci possiamo accontentare qui di un paio di citazioni. Così ad esempio viene descritto il flemmatico nel *Tresor* (I 101 3)¹³:

Et par cele nature qui plus i habonde est toz apelez de cele nature. Raison coment: se fleume habonde plus en un home il est apellez fleumatique, par la force que ele a en sa nature; car en ce que fleume est froide et moiste, et est de nature de eue et [de] yver, covient il que cil home soit lenz et pesanz et froideillous et dormeillous, et non mie bien sove-nanz des choses alees; et c'est la complexion que plus appartient as veillars. Ele a son siege au pulmon et est purgie par la boche, [et] ele croist en yver, por ce que ele est de sa nature [...]. Et le maladies qui sont par achoison de fleume sont trop mauvaises en yver [...]; por ce est il bien que les fleumatiques usent en yver choses chaudes et seches.

Un po' più tecnico, diciamo così, il volgarizzamento di Zuccherò Benci-venni del *Régime du corps* (pt. I, cap. 12), in cui comunque ritroviamo il preciso riferimento alla pigrizia e alla lentezza del flemmatico¹⁴:

I sengni di flemma quan'ella abonda troppo per tutto il corpo sì potete conoscere quando l'orina sarà biancha [...]. E con esso, ciò è chi cotale orina avrae, sì ssi sentirà dole-

re di testa dala sinistra parte dala terza ora della note inazi, e averà il viso palido, e *dormirà duramente* e songnerà ispesso piove o d'essere i riviere e abonderanolli rutti secondo il sapore dela vivanda, e *sarae pesante e lento del corpo*, e avrae usate vivande fredde; e questi sono i segni di flemma.

Mi pare del tutto evidente che Ghigo risponde in pieno alla sintomatologia del flemmatico, visto che ha un freddo insopportabile anche d'estate (quando tra l'altro ne dovrebbe soffrire un po' meno grazie alla stagione calda) ed è *impiombato*, ossia «lenz et pesanz», «pesante e lento del corpo». In questa chiave il ritratto apparentemente bipartito del sonetto diventa perfettamente unitario e organico, fatte salve ovviamente le esasperazioni parodiche in omaggio al genere comico che ne accentuano i tratti minuti.

Dunque Ghigo è un flemmatico. Questo elemento spiega il sonetto? No, ovviamente, come dicevo prima. Perché ad esempio, a non dire altro, noi non sappiamo se questa patologia fosse reale o ne venisse fatto un utilizzo parodico (Ghigo è semplicemente pigro e freddoloso e quindi viene descritto come flemmatico) o addirittura antifrastico (anche se, nel caso di cui stiamo discutendo, mi sembra poco probabile)¹⁵. Potrebbe anche darsi, visto che l'essere flemmatici «*apartient as veillars*», che il ritratto ironizzi su un Ghigo giovane ma già senescente e pigro e, in questa chiave, avrebbero ovviamente ancor più peso comico le allusioni alla freddezza immedicabile sessualmente del protagonista. Oltre a queste ipotesi possono poi essercene anche altre, naturalmente, che per noi sono definitivamente inattuabili. E, del resto, rimane comunque oscuro il ruolo di quel Cerbiolino che appare velocemente all'inizio del sonetto per poi non essere chiamato più in causa¹⁶: è un amico di Ghigo, visto che lo ha «tanto lodato»? o la lode sarà da intendere, di nuovo, per antifrasi? Sono questi insomma i limiti di cui dicevo all'inizio e che ci impediscono una decifrazione totale del sonetto: la cui funzione primaria, però (quella di un attacco *ad personam*), era assolutamente efficace nel momento e nel contesto in cui il sonetto è stato scritto. Cercare sensi secondi e ulteriori rischia, molto semplicemente, di spostare (e quindi in buona sostanza travisare) l'obiettivo primario del testo.

2. Che comunque il senso primo del sonetto, quello cioè che indica in Ghigo il paradigma del flemmatico con le conseguenti deduzioni circa le sue deludenti *performances* sessuali, fosse elemento sufficiente per una lettura e rifunzionalizzazione del testo per la generazione di poeti immediatamente successiva a quella di Rustico, lo si deduce dal riuso che ne ha fatto Dante nel sonetto di apertura della tenzone con Forese Donati, lo stesso che evocavo poco sopra a proposito della metafora del 'fare da pelliccia'.

Il rapporto tra i due sonetti è noto. Già Michele Barbi¹⁷ ricordava la coincidenza tra il testo di Rustico (in particolare i vv. 5-6) e i vv. 5-8 di *Chi udisse tossir la malfatata*, con cui Dante apre appunto la tenzone¹⁸:

Di mezzo agosto la trovi infreddata;
 or sappi che de' far d'ogn'altro mese!
 E no-lle val perché dorma calzata,
 merzé del copertoio c'ha cortonese.

Le coincidenze con il sonetto di Ghigo sono tre, tutte concentrate nella seconda quartina e questo elemento rende assolutamente improbabile la coincidenza fortuita. Mi limito ad elencarle, visto che si tratta, come dicevo, di dati già passati in giudicato nell'esegesi dantesca da quasi un secolo: 1) la tosse «di mezzo luglio» di Ghigo corrisponde al raffreddamento «di mezzo agosto» della moglie di Forese (tra l'altro è identica la sede metrica in cui si collocano i due sintagmi, vale a dire il v. 5)¹⁹; 2) al «guarnel» inutilmente «di sotto foderato» di Ghigo corrisponde l'inutilità di «dormire calzata» della moglie di Forese²⁰; 3) se Ghigo ha la funzione di «pillicion di quella c'ha le fosse», la moglie di Forese ha a che fare con un «copertoio... cortonese» che rinvia alla medesima area metaforica. A questi tre elementi andrà aggiunto il dato della tosse di Ghigo, che Dante riprende in ben due punti del sonetto, entrambi strategici, ossia l'incipit («Chi udisse *tossir* la malfatata») e il primo verso delle terzine («*La tosse*, 'l freddo e l'altra mala voglia»).

C'è però forse un quinto punto di contatto ed è proprio in quel v. 9 di *Chi udisse tossir* che ho appena citato. Tutti i commentatori sono infatti concordi nel parafrasare «mala voglia» con «malattia», sulla base di un significato documentato con un'ampia serie di riscontri già da Barbi²¹. Mi chiedo se però i rinvii evidenti al sonetto di Rustico che troviamo nelle quartine non ci permettano di interpretare il sintagma con «svogliatezza», «cattiva volontà», completando perciò il quadro dei recuperi dal ritratto di Ghigo con l'ampliarlo anche alla pigrizia oggetto delle terzine. Non nascondo però che ci sono due motivi che potrebbero far difficoltà per questa interpretazione. Prima di tutto, da un controllo delle occorrenze del sintagma e del connesso sostantivo *malavoglia* sul corpus *TLIO*, il significato segnalato da Barbi in poi è indubbiamente il più diffuso e sicuramente il più antico²². In secondo luogo la maggior parte degli esempi in cui trovo il valore semantico di «svogliatezza» sono di solito sintagmi col valore avverbiale del tipo «a mala voglia», come quello rinvenibile nel primo esempio attestato in questa accezione, quello dei *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino²³. C'è però almeno un caso, per quanto ben più tardo rispetto a Rustico, in cui il sintagma si sovrappone almeno in parte al significato in questione ed è nella *Nuova cronica* di Giovanni Villani (siamo nel contesto delle lotte tra Castruccio Castracani e Firenze):

Consigliando sopra ciò in Firenze in sul palazzo del popolo, simigliante errore nacque tra nobili e popolani, e adurando di pigliare partito di consiglio in consiglio, il popolo minuto ch'era di fuori, cominciando da' pargogli fanciugli, radunandosi in quantità innumerabile di gente, gridando «Battaglia, battaglia, e muoiano i traditori!», e gittan-

do pietre a le finestre del palazzo, essendo già notte, per tema del detto romore del popolo i signori priori col detto consiglio, quasi per nicessità e per acquetare il popolo minuto a romore, stanziaro che l'oste procedesse. Questo fu a dì VII di luglio. E fatta la detta diliberazione, tornati gli ambasciadori a l'oste a Prato, si partì la detta oste di Prato, di VIII di luglio, con *mala voglia e infinta* per gli nobili, se n'andarono per la via di Carmignano a Fucecchio [...].²⁴

Naturalmente, se il significato della «mala voglia» che affligge la moglie di Forese è quello che qui suggerisco, il ritratto di Ghigo diventerebbe con ancora maggior ragione il vero e proprio referente immediato del sonetto dantesco, un sottotesto con cui Dante gioca esplicitamente, alludendo proprio, per opposizione, a quei versi. L'allusione agli «omor'... vecchi» del v. 10 («no-ll'adovien per omor' ch'abbia vecchi») non andrebbe perciò letta come generico riferimento al raffreddamento degli umori dovuti all'invecchiamento (perché mai la moglie di Forese dovrebbe suggerire questa vecchiaia precoce?) ma come un preciso riferimento all'eccesso di flemma che caratterizza gli anziani. La moglie di Forese, insomma, non è come Ghigo, il suo freddo (e, forse, la sua svogliatezza, se si accoglie l'interpretazione di «mala voglia» che suggerivo) non sono di origine, diciamo così, patologica, ma derivano dalle scarse capacità amatorie del marito.

Possiamo a questo punto farci ancora una domanda: questo rapporto intertestuale tra Dante e Rustico è veramente tale? O, detto in altri termini: è verificabile un effettivo aumento di senso nel sonetto di Dante se letto in rapporto col suo supposto antecedente o il riferimento è, per dir così, un inganno di prospettiva? Entra qui in gioco un'altra questione, che non voglio affrontare nemmeno sommariamente, ossia quella dell'effettiva presenza di rapporti intertestuali e interdiscorsivi nella poesia medievale, italiana e non, una presenza su cui in passato si è molto insistito e che oggi, invece, sembra godere di assai meno credito. Se è più che probabile che alcune applicazioni del metodo intertestuale nei decenni passati abbiano peccato di ingiustificata sottigliezza, ho l'impressione che la *nouvelle vague* critica che tende a negare del tutto la liceità di simili rapporti sia altrettanto fuorviante. Sarebbe interessante riflettere su come queste oscillazioni rappresentino, di fatto, la proiezione di un'altra oscillazione, tutta contemporanea, relativa al concetto che si ha della poesia e che oppone (lo dico molto sommariamente) una visione che vede nel testo letterario il predominio dell'aspetto tecnico-compositivo (magari in termini di scarto dalla norma) ad una che lo concepisce invece principalmente come organizzazione di contenuti, siano essi emotivi e/o realistici. Comunque, nel nostro caso, lo ripeto, mi pare difficile negare il rinvio a Rustico e quindi la funzionalizzazione di *Io fo ben boto a Dio* in direzione della beffa rivolta a Forese. E che fosse proprio così mi pare tra l'altro rafforzato anche da un altro elemento, notato dai commentatori di Rustico ma passato inosservato a quelli di Dante (se ho visto bene, naturalmente). Nel sonetto *L'altra notte mi venne*

una gran tosse, risposta a *Chi udisse tossir*, Forese utilizza infatti tre delle quattro parole in rima del sonetto di Rustico, ovvero *tosse* e, soprattutto, la rima equivoca *fosse* (sostantivo e predicato)²⁵. Proprio il ricorso a questa equivocità del rimanente è un dato di un certo rilievo, perché si tratta di un elemento piuttosto raro. La si ritrova infatti, oltre che in questa coppia di sonetti, solo nella *Commedia* (*Inf.* VIII 76-78: «Noi pur giugnemmo dentro a l'alte fosse / che vallan quella terra sconsolata: / le mura mi parean che ferro fosse»²⁶), nella *Caccia di Diana* (V 37-42: «ma non l'avea potuto ancora in parte / col senno suo recar sì che si fosse / punto incappato nelle reti sparte. / Sottile avviso subito la mosse / e prese un cavriol dall'altre preso: / morto 'l gittò nelle 'nretite fosse»²⁷) e per due volte nel *Dittamondo* (l. III, cap. VI, 1-6: «Nobile e grande è la città di Genova / e più sarebbe ancora, se non fosse / che ciascun di per sua discordia menova. / Per la rivera a levante si mosse / la guida mia e io apresso a lui, / lasciando Bobio a dietro e le sue fosse» e l. VI, cap. VII, 28-33: «Per ch'io dissi fra me: "Costui m'intese / come se stato dentro al mio cor fosse"; / e 'n verso Betelem diritto scese. / Lontanato dal muro e da le fosse, / si volse a me e 'n vèr la guida mia / e 'n questo modo a ragionar si mosse»²⁸). E sicuramente per Fazio e molto probabilmente per Boccaccio il recupero sembrerebbe essere di diretta suggestione dantesca²⁹. Mi pare difficile negare che il rinvio di una serie di rimanti così caratterizzata sia intenzionale: si tratterà proprio di una spia immessa nel testo da Forese per segnalare la comprensione da parte sua del gioco di rimandi esibito in *Chi udisse tossir* dal mittente. Proprio in questo gioco dantesco e nella complicità con esso da parte del suo corrispondente sta infine, nemmeno troppo implicitamente, il riconoscimento da parte di entrambi dello statuto di modello per la poesia comica ricoperto da Rustico³⁰.

3. Sarebbe interessante a questo punto capire quale sia stata l'effettiva presenza del modello del Rustico comico nella generazione di cui appunto Dante e Forese facevano parte, dal momento che proprio quel carattere municipale che indicavo all'inizio come caratteristico della sua poesia potrebbe averne anche paradossalmente supportato la fortuna entro la cerchia delle mura cittadine³¹. Un'indagine in questa direzione esula dalla portata di questa breve nota, ma vorrei chiudere limitandomi a ricordare due episodi che, in modi diversi, dimostrano come effettivamente una sorta di "funzione Rustico" abbia attraversato la poesia fiorentina di fine XIII secolo in modo nettamente percepibile³². Il primo caso è in realtà già ben studiato ed è quello che riguarda il nesso tra Rustico e il *Fiore*. L'attenzione al rapporto tra la produzione del nostro e il poemetto-rifacimento della *Rose* risale infatti ad uno studio primo-novecentesco di Erasmo Pèrcopo, che poneva la questione in termini attribuzionistici cercando di sostenere la paternità rusticana del *Fiore*³³. Gli argomenti avanzati non erano irresistibili, naturalmente, ma il breve articolo proponeva alcuni primi assaggi di possibili interferenze tra i versi dei due autori. Sulla questione è poi tornata in tempi recenti e sistematicamente la Buzzetti Gallarati nel saggio contenuto nella mi-

scellanea per Avalle che ho già citato. Dal momento che i materiali recuperati ed esibiti sono molti, è inutile qui, adesso, riproporli: mi limito a ricordarne qualcuno e a rimandare per il resto alle pagine della studiosa. In particolare mi sembra utile segnalare tre casi in cui si assiste al concorrere di più punti di tangenza, secondo strategie che rendono cioè più plausibile il contatto diretto tra i due autori. Il primo esempio è quello di *Fiore* CXXIX, in cui al v. 5 («La ciera sua non pareo molto fera») troviamo la stessa clausola in rima dell'incipit *Una bestiuola ho visto molto fera*³⁴ e ai vv. 11 e 13 la rima *leccio : forneccio* che richiama quella *leccio : farneccio* ai vv. 4 e 8 di *Da che guerra m'avete incominciata*³⁵. Altro caso assimilabile è quello della sovrapposizione tra *Fiore* VIII 8 «e di ciascuna porta esso la chiave» con *Collui che puose nome al Macinella* 11: «e di cc[i]ò porta ben seco la chiave», dove alla coincidenza verbale e di costruzione della frase si somma anche quella dei rimanti *nave* e *grave* (rispettivamente ai vv. 1 e 5 nel primo e 13 e 9 nel secondo)³⁶. Particolarmente significativa infine la vicinanza segnalata dalla studiosa tra l'incipit e i vv. 9-14 del sonetto *El Muscia si fa dicere e bandire* e i vv. 6 e 10-14 di *Fiore* IX³⁷.

El Muscia sì fa *dicere e bandire*,

[...]

Ma se se ne ater[r]anno al mio consiglio,
inanzi il proveranno, verde e mezzo,
que' c'ha la schiena bianca e 'l co *vermiglio*;
e poi, quando ver[r]à colà 'l da sezzo,
daran[n]ovi con ambo man di piglio,
ch'a ben ripalleggiarlo egli è un vezzo.

[Ragione] *mi prese e disse* [...]

[...]

ma sse m'avessi avuto al tu' consiglio,
tu non saresti gito co'llui a danza:
ché, sie certano, a cu' e' *dà di piglio*
egli 'l tiene in tormento e malenanza,
sì che *su' viso* nonn-è mai *vermiglio*.

I punti di contatto evidenziati dal corsivo sono in effetti notevoli e la Buzzetti Gallarati commenta che «è come se [il *Fiore*] riprendesse passo passo la situazione di un sonetto comico di Rustico, ribaltandone il contenuto iperbolico – e provocatorio nei confronti del lessico e dei contenuti dell'amor cortese – secondo la prospettiva di Ragione»³⁸. Naturalmente in casi come questo non è sempre facilissimo capire per quale funzione venga effettuato il prelievo e quindi come si debba interpretarne il significato. Ho l'impressione, ad esempio, che l'immissione delle movenze rusticane nel sonetto del *Fiore* non abbiano tanto la funzione di rovesciare il significato di *El Muscia si fa dicere* quanto e semmai di abbassare il tono del discorso di Ragione voltandolo, appunto, in chiave immediatamente comica. Ma aldilà di queste sfumature, credo che anche per questa serie di concorrenze il coincidere di più richiami sia difficilmente da ritenere casuale, tanto più che in questo medesimo sonetto IX si possono ritrovare anche altri probabili prelievi da Rustico³⁹.

Non è qui il caso di procedere ad altri riscontri. Chi vuole, come dicevo, potrà andare direttamente alle pagine della Buzzetti Gallarati per ulteriori allegazioni. Si potrà semmai aggiungere che (sempre come ricorda la studiosa) i riscontri individuabili paiono rinviare con frequenza quasi esclusiva ad un picco-

lo gruppo di sonetti di Rustico e che questo dato è reso ancor più interessante dal fatto che nella lettura dell'autore del *Fiore* sembrano rientrare tanto i sonetti comici quanto quelli cortesi⁴⁰. Insomma, Rustico è fuori di dubbio uno degli autori di riferimento del poemetto e questo non può certo giungere inatteso, tenendo conto che era anche l'unico precedente possibile (o, almeno, il più autorevole, visto che è l'unico di cui ci rimane traccia), appunto, di stile comico. Mi chiedo semmai se questa convergenza non possa spiegare almeno in parte alcuni fenomeni esorbitanti soprattutto sotto il rispetto metrico che hanno sempre attirato l'attenzione degli interpreti del *Fiore* e che potranno forse essere letti a questo punto come intenzionali ricorsi ad una metrica volutamente più corsiva caratteristica del registro comico. Mi riferisco ad esempio alla presenza nel *Fiore* di un numero piuttosto alto di rime equivoche ed identiche, quest'ultime solo occasionalmente emendabili, e al ricorso altrettanto frequente a rime desinenziali. Per quest'ultimo fenomeno sarà sufficiente ricordare rapidamente e ancora l'articolo della Buzzetti Gallarati là dove osserva che «i componimenti di Rustico e il *Fiore* condividono un largo uso di rime desinenziali, ben note peraltro ai sonetti delle Origini, formate con desinenze verbali e con suffissi. Un terzo circa di tutte le rime del *Fiore* sono costituite da desinenze verbali, fra cui più di un centinaio da participi passati; in Rustico l'impiego è altrettanto marcato, mentre nella *Commedia* la percentuale d'impiego scende bruscamente»⁴¹. Di fatto, su 392 versi in rima⁴², quelli che presentano rime desinenziali (terminazioni dell'infinito o del participio, modali in *-mente* ecc.) sono in tutto 86, che è senza dubbio una percentuale notevole. Insomma, anziché definibile come una «criticità dello stile»⁴³, questo elemento semmai sembra suggerirsi proprio come tratto ben definito della modalità comica. Anche le rime identiche ed equivoche si trovano con una certa frequenza in Rustico, naturalmente in proporzione al totale delle sue poesie. Complessivamente si hanno infatti quattro casi di rima equivoca⁴⁴ e due di rima identica⁴⁵, là dove il *Fiore*, secondo lo spoglio ultimamente eseguito da Stoppelli, conta ventinove rime equivoche e ventisei rime identiche⁴⁶. Le percentuali, come si vede, sono assolutamente assimilabili, considerando che il corpus formato dal poemetto è quasi dieci volte quello dei sonetti comici rustici, e quindi, ancora una volta, ci sarà da chiedersi se ci si trovi di fronte non tanto ad una forma di imperizia dell'autore del poemetto quanto ad una cosciente opzione stilistica.

4. Dal conto delle rime identiche di Rustico appena presentato ne ho tenuta fuori intenzionalmente una, ossia la rima *leone* ai vv. 10 e 12 del sonetto *Una bestiuola ho visto molto fera* (cito le terzine in questione):

Laida la cera e periglioso ha 'l piglio,
e burfa spesso a guisa di *leone*:
tor[r]eb[b]e 'l tinto a cui desse di piglio;

e gli oc[c]hi ardenti ha via più che *leone*:
 de' suo' nemici as[s]ai mi maraviglio
 sed e' non muoion sol di pensagione.

La rima identica in questione, mantenuta da quasi tutti gli editori (inclusa la Buzzetti Gallarati), è stata corretta da ultimo da Giuseppe Marrani (ripren-
 dendo un'iniziativa già di Trucchi⁴⁷) al v. 12 in *dragone*, scelta che viene così
 commentata:

ad avvalorarla contribuisce vistosamente innanzitutto l'attributo degli *occhi ardenti* (cfr.
 ad es. *Detto del gatto lopesco*, 125-126 «vidivi... due dragoni cun rei sguardi», che peral-
 tro segue la menzione anche del *leone* [...]); si veda poi la sequenza rimica *leone* : *dra-*
gone, col primo termine inserito nella locuzione *cuor di leone* (come già nel Bellondi,
Tèner volete, 1, 8-9 [...]), nel sonetto *Novelle ti so dire* del Cavalcanti (vv. 4-5), che cata-
 lizza non poche suggestioni del Rustico comico.⁴⁸

A corredo di questo legame con Cavalcanti, Marrani ricorda inoltre la si-
 milarità di impostazione tra l'incipit *Novelle ti so dire, odi Nerone* e quello rusti-
 cano *A voi, Chierma, so dire una novella*. In effetti il parallelo tra i due sonetti mi
 sembra ragione sufficiente per motivare la correzione, tenendo anche conto
 del fatto che questo sarebbe l'unico caso di compresenza di due rime identi-
 che/equivoche nello stesso sonetto. Semmai sarà da sottolineare come *Novelle*
ti so dire sia, in qualche modo, dipendente da Rustico anche per altri elemen-
 ti. Conviene intanto rileggerlo:

Novelle ti so dire, odi, Nerone,
 che' Bondelmonti trieman di paura,
 e tutt' i Fiorentin' no li assicura,
 udendo dir che tu ha' cuor di leone:

e' più trieman di te che d'un dragone,
 veggendo la tua faccia, ch'è sì dura
 che no la riterria ponte né mura,
 se non la tomba del re Pharaone.

Deh, con' tu fai grandissimo peccato:
 sì alto sangue voler discacciare,
 che tutti vanno via senza ritegno!

Ma ben è ver che ti largar lo pegno
 di che potrai l'anima salvare:
 sì fosti paziente del mercato⁴⁹!

Nel suo commento cavalcantiano, Domenico De Robertis sottolineava alcuni nessi che implicavano vari sonetti del nostro:

Trasparente è [...] il modello del sonetto di Rustico di Filippo contro Fastello (*Fastel, messer Fastidio...*), un mangiaghibellini che «tutto il giorno aringa in su la piazza E dice che gli tiene 'n aventura», e dall'altro contro i Guelfi vigliacchi (*A voi che ve ne andaste per paura*), di cui condividono tre delle quattro rime, nell'ordine *-ura* (anche nell'altro sonetto), *-are*, *-one*, e due parole-rima (*paura*, *dura*)⁵⁰.

A questo materiale si potranno aggiungere i rinvii effettuati in nota all'incipit di Cavalcanti non solo in direzione di quello parallelo e appena sopra ricordato *A voi, Chierma*, ma pure alle mosse argomentative che segnano al v. 9 il passaggio dalle quartine alle terzine tanto in *A voi che ve ne andaste* («Ma so bene...») quanto in *Fastel, messer fastidio* («Ond'io 'l ti fo saper...»). Dati questi contatti, mi pare inevitabile correggere la rima identica in *Una bestiuola ho visto* sulla base del riuso che se ne fa in *Novelle ti so dire*.

Ma credo che si possa aggiungere un'ulteriore tessera alle possibili influenze di Rustico su quel sonetto cavalcantiano. La situazione descritta in *Novelle ti so dire* è infatti la stessa che incontriamo in un altro sonetto rusticano sul medesimo tema del soldato spaccone, ovvero *D'una diversa cosa ch'è aparita*. Anche in quest'ultimo, infatti, abbiamo un protagonista, Paniccia (con nome che, come si è giustamente sottolineato, potrebbe contrastare ironicamente con il suo ruolo guerresco⁵¹), che provoca con i soli suoi atteggiamenti un iperbolico terrore nei fiorentini suoi concittadini:

D'una diversa cosa ch'è aparita
consiglio ch'ab[b]ian guardia i fiorentini;
e qual è quei che vuol campar la vita,
sì mandi al Veglio per suoi as[s]essini.

Ché ci ha una lonza sì fiera ed ardita
che, se Carlo sapesse i suo' confini
e de la sua prodezza avesse udita,
tosto n'andreb[b]e sopra i Saracini.

Ma chi è questa lonza, or lo sacciate:
Panic[c]ia egli è. Che fate, o da Fiorenza,
ch'oste no stanziare o cavalcate?

Che s'e' seguisce inanzi sua valenza
com'egli ha fat[t]a adietro, sì gli date
sicuramente in guardia la Proenza.

Andrà qui sottolineata, intanto, la presenza della «lonza», evocata come animale di proverbiale crudeltà⁵², da affiancare quindi alla coppia leone/dragone

di Cavalcanti. Ma quello che più conta è la reazione ironicamente preoccupata (in Cavalcanti) o addirittura terrorizzata (in Rustico) dei fiorentini di fronte alla minaccia dei due protagonisti. Simile è poi anche l'atteggiamento dei rispettivi antagonisti storici, chiamiamoli così, di Nerone e di Paniccia, ossia i Bondelmonti e quel «Carlo» che tutti i commentatori sono soliti identificare con estrema plausibilità in Carlo d'Angiò. Certo, in Rustico c'è un di più di effetto comico nel porre ai due estremi dello scontro un Paniccia qualunque e «lo campion San Piero», il «leon» difensore della Chiesa e del guelfismo più estremo⁵³, dipinto come pronto ad affrontare i Saraceni⁵⁴ e a cedere la Provenza, la «gran dota provenzale» di *Purg.* XX 61, al temibile antagonista⁵⁵. A questo proposito, oltre a ricordare che si dà anche l'ipotesi alternativa e tonalmente sarcastica che vuole data in guardia a Paniccia, «lui guelfo, la Provenza, in terra di Francia ([...] guelfa, quindi senza nemici e poi lontana da qualunque pericolo di attacco)» (Vitale, p. 139), andrà segnalato che il sonetto assumerebbe tinta particolarmente caustica se, tutto al contrario, Rustico avesse deciso di prendere di mira non un guelfo ma un ghibellino suo compagno di parte, tanto pronto a promettere stragi quanto imbelles e incapace di portarle a termine. Il sonetto si porrebbe insomma in rapporto ancora più stretto con *Fastel, mes-ser fastidio*, formando con esso un ideale dittico di guerrieri spacconi (Fastello guelfo, appunto, e Paniccia ghibellino). Se l'ipotesi regge, l'identità di situazione con *Novelle ti so dire* risulterebbe incentivata dal fatto che entrambi i sonetti non sarebbero rivolti ad avversari ma, tutt'al contrario, a figure politicamente prossime. Purtroppo anche in questo caso l'impermeabilità della cronaca minuta ormai per noi smarrita definitivamente copre ogni evidenza rendendo impossibile andare oltre le suggestioni (verosimili o meno che appaiano). Resta però il fatto che anche lo sdegnoso e letteratissimo Cavalcanti non può fare a meno, affrontando lo stile comico, di pagare il suo debito ad un autore che pure, ideologicamente e culturalmente, gli sarà apparso, e non poteva essere altrimenti, totalmente estraneo.

NOTE

¹ Cito il testo da Rustico Filippi, *Sonetti satirici e giocosi* e *Sonetti amorosi e tenzone*, a cura di S. Buzzetti Gallarati, rispettivamente Roma, Carocci, 2005 e 2009 (= Buzzetti Gallarati). Terrò conto anche delle precedenti edizioni: *Le rime di Rustico di Filippo rimatore fiorentino del secolo XIII*, a cura di V. Federici, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1899 (= Federici); *Sonetti burleschi e realistici dei primi due secoli*, a cura di A.F. Massera, Bari, Laterza, 1920, 2 voll. (= Massera: il testo nel vol. I, pp. 1-30, note al testo e annotazione nel vol. II, rispettivamente alle pp. 72-75 e 121-23); *Poeti giocosi del tempo di Dante*, a cura di M. Marti, Milano, Rizzoli, 1956, pp. 33-91 (= Marti); *Rimatori comico-realistici del Duecento e del Trecento*, a cura di M. Vitale, Torino, UTET, 1965 (1956), pp. 103-99 (= Vitale); *Sonetti*, a cura di P.V. Mengaldo, Torino, Einaudi, 1971 (= Mengaldo); G. Marrani, *I sonetti di Rustico Filippi*, «Studi di Filologia Italiana», LVII (1999), pp. 32-199 (= Marrani).

² Ricordo qui velocemente l'ipotesi avanzata da Isidoro Del Lungo (in *Un realista fiorentino de' tempi di Dante. Diporto per Firenze antica*, «Rivista d'Italia», II.III (1899), pp. 193-212 e 425-40, in part. pp. 201-203) di un collegamento tra questo e il sonetto *Se tu sia lieto di madonna Tana*, ipotesi poi accolta sostanzialmente da tutti gli editori (non particolarmente convinta appare però Buzzetti Gallarati, pp. 159 e 173) e sulla quale posso sinteticamente riportare le sottoscrivibili parole di Marrani (p. 155) secondo cui che «questo Ghigo fosse poi marito della Tana [...], personaggio peraltro qui mai nominato, è mera congettura basata sui tratti distintivi del freddo poltrone (peraltro topici)».

³ «Ma non sarei alieno dallo spiegare, sopprimendo la virgola dopo “fosse”: “Anche se Ghigo fosse come ser Cerbiolino, che io ho [...] tanto lodato [...]”»: Marti, p. 50, con rinvio per il gallicismo *hai 'ho'* a *A nessuno omo adivenne già mai* 7: «[...] ed io medesimo il sai», garantito dalla rima.

⁴ Cfr. Mengaldo, p. 56. Improprio invece il pur frequente riferimento (da ultimo, a conclusione di una trafila che parte almeno dal commento di Vitale, in Buzzetti Gallarati, p. 155) al boccacciano «scuotere il pilliccione» (*Decameron* X, 10, e cfr. anche IV, 10 e VIII, 7), poi di ampia diffusione cinquecentesca. In Boccaccio *pellicione* indica infatti per traslato l'organo sessuale femminile, quindi non si capisce come Ghigo potrebbe 'stare al posto di' (ché questo solo può significare *fosse... per*) una tale 'pelliccia' (presenta l'errata lemmatizzazione anche il pur ottimo *Dizionario del lessico erotico*, a cura di V. Boggione e G. Casalegno, Torino, UTET, 2004 [1996], s.v. *Pellicione*). Qui è appunto in questione l'incapacità di Ghigo di riscaldarsi pure nei rapporti sessuali (sia questo allusione o meno ad una sua impotenza, come vorrebbe appunto la Buzzetti Gallarati: ma su questo tra poco).

⁵ Segnalo per inciso la struttura del sonetto, che viola l'usuale distribuzione dei due temi distinti, quando presenti, in Rustico, ossia il primo motivo che si articola nelle quartine e il secondo nelle terzine. D'altro canto, però, anticipando appunto al v. 8 il motivo ulteriore, l'estensione della materia viene ripartita in due parti di estensione esattamente identica (sette versi per il tema della freddolosità e sette per quello della immobilità), dato di cui tra l'altro si dovrebbe tenere conto per la punteggiatura, rendendo preferibile alla fine del verso un virgola (come aveva Vitale) anziché il due punti dell'edizione Buzzetti Gallarati (peggio ancora il punto di Federici, Massera e Marti).

⁶ Sulla scorta di una annotazione di Vitale, p. 147 («egli sembra proprio figliolo di quel grassone di Bonella») e del rinvio a *Due donzei nuovi ha og[gl]i in questa terra* 9-12 («ch'el[le] [i. e. le «macine» citate al v. 8] non hanno fondo, ma stranezza / hanno di peso, sì che lo palmento / n'andria giù in profondo per gravezza, / ché di piombo è ciascun lor reg[gl]imento»).

⁷ Addirittura Marti, tutto all'opposto del contemporaneo Vitale, parla della «caricatura di un pigrone magro e freddo» (p. 50: ma naturalmente, come la grassezza così neppure la magrezza è desumibile dal testo).

⁸ Pure tentativi non sono mancati: Federici (p. 48) proponeva un Ghigo di Tuccio attestato nel 1259 come capitano di Orsanmichele, a cui Massera (vol. II, p. 122) aggiungeva un altro Ghigo Dinazo (o di Nazo) registrato nel 1260 nel *Libro di Montaperti*. Sempre Federici segnalava un Cerbiolino di Leale condannato al confino nel 1269 e per Bonella, giudicato «nome poco comune» (ma per contro Massera dichiara di averne ritrovati «una decina», vol. II, p. 123), il marito di una certa Baronessa attestato nel 1269. Segnalo infine che la Buzzetti Gallarati (p. 159) mette in collegamento Cerbiolino con l'Acerbo/Acerbuzzo altrove protagonista di sonetti rustici.

⁹ È invece, come noto, quanto esplicitamente nega la Buzzetti Gallarati: «Ne è conseguita [dalla ricerca di tipo storico-biografica], su questo fronte, la convinzione critica che i sonetti di Rustico siano strettamente legati all'occasionalità e alla contingenza di at-

teggiamenti e vicende minime, perse nella quotidianità: pensati dunque esclusivamente per – e rivolti a – un pubblico ristretto, una cerchia municipale di persone che ben si conoscono tra loro. Questo comporta il negare ai testi quelle ambizioni letterarie che ne dovrebbero salvaguardare la comprensione e l'apprezzamento nel tempo». Così appunto scriveva la studiosa in un suo contributo in preparazione all'edizione critica poi da lei curata (*Alle origini di un linguaggio: la poesia satirica di Rustico Filippi*, «Medioevo romanzo», XXIV [2000], pp. 346-84 e XXV [2001], pp. 82-113; la citazione da p. 347). Mi pare di poter affermare che tra raffinatezza formale di un testo e sua destinazione limitata e persino limitatissima non c'è alcuna contraddizione, dal momento che la prima serve all'efficacia della seconda, non alla sua durata nel tempo (prospettiva, quest'ultima, tra l'altro, che non si vede perché debba essere data come un *a priori* generico).

¹⁰ Buzzetti Gallarati, p. 135. Il che, peraltro, non è proprio esatto, visto che Rustico non parla di un gelo nei confronti delle donne ma, semmai, si limita a sottolineare l'incapacità di Ghigo a riscaldarsi anche durante il coito.

¹¹ Con rinvio al già citato *Due donzei nuovi* 12, nel cui commento però, se non ho visto male, non si trova alcun accenno alla sodomia ma il ricordo dell'allusività di tipo sessuale che ha il piombo in testi occitani (Guglielmo IX, Peire de la Mula), una sessualità di cui non si chiarisce però, diciamo così, la direzione (Buzzetti Gallarati, p. 111).

¹² La proposta della studiosa ha creato, come dicevo prima, un certo dibattito: di particolare asprezza l'intervento di Umberto Carpi (*Stupri filologici: il caso del Barbut*, «Allegoria», n.s., XVIII [2006], pp. 196-201) al quale ha poi replicato la Buzzetti Gallarati (*Una risposta a Umberto Carpi*, in «Allegoria», n.s., XX [2008], pp. 229-37). Una posizione più sfumatamente problematica sulla questione è quella espressa in S. Marcenaro, *Ermeneutica equivoca. Cenni metodologici in margine ad una recente edizione di Rustico Filippi*, «L'immagine riflessa», n.s., XV (2006) [= *Studi sul De amore di Andrea Capellano e sulla sua posterità volgare*, a cura di M. Lecco], pp. 151-67.

¹³ Lo cito da Brunetto Latini, *Tresor*, a cura di P.G. Beltrami, P. Squillacioti, P. Torri e S. Vatteroni, Torino, Einaudi, 2007, pp. 132 (testo francese) e 133 (traduzione italiana).

¹⁴ R. Baldini, *Zuchero Bencivenni, "La santà del corpo", volgarizzamento del "Régime du corps" di Aldobrandino da Siena (a. 1310) nella copia coeva di Lapo di Neri Corsini (Laur. Pl. LXXIII 47)*, «Studi di lessicografia italiana», XV (1998), pp. 21-300 (la citazione è a p. 95).

¹⁵ Non mancano però casi in cui Rustico applica questa modalità, in tutto o in parte. Totalmente antifrastico è ad esempio *Chi messere Ugolin biasma o riprende* e Marrani ritiene che i due sonetti che aprono la sezione comica del nostro, *Su, donna Gemma, co la farinata* e *Se non l'atate, fate villania*, «siano da leggersi come una lunga antifrasi» (p. 129).

¹⁶ Viene in mente, per rimanere a un sonetto appena citato, il caso simmetrico di donna Filippa in *Su, donna Gemma* 7-8 («Donna Filippa assai n'è biasmata / da tutti i suoi amici e da' parenti»): citata come oggetto di biasimo senza che se ne dica il perché e senza che poi, in questo o nel sonetto successivo, ritorni sulla scena.

¹⁷ M. Barbi, *La tenzone di Dante con Forese*, «Studi danteschi», IX (1924), pp. 5-149, poi in Id., *Problemi di critica dantesca. Seconda serie (1920-1937)*, Firenze, Sansoni, 1975 (1941), pp. 87-188, da cui cito. Per il riscontro cfr. in particolare p. 91.

¹⁸ Cito da Dante Alighieri, *Rime*, edizione commentata a cura di D. De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005 (il sonetto è alle pp. 460-61).

¹⁹ Claudio Giunta, nel suo commento al sonetto (Dante Alighieri, *Opere*, vol. I [*Rime, Vita nova, De Vulgari Eloquentia*], a cura di C. Giunta, G. Gorni e M. Tavoni, Milano, Mondadori, 2011, p. 292), ricorda che la medesima metafora si ritrova nella canzone di Giacomo da Lentini *Dolce coninzamento* 39-40, riferita al marito di cui si la-

menta la protagonista femminile: «tant'è di mal usaggio / che di stat'à gelore» (cito da *I poeti della Scuola siciliana*, vol. I [Giacomo da Lentini], a cura di R. Antonelli, Milano, Mondadori, 2008; la canzone e il relativo commento alle pp. 335-47), ossia, per citare la parafrasi di Antonelli, «è di tanta cattiva natura che ha freddo anche d'estate». Il rinvio è particolarmente significativo perché nella canzone di Giacomo il freddo del marito si oppone al calore dell'amante (vv. 9-12: «li suo' dolzi sembianti / mi 'ncendon la corina. // Dolce meo sir, se 'ncendi, / or io che deggio fare?»), alludendo dunque (in linea con il genere della malmaritata a cui il testo è largamente riconducibile) alla contrapposizione tra il giovane amante (caldo) e il vecchio marito (freddo).

²⁰ Sono due fondamentalmente le interpretazioni di questo «calzata», sintetizzate nella nota di De Robertis al verso: «con le coperte ben rincalzate» o «con le calze alle gambe» (quest'ultima risalente a Barbi). Proprio la vicinanza al «guarnel... foderato» di Rustico mi sembra rendere senz'altro preferibile la seconda soluzione.

²¹ Barbi, *La tenzone di Dante con Forese* cit., p. 92 (lo studioso ricorda ad esempio questo passo dai *Sermoni* di Franco Sacchetti: «come l'uomo si sentirà alcuna picciola malavoglia, corre alla chiesa al suo confessore e confessasi»)

²² È questa l'accezione, ad esempio, della prima attestazione rinvenibile nel *corpus*, ovvero gli *Ammaestramenti degli antichi latini e toscani* di Bartolomeo da San Concordio (dist. VI, cap. 2, par. 10): «Truovasi di Socrate, che fu di tanta temperanza, che per questa cagione quasi tutto 'l tempo della vita sua non si sentì di mala voglia».

²³ «Sua figura / sta sicura / ad un'altra che pare / che le voglia / a mala voglia / una guatata dare» (parte V, *Proemio*, vv. 13-18)

²⁴ Giovanni Villani, *Nuova cronica* X, 214.

²⁵ «L'altra notte mi venn'una gran *tosse*, / perch'i' non avea che tener a dosso; / ma incontanente di [ed i'] fui mosso / per gir a guadagnar ove che *fosse*. / Udite la fortuna ove m'adusse: / ch'i' credetti trovar perle in un bosso / e be' fiorin' conati d'oro rosso, / ed i' trovai Alaghier tra le *fosse*» (ed. cit., pp. 463-64). Il dato era segnalato per la prima volta in Mengaldo, p. 56, e ribadito da Marrani, p. 155 (lo segnala anche Silvia Buzzetti Gallarati, *La memoria di Rustico nel «Fiore»*, in *Studi di filologia medievale offerti a D'Arco Silvio Avalle*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1996, pp. 65-98; p. 70, nota 26).

²⁶ Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Mondadori, Milano 1966-67, 4 voll.

²⁷ Giovanni Boccaccio, *Caccia di Diana*, a cura di I. Iocca, Roma, Salerno, 2016.

²⁸ Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo e le rime*, a cura di G. Corsi, Bari, Laterza, 1952, 2 voll.

²⁹ Ho effettuato il controllo delle occorrenze in rima utilizzando oltre al già ricordato *corpus* TLIO l'omofonario delle *Concordanze della lingua poetica italiana delle Origini*, a cura di D'A.S. Avalle, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992.

³⁰ Per ulteriori intersezioni tra i sonetti di Rustico e la tenzone Dante-Forese cfr. comunque Marrani, pp. 55-56.

³¹ Era quanto suggeriva di fare Silvia Buzzetti Gallarati: «Ritornando oggi a Rustico, mi pare che per meglio confermare e definire il 'ruolo' e la 'statura' di caposcuola [...] ci si debba ancora interrogare sulla permanenza e l'incidenza della sua lezione nella generazione contemporanea ed immediatamente successiva» (Buzzetti Gallarati, *La memoria di Rustico nel «Fiore»* cit., p. 65); e, poco oltre, con specifico riferimento a Dante e ai suoi vicini: «si deve quindi scoprire in quale misura il vuoto lasciato dall'assenza di testimonianze dirette possa essere colmato dalla ricostruzione della storia interna delle esperienze di quegli anni, condotta secondo un'ottica intertestuale» (ivi, p. 67).

³² Importanti notazioni sulla funzione del comico nella poesia di fine Duecento soprattutto a Firenze sono nel paragrafo *Il comico come nuovo spazio comunicativo e poetico* del

saggio di Antonio Montefusco *La linea Guittone-Monte e la nuova parola poetica*, «Reti medievali», 18 (2017) entro il dossier curato dallo stesso Montefusco e da Giuliano Milani *Dante attraverso i documenti. II. Presupposti e contesti dell'impegno politico a Firenze (1295-1302)* (articolo disponibile all'indirizzo <http://www.rmojs.unina.it/index.php/rm/article/view/5097>).

³³ E. Pèrcopo, *Il Fiore è di Rustico Filippi?*, «Rassegna critica della letteratura italiana», XII (1907), pp. 49-59.

³⁴ Segnalo che cito il *Fiore* dall'edizione ultima che ne ha procurato Formisano (*Il Fiore e il Detto d'amore*, a cura di L. Formisano, Roma, Salerno Editrice, 2012), utilissima anche per il fitto commento. Dal quale si desume peraltro che nel caso specifico di CXXIX, 5 il testo italiano innova rispetto al *Roman de la Rose* non tanto per la sostanza quanto, appunto, per la formulazione, visto che nel poema francese al v. 12085 si legge (riferito a Falsembiante, mentre qui soggetto è Costretta-Astinenza) «La chiere ot mout simple e piteuse». Aggiungo che, a quel che ho visto, questi sono gli unici due casi del sintagma *molto fera* in posizione di rima.

³⁵ I vv. 7-8 di Rustico («E se per moglie v'avesse sposata, / non dub[b]iate ch'egli era un bel farneccio») sono in realtà di interpretazione non univoca. Alcuni editori propongono di collegare *farneccio* a *farneticus* (e quindi 'follia'), altri a *fornicium* 'roba da postribolo' (Marrani, p. 171, suggerisce anzi di leggere direttamente *forneccio*). Entrambi i rinvii comunque in Buzzetti Gallarati, *La memoria di Rustico nel «Fiore»* cit., p. 73.

³⁶ Buzzetti Gallarati, *La memoria di Rustico nel «Fiore»* cit., p. 78. Peraltro non occorre dimenticare che in entrambi i casi si gioca con una metafora che ha un utilizzo anche lirica amorosa (cfr. ad es. Cavalcanti, *Era in penser* 7-8: «[...] Vo' portate la chiave / di ciascuna virtù alta e gentile»).

³⁷ Buzzetti Gallarati, *La memoria di Rustico nel «Fiore»* cit., pp. 86-87.

³⁸ Buzzetti Gallarati, *La memoria di Rustico nel «Fiore»* cit., p. 87.

³⁹ La Buzzetti Gallarati segnala ad es. per la giacitura in rima al v. 12 la sovrapposizione con *Una bestiuola ho visto molto fera* 11: «torrebbe 'l tinto a cui desse di piglio» (dove si nota anche il medesimo motivo dell'impallidimento su cui si chiude il sonetto del *Fiore*) e per il v. 14 (come già Contini) quella con *Quando Dio messer Messerin fece* 8: «ne la piagente sua *cera vermiglia*» (le indicazioni ivi, pp. 73 e 87).

⁴⁰ Per i dati riassuntivi cfr. Buzzetti Gallarati, *La memoria di Rustico nel «Fiore»* cit., p. 93.

⁴¹ Buzzetti Gallarati, *La memoria di Rustico nel «Fiore»* cit., pp. 83-84.

⁴² Escludo dal conto il sonetto *A voi che ve ne andaste per paura* che non è considerabile un sonetto di tipo comico.

⁴³ Così P. Stoppelli, *Dante e la paternità del Fiore*, Roma, Salerno Editrice, 2011, p. 54.

⁴⁴ *Una bestiuola ho vista molto fera* 9 : 11 (piglio), *Io fo ben boto a Dio: se Ghigo fosse* 12 : 14 (anche), *Poi che guerito son de le mascelle* 2 : 6 (canto), *Buono inconincio, ancora fosse veglio* 1 : 6 (veglio).

⁴⁵ *Fastel, messer fastidio de la cazza* 12 : 14 (il vedrai) e *Al mio parer Teruccio non è grave* 9 : 13 (avere).

⁴⁶ Stoppelli, *Dante e la paternità del Fiore* cit., pp. 44-45. I ventisei casi di rima identica andrebbero ridotti anche per Stoppelli a ventitré dal momento che «3 sono imputabili con sufficiente certezza a errore di copia» (ivi, p. 45).

⁴⁷ *Poesie italiane inedite di dugento autori dall'origine della lingua infino al secolo Decimoseptimo raccolte e illustrate da Francesco Trucchi*, Prato, Guasti, 1846-47, 4 voll.; vol. I, p. 234.

⁴⁸ Marrani, p. 144.

⁴⁹ Cito da Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di R. Rea e G. Inglese, Roma, Carocci, 2011.

⁵⁰ Guido Cavalcanti, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986 (cito dalla ristampa anastatica a cura di P. Borsa, con postfazione di G. Marrani e N. Tonelli, Milano, Ledizioni, 2012, p. 209).

⁵¹ «La prima terzina inizia ancora in tono alto, promettendo di svelare il nome di tanto eroe: ma il v. 10 *Panic[c]ia egli è*, abbassa immediatamente il tono del discorso, proiettando una luce ironica sulle affermazioni delle quartine: basta pensare al significato del nome o soprannome, *Paniccia*, polentina di ceci»: così da ultimo Buzzetti Gallarati, pp. 217-18 (al netto delle solite interpretazioni oscene esperite a p. 220: «il cece è [...] nei canti carnascialeschi [...] una metafora fallica»); e prima di lei Vitale (p. 139) e Marrani (p. 183). La stessa studiosa ricorda comunque che il nome è diffuso a Firenze (Mengaldo, p. 44, rimanda all'esattamente equivalente *Farinata*) e che già Federici (p. 55) segnalava tra gli altri un Paniccia dei Frescobaldi guelfo.

⁵² Mengaldo (p. 44) ricordava la definizione della lonza come «animale crudele» nel cosiddetto *Bestiario toscano*. Il motivo si trova anche nella poesia lirica: cfr. Pallamidesse Bellindote *Amore, grande peccato* 68-70: «ché, s'una lonza fosse, / sì perderia natura / ed avriane pietanza».

⁵³ Le due definizioni citate derivano come noto da Monte Andrea, rispettivamente *Per molta gente par ben che si dica* 12 e *S'e' convien, Carlo, suo tesoro elgli apra* 7 (li cito da Monte Andrea da Fiorenza, *Le rime*, a cura di F.F. Minetti, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1979).

⁵⁴ Voglia questo indicare, come voleva Mengaldo (p. 44), che il fiorentino verrebbe arruolato a rinforzo dell'esercito angioino oppure, come pensava già Russo nelle annotazioni aggiunte alla seconda edizione di Massera e come pare più probabile, che il re francese preferirebbe combattere contro l'esercito mussulmano piuttosto che contro il terribile fiorentino. Si tenga conto che in questa allusione, come ricorda Marra-ni (p. 183), «si potrebbe leggere un riflesso della coeva polemica antifrancesa che, anche al momento dell'annessione della Provenza [...], rinfaccia ai francesi per bocca di Guilhem de Montanhagol le sconfitte patite in Oriente per mano turca».

⁵⁵ Buzzetti Gallarati, pp. 218-19, ricorda anche la diffusione tra i trovatori del «*callembour* toponomastico» *pros/Proensa*, che potrebbe riverberare qui nella «prodezza» (v. 7) di Paniccia.

FRANCESCA LATINI

Decameron VII, 3. La chiave nel finale

Decameron VII, 3. The key to interpretation in the ending

ABSTRACT

Il saggio di lettura si concentra sul finale di *Decameron* VII, 3, in quanto la chiusura del racconto (la finta guarigione del figlio di Agnesa operata da frate Rinaldo, per intercessione del beato Ambrogio Sansedoni), insieme col motto di Elissa (che invita a non confondere l'Ambrogio locale col grande dottore della Chiesa, il vescovo «di Melano»), costituiscono la chiave interpretativa dell'intera novella, che va letta come la divertita parodia di una tradizione agiografica prettamente senese, travestimento comico le cui ragioni più profonde si scoprono indagando opere e miracoli di quell'«Ambruogio» a cui la città toscana tributava da tempo gli onori della piena canonizzazione. Anche l'onomastica appare ben studiata in funzione di questi latenti rimandi alle vicende biografiche del Sansedoni, nonché potrebbe essere, almeno per il protagonista maschile – di cui la novella mette in scena la vestizione, la 'svestizione' e la 'rivestizione' di un abito sacro mai indossato per vera vocazione da Rinaldo –, una riscrittura parodistica di un'altra *legenda* domenicana, quella di frate Réginald d'Orléans.

This essay focuses on the end of *Decameron* VII, 3, in which the conclusion of Elissa's tale and her closing remark constitute the key to interpreting the entire novella. Friar Rinaldo's professed act of healing through the intercession of the Blessed Ambrogio Sansedoni facilitates Elissa's witty suggestion that the local saint should not be confused with the Great Doctor of the Church, the bishop of Milan. The novella should be read as the amusing parody of a hagiographic tradition distinctly Siennese in origin. An examination of the works and miracles of the "Ambruogio" whose saintliness Siena had long recognized reveals the foundations underlying this comedic disguise. Even the selection of names seems well chosen to allude to Sansedoni's biography, and could be a means, at least for the male protagonist (whom the novella dresses, undresses and subsequently re-dresses in a sacred gown that Rinaldo never wears by true vocation), to parody another Dominican legend, friar Réginald d'Orléans.

Decameron VII, 3. *La chiave nel finale*

A chiarire l'intento di queste pagine, dico subito che non affronterò una lettura esegetica dell'intera novella, cercherò invece di dimostrare come alcuni episodi di cronaca agiografica, allusi parodicamente da Boccaccio entro la sorvegliata diegesi ordita in *Decameron* VII, 3, costituiscano la 'mestica' sottostante la storia narrata da Elissa e si rifrangano dietro quel detto arguto con cui la più giovane novellatrice suggella le avventure di frate Rinaldo: «ma non a quel di Melano» (§ 41).

È plausibile che con la facezia – a dire il vero non di così immediato riconoscimento, giacché concentrata nel giro di una frase allusiva¹ – Elissa miri a deridere ulteriormente lo sciocco marito ingannato dalla moglie, frangente consono al tema imposto da Dioneo alla compagnia di novellatori per la settimana giornata. È opportuno notare infatti come in questo caso il consorte di madonna Agnesa venga raggirato dalla coppia di amanti, sì, su improvvisa alzata d'ingegno della donna, ma proprio grazie al peculiare difetto che connota l'uomo: un deleterio amalgama di ottusità e superstizione, ben indicato da quegli appellativi – «bescio sanctio» (§ 29)² e «santoccio» (§§ 33, 36, 37, 39, 41) – con cui il marito è designato e fissato nello stereotipo dello sprovveduto biz-zoco, maschera a tutti gli effetti di contro alle distinte personalità degli altri due protagonisti del triangolo amoroso, dotati entrambi, non a caso, di nomi propri³.

Pur non comprendendo all'istante e nel profondo le ragioni della '*explicatio*' non *petita* di Elissa, intuiamo insomma che il bersaglio dell'ironico motto della novellatrice resta la dabbenaggine congenita del baciapile per talento, quella doppia inscindibile pecca dell'uomo che lo spinge a prestar fede al risanamento del figlio e alle virtù taumaturgiche del frate suo compare, nonché lo porta a render grazie pubblicamente del 'miracolo' ricevuto ad Ambrogio Sansedoni. Di fronte infatti alla «figura» del 'santo' (scultura o effigie pittorica) il «buon uomo» appiccherà alla fine della storia un ex voto (§ 41), la «statua», ovvero «immagine di cera» a grandezza naturale del fanciullo 'risanato', che Rinaldo, un po' per celia, un po' per dare credito maggiore alla guarigione da lui operata, ma ottenuta per 'intercessione' del Sansedoni (§ 37), consiglierà di offrire a quel domenicano, morto in odore di santità (nel 1287)⁴, a cui Siena già da tempo tributava gli onori di una piena canonizzazione, ma che la Chiesa avrebbe riconosciuto beato solo nel 1443.

Non passi inosservato inoltre come almeno il primo attributo del marito ne dichiari l'appartenenza proprio a quella *civitas senensis* (veduta da parte fiorentina)⁵ che non è semplice quinta della storia, ma si rivelerà a tutti gli effetti protagonista anch'essa del racconto.

Tornerà utile, studiando la funzione evocativa del motto e soprattutto i suoi rapporti con l'epilogo della vicenda narrata, ricordare l'esemplare analisi di ti-

po formalistico-semiologico che Segre ha dedicato all'intera giornata col saggio *Funzioni, opposizioni e simmetrie nella giornata VII del "Decameron"*⁶, in particolare le osservazioni relative alla novella in questione, a cui potremo aggiungere, inseguendo il motivo delle 'metamorfosi' di Rinaldo e delle connesse 'reazioni' di Agnesa, altri rilievi che metteranno ulteriormente in evidenza quel gioco di equivoci su cui è impostata tutta la storia, compreso il detto di spirito su cui si chiude la narrazione di Elissa. Importanti informazioni di tipo documentaristico si ricavano invece da altri studi dedicati alla novella, come il saggio di Steven M. Grossvogel, *Frate Rinaldo's Paternoster to Saint Ambrose*⁷, o quello di Rosario Ferreri, *Rito battesimale e comparatico nelle novelle senesi della VII Giornata*⁸, entrambi volti a indagare il duplice atto pseudo-religioso compiuto da Rinaldo con la 'collaborazione a distanza' del suo 'assistente' (Rinaldo propriamente impegnato a 'incantare i vermi' del figlio di Agnesa, il confratello coadiuvante il maestro con altre metaforiche «orazioni» dette insieme alla «fanticella» della donna), di per sé impresa da guaritore e non vero e proprio rito religioso, sebbene tanto affine, nella gestualità, al sacramento principe che dona salvezza agli infanti: il battesimo. Di non minore interesse le notizie che si possono desumere da *Tradizioni popolari nel «Decameron»* di Maria Pia Giardini⁹, la quale ha dedicato alla specifica usanza della segnatura dei vermi, fino a poco tempo addietro ancora praticata nelle nostre campagne, pagine illuminanti.

Detto ciò, vorrei mettere in rilievo come i più utili suggerimenti per comprendere l'epilogo della novella e l'arguzia di Elissa mi siano giunti da saggi di storici e di storici dell'arte – come Paolo Torriti, Joanna Cannon, André Vauchez, Silvia Colucci e Odile Redon¹⁰ –, tutti prodighi di notizie indispensabili a ricostruire il clima di fervore religioso nato a Siena intorno al beato Ambrogio, durante la vita e quindi dopo la morte del Sansedoni, a conoscere la tradizione delle varie *legendae* stese dai confratelli all'indomani della dipartita del domenicano, e infine a ipotizzare il possibile aspetto del luogo di sepoltura del frate nella basilica dell'*Ordo Praedicatorum* in Camporegio. Ma uno studio in particolare – l'indagine che Michele Bacci ha riservato all'usanza, mutevole nel tempo, di deporre per grazie ricevute oggetti devozionali di fronte ai sepolcri o alle effigi dei santi¹¹ – si è mostrato davvero prezioso, perché già provvisto della chiave interpretativa per comprendere la natura parodica del racconto di beffa e per decifrare l'enigma del motto. Lo studio, nato dunque dal bronco di tale saggistica adiacente, deve proprio a questa l'instradamento per le vie di un'indagine che – si sarebbe potuto anche da subito intuire – ha ottenuto le risposte desiderate esplorando proprio la vicenda umana di Ambrogio e le sue pie imprese nella città natale.

Rimanendo in ambito di questioni metodologiche, se condivido pienamente i rilievi di Tateo¹², circa l'efficacia diegetica del «silenzio» che cala su alcune sentenze dei favolatori, non accompagnate da una spiegazione interna al secondo livello narrativo (Elissa non offre insomma un chiarimento su quanto

asserisce lapidariamente, né questo è illustrato dal narratore della successiva novella, né tanto meno interviene dal suo primo livello l'autore a decifrare il motto), non sono convinta che tale potere lo si debba *d'emblée* riservare anche al 'silenzio' dei critici: lasciare l'attuale lettore privo di una guida alla comprensione dei diversi ordini e gradi allusivi del testo boccacciano non è un grande servizio reso al pubblico del *Decameron*. Anche nell'ipotesi più ottimistica, per cui si preveda un lettore equipaggiato di grande bagaglio scientifico, è pura utopia immaginarlo capace di comprendere i molteplici sensi di un libro «difficile: per la lingua e per lo stile, per la mole, per la distanza culturale che lo separa da noi»¹³; nessuno può dirsi insomma al presente provvisto di quella facoltà d'intendimento non posseduta da tutti i possibili coevi fruitori del *Decameron*, ma certamente reclamata da Boccaccio nel proprio pubblico ideale. Chiosare il finale della novella e quindi la rettifica di Elissa con l'«esegesi che spiega quale fosse il Sant'Ambrogio di Siena, diverso da quello di Milano»¹⁴ non è affatto un'ingerenza del commentatore, semmai possiamo osservare che tale informazione da sola non basta a penetrare le ragioni della *correctio* e la sua *vis* ironica, come a motivare fin addentro la chiamata in causa di Ambrogio Sansedoni da parte del frate truffatore.

Considerazioni fondamentali sulla sorvegliatissima compagine della terza novella sono state formulate, come ho anticipato, da Segre, che ha concentrato il suo esame sulle «simmetrie oppositive» in cui si configurano i rapporti variabili dei personaggi¹⁵. Tali rapporti ci appaiono, d'altra parte, in balia di una relatività assoluta, che è quella dei propositi che muovono gli uomini ad agire (intenti talvolta opposti ai probi principî sotto cui si ammantano), degli appetiti carnali (non necessariamente reciproci, a dispetto delle teorie del Cappellano), dell'interpretazione della realtà (passibile di essere del tutto travisata dagli uomini che pur si trovano a giudicare le opere di propri simili).

Qui 'tutto è menzogna, tradimento, inganno'. In primo luogo l'atto iniziale del protagonista, che è compiuto con l'obiettivo di ottenere uno scopo, finisce per conseguire un esito diametralmente opposto: Rinaldo si fa compare nell'illusione di potere avvicinare in tal modo Agnesa, stringendo con la donna un legame che al tempo non lo avrebbe potuto più allontanare sessualmente dall'oggetto del proprio desiderio¹⁶. Così Agnesa da parte sua, di fronte a tanto assedio, risponde, non in osservanza delle norme etiche del comparatico, ma per puro impulso del momento, con un diniego (risoluto a parole, quanto ambiguo nell'interiorità di madonna, non dispiaciuta affatto all'udire la confessione dell'amante). Fattosi frate, per motivi non ben specificati¹⁷ ed abbracciata una vita nuova che dovrebbe scortare il consacrato alla castità assoluta, Rinaldo finisce invece, in tal modo 'travestito', per ottenere l'inatteso interesse erotico di Agnesa, come se l'abito indossato lo rendesse adesso agli occhi della donna uomo più attraente, lui che già da laico tanto «leggiadro» 'appariva' al comune sguardo (si noti d'altra parte come l'estro di Agnesa scatti al momento in cui, pur frate, Rinaldo riprende tutte le frivole abitudini d'un tempo)¹⁸.

Va da sé che in tale crescendo mistificatorio l'acme si raggiunga con l'abbaglio del «santoccio», indotto a credere al rito della segnatura dei vermi e al prodigioso risanamento del figlio, sua ingenua quanto erronea interpretazione del *tableau vivant* velocemente allestito in camera dagli adulteri. Completa il gioco degli equivoci la gratuita aggiunta della coppia composta dalla serva di madonna e dal confratello di Rinaldo, specchio *sub specie minore* dei due amanti primi, quasi a proiettare su un altro piano (anche spazialmente diverso, la colombaia), analoghi congiungimenti erotici (anzi, ben più gagliardi¹⁹, data l'adolescenza dei due subalterni, ché in un mondo di vane parvenze e di rapporti non esattamente collimanti niente può essere perfetta copia di altra realtà).

Grande, dunque, la cura riservata da Boccaccio al motivo di tali scambi tra effettualità e finzione, come al tema della asincronia fenomenica; ce lo dimostra la studiata *disposito* di *res* e *verba* nel racconto dei mutamenti dei due protagonisti; nella cronaca delle 'azioni' di Rinaldo e nel rilievo delle 'reazioni' di Agnesa. Si noti come la donna, nella scena della sua seduzione (e darei all'aggettivo possessivo doppio valore di genitivo oggettivo e soggettivo) evochi maliziosamente i due ruoli assunti da Rinaldo quali *impedimenta* al loro amore, invertendone la successione temporale con cui Rinaldo li ha abbracciati: se Rinaldo si è fatto dapprima compare (§ 5) e poi frate (§ 6), Agnesa mette dapprima l'amante dinanzi al suo dovere di religioso, chiedendogli con finta ingenuità se i frati facciano «così fatte cose» (§ 14), quindi rammenta all'uomo l'altro scoglio, il loro legame di comparitico (§ 16), secondo un avvicendamento che se appunto dà luogo a una sequenza chiastica con la cronologia delle due 'investiture' ricevute da Rinaldo, nella sostanza evoca i due divieti in ordine di decrescente valore (dall'ostacolo più grave, poiché sancito con voto religioso, a quello meno impegnativo, perché basato su convenzioni sociali). Così, allorché Boccaccio mette in scena l'incontro erotico fatale, è ben attento a ripetere nelle ingiunzioni all'amante di madonna (che passata da spalla di Rinaldo si ritrova a ricoprire la parte di prima attrice, escogitando ella sola il rapido e risolutivo rimedio alla penosa situazione), tale rapporto chiastico tra *res* e *verba*. Rimasto Rinaldo con la sola «tonicella», privo di cappa e scapolare, i due elementi più rappresentativi di un abito fratesco, soprattutto nell'immagine pubblica²⁰, Agnesa ordina all'amante di rindossare le sue vesti sacre, quindi lo invita a prendere in collo il fanciullo, posa che non potrebbe meglio effigiare lo stretto rapporto con la famiglia di Rinaldo, padrino di battesimo del bimbo, qui non a caso chiamato dalla madre «figlioccio» (§ 27). Di nuovo dunque la donna nel rivolgersi all'amante si trova a delineare con la parola una figura chiastica in rapporto alla successione delle due precedenti azioni di Rinaldo, intimandogli di riassumere apparenza di uomo di Chiesa e di congiunto, questa volta col fine di riavvolgere idealmente il nastro dei loro trascorsi sessuali, riportando dunque Rinaldo agli occhi del marito in quelle due funzioni mallevatrici entrambe, ma a livelli diversi, dell'onestà dell'ospite. Teniamo dunque ben presente fin da ora questa sequela di vestizione, svestizione e rivestizione

finale dell'abito fratesco (ingiunta quest'ultima da madonna a salvezza della coppia, comunque la si intenda formata, e con gli onori del novello 'taumaturgo').

Rilevato il motivo conduttore dell'inganno e le sue possibili variazioni, anche la rettifica di Elissa sembra altresì rispondere all'infinita vanità fenomenica del reale: la giovane, pur senza offrire un'aperta spiegazione, avverte chiaramente il bisogno di correggere un'eventuale interpretazione fallace del proprio uditorio (ma, ribadisco, tramite Elissa, è soprattutto Boccaccio a mettere in guardia i lettori dall'equivoco), malinteso che, generabile per l'omonimia dei due uomini di Chiesa (il futuro beato e il *doctor mellifluus*), nasconde, e non potrebbe essere altrimenti in questa complessa novella di beffa, altre sue non confessate ragioni più pregnanti, probabilmente note almeno alla platea della favolatrice, seppure non è indebito avanzare un sospetto, ovvero che il 'silenzio' calante sul motto ne denunci un non pieno intendimento anche da parte dell'«onesta brigata».

Partiamo dunque dal primo livello informativo delle parole di Elissa, la quale chiudendo il racconto (§ 41) fa sapere ai propri ascoltatori come il marito gabbato, pieno di riconoscenza verso il compare e verso il frate domenicano, ai cui «meriti» Rinaldo ha ascritto l'avvenuto risanamento del piccolo (§ 37), deponga finalmente un ex voto di fronte a una non ben precisata raffigurazione del fu Ambrogio Sansedoni, al tempo, si prenda nota, conosciuto piuttosto col nome di 'Ambrogio da Siena', o 'senese'²¹. Ma Elissa riferisce anche altro particolare: la statua o l'effigie del Sansedoni doveva già da anni essere metà di un pellegrinaggio devozionale, se l'immaginetta di cera viene ad aggiungersi al folto numero degli ex voto (§ 41: «a appiccare coll'altre»). E qui, come la novellatrice nomina il futuro beato, attribuendogli ella stessa un titolo maggiore (§ 41: «dinanzi alla figura di *santo* Ambruogio»), subito si corregge, per impedire che cadano in un conseguente fallo i suoi ascoltatori – il fatto che già Rinaldo gli dia tale attestato (§ 37: «messer *santo* Ambruogio») non è paragonabile al *lapsus* (appellare 'santo' il domenicano scomparso) di Elissa/Boccaccio: diverso il grado diegetico e l'obiettivo del frate canaglia (a cui fa gioco attribuire al Sansedoni piena patente di canonizzato, come tuttavia ogni senese farebbe onestamente) rispetto al punto di vista e agli scopi dei due narratori, fiorentini senza intenzioni seconde –. Non la sola omonimia dei due religiosi, ma anche l'inesatta espressione della giovane potrebbero infatti indurre il pubblico a credere che il marito di Agnesa vada a render grazie all'*episcopus mediolanensis*, l'intellettuale onorato in più di un'occasione e pubblicamente tanto da Boccaccio quanto da Petrarca²², nei confronti del quale Ambrogio da Siena appare in tutta la sua minore statura di protettore di una piccola *civitas*.

Ciò detto, possiamo osservare come là dove si cerchi di chiarire la *correctio* di Elissa se ne coglie questo primo fondamentale messaggio; come fa per esempio Tateo, che si spinge anche oltre: il critico non solo individua infatti da par-

te di Boccaccio, a nome del quale parla Elissa, la tacita ma volontaria messa in rilievo del divario esistente tra i due personaggi, ma intuisce pure la maliziosa ironia dell'autore che, così esprimendosi, dileggerebbe il «santoccio», credulo nell'intervento salvifico del Sansedoni e accordante inconsapevolmente all'integerrimo domenicano licenza di difendere un mero impostore: «Forse quello di Siena poteva considerarsi il simbolo della vanità dei senesi (il santo dedicatario si adattava bene alla stoltezza del devoto), ma la vaga allusione dovuta alla forma negativa fa rientrare quel gesto di devozione nello stesso genere delle orazioni recitate prima: il meno noto Ambrogio diviene un santo protettore delle scappatelle dei frati»²³.

Sta di fatto che ciò che fin adesso non è stato inteso, poiché non si è condotto su Ambrogio da Siena – grazie al toponimico, con cui comunemente al tempo lo si nominava, ancor più raffrontabile a «quel di Melano» – una debita ricerca biografica, è che come Rinaldo non si appella al Sansedoni semplicemente confidando nella grande popolarità a Siena del domenicano, ma gli assegna la guarigione del «figlioccio» da una specifica infermità, così anche il «bescio sanctio» è pronto a credere nell'amorevole intercessione del Sansedoni non solo per stoltezza e bigotteria, difetti comuni a tanti uomini. Il marito d'Agnese, cittadino di una realtà urbana che assegna da anni al teologo onori da santo, non solo venera la gloria locale come ogni buon senese, ma presumibilmente ne conosce per fama, o per personali letture spigoliste (per intendersi quei «ciancioni» cari ad altro laico bizzoco, Gianni Lotteringhi)²⁴, vita, morte e miracoli, tra cui si annoverano ben due prodigiosi risanamenti di infanti tormentati dai vermi.

Ma andiamo per ordine e presentiamo le fonti agiografiche relative all'Ambrogio, 'cognominato' Sansedoni secondo alcune testimonianze, mentre altre lo fanno appartenente alla famiglia Codennacci²⁵, alla cui dipartita, il 20 marzo 1287 (le fonti riferenti come anno della morte il 1286 seguono chiaramente lo stile senese *ab incarnatione*), l'efficiente macchina dell'*Ordo Praedicatorum* si mise subito in moto per far conoscere la *legenda* del frate (non 'brodaiuolo manicator di torte', ma fine scolastico formatosi a Colonia e a Parigi con Alberto Magno, nonché condiscipolo di Tommaso d'Aquino), e raccogliergli contemporaneamente quegli *indicia miraculorum*, che tuttavia, come già detto, solo nel 1443 portarono il domenicano a essere ufficialmente riconosciuto nel pantheon dei beati.

Dettagliate e numerose notizie sulla vocazione del giovane senese, fattosi frate contro l'iniziale disapprovazione della famiglia benestante, sulla sua autorevole missione religiosa e politica contro gli eretici, svolta a Colonia in Germania (soggiorno da cui il domenicano rientrò in Italia richiamato da Clemente IV, per predicare una crociata in Terra Santa), dei successi diplomatici da questi riportati nell'affrancare Siena dalla grave scomunica papale inflitta alla città ghibellina, schieratasi durante lo scontro tra Chiesa e Impero dalla parte sveva, infine sulla impressionante morte del frate, avvenuta in seguito a una sua

veemente predica che lo portò a essere soffocato da uno sbocco di sangue (queste davvero in breve le maggiori tappe esistenziali di Ambrogio), si ritrovano in quelle fonti agiografiche che forniscono anche testimonianza dell'attività taumaturgica del domenicano di più immediata risonanza popolare²⁶. I fini dello studio mi impongono di limitarmi a estrapolare dall'ampia messe documentaristica solo le gesta che appaiono in tutta evidenza fornire a Boccaccio una sinopia per le miracolistiche imprese di Rinaldo, frate «leggiadro» e parodia del fiero domenicano, ma chi avesse voglia di conoscere più profondamente la figura del Sansedoni può seguire l'epopea del grande predicatore e negoziatore al servizio di Siena e del Papato, avvalendosi di queste stesse cronache antiche, nonché degli studi storici e storico-artistici già rammentati.

Sappiamo che alle esequie del 'santo' partecipò con grande trasporto tutta la cittadinanza senese, tanto che, dopo una prima provvisoria sepoltura, fu appositamente realizzata in San Domenico in Camporegio una tomba a cassa, poggiante su quattro colonne, da cui, grazie alla tipica *fenestra confessionis*, il corpo continuò a essere visibile alla comunità dei fedeli e dunque a essere oggetto di venerazione. Ma sulla tomba andata distrutta nell'incendio che colpì la basilica nel XVI secolo tornerà in seguito. Alla morte del domenicano quattro suoi confratelli, Recupero d'Arezzo (noto anche col nome di Recupero da Petramala), Aldobrandino Paparoni, Gisberto d'Alessandria e Oldrado Bisdomini, furono incaricati da papa Onorio IV di redigere una biografia del Sansedoni. Il manoscritto originale dell'opera, stesa all'indomani della scomparsa del frate, andò perduto. È grazie ai bollandisti Godefrid Henschen e Daniel Papebroch se negli *Acta Sanctorum*²⁷ possiamo leggere una diversa redazione della *Vita* di Ambrogio, compilata sempre dai quattro confratelli domenicani e recuperata in una trascrizione cinquecentesca realizzata dal frate milanese Ambrogio Taegio del Convento Domenicano di Santa Maria delle Grazie, presentata sotto il titolo di *Vita | Quam conscripserunt Fr. Gisbertus, Alexandrinus; Recuperatus de Petramala, Aretinus; Aldobrandinus Paparonus, Oldradus Bisdominus, Senenses, Ordinis Praedicatorum, de mandato D. Honorij IV Pontificis Maximi* (pp. 181-201). Ma gli zelanti bollandisti non stamparono soltanto questa biografia esemplata dal Taegio, bensì la fecero seguire da altro materiale, *Miracula*, costituito dai ventotto atti notarili (*Instrumenta*) attestanti i miracoli del beato (pp. 201-10), frutto di un'indagine archivistica condotta nel convento di San Domenico a Siena, non direttamente da Henschen e Papebroch, giacché i due gesuiti, come dichiarano ad attacco di questa sezione, desunsero il testo di tali documenti dalla *Vita* di Ambrogio compilata dal vescovo di Grosseto Giulio Sansedoni²⁸. Dietro i ventotto atti i due bollandisti pubblicarono quindi, col titolo *Summarium virtutum et miracula* (pp. 210-40), l'opera che il solo Recupero d'Arezzo dedicò alle gesta del Sansedoni, ovvero quella *Legenda de vita et miracoli S. Patris Ambrosii Senensis de O.F.P. a frate Aldobrandino Senensi et frate Recupero eiusdem Ordinis*, tratta dal manoscritto senese ben noto agli studiosi del Sansedoni²⁹, il T-IV-6, codice databile tra la fine del XIII secolo e gli inizi del

XIV, conservato presso la Biblioteca Comunale di Siena³⁰. Nel 1509 era stato inoltre già stampato un volgarizzamento condotto sulla vita del beato stesa sempre dai quattro domenicani contenuta nel manoscritto andato perduto³¹. Non è dato sapere se il ritratto stilato da Recupero d'Arezzo, Aldobrandino Paparoni, Gisberto d'Alessandria e Oldrado Bisdomini fosse anteriore alla *Legenda* stesa dal solo Recupero, o viceversa. Di sicuro, mentre la *Vita* dei quattro confratelli che conosciamo nella trascrizione del Taegio è una vera biografia, il codice senese riporta quello che potremmo definire in termini tecnici, come ha osservato Torriti, un *sermo*, ossia un elogio a gloria del Sansedoni³², che dà notizia soprattutto dei miracoli del frate. Ebbene, è proprio in questo *sermo* che possiamo rintracciare memoria di due straordinari risanamenti di fanciulli affetti da vermi, che Boccaccio in tutta evidenza sembra conoscere, non saprei se per fruizione libresca della *Legenda*, o piuttosto (ipotesi più prudente) grazie alla fama popolare di questi stessi episodi, uno dei quali annoverato entro i ventotto *instrumenta*, raccolti come *indicia* per la futura canonizzazione del beato e dunque rientrando in quella selezione ufficiale compiuta dall'Ordine tra le prove presumibilmente più numerose delle mediazioni operate dal domenicano ormai morto, invocato dai propri concittadini in casi di estremo pericolo o per fieri malanni, intercessioni non semplicemente benedette dai riceventi grazia con la pietistica deposizione di ex voto di fronte al sacello del frate, ma anche documentate con la stesura di veri e propri atti notarili.

La trascrizione della *Legenda* fornita col *Summarium* dai padri bollandisti basterà a prendere coscienza dell'uso parodico fatto da Boccaccio dei due episodi, ben distinti nella fonte, ma volutamente combinati dal narratore (una *contaminatio* che rientra perfettamente nello spirito del gioco degli equivoci messo in atto con la terza novella della settima giornata); certo l'ideale sarebbe stato poter usufruire di una edizione critica del testo, condotta su T-IV-6 e col confronto della redazione testimoniata dal codice 'A' di Cividale, strumento della cui assenza già Varanini si lamentava nell'inseguire una sua interessante ipotesi: la nascita della lauda a Siena, nell'ambito proprio della confraternita dei laudesi di San Domenico in Camporegio³³.

Come anticipato, Michele Bacci, studiando le pratiche rituali relative agli ex voto lasciati presso sepolcri o altresì dinanzi a effigi di santi, e esaminando in particolare la specifica abitudine di commissionare da parte dei fedeli copie in cera a grandezza naturale o di fanciulli guariti o di parti corporali risanate, senza neppur dar grande valore alla sua importantissima osservazione, rileva l'analogo epilogo della novella di beffa di Boccaccio. Riporto il passo dello storico dell'arte:

L'equivalenza dimensionale e di peso poteva essere considerata, allo stesso modo, un mezzo più che sufficiente per riprodurre la persona votata [...]. Una più suggestiva descrizione di questa pratica c'è offerta dalla terza novella della settima giornata del *Decameron*, in cui si narra di una bella signora senese, madonna Agnesa, che ha una re-

lazione segreta con un frate di nome Rinaldo, suo compare. Un giorno, mentre giacciono nudi nella camera da letto, il marito bussa alla porta e la moglie si vede costretta ad escogitare uno stratagemma, facendo credere al malcapitato che il frate è venuto per incantare i vermi al figlioletto neonato e che è stato in grado di guarirlo; nel frattempo l'amante fa in tempo a rimettersi il saio e a rendere il bimbo miracolato al padre con queste parole: «Tenete il vostro figliuolo per la grazia di Dio sano, dove io credevi, ora fu, che voi nol vedeste vivo a vespro; e farete di far porre una statua di cera della sua grandezza a laude di Dio dinanzi alla figura di messer santo Ambrogio, per li meriti del quale Iddio ve n'ha fatta grazia».

Quest'uomo, così malamente gabbato, corre ad eseguire l'ordine, commissionando l'esecuzione di un'immagine di cera di dimensioni identiche a quelle dell'ignaro fantolino, da affiggere dinanzi al dipinto del domenicano senese Ambrogio Sansedoni³⁴.

A parte qualche piccola imprecisione nel resoconto della novella, per cui converrà almeno in un caso intervenire espressamente a rimarcare il differente dettato del testo – il fanciullo non è infatti un neonato, visto che la madre, dopo aver congedato la servetta per aver campo libero, trovandosi priva di quella stessa domestica che avrebbe potuto occuparsi del bambino, porta con sé il fanciullo in camera, menandolo per mano³⁵, dettaglio che ci fa escludere un'età neonatale del figlio, sicuramente *infans*, se ancora non rappresenta un pericolo come possibile testimone dell'adulterio materno³⁶, ma in grado di camminare, dunque bimbo di almeno un anno o poco più (entro in tali minuzie del racconto, perché ci torneranno comunque utili)³⁷ –, l'osservazione di Bacci è giustissima. Lo studioso rintraccia quindi proprio nel *Summarium virtutum et miracula* di Recupero da Petramala una vicenda reale non solo perfettamente rispondente all'oggetto della sua *quête* storico-artistica, ma anche del tutto conforme alla *factio* decameroniana. Si tratta dell'episodio narrato al § 112 del capitolo X, *De infirmis desperatis a medicis & in mortis articulo constitutis*, cronaca che vede due donne, madre e zia di un bimbo, affetto mortalmente da vermi, chiedere al defunto Ambrogio da Siena di intercedere presso il Padreterno per la salvezza del fanciullo. La miracolosa guarigione del bambino viene dunque solennizzata con la deposizione di un ex voto (in tutto affine a quello consigliato da Rinaldo al suo compare) e di altri oggetti ornamentali presso la cappella del Sansedoni. Cito il passo dello studioso:

Troviamo così nella vita del beato domenicano senese Ambrogio Sansedoni, che la madre e la zia di una bambino afflitto dai “bachi” – come avrebbe dovuto essere il neonato di fra' Rinaldo e madonna Agnesa della novella boccacciana – promisero a quel santo frate rispettivamente, un'immagine di cera corrispondente alla misura del piccolletto e l'impegno a «ponere operarios in capella sua»³⁸.

Ma leggiamo adesso direttamente l'episodio narrato nella *Legenda* da frate Recupero, secondo la trascrizione dei bollandisti:

Caput X. De infirmis desperatis a medicis & in mortis articulo constitutis

112. Quaedam praeterea domina, Mina nomine, de populo S. Peregrini, & alia soror eius fideliter Fratribus retulerunt, quod Franciscus filius praedictae D. Minae, gravissimam patiebatur interiorum vermium, qui lumbrici vocantur, corrosionem: ex quo tantam incurrerat angustiam & defectum, quod iam cito moriturus iudicabatur: nam frigidus erat in extremitatibus & iam motum nullum habebat. Interim autem pro eo exequiae parabantur: sed ad praesidium B. P. Ambrosij recurrentes, puerum ipsius meritis devoverunt, varia devotionis indicia promittentes: alia imaginem ceream praegrandem ad mensuram pueri, alia promittens ponere operarios in capella sua. Huiusmodi igitur emisso voto puer statim liberatus est, & coepit loqui, & petivit potum, & se posuit ad sedendum³⁹.

Esaminando i fatti della vera miracolosa guarigione del piccolo Francesco, ottenuta da madonna Mina per i 'meriti' di Ambrogio da Siena («sed ad praesidium B. P. Ambrosij recurrentes, puerum ipsius meritis devoverunt»), ringraziato da zia e madre del fanciullo con la consegna in particolare da parte di quest'ultima di una «imaginem ceream praegrandem ad mensuram pueri», non vi è dubbio che Bacci abbia piena ragione a osservare le affinità della storia con la chiusa della novella, là dove Boccaccio mette in scena analoga fittizia incantazione di vermi operata da frate Rinaldo, con l'intercessione del Sansedoni, *thauma* a cui tiene dietro il breve resoconto del rito devozionale, in tutto identico a quello compiuto da Mina, del «bescio sanctio», che consegna «una statua di cera della sua [*del figlio*] grandezza» dinanzi alla «figura» del domenicano. Ora, se a Bacci, in quanto storico dell'arte, preme investigare le usanze mutevoli nel tempo di certe pratiche religiose e dunque lo studioso menziona quasi *en passant* la chiusa della novella, dalla prospettiva di chi intende indagare il testo decameroniano l'attinenza appare in tutto il suo rapporto causale. Boccaccio si propone chiaramente di imbastire con la *fabula* di Rinaldo una parodia della *cronaca* di Mina e di suo figlio Francesco.

Dati a Bacci i giusti riconoscimenti, non è il caso però di chiudere qui l'indagine, poiché se dal fatto reale di Mina e del suo bambino Boccaccio recupera, oltre al motivo dell'infermità patita dal fanciullo, il particolare dell'ex voto in forma e a grandezza del piccolo risanato, tra gli episodi riferiti da frate Recupero nella *Legenda* ritrovo altro analogo caso di bimbo colpito da grave affezione verminosa, guarito sempre per divina intercessione del Sansedoni, ai cui «meriti» questa volta si vota un padre. Ed è proprio questo il dettaglio più interessante della vicenda, che se si conclude con la più generica deposizione di un'offerta non descritta dal confratello domenicano, si distingue tra le infinite testimonianze del *Summarium* aventi come protagoniste *matres, matronae, o dominae consanguinae*, proprio per il personaggio agente, un padre premuroso e addolorato per la sorte del proprio bambino, in tutto simile al «buon uomo» beffato della novella, sulla cui autentica angoscia, alla falsa notizia che gli porge la moglie al rientro in casa, e sulla cui piena gioia al rivedere il figliolotto risanato, Boccaccio si sofferma con una *pietas* che ovviamente non mette in

discussione il giudizio negativo sulla «bessaggine» del «santoccio», ma rileva comunque un tratto di amorevolezza nel marito non certo posseduto dalla consorte Agnesa, fintamente in allarme per le sorti del figlio e sarcastica parodia di Mina, vera *mater dolorosa*.

Trascrivo i passi della novella, prima di riportare il testo del caso reale di Albizzo e di suo figlio Vannuccio (lo si trova nel capitolo VIII, dedicato ai prodigi compiuti dal domenicano nell'estate immediatamente successiva alla sua morte, *Miracula mensibus Iunio & Iulio, itemque in castro Bolseni facta*), non tanto affinché si constatino echi peculiari di una presunta lettura dell'opera di Recupero d'Arezzo, ma perché se è «umana cosa aver compassione degli afflitti», Boccaccio sembra davvero in questi passi del racconto darne personale esempio verso il padre gabbato, divertita parodia di Albizzo, ma, con tutto il suo sciocco bigottismo, genitore commiserato nella pena e compreso nella gioia, sentimenti manifestati dall'uomo con reazioni fisiche che definirei materne, le quali anche per pura finzione ci saremmo aspettati in Agnesa:

Quando il bescio sanctio udì questo, tutto svenne e disse: «Come?» (§ 29)

Il santoccio credendo queste cose, tanto l'affezion del figliuol lo strinse, che egli non pose l'animo allo 'nganno fattogli dalla moglie ma gittato un gran sospiro disse: «Io il voglio andare a vedere» (§ 33)

Il fanciullo, veggendo il padre, corse a lui e fecegli festa come i fanciulli piccoli fanno; il quale recatoselo in braccio, lagrimando non altrimenti che della fossa il traesse, il cominciò a baciare e a render grazie al suo compare che guerito gliel'avea. (§ 38)

Si veda adesso il caso vero, che, come già riferito, fa anche parte della serie degli *Instrumenta*, i ventotto atti notarili raccolti dall'Ordine domenicano per istruire un futuro processo di beatificazione di Ambrogio, dunque vicenda ancor più importante, poiché di rilievo pubblico, rispetto alla miracolosa guarigione del figlio di Mina. Do prima la narrazione letteraria di Recupero e quindi il testo dell'atto, che nell'opera dei bollandisti è il XXIII, mentre nella *Vita* di Giulio Sansedoni è il XVI, documento da cui ricaviamo anche il patronimico di Albizzo, figlio di Combisello (Giulio Sansedoni trascrive dall'atto notarile «Albizus filius Combizelli»), e la sua appartenenza al popolo di Santo Stefano⁴⁰, dunque abitante proprio nei pressi della basilica di San Domenico in Camporegio:

Caput VIII. Miracula mensibus Iunio & Iulio, itemque in castro Bolseni facta

82. Aliud quoque inveni die undecimo eiusdem mensis, multis suo iuramento testantibus, publicatum. Quidam enim, nomine Albizus civis Senensis de populo S. Stephani, habuit filium, nomine Vannuccium sedecim mensium, multa interiorum vermium molestia cruciatum, febre insuper conseguente: qui iam clausis oculis quasi mortuus videbatur, & per septem dierum spatium cibum sumere non valebat, & si quid sumere cito reij-

ciebat. Ad beati ergo Patris Ambrosij recurrit praesidium, & ad eum emisso voto cum multa devotione, die praecedente praedictae publicationis diem, statim emissis vermiculis, ab ipsa febre & ab omni alio nocumento liberatus, plenae fuit redditus sanitati⁴¹.

Instrumentum XXIII. In nom.... Appareat omnibus evidenter, quod in praesentia mei Notarij, & testium infrascript. Albizus filius Combiselli de populo S. Stephani, dixit, quod cum ipse haberet unum filium suum Vannuccium nomine aetate sedecim mensium, febris & lumbricorum molestia ipsum coepit acriter cruciare, adeo ut sopitis oculis, quasi mortuus videretur. Eoque sic stante per septem dierum spatium, potum & cibum non volebat assumere, nec de lecto surgere, desuper & de suptus omni deiecto cibario seu potum, quod dabatur eidem. Cumque pater eum videret in hoc cruciatu existere, sperabat de morte ipsius potius quam de vita, se illum sepulchrum existimans die Dominica Proxima sequenti. Cum autem beati Patris S. Ambrosij de Ordine Praedicatorum divino recordaretur instinctu, die Sabati praevia proxima diei Dominicae supradictae, ipsum vovit fideliter dicto Patri. Et statim facto voto, emissis vermiculis, ab ipsa febre & omni alio ipsius premente corpusculum, est plenae redditus sanitati. Quae omnia supradictus pater suus in praesentia mei... iuravit & asseruit vera esse, ut supra continentur. In anno Domini MCCLXXXVII, Indictione XV, die XI mensis Iunij. Coram Flansco Piccolomineo, Nuccio Orlandi, Baldo Mancini, & Mino Dieceldiae Notario de civitate Senensi, testibus praesentibus rogatis & vocatis ad haec. Actum Senis in ecclesia F.F. Praedicatorum.

X Ego Angelus Notarius filius Tomagini, qui vocor Ghezzus...⁴².

Se l'episodio del piccolo Vannuccio e di suo padre Albizzo sembra forse, a un'analisi superficiale, mancare di un dettaglio così forte, che ne rilevi una verosimile reminiscenza per esercizio di lettura, com'è il particolare della statuetta in cera a grandezza del bimbo risanato, la suggestione generale proveniente da questa cronaca che precede di qualche pagina la storia di Mina e Francesco non mi sembra comunque più debole, allorché consideriamo come il caso del padre addolorato rappresenti quasi un *unicum* nella lunga serie di richieste di grazia avanzate tutte da una platea femminile. Solo un altro padre è protagonista di simile vicenda, narrata da Recupero nel § 81, precedente a quello dedicato al Combiselli, tale Tofano dei Selvolesi, che ottiene tramite un rito più materiale, propriamente una pratica idolatrica delle reliquie del santo⁴³, la guarigione del figlio Landuccio. Ma se nel racconto di Tofano, tanto nella versione letteraria della *Legenda*, quanto nella più distaccata registrazione notarile (si tratta dell'*instrumentum* XXII nell'opera dei bollandisti, mentre nella biografia stesa da Giulio Sansedoni è il XV)⁴⁴, entra in scena al momento del rito propiziatorio anche la madre, Albizzo si erge in tutta la sua singolarità di genitore, solo nel tormento patito come poi solo nella letizia ritrovata, esattamente come il «buon uomo» boccacciano.

Così a ben guardare altri dettagli meno appariscenti vengono a darci conferma che dietro l'epilogo della novella agisce nei più intimi meccanismi il ricordo della guarigione di Vannuccio, integrato, a cominciare dal particolare più

evidente dell'ex voto, da altre circostanze minute derivanti dal miracolo del figlio di Mina. Quello di Boccaccio è insomma un sagace lavoro di intreccio dei due casi reali a creare un caso doppiamente fittizio, non solo perché *fabula* di contro alle due cronache, ma anche perché racconto di un falso miracolo ispirato da due veri *thaumata*⁴⁵. Entrambi i fanciulli si trovano in imminente pericolo di morte⁴⁶: se di Francesco si ricorda il fatto che a guardarlo ormai corroso dai vermi lo si giudicava vicino a spegnersi («quod iam cito moriturus iudicabatur») e analoga diagnosi si dà nella *Legenda* di Vannuccio («qui iam clausis oculis quasi mortuus videbatur»), anche Agnesa riferisce al marito appena giunto in casa: «e' gli venne dianzi di subito uno sfinimento, che io mi credetti ch'e' fosse morto [...]» (§ 30). Merita d'altra parte osservare come nell'atto notarile che attesta il risanamento del figlio di Albizzo, padre infelice al punto di sperare a sabato di veder morire il figlio la domenica successiva, dopo sette giorni di sofferenze inenarrabili del bimbo, si riferisce che il prodigio avviene il giorno avanti («Cumque pater eum videret in hoc cruciatu existere, sperabat de morte ipsius potius quam de vita, se illum sepulchrum existimans die Dominica Proxima sequenti»), dettaglio che, forse circolante per tradizione orale (si escluda ovviamente un recupero da parte di Boccaccio per diretta fruizione del documento giuridico) sembra emergere nella novella, là dove Rinaldo parlando al padre del fanciullo ormai 'salvato' gli fa credere che al «vespro» della stessa giornata (§ 37), se non fosse stato per il suo intervento curativo sostenuto dal soccorso celeste di Ambrogio, il bimbo sarebbe morto. Dalla cronaca infine di Vannuccio sembra provenire un muto ma primario frangente: il figlio di Albizzo ha, come riferisce la *Legenda*, sedici mesi (età confermata anche dall'*instrumentum*); del bimbo di Agnesa Boccaccio non ci dice l'età, ma il fatto che la madre lo meni con sé, per mano, in camera, mentre si intrattiene con l'amante, è circostanza che, come ho detto, offre un'informazione fondamentale: il piccolo cammina già, ma non parla ancora (o quantomeno, se balbetta qualche parola, non è ancora capace di testimoniare quanto avviene sotto i suoi occhi), giusto come un bimbo di sedici mesi.

Ma torniamo all'epanortosi di Elissa, che ha appena raccontato alla brigata una novella in cui la beffa ordita dalla donna e dal suo amante contro il marito, facilmente ingannato per stupidità e per bigotteria (cause sufficienti a far ridere gli ascoltatori della singola disavventura del babbeo), diventa un motivo per farsi gioco dell'intera collettività senese, allorché il lettore di Boccaccio viene dal critico istruito (come presumibilmente è l'uditorio della favolatrice) sul carattere di 'travestimento comico' della novella, contraffacente nel finto *thauma* del figlio di Agnesa i due episodi di cronaca sansedoniana. Orbene, puntualizzare per bocca di Elissa, data l'omonimia dei due religiosi, che il «buon uomo» non offre per grazia ricevuta al *divus Ambrosius mediolanensis* la statuetta di cera, ma a una minore gloria indigena, basta analogamente a provocare il sorriso della compagnia dei giovani fiorentini, come di chi legge il *Decameron*. Tuttavia se di nuovo ci rendiamo conto che non soltanto l'identità

nominale bensì anche altre ragioni nascoste e più cogenti possono motivare la *correctio* di Elissa, finiamo per apprezzarne in profondità quell'ironia, volta tanto a dileggiare il municipalismo farisaico della città toscana, quanto l'universale credulità del volgo.

Suppongo insomma che con l'epilogo della vicenda e col motto della novellatrice Boccaccio allestisca un ben architettato processo di rivelazione per gradi della verità, dove ogni scalino cognitivo richiede il suo giusto uditorio. Ripercorriamo allora questa graduale successione di arguzie. Il primo livello della facezia, evidente a tutti, è quello che investe di ridicolo il marito gabbato, singola *persona dramatis* truffata dagli amanti ma anche esempio esibito a pubblico ludibrio dalla novellatrice, che ne evidenzia, tramite alcune spie lessicali, la dabbenaggine e la santimonia. Il secondo stadio di comicità, a cui ascendiamo solo a patto di intendere la specie narratologica del racconto – parodia dei due episodi di cronaca agiografica locale – ha per bersaglio tutto un contesto cittadino, o meglio quel fervore bizzoco, di cui sono responsabili in primo luogo domenicani e francescani (Ordini mendicanti che Boccaccio più volte nel *Decameron* condanna per condotta ipocrita e/o bacchettona)⁴⁷, che permea l'intera compagine urbana di Siena. Il terzo e ancor più nascosto livello semantico, che si addensa nella rettifica di Elissa, ha per obiettivo canzonatorio l'ignoranza del popolo, male universale, da cui neppure i grandi pilastri intellettuali della Chiesa riescono a 'mettersi in salvo'. Certo, questo dissimulato e ultimo messaggio della sentenza presuppone un ascoltatore che ben conosca altro contesto cittadino e le sue usanze devozionali, ovvero Milano – vien fatto di pensare all'amico Petrarca, residente nella città di sant'Ambrogio dal 1353 al 1561 (e proprio in prossimità della basilica a questo consacrata fino al 1359)⁴⁸ –, nonché tollerare con una certa sufficienza quelle manifestazioni di religiosità plebea che la società del tempo non solo ammette, ma approva col beneplacito delle gerarchie.

Sapere, in buona sostanza, che anche nella basilica meneghina del *doctor Ecclesiae* si poteva assistere già allora probabilmente a simili spettacoli di «mulierculae», le quali rendevano grazie per i propri figli risanati dai vermi come nel tempio dei laudesi a Camporegio, permette di intendere appieno la *agudeza* di Elissa, la quale, se 'appare' (nel pieno rispetto di questi giochi di simulazione) chiudere l'ipotizzato percorso gnoseoleologico con una rettifica, finisce ella stessa come per annullare tale distinzione tra i due diversi omonimi, alludendo tacitamente ai conformi costumi della collettività lombarda, più dedita ad 'acciabattate' litanie che a coltivare la *sapientia* del «fidelissimus ac sanctissimus preco veritatis»⁴⁹. Offrirci un'ennesima occasione di riso il fine dunque di questa maliziosa *correctio*. A riprova di ciò si osservi come Elissa metta in guardia dal compiere un errore in cui difficilmente anche il più sprovveduto pubblico del *Decameron*, credo, potrebbe cadere; l'*'explicatio non petita* della giovane ha senso dunque solo se i due religiosi, così distanti per tempi, tipologia umana ed esercizio prestato in seno alla Chiesa, che casualmente portano lo stesso no-

me, possono essere confusi per le bizzarrie di un destino comune, per quella medesima ridicola deferenza che tributa loro il popolino, la quale se al probò Sansedoni arriva, nella persona del «bescio sanctio», ad ascrivere anche miracoli falsi, come il risanamento di un bimbo in ottima salute, della grande eredità dottrinale di Aurelio Ambrogio fa sperpero ancor più stolto, dando sfogo nel centro del suo apostolato ad analoghe genuflessioni di graffiasanti.

E qui potrebbe essermi mossa un'obiezione: comparando gli episodi narrati da frate Recupero con la novella decameroniana appare del tutto plausibile l'ipotesi che Boccaccio fosse a conoscenza, anche solo per fama (secondo la congettura più cauta), di alcune miracolose guarigioni di fantolini senesi conseguite per intercessione celeste del Sansedoni. Supporre altresì che non gli fossero ignote anche le processioni in Sant'Ambrogio di tante madri richiedenti la medesima grazia (si entra in questo caso nell'ambito dell'ipotesi più rischiosa, non avendo prove certe che tali pratiche rituali fossero pienamente in uso nel Trecento), senza portare sul banco dei testimoni una qualche cronaca storica fruibile da Boccaccio⁵⁰, è azzardo assai maggiore. Nondimeno l'identica affezione patita dai bambini e il conforme costume delle 'povere femminelle milanesi' e i loro rituali magico-religiosi, attestati con certezza un secolo più tardi (come si vedrà di seguito), inducono a pensare che Boccaccio potesse in qualche modo essere informato di queste pratiche che avevano per mèta non la tomba del santo, ma quel «serpens aeneus» collocato in basilica, secondo una delle due antiche leggende, proprio da Ambrogio in persona.

Di contro alla cronaca di Landolfo, il quale riferiva che il serpente di bronzo, montato sul capitello di una colonna tutt'oggi visibile nel lato sinistro della navata centrale, era stato portato in città nel 1002 dal vescovo Arnolfo II⁵¹, che lo aveva ricevuto in dono durante un suo soggiorno a Bisanzio dall'imperatore d'Oriente, un'altra leggenda attribuiva ad Ambrogio la sistemazione del manufatto bronzeo su tale colonna posta dirimpetto a una gemella, recante in cima una croce, anch'essa ancora esistente. Come ricordava il Locatelli nella sua *Vita di sant'Ambrogio* questa diversa tradizione era oltretutto suffragata da più documenti (di nessun conto del resto stabilire la loro attendibilità):

[...] un catalogo dei Vescovi di Milano del secolo XIV ha queste parole *Ambrosius portavit serpentem Mosaicum* (cioè rappresentativo di quello di Mosè) *Mediolani qui nunc est in Ecclesia*. Nel *Trattato delle indulgenze e corpi di Santi della città di Milano* pubblicato da Andrea Bacchio nel 1515 leggesi: «In mezzo della chiesa di s. Ambrogio è una croce sopra una colonna, la quale è di gran divozione. Et trovasi in le antiche croniche che essendo s. Ambrogio a Roma, vide... (una reliquia della vera croce) e portolla a Milano e fecela mettere in quella croce, la quale è dirimpetto al serpente di bronzo. Il quale è a similitudine di quel serpente che Moises fece dirizzare nel deserto, acciocchè il popolo guardando in quello fosse liberato dai morsi dei serpenti. Così s. Ambrogio fece dirizzare quel serpente con quella croce in memoria della passione di Cristo; acciocchè i cristiani fossero liberati dai morsi del demonio infernale»⁵².

Ora, supporre che Boccaccio conoscesse la seconda piuttosto che la prima leggenda importa poco – sebbene la diretta anche se involontaria ‘responsabilità’ di Ambrogio nei confronti di questi cortei di donne imploranti l’‘idolo di bronzo’ affinché incantasse i *vèrmen* dei propri figli, darebbe alla rettifica di Elisabetta ulteriore forza ironica –. A noi basta sapere che simili cerimonie devozionali avevano luogo anche nel tempio intitolato al grande dottore della Chiesa, manifestazioni di una religiosità popolare svilita in scongiuri e riti apotropaiici, contro cui tuonò dopo secoli Carlo Borromeo, andato in visita alla basilica nel 1566. Gli storiografi seicenteschi narrano l’esito di questa vicenda, si vedano le pagine del Puricelli in *Ambrosianae Mediolani Basilicae ac Monasterii Hodie Cisterciensis Monumenta*:

Placet autem hic etiam separatim recensere quae de Cruce illa, quaeve de Serpente iuxta illam posito leguntur in Archiepiscopali Visitatione, qua Sanctus Carolus Borromeus hanc Basilicam lustravit Anno Christi Millesimo quingentesimo sexagesimo-sexto. Ista nempe illic habentur: [...] *contra hoc Altare adest quidam Serpens aeneus in summitate cuiusdam columnae marmoreae impositus: qui vulgo habetur pro illomet, quem Moyses in deserto & praecepto Dei pro epidemia sedanda fabricare fecit. Est quaedam superstitio ibi mulierum pro infantibus morbo vermium laborantibus.* De qua quidem superstitione plerique agunt Scriptorum, quos paulo ante memorabamus. Quamquam etiam Bugattus (& ille quidem Ordinis Dominicani Religiosus) acriter contendit, non superstitionis, sed pij cultus fuisse, quod ante Serpentem illum et Crucem infantes sisterentur, prima nimirum die post Dominicae Resurrectionis celebritatem: quae tamen consuetudo iam penitus exolevit⁵³

o la cronaca del Bosca, che ricordava, già prima del Puricelli, il giorno preciso in cui tali giaculatorie avvenivano, ossia il lunedì dell’angelo (non sfugga l’elezione nel calendario cristiano della festività principale, quasi a conferire al rituale magico, che doveva ‘assicurare’ la guarigione dai bachi a schiere di *fiæu*, il medesimo valore della Resurrezione del Cristo)⁵⁴:

Certe superstitionibus Insubrum obviam ivit Ambrosius, prohibuitque, ne altaria Victoriae, suadente Symmacho, excitarentur: quin ille in Aede sua indicem superstitionis colubrum in columna statueret. At anguem aeneum in Basilica Martirum collocaverit Ambrosius, caeritemne adeo putamus fuisse Divuum Carolum Borromaeum: ut, cum simulacrum Herculis [...] in eadem Basilica deiecerit nullius unquam superstitionis conscium, colubrum deinde turpissimi criminis reum superesse diutius pateretur? Tanta quidem insania mulierculas dudum in eam mentem impulerat, ut infantes, quos lumbrici vexarent, ante serpentem hunc aeneum feria secunda Paschatis constituerent, ratae salubris quondam aeris aspectu eorundem morbos posse debelli⁵⁵.

Possiamo immaginare le difficoltà incontrate dal prelado a estirpare la superstizione, sicuramente antica e non entrata in uso ai tempi in cui il Borromeo, lasciata Roma, assunse la guida pastorale della diocesi di Milano, come ci con-

ferma un documento della fine del XV secolo, incluso in *Opera, & impensa Presbyteri Joannis Petri Casorati, nec non Bernardini Pizoni Mediolanensium*, leggibile in altra raccolta di memorie borromeiane di Giovan Battista Castiglione: *Sentimenti di S. Carlo Borromeo intorno agli spettacoli*. Seppur testimonianza non riferibile ai tempi di Boccaccio, il documento prova come queste devozioni durassero da molto e come nella fantasia del popolo Ambrogio avesse fatto innalzare l'idolo proprio per offrire ai milanesi la possibilità di salvarsi da ancor più grave disgrazia, il morso dei serpenti⁵⁶:

Ancora in mezzo della Giesia è una Croce sopra una colonna, quale è de grande devotione, & si trova in li antiqui Registri, che S. Ambrosio stando a Roma vidi in spirito in un certo loco una tabula, sopra la quale scrisse Pilato Y. N. R. I. & occultamente la feze portare & mettere in quella Croce, la quale è per mezzo lo Serpente de Bronzo, nel quale Serpente Moyses secondo la parola de Dio lo drizò, aziò che tutta la gente fosse sanata per tutto quello dì, che lo vedrebbono, dali morsi deli Serpenti. E quella Croce S. Ambrosio con gran devotione la drizò, aziò che tutti gli Christiani per commemoratione dela Passione del Nostro Signore Jesu Christo dal morso deli Demonii fussero liberati, & sanati dale nostre infermitade, & però li fantini piccoli in lo dì post Pascha de la Resurrectione sun⁵⁷ portati lì: aziò che li vedeno questa Croce, & lo Serpente, & dal morso deli Vermini siano liberati; & questo aprova la frequenta devotione⁵⁸.

Questi dunque i cortei di un volgo altrettanto *sémpi* e *beàt* nella basilica milanese, che – se già tradizionali ai tempi di Boccaccio (ribadisco che la congettura prende avvio da un assunto non dimostrato, potendo citare a riprova un documento solo del XV secolo) –, pur indirizzati verso il magico *nehustan* e non ad altre vestigia propriamente ambrosiane⁵⁹, avrebbero non poco disturbato chi allora ammirasse scienza e opere del dottore della Chiesa, poiché pratiche bigotte esercitate comunque ‘in casa’ del *magnus pontifex*, dove Ambrogio riposava da secoli e dove chi avesse voluto vederne il vero volto avrebbe potuto conoscerne i lineamenti ammirandone un’antica effigie. È utile al riguardo fornire informazioni più dettagliate sulla tomba e sul ritratto del vescovo. Ai tempi di Boccaccio il sacello-altare di Ambrogio presentava infatti un aspetto diverso e una collocazione di più difficile accessibilità rispetto a quelli odierini, frutto di un riallestimento ottocentesco della basilica. Indubbiamente maggiore l’aura sacra spirante allora dal monumento; Carla Maria Monti riferisce in *Petrarca e Ambrogio a Milano*:

All’epoca di Petrarca le spoglie del santo venerato non si vedevano, erano custodite in un sarcofago di porfido coperto dall’altare d’oro, a sua volta ricoperto da una cassa di legno e di metallo. L’altare stesso era visibile solo in alcune occasioni e, attraverso uno sportello posto nella parte posteriore dello stesso, si aveva accesso al sarcofago, che si poteva toccare, magari solo avvicinandovi un panno, ma senza poter godere di alcuna visione del corpo del santo, come invece avviene oggi⁶⁰.

L'atteggiamento di Petrarca nei confronti di queste aree culturali è assai indicativo; pur rammentando specificamente il sepolcro di Ambrogio, Petrarca non gli riserva la deferenza pietistica che altri uomini del tempo avrebbero mostrato verso un sarcofago contenente le spoglie mortali di un santo. Non lo fa nel *De vita solitaria* II, 4⁶¹, concentrato com'è a parlare del grande apostolato dell'intellettuale, né nella lettera inviata a Francesco Nelli il 22 agosto 1353 (*Fam.* XVI, 11, 12-13), appena dopo il trasferimento nella città viscontea, là dove il poeta si sofferma a considerare sì l'importanza dell'«arca», ma in quanto luogo di alta memoria spirituale e dottrinale, non certo perché urna contenente una salma dalle miracolose virtù⁶². In questa stessa epistola Petrarca descrive con accenti di ammirazione anche l'effigie di Ambrogio, ritratto somigliantissimo all'uomo secondo la tradizione:

Iocundissimum tamen ex omnibus spectaculum dixerim quod aram, quam non ut de Africano loquens Seneca, «sepulcrum tanti viri fuisse suspicor», sed scio, imaginemque eius summis parietibus extantem, quam illi viro simillimam fama fert, sepe venerabundus in saxo pene vivam spiritamque suspicio. Id michi non leve precium adventus; dici enim non potest quanta frontis auctoritas, quanta maiestas supercilii, quanta tranquillitas oculorum; vox sola defuerit vivum ut cernas Ambrosium⁶³.

Cito luoghi ben noti ai petrarchisti che hanno anche portato avanti studi mirati a stabilire quali opere Petrarca potesse vedere in Sant'Ambrogio e come distribuite negli spazi della chiesa; il saggio appena rammentato della Monti è un esempio di questo tipo di indagini. Se della tomba ho già ricordato la diversa fattura e la diversa ubicazione, circa l'effigie del santo è bene sapere che ormai da tempo⁶⁴ la si identifica col tondo in stucco, di età ottoniana, conservato al Museo diocesano⁶⁵. Ignoriamo la sua precisa posizione, tuttavia sempre la Monti scrive:

La collocazione di questo ritratto al tempo di Petrarca non è stata definita. È possibile forse avvicinarsi ad essa attraverso il lavoro del Puricelli sull'antica basilica ambrosiana, che lo pone «insitum parieti supra columnam Organo dextram». Ma nel '600 dove si trovava l'organo? Almeno nell'Ottocento, secondo Ferrario e poi Ratti, esso era posto sul matroneo di fronte al pulpito, quindi a destra in alto appena prima dell'altare per chi entra: è possibile che anche al tempo del Petrarca il ritratto di Ambrogio si trovasse lì⁶⁶.

Senza voler niente aggiungere a tali ragguagli topografici e artistici sui due monumenti, la tomba-altare e il ritratto del santo, mi preme semplicemente osservare come chi fosse entrato in *Sant Ambraeus* ai tempi di Boccaccio, dopo aver visitato la chiesa dell'*Ordo Praedicatorum* in Camporegio, avrebbe 'ritrovato' conformi elementi d'arredo sacro dedicati anche qui a un Ambrogio, ma a «quel di Melano», suo malgrado 'guaritore' di infanti verminosi, per mezzo delle magiche virtù attribuite dalle donne al serpente di bronzo.

Del sepolcro del Sansedoni in San Domenico gli storici dell'arte hanno fornito, tramite i pochi documenti rimasti, una ipotetica ricostruzione, essendo la tomba andata distrutta con tutta la cappella nell'incendio del 1533⁶⁷, apparato monumentale che era stato il frutto di una seconda soluzione, escogitata per ovviare al problema del grande afflusso di genti in visita, all'indomani del seppellimento in chiesa del frate. Al racconto di Giulio Sansedoni⁶⁸ si affida Silvia Colucci, allorché osserva come la seconda sistemazione sepolcrale avesse comportato grandi lavori architettonici in basilica, poiché la cappella dedicata al Sansedoni era stata spostata nella navata centrale con preventiva costruzione di un nuovo e più grande transetto⁶⁹ (cantieri importanti, dunque, di cui doveva ancora essere viva la memoria ai tempi della stesura della novella). Gli storici dell'arte hanno anche discusso sull'aspetto del sepolcro, probabilmente una tomba-altare, struttura che entrò in auge nell'ultimo ventennio del XIII secolo per lo specifico culto dei «beati locali, spesso legati agli Ordini mendicanti» come rilevano Joanna Cannon e André Vauchez⁷⁰, ma non pensile, bensì col sarcofago sollevato su quattro colonne, soluzione ideale per permettere il culto delle reliquie del santo⁷¹; la descrizione che ritroviamo nella biografia dei quattro domenicani secondo la trascrizione del Taegio e nel volgarizzamento stampato nel 1509 accredita questa ipotesi:

Adfuerunt omnes, & cum cereis ardentibus, cum hymnis & Dei laudibus, sacrum corpus summa cum veneratione in capsula alia nobilissima collocatum fuit, & in sepulcro honorabili marmoreo, in praefata capella collocato, fuit repositum. Collocatum namque est praefatum sepulcrum super quatuor columnis marmoris, in cuius circuitu ferata quaedam admodum pulchra facta fuit: lampades quoque non modicae ante dictum sepulcrum collocatae fuerunt, quae ibidem continuo arderent. Interfuit autem huic venerationi Translationi totius Civitatis magistratus cum pluribus nobilibus, ut tantae Translationi honorem exhiberent⁷².

fu trasmutato el corpo in una altra ornatissima cassa lavorata di bellissimi trafori donde si potesse vedere alquanto del corpo suo: & posto nel sepulcro già facto nela sopradecta cappella con alquanto di apertura dela parte dinanzi dove era e l'altare di decata cappella: la quale era edificata nel mezo dela chiesa di dicto convento de frati predicatori di Siena fondata sopra colonne tucta aperta d'orno con grate di ferro intorno a essa⁷³.

Dunque, se la rettifica di Elissa, alla luce dell'«identico» ufficio assegnato da schiere di madri ai due Ambrogi, taumaturghi di prole senese e lombarda, assume una più forte pregnanza, anche le analogie dei luoghi di culto, consacrati a entrambi i religiosi, sembrano partecipare a questo gioco di rifrazione speculare: a quale sepoltura, anzi, a quale tomba-altare – precisa la novellatrice alla brigata che l'ascolta – il credulo padre, mossosi sull'onda emotiva delle miracolose guarigioni dei figli di Mina e di Albizzo, reca la statuetta di cera a im-

magine del proprio figlio salvato? A quella di Ambrogio da Siena, non certo all'arca di «quel di Melano». Ma nei due passi in cui si riferisce tale azione – dapprima annunciata, con una tipica prolessi, entro i precetti di frate Rinaldo allo sciocco compare (§ 37), quindi brevemente riferita nella sua messa in pratica (§ 41) –, Boccaccio senza cadere in contraddizione asserisce esplicitamente che il «buon uomo» lascia l'ex voto «dinanzi alla figura di [messer] santo Ambruogio»⁷⁴, facendo manifestamente intendere al proprio pubblico che il marito d'Agnese depone, anzi propriamente appende, l'oggetto devozionale di fronte a una rappresentazione del Sansedoni. C'era dunque nella basilica in Camporegio, presso la tomba-edicola, un'effigie o una statua del frate, come in Sant'Ambrogio a Milano vi era, oltre l'arca-altare, lo stucco policromo raffigurante il vero volto del santo, su cui avrebbe posato il suo sguardo ammirato anche Petrarca? Purtroppo su tale presenza non abbiamo testimonianze storiche. Tanto la *Vita* stesa dai quattro domenicani, quanto la *Legenda* di Recupero d'Arezzo, allorché riferiscono, dopo gli avvenuti miracoli, di eventuali oblazioni, parlano sempre ed esclusivamente di sepolcro⁷⁵. Con ciò potremmo qui sospendere ogni investigazione. Ma mi piace ancora una volta rimarcare una questione metodologica, pertinente la chiarezza della lettera non di per sé garante di una verità effettuale: nonostante infatti il dettato non possa in alcun modo essere qualificato come ambiguo, rimaniamo tuttavia nell'impossibilità di stabilire la realtà storica. Indiscutibile il fatto che il padre collochi la statuette di cera di fronte a una rappresentazione del domenicano, questo il senso chiaro del passo della novella; impossibile d'altra parte specificare se si tratti di raffigurazione plastica o pittorica, o addirittura una via di mezzo come a tutti gli effetti è il tondo del tempio milanese ritraente sant'Ambrogio a mezzo busto: la mancata risposta a tale questione è dovuta infatti al legittimo valore anfibologico del termine «figura», peraltro usato dallo stesso Boccaccio con entrambi i significati, di «statua» come di «dipinto»⁷⁶. Ma se le prescrizioni di frate Rinaldo quanto il resoconto di Elissa ci autorizzano a vedere concretamente sulla scena della *fabula* un ritratto del beato, al di là della sua fattura artistica, non sarei altrettanto certa che il senso letterale del *Decameron* ci permetta di affermare che in San Domenico ci fosse davvero una rappresentazione pittorica o tridimensionale del frate taumaturgo, poiché in una novella dove tutto è simulazione ed equivoco, non potremmo escludere che l'ultima divertita trovata, l'ultimo tiro giocato non dalla narratrice di secondo livello, bensì dall'autore in persona, consista nell'illudere il lettore facendogli credere alla presenza di un'immagine del beato Ambrogio nel tempio senese, ritratto mai esistito, come al contrario lasciò ricordo – e che memoria letteraria! – della sua tangibile realtà l'icona del vescovo di Milano.

Non resta a questo punto che ripensare, in chiusura dell'indagine, alle scelte compiute da Boccaccio circa i nomi dei due personaggi principali⁷⁷, la coppia di amanti, giacché:

l'onomastica, nei limiti in cui è di pertinenza linguistica (e invero non è solo tale), è uno strumento di notevole efficacia indiziaria per comprendere e valutare le strutture delle opere letterarie. E lo è sia *in praesentia*, quando i personaggi hanno loro nomi e tale associazione implica l'allusione a determinati momenti storici e socio-culturali, sia *in absentia*, quando i personaggi sono puri simboli⁷⁸.

Innanzitutto salta agli occhi la anonimata di marito e figlio, di per sé fatto non strano, visto che il bimbo è soltanto una muta presenza e un fortuito strumento in mano degli adulteri grazie al quale i due ordiscono la beffa, mentre il marito, come già detto, non è che una maschera dello stolto bizzoco. Tuttavia, recuperato in particolare il modello della *historia* di Albizzo e Vannuccio, sembra di intuire da parte del novelliere una volontà di rimozione: Boccaccio cancella palesamente l'identità dei due personaggi della cronaca senese a cui il racconto si ispira. Quanto ad Agnese e a Rinaldo, se Boccaccio non sceglie 'nomi parlanti' in tutta evidenza, elegge a mio parere, comunque, due nomi che non potrebbero essere più legati alle vicende cittadine del Sansedoni. Al frate il narratore impone infatti proprio il nome del vescovo in carica al tempo in cui il domenicano morì, autorità direttamente coinvolta e nelle cerimonie di pubblica consacrazione del sepolcro eretto in San Domenico e nella raccolta degli *instrumenta* attestanti i miracoli del futuro beato: Rinaldo Malavolti⁷⁹. Non meno allusivo e ironico insieme il nome imposto alla furba moglie del «santuccio», chiamata come una delle benefattrici del tempo più care alla comunità senese: quella monna Agnese «quondam Affrettati», reitrice per un quarantennio dello Spedale da lei fondato (nel 1278)⁸⁰, legata da rapporti di stretta collaborazione col Sansedoni, nonché testimone, e nella propria persona e in quella di due sue ricoverate, di alcuni miracoli del domenicano⁸¹. La chiave-Sansedoni, offerta al lettore solo in chiusura del racconto, permette insomma ancora una volta di penetrare nel carattere parodico della novella, riscrittura di episodi municipali e agiografici – richiamati tramite anche tale onomastica apparentemente 'innocente' –, nonché tacita canzonatura non di un singolo gonzo beffato, bensì dell'intera collettività senese⁸², dell'operosità delle sue compagnie rionali come di quel suo pietismo popolare manovrato nemmeno tanto dietro le quinte dai due Ordini mendicanti.

Va da sé che la polisemia è l'altra cifra stilistica della novella, per cui se la coppia di nomi⁸³ si spiega perfettamente quale combinato, duplice riferimento alla figura del Sansedoni, il singolo nome di Rinaldo, uomo «leggiadro» dedito a svaghi tipicamente cortesi, che a un certo punto della sua vita si fa frate, sembra essere motivato da altre forti ragioni. In primo luogo direi che il nome è talmente legato alla tradizione delle *chansons de geste* che non possiamo cancellare tale marchio dal personaggio della novella. Rinaldo, pur abbracciando la vita religiosa, non solo infatti riprenderà dopo un po' tutti i suoi vezzi di rampollo d'«orrevole famiglia», che Ambrogio, anch'egli appartenente alla medesima classe, disdegnò fin da fanciullo – si veda il ritratto che del futuro domeni-

cano si traccia nella *Vita* dei quattro domenicani e soprattutto la 'resa' del passo nel volgarizzamento, dove si rammenta come i parenti incitassero il ragazzo a divertirsi coi tipici passatempi che il patriziato cittadino aveva fatti suoi, emulo dell'antica nobiltà feudale⁸⁴ –, ma anche al momento di abbandonare la vita laica non rinuncia a quel nome⁸⁵ che da solo basta a evocare tutto un mondo cavalleresco⁸⁶ e di letture fatte per diletto. Nessuna *amérinnia* dunque da parte del frate nei confronti dei propri trascorsi effimeri, di cui Rinaldo, dopo i primi tempi di vita più sobriamente condotta, si riappropria. Rilevato tale contegno non possiamo che osservare la doppiezza di questo dato di fatto: Rinaldo nel rendersi frate senza convinzione e nel ricadere nei capricci della sua agiata e frivola gioventù ci appare esattamente come l'anti-Ambrogio; tuttavia a motivo del finto 'miracolo' operato, proprio Rinaldo, frate dalla scarsa vocazione, potrebbe in futuro assurgere persino agli onori della santità col consenso popolare (come già detto tale situazione non è assolutamente argomento messo a testo nella novella, nondimeno un esito del genere sembra essere suggerito dalla pubblica oblazione del «santoccio» alla tomba del Sansedoni, preceduta da quella festa casalinga, in tutto simile a un secondo 'battesimo' del bambino, che pur occasione privata è comunque un evento non strettamente familiare nella società del tempo). Come non pensare allora alla ben più ardita frode dell'antisanto⁸⁷ per eccellenza del *Decameron* che diviene uno pseudo-santo alla fine della propria avventura esistenziale (ovvero in chiusura della *fabula*), quel ser Cappelletto venerato una volta morto come san Ciappelletto sulla cui strana vicenda si apre la raccolta di novelle? Anche Rinaldo è di fatto un personaggio che, agendo contro la morale, ha tutte le probabilità di acquistare in una Siena attraversata da entusiasmi devozionali fama di taumaturgo, lui che peraltro porta il nome di un cavaliere che, dopo infinite ambagi guerresche, abbandonata la vita di corte e fattosi pellegrino, muore martire e santo⁸⁸.

Per afferrare l'ultima ragione che potrebbe avere agito dietro tale scelta onomastica, sarà opportuno chiederci – domanda finora non avanzata – a qual Ordine il tonsurato zerbinotto appartiene. Boccaccio non lo riferisce. La 'tirata' contro quel dissimulato vivere di lussi e leccornie del clero regolare, declamata da Elissa subito dopo che la novellatrice ha riferito la conversione religiosa di Rinaldo e la sua successiva 'riconversione' ai costumi di un tempo (§§ 8-12), non fornisce indizi al riguardo, giacché distribuisce equamente il biasimo sui due Ordini principali, rammentati nelle figure dei fondatori, san Domenico e san Francesco (§ 12), la cui rigida disciplina, si depreca, è da tempo abbandonata dai non degni seguaci⁸⁹. Tuttavia tale esplicito chiamare in causa queste due realtà ci autorizza a considerare assai probabile l'appartenenza di Rinaldo o all'*Ordo Minorum* o all'*Ordo Praedicatorum*. Dovendo scegliere tra le due ipotesi, mi sembra in ogni modo ben più plausibile la seconda: il fatto che frate Rinaldo evochi per il miracolo compiuto un domenicano, grazie ai cui «meriti» sarebbe stato in grado di guarire il figlio del compare, induce ragionevolmente a credere che l'uomo indossi sopra la «tonicella» bianca, un bian-

co «scapolare» ed una «cappa» nera⁹⁰, le due parti dell'abito che Rinaldo, appartatosi in camera con madonna, riesce a malapena a togliersi prima dell'arrivo del marito. Mi si potrebbe ribattere che porsi, come fa il frate colto in flagrante, sotto l'ala del Sansedoni a Siena, sarebbe stato comunque il modo più sicuro per sortire da simili péste, nondimeno un Rinaldo francescano avrebbe probabilmente fatto il nome di qualche altro confratello già assunto agli onori della santità e venerato per virtù taumaturgiche, a cominciare dal grande Antonio da Padova⁹¹. Lo si dia dunque con minimo azzardo per domenicano⁹²; il ricorso d'altra parte al fraudolento sillogismo (§§ 17-21) con cui Rinaldo mette a tacere Agnesa, «che loica non sapeva», ma che d'altra parte «di piccola levatura aveva bisogno» (§ 22), sembra dare ulteriore e decisiva conferma a questa ipotesi.

Inquadrato dunque l'uomo entro le fila dell'*Ordo Praedicatorum*, si torni a considerare quel tema della novella che potremmo definire tecnicamente il '*Leitmotiv* dell'abito religioso', indossato con poca convinzione da Rinaldo (§ 6), e tuttavia non abbandonato neppure allorché in lui risorgono le antiche debolezze (§ 7)⁹³, abito che favorisce in maniera inaspettata il risveglio della carne nella donna dapprima riottosa (§ 14), quindi non solo tolto da Rinaldo al momento dell'atto sessuale (§ 26), ma dal frate preventivamente nominato, anzi messo al centro del decisivo discorso con cui il retore seduce la sua vittima (§ 15), e infine indossato nuovamente da un Rinaldo pericolante dietro l'ingiunzione salvifica di madonna (§ 27). In sostanza, tale rapporto dell'uomo con l'abito sembra essere la chiave di altro possibile movente che induce Boccaccio a questa scelta onomastica. Non escluderei infatti del tutto che a frate Rinaldo il novelliere dia tale nome nientemeno che in memoria (parodica, ovviamente) di quel domenicano resosi responsabile dell'adozione ufficiale della divisa dell'*Ordo*, che se già col fondatore Domenico aveva eletto la «tonicella» bianca dei Canonici regolari, dopo la visione avuta da Réginald d'Orléans (1175 ca - 1220) si distinse dalle altre congregazioni per il ricorso a due accessori specifici: scapolare e cappa; proprio i due elementi del vestiario che Rinaldo si toglie per consumare l'atto clandestino e che Agnesa gli impone di rindossare ai fini di illudere il consorte, ingannato da quell'abito che da solo basta a salvare le apparenze.

La leggenda del frate nativo della Linguadoca, identificato dalle cronache religiose come il membro a cui si dovette la peculiare veste domenicana, era ben nota in Italia, giacché proprio in Italia ebbe luogo la prodigiosa visione. Riassumo brevemente la vicenda: il maestro Réginald d'Orléans, durante un soggiorno a Roma, dove era giunto nell'intento di compiere un pellegrinaggio in Terrasanta, già colto da aneliti spirituali si avvicinò pieno di ammirazione alla persona di san Domenico. Ma la sua entrata nell'Ordine fu atto conseguente a un miracoloso risanamento. Caduto gravemente ammalato, al punto che lo stesso Domenico si rivolse in preghiera alla Madonna affinché il possibile futuro converso guarisse, apparve in visione al febbricitante la Vergine Ma-

ria, la quale mostrò a Réginald l'abito dell'Ordine in cui avrebbe dovuto servire Dio, secondo alcuni l'intero vestiario comprensivo di tonaca, cappa e scapolare, secondo altri i soli due accessori da allora adottati dai *Praedicatores*, entrando nelle cui fila il nuovo confratello si distinse per le grandi doti oratorie.

Dunque, se nelle cronache latine dove si fa menzione del religioso francese il nome è reso come «Reginaldus» – così nel capitolo dedicato a san Domenico nella *Legenda aurea* di Iacopo da Varagine, nel *Libellus de principiis Ordinis Praedicatorum* di Giordano di Sassonia, nel *Liber epilogorum in gesta sanctorum* di Bartolomeo da Trento, o ancora nelle due *legendae Sancti Dominici* di Umberto di Romans e di Costantino da Orvieto⁹⁴ –, nell'agiografia in volgare lo si chiama Reinaldo/Rinaldo. Si veda il volgarizzamento della stessa opera di frate Costantino, la *Leggenda di San Domenico fondatore dell'ordine dei Predicatori*, trasposizione risalente al XIV secolo, documentata in un codice posseduto nell'Ottocento da Roberto de Visiani e dallo stesso bibliofilo considerato della prima metà del XV secolo. Della *Leggenda*, edita per la prima volta da Pietro Ferrato⁹⁵, don Giuseppe De Luca ha pubblicato ampi stralci nella raccolta ricciardiana dei *Prosatori minori del Trecento*⁹⁶.

Riporto il lungo racconto dell'apparizione, non perché il testo palesi alcun minimo segno di approccio per lettura da parte del novelliere, ma perché, alla luce di questa storia di 'vestizione' profondamente sentita e favorita dall'alto dei cieli, la scelta onomastica compiuta da Boccaccio per il suo frate disonesto potrebbe apparirci anche consequenziale a un rapporto ancora una volta di tipo parodico istituito con la leggenda agiografica, che la si intenda tanto come narrazione di una vicenda popolare e primaria entro quella letteratura domenicana che si andava aprendo a un pubblico più ampio tramite la lingua volgare, quanto piuttosto come *exemplum* al tempo già offerto alla vista anche degli incolti, giacché episodio ricorrente nella iconografia di san Domenico⁹⁷.

Del meraviglioso convertimento di frate Reinaldo.

Essendo messer santo Domenico posto a Roma, in quel tempo era capitato a Roma un uomo di grande riverenza, il maestro Rinaldo, decano di San Aniano d'Aurelia, il quale era molto savio di scienza, risplendente di virtù e uomo di gran fama: e avea avuto reggimento in Parigi in ragione canonica per cinque anni. Ed era costui venuto a Roma insieme col vescovo d'Aurelia, per passare lo mare. Or avea Dio per li temporali passati tòcco il cuore di costui d'una cotale ispirazione che lasciasse tutto 'l mondo e dèssesi in tutto all'ufficio della predicazione; ma non avea ancora veduto in che modo compiesse quello che elli avea conceputo ne la mente, né non gli era ancora appalesato il fresco ordinamento dell'Ordine de' frati Predicatori. Sì che, parlando con esso lui un cardinale al quale avea appalesato così dimesticamente questo suo volere, ebbe saputo da lui come novello Ordine secondo il suo desiderio era allevato, e come in quella medesima città era il padre e allevatore di quell'Ordine, messer santo Domenico, soprastante a l'ufficio de la predicazione. Sì che, fatto venire a sé, ed essendo fortemente per la meravigliosa dolcezza del suo ragionare invaghito di lui, e anche per l'aspetto de la sua santitate tratto, rivelato a lui il proponimento de la sua mente, infino

allora si fermò d'entrare in quell'Ordine. Non stette guari che questo maestro fu gravemente infermato di febre sì che, crescendo la 'nfermità in gran forza e non ricevendo medicina, tanto era venuto la natura meno, che già era disperato del guerire. Messer santo Domenico, non sostenendo così per tempo il danno dell'aspettato figliuolo, tutto si diede ad orazione, e toccando gli orecchi della divina pietade e della Reina di misericordia, a la quale sì come a speciale padrona avea accomandata la sollecitudine dell'Ordine suo, con importune grida di cuore pregando che non li tollesse la consolazione così subitamente del figliuolo non ancora nato, ma in cotale modo conceputo, tanto importunamente pregando che almeno un poco di tempo degnasse di concederli, quanto più certamente non dubbiava che dovea essere vassallo di grazia scelto, sì che perseverando in orazione messer santo Domenico, apparve subitamente la Reina di misericordia visibilmente, accompagnata da due donzelle molto belle, al maestro Rinaldo veghiente (e' s'aspettava pur la morte), e con allegra faccia parlò a lui e disseli: – Domandami ciò che tu vuoi e daròti. – E sbigottito costui a tanto onorevole visitamento, e pensando quello che chiedesse, una di quelle donzelle che accompagnavano la Donna nostra disse che non chiedesse altro che quel che la Donna nostra gli volesse dare, e che si dovesse tutto quanto rimettere ne le sue mani. E quando s'ebbe rimesso ne le mani di lei, ed ella distesa la man sua propria, e venne ugnendo allo 'nfermo gli occhi e l'orecchie e le nari e la bocca e le mani e le reni e' piedi con unzione ch'ella avea recato seco, a ciascuno ugnimento dicendo le parole che sono più proprie. De le quali parole quelle cotante sono trovate ch'ella disse quando ungue le reni e' piedi. A le reni disse: – Strìngasi le reni tue con cintura di castitate. – A' piedi disse così: – Io ungo i pie' tuoi ad apparecchiamento di vangelio di pace. – Allotta li mostrò l'abito de' frati Predicatori, così dicendo: – Ecco, questo è l'abito dell'Ordine tuo. – E incontenente sparve dalli occhi dello 'nfermo, e la 'nfermità fu cacciata via, e rimase sano e salvo, in tal maniera come colei l'aveva unto, la quale è madre di colui il quale fae facere unzione di santade. [...] E quella celestiale unzione temperò sì il corpo di questo maestro Rinaldo, dall'ardore delle febbri non tanto quanto dall'ardore de la concupiscenza, in tanto che, sì come elli confessò poi, che pur li primai movimenti de la lussuria non rampollarono in lui mai da indi 'nnanzi⁹⁸.

Il compare d'Agnese è personaggio dunque che nasce e vive quasi tutto entro questi 'rovesciamenti' e 'scoronamenti'⁹⁹ di alti modelli domenicani¹⁰⁰. Rinaldo è per Boccaccio in primo luogo un anti-Ambrogio nella fallita conversione (il fatuo giovane rinuncia infatti solo temporaneamente alle gioie cortesi di una volta, ripudiate fin da fanciullo dal vero 'santo'), ma è anche uno pseudo-Ambrogio ('benevolo guaritore' di piccoli affetti da vermi agli occhi creduli del gonzo marito e di altri senesi, possibili 'testimoni' del miracolo). Non dimeno, come in un gioco di specchi, questa doppia ragione d'essere del personaggio sembra forse ripetersi nei confronti di altro archetipo agiografico, aditato questa volta tramite la spia onomastica: Rinaldo può apparirci altresì come un anti-Régnald e come uno pseudo-Régnald, egli, che, dopo aver indossato per incauta leggerezza il sacro abito cinto al contrario per intima vocazione e su chiamata mariana dal confratello francese, se ne sveste, nei due elementi più distintivi, al momento della sua unica, autentica 'riconversione' in

«uomo fatto», per poi trovare in quest'abito, da sempre sufficiente per il volgo 'a fare il monaco', su comando di madonna, scampo immediato e, fors'anche, fama ventura.

NOTE

¹ Il motto non trova neanche nei due commenti più autorevoli una spiegazione che vada oltre la semplice nota biografica pertinente il dottore, vescovo e patrono di Milano; cfr. G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, in collaborazione con ADI (Associazione degli italianisti), Milano, BUR, 2013, p. 1098: «non di quel di Melano: non sant'Ambrogio vescovo di Milano e dottore della Chiesa, morto nel 397: cfr. § 37» (da questa edizione citerò il testo). Nel precedente commento di Branca non si danno informazioni biografiche sul vescovo milanese, ma si avverte il lettore, al momento in cui Boccaccio cita il primo sant'Ambrogio: «Non il grande e famoso sant'Ambrogio, come si preciserà al par. 41, ma il domenicano beato Ambrogio Sansedoni da Siena (1220-86), cui nel 1288 fu dedicata dal Comune di Siena una cappella» (cfr. G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, 2 voll., Torino, Einaudi, 2014, vol. II, p. 812).

² Già preceduto dal più neutro «buon uomo» (§ 28).

³ Se ne tace invece l'appartenenza a una determinata famiglia, a differenza di quanto avviene per i due amici, Tingoccio Mini e Meuccio di Tura, legati da comparatico, anch'essi protagonisti di una novella di ambientazione senese (*Dec.* VII, 10), sui cui rapporti con la terza novella della medesima giornata – esplicitamente richiamata da Dioneo (narratore a norma prestabilita della novella di fine giornata) ben due volte, §§ 7 e 30 – cfr. almeno B. Porcelli, *Abbinamenti di novelle nel "Decameron"*, «Italianistica», 2, 2000, pp. 205-208.

⁴ Questo il certo *terminus post quem*; con ciò potremmo dare una cronologia più puntuale alla vicenda rispetto a quella offerta da Alfano nella sua scheda introduttiva, dove si legge alle voci preposte: «Quando: imprecisato: XIV secolo: *fu già*» (cfr. Boccaccio, *Decameron* cit., p. 1056). L'offerta dell'ex voto di fronte a un'effigie commemorativa del domenicano, pur già acclamato in vita per i suoi tanti miracoli e l'attività di diplomazia politica svolta a favore dei concittadini senesi, comporta che al tempo in cui si svolge la storia di frate Rinaldo e madonna Agnesa Ambrogio Sansedoni fosse già morto.

⁵ Cfr. TLIO (Raffaella Pelosini): «(Uomo) sciocco, goffo; nei testi fior. rif. scherzosamente a persona senese». Tra i citati anche Boccaccio di *Dec.* VII, 3 (<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>). Branca annota per «bescio sanctio»: «due parole storpiate a caricaturare, come altrove e nella IX 4, i senesi "gente vana" (*Inf.* XXIX 121 sg.; *Purg.*, XIII 151 sgg.). Anche nella VII 10,7 si parla della "bessaggine de' sanesi", un blasone assai diffuso (cfr. F. AGENO, *Riboboli trecenteschi*, in "Studi di filologia italiana", X, 1952). Secondo il *DEI bescio* (o *besso*) proviene forse dal tardo latino "bestius", cioè *bestiale*; va tenuto presente l'umbro e cortonese "biscio" cioè bastardo che presuppone una forma parallela "bistius". *Sanctio* in vari manoscritti è trascritto in *santoccio*; è forse una volgare storpiatura della voce *sanctus* postavi per non profanare la voce 'santo'» (Dal Rio): si conosce solo un esempio nella *Storia di Barlaam e Giosafatte*, ed. cit., p. 41. Cfr. per ambedue i termini G. HERCZEG, *I cosiddetti 'nomi parlanti'* cit.; e per il secondo *Nuovi testi fiorentini*, I, p. 45 (Boccaccio, *Decameron* cit., vol. II, p. 810).

⁶ In «Studi sul Boccaccio», VI-VII, 1971, pp. 81-108, poi in Id., *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 117-43; in part. alla novella so-

no dedicate le pp. 133-34. Sulla traccia di questo tipo di indagine strutturalista si è mosso anche Andrea Battistini nel ripercorrere le dinamiche 'a tre' delle novelle narrate dalla brigata nel secondo giovedì del loro comune soggiorno, cfr. A. Battistini, *Il "triangolo amoroso" della settima Giornata*, in *Introduzione al Decameron*, a cura di M. Piccone, M. Mesirca, Firenze, Cesati, 2004, pp. 187-91.

⁷ Cfr. Grossvogel, *Frate Rinaldo's Paternoster to Saint Ambrose*, «Studi sul Boccaccio», XIII, 1981-1982, 161-67.

⁸ R. Ferreri, *Rito battesimale e comparatico nelle novelle senesi della VII Giornata*, «Studi sul Boccaccio», XVI, 1987, pp. 307-14.

⁹ M.P. Giardini, *Tradizioni popolari nel "Decameron"*, Firenze, Olschki, 1965, pp. 40-46.

¹⁰ Cfr. P. Torriti, *L'iconografia del beato Ambrogio da Siena*, «Bullettino Senese di Storia Patria», 100, 1993, pp. 212-83; J. Cannon, A. Vauchez, *Margherita da Cortona e i Lorenzetti*, Roma, Città Nuova, 2000; S. Colucci, *Sepolcri a Siena tra Medioevo e Rinascimento. Analisi storica, iconografica e artistica*, Firenze, Sismel, 2003; O. Redon, *Una famiglia, un santo, una città. Ambrogio Sansedoni e Siena 1220-1286*, Roma, Viella, 2015.

¹¹ Cfr. M. Bacci, *Pro remedio animae. Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XII e XIV)*, Pisa, GISEM-ETS, 2000.

¹² Cfr. F. Tateo, *Boccaccio*, Bari, Laterza, 2010³, pp. 176-77: «Il dosaggio di questi commenti fa attribuire un indubbio significato ai silenzi che due volte, e in circostanze particolari, accompagnano la conclusione del racconto. Sembra non meritare alcun commento la terza novella, che era cominciata con un pesante attacco alla ipocrisia dei religiosi e ne aveva dato un cinico esempio mostrando come frate Rinaldo avesse rassicurato con uno pseudo-sillogismo la ben disposta moglie di un "santoccio", ma poi si era tutta concentrata sulla metafora blasfema del "paternostro" e delle "orazioni" per raccontare l'impegno del frate e del suo aiutante con la donna e con la fantesca, per concludere con l'ex voto mandato a Sant'Ambrogio, "ma non a quel di Melano". Come Elissa chiude il racconto con queste parole, "senza indugio" il re ordina di passare alla quarta novella, forse per nascondere un riso imbarazzante di fronte agli spropositi di cui era stata tessuta la novella. La stravagante ed ellittica conclusione perde la sua forza allusiva se si ricorre all'esegesi che spiega quale fosse il Sant'Ambrogio di Siena, diverso da quello di Milano, cui il santoccio avrebbe inviato l'ex voto per la guarigione del figlio. Il suo significato e il suo connotato artistico è proprio nella *brevitas* e nell'improvviso silenzio che segue: "la mandò ad appiccare [la figurina di cera] coll'altre dinanzi alla figura di Sant'Ambruogio, ma non a quel di Melano" (VII 3, 41). Forse quello di Siena poteva considerarsi il simbolo della vanità dei senesi (il santo dedicatario si adattava bene alla stoltezza del devoto), ma la vaga allusione dovuta alla forma negativa fa rientrare quel gesto di devozione nello stesso genere delle orazioni recitate prima: il meno noto Ambrogio diviene un santo protettore delle scappatelle dei frati».

¹³ Cfr. F. Bausi, *Leggere il Decameron*, Bologna, Il Mulino, Guida alle grandi opere, a cura di A. Battistini, 2017, p. 182.

¹⁴ Cfr. Tateo, *Boccaccio* cit., p. 177.

¹⁵ Cfr. Segre, *Funzioni, opposizioni e simmetrie nella giornata VII del "Decameron"* cit. p. 131.

¹⁶ Branca annota: «Il comparatico stabiliva, secondo le consuetudini e le credenze del Medioevo, un legame molto stretto, quasi un vincolo di sangue: sposare o avere rapporti con una comare era stimato quasi un incesto (cfr. VII 10; e, p. es., un *fabliau*, *L'Oue au chapelain*, in *Recueil général*, VI, p. 46; *Chanson et dits arlésiens du XIIIe siècle...*, Bordeaux 1898, VIII; G. PARIS, in "Romania", XXVII, 1898, pp. 494 sgg.: M. P. GIARDINI, *op. cit.*, p. 46)» (*Boccaccio, Decameron* cit., vol. II, p. 808).

¹⁷ Difficile pensare, data la 'leggerezza' del personaggio, a un suo addolorato addio al mondo dopo il rifiuto di Agnesa. Segre dice «dopo molte dissipazioni ha anche vestito l'abito di frate» (Segre, *Funzioni, opposizioni e simmetrie nella giornata VII del "Decameron"* cit., p. 134), ma in realtà Boccaccio si mantiene sul vago, facendo proprio sospettare una entrata in convento per leggerezza, né indotta dal bisogno, né tanto meno da una autentica vocazione: «Addivenne non guari poi, che che si fosse la ragione, che Rinaldo si rendé frate, e chente che egli trovasse la pastura egli perseverò in quello» (§ 6).

¹⁸ Da «assai leggiadro e d'orrevole famiglia» (§ 4), Rinaldo presi i voti e ricaduto nelle proprie debolezze torna a essere «in tutte le sue cose leggiadretto e ornato» (§ 7). Non sfugga come la coppia d'attributi ripeta nel suo primo elemento lo stesso aggettivo del ritratto da laico e come da un grado maggiorativo (dovuto all'avverbio «assai») lo alteri in un vezzeggiativo. Quanto al secondo aggettivo, «ornato», riecheggia a distanza, per allitterazione, il precedente «orrevole», riferendo adesso dell'uomo fatto una affettazione dapprima non esplicitata relativamente al giovane. Rinaldo nasce insomma da famiglia altolocata, ma solo abbracciata la vita religiosa finisce propriamente per ostentare, a dispetto dell'impegno morale assunto, una certa cura estetica. Anche la stessa più prolissa descrizione del frate sembra suggerirci un crescendo di 'leggiadria': in particolare l'occupazione poetica dell'uomo, sulla base della quale il Manni tentò di identificare Rinaldo con la figura storica del rimatore Bernardo da Siena (cfr. *Istoria del Decamerone di Giovanni Boccaccio* scritta da Domenico Maria Manni Accademico Fiorentino, In Firenze, Antonio Ristori, 1742, p. 478: «S'Egli è pur lecito in oscurità, e tenebre brancolando, il volgersi, dirò così, ove traspare alcun albore di luce; sentendo qui raccontare dal Novellatore nostro, che Rinaldo da Siena, il quale amava ardentemente una sua vicina, rendutosi poscia Frate incominciò per lei a fare delle Canzoni, e de' Sonetti, sull'esperienza, che il Boccaccio talvolta equivoca, siccome seguì nella Novella I. della seconda Giornata da Sandro a Nardo, così per poco sospicherei, che potesse per avventura aver colto sbaglio qui appellando *Rinaldo da Siena* colui, che il Crescimbeni ci dà per *Bernardo da Siena*, conciossiaché lo trovi il Crescimbeni medesimo annoverato tra' Poeti, dic'egli, del Codice Isoldiano autore di una Disperata, che incomincia: | *Serrinse omai l'infastidite labia*, | e di un'altra, il cui principio è | *Cerberò invoco ec.*») è rammentata solo adesso (§ 7 «a fare delle canzoni e de' sonetti e delle ballate e a cantare»), solo ora che frate Rinaldo dovrebbe al limite darsi a comporre e a cantar laude, tanto più a Siena, città di laudesi.

¹⁹ Il lettore è informato della migliore «lena» (§ 40) del giovane tonsurato grazie al colloquio che tra i due si tiene, giocato sulla metafora del numero di orazioni dette: quattro dal confratello contro l'esatta metà di quelle «espletate» da Rinaldo, altro studiato gioco di rapporti anche numerici (§§ 39-40).

²⁰ Almeno per un domenicano (Ordine a cui Rinaldo plausibilmente dovrebbe appartenere, si veda la chiusa dell'articolo) era obbligatorio indossare la cappa allorché usciva dal convento, al momento in cui si accostava all'eucarestia, o serviva Messa. Da Ognissanti fino a Pasqua «dovevano indossarla anche a tutte le ore canoniche e, dove ce n'era l'uso, anche a tutti gli altri atti comuni, eccettuato ai pasti» (P. Lippini, *La vita quotidiana di un convento medievale*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 2003, p. 149).

²¹ Più che le fonti scritte (appannaggio dei soli lettori del tempo) sono utili testimonianze di questa tradizione le fonti artistiche, come per esempio il cartiglio dell'affresco aretino in San Domenico (opera di un pittore toscano della fine del XIII secolo, raffigurante una *Predica del beato Ambrogio* [?]), scritta scomparsa in un recente restauro, che accompagnava l'effigie del Sansedoni: «S. Ambrosius Senensis» (Cfr. Torriti,

L'iconografia del beato Ambrogio da Siena cit., pp. 224, 253, 314, scheda 2, fig. 3), prova e del nome con cui più comunemente il domenicano era chiamato e della sua proclamata 'santità' a dispetto degli ufficiali riti di canonizzazione. Sempre Torriti rammenta l'iscrizione «S. Ambrosius» che si legge sulla effigie del Sansedoni nella tavola del 'Maestro delle immagini domenicane', raffigurante *Cristo e la Madonna in trono con santi e beati domenicani*, eseguita intorno alla metà del XIV secolo e opera ubicata a Firenze in Santa Maria Novella (ivi, pp. 224, 257, 319, scheda 6, fig. 7), dunque senz'altro conosciuta da Boccaccio.

²² E il modello esistenziale del dottore della Chiesa costituisce anche argomento di meditazione tra i due amici, si pensi alla *Sen. I, 5* (datata 28 maggio 1362, da Padova), dove Petrarca raccomanda a Boccaccio – intimorito dalla profezia del certosino Pietro Petroni, comunicatagli da frate Gioacchino Ciani – di far tesoro dell'ammaestramento del grande Ambrogio 'di Melano', esempio sublime di quel saggio distacco dalla vita terrena a cui ogni uomo, tanto più un cristiano, dovrebbe improntare la propria esistenza, senza cedere allo sgomento di presagi mortali (per ironia della sorte vaticinati da altro 'sant'uomo' senese, alle cui rivelazioni Petrarca oppone l'esemplare condotta ambrosiana). Per una lista delle più importanti occorrenze della figura e del pensiero di Ambrogio nell'opera petrarchesca, cfr. almeno F. Rico, *Il Petrarca e le lettere cristiane*, in *Petrarca e i Padri della Chiesa*, a cura di R. Cardini e P. Viti, Firenze, Pagliai Polistampa, 2004, pp. 39–49. Rico, pur riconoscendo la concreta possibilità di studio che venne offerta a Petrarca da Milano, dove l'intellettuale ebbe diretto accesso alla biblioteca della basilica ambrosiana, osserva giustamente che la padronanza dell'opera del Padre della Chiesa non può essere ascritta alla sola esperienza del soggiorno nella città viscontea: «Ambrogio è per il Petrarca una costante; la speciale attenzione ad Ambrogio durante il soggiorno a Milano, una variabile accidentale» (ivi, p. 46).

²³ Cfr. Tateo, *Boccaccio* cit., p. 177.

²⁴ Come «il paternostro in volgare e la canzone di santo Alesso e il lamento di san Bernardo e la lauda di donna Matelda» (*Dec. VII, 1, 5*). La bigotteria maschile, precipuo presupposto della beffa ordita contro i mariti da Agnesa e da Tessa, è del resto esplicitamente messa in evidenza da Elissa, che ad attacco della sua narrazione si rifà alla novella della «fantasima d'Emilia» (§ 3).

²⁵ Cfr. Torriti, *L'iconografia del beato Ambrogio da Siena* cit., pp. 219–26, dove si riportano i dati fondamentali di un dibattito ancora non soluto, sorto tra gli studiosi. I sostenitori dell'appartenenza del domenicano alla ricca famiglia Sansedoni si appellano a quanto si legge nel ms T-IV-6 (conservato alla Biblioteca Comunale di Siena), contenente la *Legenda de vita et miraculis S. Patris Ambrosii Senensis de O.F.P. a frate Aldobrandino Senensi et frate Recupero eiusdem Ordinis*. Qui a c. 3v si afferma che Ambrogio apparteneva alla famiglia «Sansidonorum» (prova la cui debolezza consiste nel fatto che tale genitivo è riscritto su rasura). Coloro che invece asseriscono che Ambrogio fosse un Codennacci fanno riferimento a una deliberazione del Concistorio del 1442 (n. 457, c. 26, anno in stile senese 1441), che riporta: «Die Veneris XVI martis fuit festum S. Ambrosii de Codennaccis. Antonio Priore».

²⁶ La Redon è riuscita a ricostruire anche un accurato albero genealogico: Ambrogio sarebbe stato figlio di Bonatacca Tacche, a sua volta figlio di Imiglia e di Tacca di Guido, quest'ultimo imparentato con un Sansedonio; a distanza di due secoli sarebbe stato conferito quindi ai discendenti di Bonatacca il cognome 'Sansedoni' (cfr. Redon, *Una famiglia, un santo, una città* cit., pp. 24–27 e pp. 126–29).

²⁷ Cfr. *Acta Sanctorum Martii*, a Joanne Bollando S. J. colligi feliciter coepta A. Godefrido Henschenio et Daniele Papebrocho eiusdem Societatis Jesu aucta, digesta et illustrata, tomus III, Antuerpiae, apud Iacobum Meursium, 1668, pp. 180–251.

²⁸ Cfr. *Vita del Beato Ambrosio Sansedoni da Siena dell'Ordine de' Predicatori discepolo del Beato Alberto Magno, e condiscipolo di S. Tomaso d'Aquino. Raccolta dagli autori descritti nelle notazioni al Martirologio Romano da Giulio Sansedoni vescovo di Grosseto*, in Roma, appresso Giacomo Mascardi, 1611. La vita, un interessante montaggio della seconda biografia stesa dai quattro domenicani nella trascrizione cinquecentesca del frate milanese e del *Summarium* di Recupero d'Arezzo, si dimostra un agevole strumento in lingua che accompagna come un commentario i 28 documenti notarili in latino.

²⁹ Cfr. la nota 25.

³⁰ Per maggior precisione il codice indica come autore del prologo un certo Ildebrandino senese, mentre i capitoli sono attribuiti a frate Recupero. Seppure la diretta lettura degli *Acta Sanctorum* fornisca le basilari informazioni per ricostruire la tradizione delle opere agiografiche e dei documenti su Ambrogio Sansedoni, trascritti dai bollandisti, nei saggi soprattutto di Torriti, della Colucci e della Redon si ritrovano tutte le indicazioni archivistiche del caso. Torriti in particolare ricorda che della *legenda* contenuta nel ms senese esiste anche altra redazione di un codice dei primi del Quattrocento, conservato alla Biblioteca Domenicana di Bologna, il ms. 'A' di Cividale. In questo manoscritto si dà come solo autore del *Summarium* Ildebrandino, qui chiamato Aldebrandino. Nella medesima biblioteca senese è conservato anche un manoscritto, T-IV-7 (del sec. XIV), contenente i *Sermones fratris Ambrosij Senensis Ordinis fratrum predicatorum* (il codice e la raccolta omiletica, non completa, sono descritti da T. Kaeppli O.P., *Le prediche del B. Ambrogio Sansedoni da Siena*, «Archivum Fratrum Praedicatorum», XXXVIII, 1968, pp. 5-12).

³¹ *La sancta vita di beato Ambrosio da Siena*, impresso nella inclyta et excelsa Cipta di Siena: per l'accurato homo Symeone di Nicolao cartolaro Sanese a di XXIII di agosto. Anno Domini MDVIII (ne ho consultato la copia conservata presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze: Ed.R.166).

³² A una *Legenda* di Ambrogio del 1288 si fa quindi riferimento nel *Libro del Camerlengo di Bicherna* tra le spese del 1288, che Torriti (*L'iconografia del beato Ambrogio da Siena* cit., p. 216) non si azzarda però a identificare con la *Vita* stesa dai quattro confratelli o col *sermo* del manoscritto senese.

³³ Cfr. G. Varanini, *Ambrogio Sansedoni fondatore dei laudesi*, in G. Varanini, L. Banfi, *Lingua e letteratura italiana dei primi secoli*, Pisa, Giardini, 1994, vol. II, pp. 185-98, in part. p. 192: «Mi sia lecito auspicare, di questo *Summarium* come anche delle prediche sansedoniane, un'edizione moderna criticamente condotta».

³⁴ Cfr. Bacci, *Pro remedio animae* cit., pp. 185-86.

³⁵ «egli colla donna, che il fanciullin suo avea per mano, se n'entrarono nella camera» (§ 23).

³⁶ Vien fatto di pensare per converso all'*infans* che, grazie al miracolo di altro frate (questa volta un francescano) salverà la propria madre dall'accusa infamante rivolta dal marito: mi riferisco alla prodigiosa facoltà di parola donata da sant'Antonio al bambino della presunta adultera, episodio divenuto memorabile nelle sue rappresentazioni artistiche (si ricordino almeno il pannello bronzeo di Donatello e l'affresco di Tiziano, entrambi nella basilica del Santo a Padova), ma attestato per scritto per la prima volta solo da Sicco Polentone nella sua *Sancti Antonii confessoris de Padua vita* (1435), giacché le *legendae* di tradizione medievale (*Assidua*, *Anonima*, *Raymundina*, *Benignitas*, *Rigaldina*, *Liber miraculorum*) non ne recano traccia. Peccato! Perché appare davvero suggestiva l'ipotesi che dietro il finto miracolo del domenicano Ambrogio da Siena, a 'salvamento' di un infante che non avrebbe potuto per la sua tenera età rilevare la vera natura adulterina di madonna Agnesa al marito, potesse agire una memoria rovesciata del vero miracolo del francescano da Padova (sebbene una mancata attestazione scritta ai

tempi di Boccaccio del prodigio compiuto dal grande taumaturgo non escluda di per sé una circolazione orale dell'episodio).

³⁷ Bacci incorre in altra piccola imprecisione rispetto al narrato decameroniano parlando di nudità degli amanti. Agnesa probabilmente all'arrivo del consorte non doveva essersi tolta neppure una benda, se può andare prestamente a parlargli uscendo dalla camera; quanto a Rinaldo Boccaccio parla chiaro: il frate non si denuda del tutto, ma, come già visto, rimane con la «tonicella», il saio insomma, tanto che, quando Agnesa gli impone di rivestirsi, a Rinaldo basta rimettersi i due accessori esterni dell'abito fratesco, «scapolare» e «cappa». È questo un dettaglio che sembra dirci la fretta dei due amanti nel consumare l'atto sessuale, in sintonia con altra annotazione del narratore: i due adulteri non si coricano neppure comodamente sul letto matrimoniale, ma si aggiustano su un duro «lettuccio da sedere» (§ 23), «una sorta di divano», chiosa Quondam (cfr. Boccaccio, *Decameron* cit., p. 1095), come già senza troppi scrupoli di modernizzazione Michele Colombo (cfr. *Il Decamerone* di Giovanni Boccaccio, con le annotazioni dei deputati di M. Colombo e di P. Dal Rio, Firenze, per David Passigli, 1841-44, p. 308: «Questo *Lettuccio da sedere*, teneva se non la forma, certo le veci del nostro *Sofà* e *Canapè* e anche *Divano*. Alcuni pedanti odierni, temendo di pronunciare queste novissime parole, ci vengono a consigliare che *lettuccio* sopperisce al bisogno [...]»). Apro qui una parentesi ancora una volta dedicata a questioni metodologiche: francamente non condivido la necessità di chiosare la specifica terminologia relativa a un oggetto dell'epoca sul cui uso nessuno potrebbe avanzare dubbi (che si tratti di un mobile destinato alla seduta e non a dormire lo dice il nome) tramite una voce attuale che evoca scomodi ed economici biposto da grande magazzino svedese, così finendo per dare al lettore un'immagine del tutto errata. Un lettuccio da sedere era un esclusivo pezzo d'arredamento per case di benestanti (come quella dei due coniugi: «una sua vicina, e assai bella donna e moglie d'un ricco uomo» § 4); si trattava di una grande cassapanca tutta di legno (al cui interno si riponevano cuscini e coperte) con una spalliera monumentale, spesso dotata di pannelli istoriati con scene profane, ma anche sacre (a Firenze, presso il Museo Horne si può ammirare un lettuccio da sedere risalente al XV secolo, altro databile all'ultimo quarto del XV secolo è conservato presso Palazzo Davanzati). Precisato ciò, non escluderei che quest'ultima circostanza, riferita gratuitamente da Elissa, non serva solo a rilevare una ovvia celerità nel compiere l'atto clandestino su un giaciglio fortuito, ma ancora una volta possa rimarcare il motivo della sovrapposibilità non del tutto collimante della relazione illegittima col rapporto ufficiale. Pur sollazzandosi gli amanti nella camera degli sposi, la coppia 'altra' rispetto a quella legale sceglie una sede diversa dal talamo (si badi: espediente per rapide prestazioni fisiche e tuttavia profanazione di un mobile della camera nuziale non meno inviolabile del letto, quel lettuccio a trono – questo l'altro nome che designa il lettuccio da sedere – che, oltre a costituire un vero e proprio *status-symbol* del facoltoso senese, serve a Boccaccio come a creare una parodica 'quinta' sacra per la scena dell'atto sessuale). Del resto anche poco prima il narratore aveva impiegato un'espressione metaforica, la «coverta del comparatico» (§ 22), che sembra rispondere anch'essa perfettamente a questo sottile motivo di raffronto tra vero-verosimile, legittimo-abusivo (che trova il suo vertice nella sofistica risposta di Rinaldo, circa la maggiore 'onestà' dei loro rapporti carnali rispetto a quelli che madonna avrebbe col marito, più parente stretto del figlio che non il compare, §§ 17-21), dove l'alterità è simile ma non identica alla norma, gioco fondato sui fatti ma pure su quelle parole che scientemente li riferiscono. Dell'ultima piccola inesattezza, o meglio interpretazione non meditata del testo boccacciano, per cui Bacci parla di «dipinto del domenicano», evidentemente intendendo che il «santoccio» deponga l'ex voto davanti a un'effigie pittorica

del Sansedoni, dirò oltre, soffermandomi sul valore doppio del termine «figura», impiegato da Elissa (cfr. la nota 76).

³⁸ Cfr. Bacci, *Pro remedio animae* cit., p. 207.

³⁹ *Acta Sanctorum Martii* cit., t. III, p. 225.

⁴⁰ Si tratta del rione facente capo alla chiesa di Santo Stefano alla Lizza.

⁴¹ Cfr. *Acta sanctorum Martii* cit., t. III, p. 221.

⁴² Cfr. *Acta sanctorum Martii* cit., t. III, p. 207.

⁴³ Cfr. *Acta Sanctorum Martii* cit., t. III, *Caput VIII. Miracula mensibus Iunio & Iulio, itemque in castro Bolseni facta*, § 81, p. 221. Sopra Landuccio, colpito da una non ben precisata affezione, venne posto un panno della tonaca del Sansedoni, nonché gli fu propinata una pozione costituita da vino in cui era stata disciolta della polvere proveniente dal sepolcro del domenicano.

⁴⁴ Cfr. *Acta sanctorum* cit., t. III, p. 207.

⁴⁵ In realtà esiste una terza guarigione apparentemente affine, ma di adulto e affetto da «emigrania», così nella *Legenda* di Recupero («infirmus infermitate diretico» secondo l'*Instrumentum* XV, per Giulio Sansedoni il IX), tale Corso chiamato Paolino, che avendo addirittura perso l'uso della parola, al momento in cui viene risanato per intercessione di Ambrogio, emette dalla bocca un unico verme (cfr. *Acta Sanctorum* cit., t. III, p. 205 e *Caput VII. Translatio corporis & eam secuta miracula, praecipue mense Maio*, § 75, p. 220); di altra patologia parlerei comunque.

⁴⁶ Data la gravità dei due casi clinici non si sarà trattato certo di una semplice osiuriasi, patologia comune nei bambini e non certo mortale, tanto da poter costituire un malanno 'affrontato', non molto tempo fa, soprattutto nelle campagne, da presunti guaritori o guaritrici (i primi di solito provenienti dalle fila del basso clero, secolare o regolare, le altre, 'santone' laiche), che segnando i bambini li 'risanavano' dai bachi, almeno nella pia e superstiziosa illusione di tante madri sprovvedute. Branca al riguardo (Boccaccio, *Decameron* cit., vol. I, p. CX e vol. II, pp. 805 e 811), insieme all'indicazione bibliografica dei già rammentati studi della Giardini, di Ferreri e di Grossvogel, elenca una serie di raccolte frutto delle tipiche indagini storico-etnografiche dell'Ottocento positivista, dove si possono ritrovare documentati formule e rituali antichi per tali incantazioni: G. Amati, *Ubbie, ciancioni e ciarpe del secolo XIV*, in *Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XVII*, Dispensa LXXII, Bologna, Romagnoli, 1866; T. Casini, *Scongioro e poesia*, «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», V, 1886, pp. 560-68; L. T. Belgrano, *Da un codice genovese riguardante la medicina e le scienze occulte*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XIX, 1889, pp. 627-52 e F. Novati, *Antichi scongiori*, in *Miscellanea Ceriani. Raccolta di scritti originali per onorare la memoria di Mr Antonio Maria Ceriani prefetto della Biblioteca Ambrosiana*, Milano, Hoepli, 1910, pp. 71-86. Tanto per farcene un'idea riporto il rito che Amati rintracciava nel ms corsiniano 44 B 18 (già 147 Rossi): «A male di bachi scrivi queste parole al malato: Nella testa; Onus. Sotto la poppa ritta; et manuel. Sopra al petignone; sonos. In sul ginocchio ritto; vermis» (Amati, *Ubbie, ciancioni e ciarpe del secolo XIV* cit. p. 31), pratiche che mimavano i gesti della cerimonia del battesimo, come osserva Ferreri nel suo studio, portando a riprova anche una memoria di san Bernardino (*Sermones X De cultu idolatriae*, cap. II): «Contra passiones vermium, maxime puerorum, scribunt super frontem, vel super ventrem infirmi» (Ferreri, *Rito battesimale e comparatico nelle novelle senesi della VII Giornata* cit., p. 310). Se sempre Ferreri giustamente osserva come lo stesso Rinaldo segue tale cerimoniale taumaturgico, tanto simile al rito sacramentale («Nel rituale dello scongioro, attenendosi al testo della novella, si possono distinguere: l'esorcismo ("io gl'incanterò"), le orazioni ("dir certe orazioni"), la consuetudine di tenere in braccio il fanciullo durante il rito dello scongioro ("recatoselo in collo... ancora l'ha in braccio"), il ri-

torno in vita del bambino “per grazia di Dio”, la restituzione del fanciullo al genitore (“tenete il vostro figliuolo”) e il conseguente bacio (“recatoselo in braccio... il cominciò a basciare”)), Ferreri, *Rito battesimale e comparatico nelle novelle senesi della VII Giornata* cit., p. 308), varrà la pena di rilevare come ancora una volta il rapporto tra il canovaccio della cronaca e la riscrittura parodica della novella sia più complesso di quanto appaia nell'immediato. Agnesa non si limita a giustificare la presenza di Rinaldo in camera da letto facendo credere al marito che il frate (come era costume del tempo) stesse semplicemente segnando i banchi del figliolo; la malizia della donna sta infatti nel far perdere al marito quel poco di senno posseduto dal «buon uomo» per evitare la catastrofe; la donna ingigantendo la gravità del malanno del piccolo e facendone un serio caso da manuale di elmintologia, esattamente come descrivono i quadri clinici di Vannuccio e di Francesco, non dà al padre affettuoso la minima possibilità di riflettere al momento, gettandolo nella disperazione, ma così facendo costringe anche Rinaldo a motivare la sua impresa ‘miracolosa’ tramite l’intercessione celeste di un santo, giacché in qualità di semplice frate, Rinaldo avrebbe potuto tutt'al più incantar vermi e non salvare da morte certa il fanciullo.

⁴⁷ Cfr. soprattutto A. Montefusco, *Dall'università di Parigi a frate Alberto. Immaginario antimedicante ed ecclesiologia vernacolare in Giovanni Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio», XLIII, 2015, pp. 177-232.

⁴⁸ Sul soggiorno nella città viscontea di Petrarca cfr. soprattutto U. Dotti, *Petrarca a Milano. Documenti milanesi 1353-1354*, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1972, in part. pp. 41-75.

⁴⁹ Questi gli epiteti riservati da Petrarca ad Ambrogio nel *De sui ipsius et multorum ignorantia* IV (F. Petrarca, *De sui ipsius et multorum ignorantia*, a cura di E. Fenzi, Milano, Mursia, 1999, p. 286).

⁵⁰ Ovviamente non escludo affatto che possa esistere qualche documento, a carattere storico, letterario, agiografico, ecc., a me sconosciuto, nella gran messe di cronache milanesi del tempo, che riporti tale tradizione; anzi è questo molto probabile. Posso dire solo che a un rapido sguardo del *De magnalibus Mediolani* di Bonvesin de la Riva, del *Chronicon extravagans de antiquitatibus civitatis Mediolani* e del *Chronicon maius* di Galvano Fiamma non ho rinvenuto tra le dettagliate descrizioni della topografia e delle usanze della città un accenno allo specifico rituale delle madri, ma l'aver compiuto un diretto controllo sui capisaldi della storiografia del tempo non mi ha che procurato un senso di inadeguatezza ad affrontare una ricerca che si presenta estremamente complessa (per farsi un'idea delle principali narrazioni storiche che Boccaccio avrebbe potuto conoscere – del medesimo Galvano Fiamma la *Politia novella*, il *Manipulus florum*, o ancora la *Chronica Galvagnana*, del domenicano Enrico di Herford il *Liber de rebus memorabilioribus sive Chronicon*, ecc. – si vedano almeno gli studi raccolti e curati da Paolo Chiesa in *Le cronache medievali di Milano*, Milano, Vita e Pensiero, Pubblicazioni dell'Università Cattolica, 2001), indagine che, peraltro, potrebbe anche non dare frutto alcuno. In ogni caso un fatto di costume come questo, sempre che avesse avuto luogo già nel Trecento in un centro religioso importante come la basilica milanese, avrebbe potuto benissimo essere risaputo, per sentito dire, anche al di fuori dei ristretti confini lombardi.

⁵¹ Cfr. Landulphi Senioris, *Mediolanensis Historiae libri quatuor*: «Moratus autem Arnulfus per tres menses apud imperatorem gratia regis adepta, serpentem aeneum, quem Moyses in deserto divino imperio admonitus coram filiis Israel exaltaverat, imperatori quaesivit et habere meruit, et veniens in ecclesia sancti Ambrosii ipsum exaltavit. De quo sanctus Ambrosius in *Exameron*: “Et ipse sicut serpens exaltatus, devorat colubres Aegyptiorum”» (in *Rerum italicarum scriptores*. Raccolta degli storici italiani dal Cin-

quecento al Millecinquecento ordinata da L.A. Muratori, a cura di A. Cutolo, Bologna, Zanichelli, 1942, IV/4, p. 53). Questa versione della leggenda è attestata anche da Benzo d'Alessandria nel suo *Chronicon* III, 23 (cfr. M. Petoletti, *Il «Chronicon» di Benzo d'Alessandria e i classici latini all'inizio del XIV secolo*, Milano, Vita e Pensiero, Pubblicazioni dell'Università Cattolica, 2000, p. 87) e da Galvano Fiamma nel *Chronicon maius*, *De serpente et cruce, que sunt in sancto Ambrosio* (cfr. *Chronicon maius*, in *Miscellanea di Storia italiana*, edita per cura della Regia Deputazione di Storia Patria, Torino, Stamperia Reale, 1869, t.VII, pp. 506-784, in part. pp. 600-601).

⁵² Cfr. *Vita di sant'Ambrogio* compilata da Carlo Locatelli, Milano, presso Serafino Majocchi libraio-editore, 1874, libro III, pp. 250-51.

⁵³ *Ambrosianae Mediolani Basilicae ac Monasterii Hodie Cisterciensis Monumenta*. Auctore Ioanne Petro Puricello, Mediolani, Typis Ioannis Petri Ramellati, 1645, vol. I, pp. 323-24.

⁵⁴ La collocazione temporale del risanamento dai bachi nel periodo pasquale è testimoniata anche dai due scongiuri toscani riportati dalla Giardini e appresi dalla studiosa da fonti orali: «San Giovannino quand'era malato / La Madonnina l'andiede a trovare [...] La Croce tagli ai vermini la testa, / la Croce taglia il male e si l'arresta. / Lunedì santo / Martedì santo / Mercoledì santo [...] Domenica di Pasqua / il verme ch'è tagliato in terra casca», «San Giobbe aveva i bachi / Gesù gne ne segnò. / Segnate questo corpo / se ce n'è o se non ce n'è. / ... / Lunedì santo / Martedì santo / Mercoledì santo [...] La Domenica di Pasqua / tutti i bachi vadano in acqua» (Giardini, *Tradizioni popolari nel «Decameron»* cit., pp. 44-46).

⁵⁵ *De serpente aeneo Ambrosianae Basilicae Mediolani Micrologus*. Auctore Petro Paolo Bosca, Mediolani, ex Typographia Francisci Vigoni, 1675, pp. 5-6.

⁵⁶ Così il serpente meneghino avrebbe dovuto svolgere la medesima funzione del serpente mosaico di Num 21, 4-9. Non si dimentichi che a proposito delle origini dell'insegna araldica viscontea, «la vipera che Melanesi accampa» (*Purg.* VIII 80), si è anche ipotizzato che potesse avere un legame col *serpens aeneus* sveltante in Sant'Ambrogio (di ciò era convinto Gian Piero Boggetti, di cui si veda *L'età longobarda*, voll. 4, Milano, Giuffrè, 1966-1968, vol. I, p. 70, nota 83), quella medesima biscia sulla cui origine Petrarca narra altra leggenda nei *Rerum Memorandarum libri* che ha a protagonista Azzone Visconti (cfr. F. Petrarca, *Rerum Memorandarum libri*, edizione critica per cura di G. Billanovich, Firenze, Sansoni, 1943-1945 [«Edizione Nazionale delle Opere di Francesco Petrarca», 5], IV, 122, pp. 271-72. Per una rassegna delle varie ipotesi relative al simbolo araldico e sulla celebrazione letteraria ai tempi di Boccaccio della biscia dei 'Vicecomites', cfr. M.A. Marogna, *La vipera viscontea in versi latini trecenteschi*, pp. 397-417, in *L'antiche e le moderne carte. Studi in memoria di Giuseppe Billanovich*, a cura di A. Manfredi e C.M. Monti, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2007).

⁵⁷ Nella raccolta del Castiglione si legge «fun», ma credo che si tratti di un errore di trascrizione per il lombardo «sun», terza persona plurale dell'indicativo presente.

⁵⁸ *Sentimenti di S. Carlo Borromeo intorno agli spettacoli*, in Bergamo, Appresso Pietro Lancellotti, 1759, p. 9. Sempre nell'opera del Castiglione, che passava in rassegna le varie iniziative prese dall'arcivescovo contro le numerose superstizioni del popolo milanese, ritroviamo la citazione per esteso del decreto del Borromeo contro questo specifico rito delle donne meneghine: «“Altare Crucis rubeuae nuncupatum, secus pilastrum in medio Ecclesiae constructum fuit dotatum a quondam Domino, Stephano de Rosate. Possidetur per prefato Venerabiles Monachos. Hoc Altare, sicut supra in medio Ecclesiae constructum, & ornatum Ecclesiae quodammodo impediens, videretur tollendum, & ad aliud Altare transferendum. E contra hoc Altare adest quidam Serpens aeneus in summitate cuiusdam Columnae marmoreae impositus, qui vulgo habetur

pro illomet, quem Moyses in deserto et praecepto Dei pro epidemia sedanda fabricare fecit. Est quaedam superstitio ibi Mulierum morbo vermium laborantibus”. Di più si trova nelle miscellanee MSS. dell’esatto Prete Giambattista Carisio Milanese Proto-notario Apostolico, e Sagrestano della Metropolitana, le quali in un con tutte le altre Opere MSS. di questo Autore si possiedono presentemente dal Nobile Patrizio, e Dott. del Collegio succennato Sig. Don Gian’Antonio Trivulzio Sacerdote instancabile negli Studj Liturgici, ancorchè sia in grave età, si trova, dissi, il seguente ordine: *Tollatur superstitio circa Serpentem aeneum*. Ciò eseguì, mentre in vigore dell’accennato Ordine, e Decreto fu levato l’Altare, e venne abolita la superstizione delle Donne intorno al Serpente» (ivi, p. 8).

⁵⁹ Pietro Verri, nel capitolo IV, *Continuazione del risorgimento di Milano, che torna ad essere la più importante Città della Lombardia nel secolo undecimo*, della sua *Storia di Milano*, ricorda a sua volta che in basilica vi erano ben tre manufatti investiti dalla superstizione popolare di virtù taumaturgiche: «Nella chiesa di Sant’Ambrogio avevamo tre oggetti di opinioni capricciose: un antico marmo rappresentante Ercole, e si credeva che l’Impero doveva conservarsi sin tanto che quella scultura rimaneva al suo luogo: di ciò scriveva Fazio degli Uberti.

*Hercules vidi, del qual si ragiona
Che, fin che l’giacerà come fa ora,
L’imperio non potrà forzar persona.*

Avevamo la Sede Vescovile marmorea nel Coro, sulla quale ponendosi a sedere le donne incinte, credevano di non poter più correre alcun rischio nel parto. In terzo luogo si credeva che quel serpente di bronzo collocato sulla colonna dal buon Arcivescovo Arnolfo, qual prezioso dono de’ Greci, avesse la virtù di guarire i bambini dai vermi» (P.Verri, *Storia di Milano*, a cura di R. Pasta, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Verri, vol. IV, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009, p. 105).

⁶⁰ C.M. Monti, *Petrarca e Ambrogio a Milano*, «Studia Ambrosiana», 4, 2010, pp. 45-68, in part. p. 48. Dell’allestimento dell’altare del santo nell’anno 840 parla Galvano Fiamma nel suo *Chronicon maius*, *De altari beati Ambrosii* (cfr. *Chronicon maius* cit., p. 564).

⁶¹ «Habitavit, ut nunc est ambitus murorum, in extremo civitatis angulo, ubi adhuc sacrum corpus habitat et ab eodem fundata sacra domus stat, summa devotione perlecebris et magnis populi frequentata concursibus; tunc quantum certis indiciis intelligi datur longe semotus penitusque solitarius locus erat» (Francesco Petrarca, *Prose*, edd. G. Martellotti, P.G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, p. 430).

⁶² Sempre la Monti osserva: «Quando parla dell’altare non pare esserci in lui un interesse per la reliquia che conterrebbe. Ricorda la presenza in basilica del corpo ma non vi ci si sofferma pensando a sue doti taumaturgiche o d’intercessione» (Monti, *Petrarca e Ambrogio a Milano* cit., p. 47).

⁶³ Cfr. Francesco Petrarca, *Le Familiari*, ed. critica per cura di V. Rossi (vol. IV per cura di U. Bosco), voll. 4, Firenze, Sansoni, 1933-1942, vol. III, pp. 205-206.

⁶⁴ Studio definitivo e provante questa identificazione il saggio di Achille Ratti (il futuro Pio XI): *Il più antico ritratto di S. Ambrogio*, «Ambrosiana», sez. XIV, 1997, pp. 61-64.

⁶⁵ Si vedano inoltre, tra i precedenti studi che la Monti cita, almeno *Itinerari con Francesco Petrarca*, testo di G. Frasso, con una premessa di G. Billanovich, Padova, Antenor, 1974, p. 21, fig. 98; C. Bertelli, *Percorso tra le testimonianze figurative più antiche: dai mosaici di San Vittore in Ciel d’oro al pulpito della basilica*, in *La basilica di Sant’Ambrogio: il tempio ininterrotto*, a cura di M.L. Gatti Perer, Milano, 1995, vol. II, pp. 339-87, in part. p. 374, fig. 341; M. Ballarini, *Petrarca a Milano*, «Terra Ambrosiana», XLV, 2004, 2, pp. 54-64.

⁶⁶ Cfr. Monti, *Petrarca e Ambrogio a Milano* cit., pp. 50-51.

⁶⁷ Cfr. *Vita del Beato Ambrosio Sansedoni da Siena* cit., pp. 149-51 e pp. 247-48. Il vescovo aveva potuto riconoscere il luogo in cui la struttura si ergeva «per la differenza dei mattoni dello spino del pavimento in un gran quadro per contro all'organo ed all'altare hoggi del Rosario».

⁶⁸ Cfr. *Vita del Beato Ambrosio Sansedoni da Siena* cit., p. 257.

⁶⁹ Cfr. Colucci, *Sepolcri a Siena tra Medioevo e Rinascimento* cit., p. 33 e soprattutto p. 116: «Tale cappella si trovava originariamente su un lato della basilica, che corrisponde all'attuale transetto sinistro; alla fine del trecento si provvide ad erigere un nuovo transetto più grande, quello attuale, e la cappella del beato fu ricostruita al centro della chiesa. [...] Questa tomba viene solitamente citata [...] come uno degli esempi più arcaici di tomba-altare a Siena; ad una prima impressione sembra leggermente insensato, visto che nelle descrizioni non si menziona l'altare, ma solo una struttura a cassa poggiante su colonne, ed inoltre non adiacente alla parete. Tuttavia è assai probabile che un altare fosse sistemato nell'immediate vicinanze, data la sua evidente necessità per ragioni di culto».

⁷⁰ Cfr. Cannon e Vauchez, *Margherita da Cortona e i Lorenzetti* cit., p. 87.

⁷¹ La Colucci, rifacendosi agli studi di Gianna Bardotti Biasion (G. Bardotti Biasion, *Gano di Fazio e la tomba-altare di Santa Margherita da Cortona*, «Prospettiva», 37, 1984, pp. 2-19, in part. p. 5), osserva che l'associazione di tomba e altare «avrà larga fortuna in Toscana», giacché «coniuga l'esigenza del culto con la presenza del corpo santo. In effetti, tutti gli altari consacrati, secondo la Chiesa, dovevano contenere una reliquia; tuttavia la presenza di un corpo santo, anche a causa delle sue maggiori dimensioni, necessitava di una struttura più grande e ingombrante. La tendenza a collocare il cadavere in un luogo elevato rispondeva infatti alla volontà di tributare un particolare onore al santo o beato, oltreché evidentemente ad esporne i resti alla vista e al culto dei devoti. La Bardotti ha espresso con chiarezza la caratteristica distintiva delle tombe dei beati, che sarebbe all'origine di una simile articolazione: "il monumento funebre di un santo o beato era [...] il centro del culto che fioriva intorno a quella figura; esso doveva essere corredato di un altare che veniva officiato con messe ed altri riti religiosi celebrati per ottenere la sua intercessione". Deporre le spoglie all'interno dell'altare stesso, visibili attraverso la *fenestra confessionis*, ad un certo momento dovette sembrare insufficiente; di conseguenza si adottarono forme di sepolcro sopraelevate: di solito una cassa sorretta da colonne, per sua natura piuttosto ingombrante, associata verosimilmente a un altare. Questa struttura è dunque qualcosa di diverso – e antecedente – alla tomba-altare pensile, perché prevede la presenza della cassa isolata, poggiante su quattro colonne o pilastri. La tomba del beato Ambrogio da Siena, poi appellato Sansedoni, aveva forse una struttura simile» (Colucci, *Sepolcri a Siena tra Medioevo e Rinascimento* cit., p. 116).

⁷² *Acta Sanctorum Martii* cit., t. III, *Caput VIII. Mors Beati Ambrosij, sepultura, translatio*, § 70, p. 195.

⁷³ *La sancta vita di beato Ambrosio da Siena* cit., cap. XXVII, *Dela traslatione del corpo suo: & mirabile suo odore*, c. 40v.

⁷⁴ Non sfugga come Elissa ripeta nel riferire l'esito della vicenda esattamente le stesse parole di frate Rinaldo, omettendo solo quell'epiteto di cortesia, «messer», che, se è del tutto funzionale entro il terzo livello narrativo del personaggio, non ha alcun senso al secondo livello diegetico della novellatrice.

⁷⁵ I termini usati sono *sepulcrum* o *tumulus* (talvolta *sepultura*); quanto alle azioni dei pellegrini, a parte le ricorrenti formule in ablativo assoluto, *emisso voto/facto voto*, i verbi *appono* e *appendo*, impiegati molto più raramente in luogo dei ricorrenti *defero*, *offe-*

ro, voveo, fanno presupporre che almeno alcune oblazioni venissero propriamente ‘appiccate’ alla tomba-altare, come già detto elevata su quattro colonne, o almeno alla grata della cappella. Analogamente nella *Sancta vita di beato Ambrosio da Siena* cit., si legge a seguito del passo precedentemente riportato: «& fu ordinato che sempre vi stessee grande numero di luminarii di lampade intorno al decto sepulcro: & tucti li ceri et imagini gia offerte per li suoi miracoli: si poseno ala decta cappela» (cap. XXVII, *Dela traslatione del corpo suo: & mirabile suo odore*, c. 40v).

⁷⁶ È chiaramente impiegato per ‘statua’ in *Dec.* III, *Intr.* 9; indica invece una immagine bidimensionale in *Amorosa visione* IV, 15.

⁷⁷ Diversi gli studi sull’onomastica dell’opera, cfr. F. Ageno, *Nomignoli e personaggi immaginari, aneddotici e proverbiali*, «Lingua nostra», XIX, fasc. 3, 1958, pp. 73-78; G. Herczeg, *I cosiddetti “nomi parlanti” nel Decameron*, in *Atti e memorie del VII congresso di scienze onomastiche. Sezione antroponomica*, voll. 4, Firenze, Istituto di glottologia dell’Università degli Studi, 1963, vol. III, pp. 189-99; B. Porcelli, *Il nome parlante nel racconto. Dal Novellino alla Commedia, ai novellieri del Trecento*, Milano, Franco Angeli, 1997, in part. *I nomi in venti novelle del Decameron*, pp. 32-58 (già apparso in «Italianistica», 24, 1, 1995, pp. 49-74) e *Nomi in coppia nel Decameron*, pp. 59-68 (già apparso in «Studi sul Boccaccio», 14, 1996, pp. 181-99); R. Ambrosini, *Sull’onomastica del «Decameron»*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 16, 2000, pp. 13-32; M. Zaccarello, *Primi appunti tipologici sui nomi parlanti*, «Lingua e stile», 38, 2003, pp. 59-84; M. Scalabrini, *Esempi di onomastica comica tra Boccaccio e Ariosto*, «Strumenti critici», 24, 1, 2009, pp. 55-98.

⁷⁸ Ambrosini, *Sull’onomastica del «Decameron»* cit., pp. 13-14.

⁷⁹ Nato negli anni Quaranta del Duecento e morto nel 1307, «L’elezione, testimoniata già al 7 febr. 1281 [...], ebbe la conferma pontificia solo il 16 nov. 1281»; cfr. *DBI* 68 (2007), dove la voce è curata da Bruno Bonucci. Si noti oltretutto come il vescovo portasse lo stesso nome del potente zio – il canonico Rinaldo d’Orlando – responsabile dell’ascesa del casato Malavolti ai vertici della Chiesa. Giulio Sansedoni nella *Vita del Beato Ambrosio Sansedoni da Siena* cit., pp. 150-51, riporta anche il testo della bolla con cui il vescovo concesse un’indulgenza speciale per la costruzione della cappella dedicata al Sansedoni. Dunque Rinaldo è nome che non potrebbe essere più legato al culto locale del frate domenicano.

⁸⁰ L. Brunetti, *Agnese e il suo ospedale*, Pisa, Pacini, 2005, p. 27.

⁸¹ La notte di san Benedetto – Ambrogio era spirato il giorno avanti –, madonna Fiorita, moglie di Forese del popolo di San Desiderio, fu risanata per intercessione del frate di una grave fistola della mano; l’episodio è ricordato nella *Vita* dei quattro domenicani trascritta dal Taegio e nella *Legenda* di frate Recupero (cfr. *Acta sanctorum Martii* cit., t. III, *Caput X. Varia infirmitatum genera ad invocationem B. Ambrosij* curata, § 95, p. 198, *Caput V. De miraculis qui acciderunt post mortem B. Ambrosij ante eius sepulturam*, § 58, p. 218; nel volgarizzamento l’episodio è narrato a c. 43r). Analogamente madonna Maffea del contado senese fu guarita da un ascesso a un ginocchio; l’episodio è narrato nella *Vita* dei quattro domenicani trascritta dal Taegio e nella *Legenda* di frate Recupero (cfr. *Acta sanctorum Martii* cit., t. III, *Caput IX. De miraculis post transitum sancti viri eius meritis divina virtute perpetratis*, § 73 pp. 195-96 e *Caput V. De miraculis factis in die & postridie sepulturae B. Ambrosij*, § 68, p. 219). Infine, Agnese stessa, ormai affetta da «scesa di catarro» a un occhio (questa la traduzione di Giulio Sansedoni, cfr. *Vita del Beato Ambrosio Sansedoni da Siena* cit., p. 167, per «rheuma calidum» impiegato nella *Legenda* di Recupero da Petramala), riacquistò la vista visitando il sepolcro del domenicano «ad quem in vita specialem habebat devotionem et familiaritatem» (cfr. *Acta Sanctorum Martii* cit., t. III, *Caput XVI. De usu oculorum, aurium, & linguae per B. Ambrosium aegris reddito*, § 185, p. 232).

⁸² Prendersi gioco, sulla falsariga delle due novelle decameroniane (VII, 3 e VII, 10), della sciocchezza dei Senesi, diventerà nel secolo successivo un *topos* della letteratura comica fiorentina, cfr. S. Carrai, *Le muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Napoli, Guida Editori, 1985, p. 62.

⁸³ Rilevate le convergenze verso la figura storica del Sansedoni potremmo fare rientrare a pieno titolo anche Rinaldo e Agnesa in quelle coppie nominali già studiate da Porcelli in *Nomi in coppia nel Decameron* cit..

⁸⁴ Cfr. *Acta Sanctorum Martii* cit., t. III, *Caput III. B. Ambrosij ingressus ad Ordinem, studia, praedicationes, & lectiones publicae*, § 18, p. 185: «[...] & ut melius eum ad hoc faciendum inducerent, ut consortia nobilium iuvenum civitatis frequentaret enixius quaerebant; & maxime ut equos aleret, canes & aves ad venandum sumeret, hortabantur» e *La sancta vita di Ambrosio da Siena* cit., cap. VI, *Della entrata sua nella Religione*, c. 11v: «percio volevano che lui tenesse vita di nobile giovinetto: usando con li altri gioveni secolari in piacere di cavalli/cani/uccelli: & altri sollazi honesti» (per una trascrizione fedele, ma 'leggibile', sciolgo i compendi, separo le parole secondo l'uso moderno e converto l'arcigrafema *u* in *v*). Soprattutto lo stringato *tricolon* nominale del volgarizzamento è perfettamente accostabile a simili formule decameroniane, là dove Boccaccio descrive il tenore di vita o di veri nobili o di mercanti che, raggiunta una certa agiatezza, imitano l'aristocrazia negli svaghi; cfr. *Dec.* II, 3, 8: «tenendo grandissima famiglia e molti e buoni cavalli e cani e uccelli»; *Dec.* IV, 3, 19: «e quivi con molta famiglia, con cani e con uccelli e con cavalli, in conviti e in feste e in gioia [...]»; V, 9, 11: «a dilettersi d'uccelli e di cani»; VI, 4, 4: «e vita cavallerescamente tenendo continuamente in cani e in uccelli s'è dilettrato»; VII, 9, 6: «molta famiglia e cani e uccelli».

⁸⁵ Seppure non obbligatorio (si pensi alla scelta degli stessi fondatori dei due Ordini mendicanti), il cambio del nome era segno manifesto di rottura incondizionata con la vita laicale di un tempo.

⁸⁶ Sulla tradizione cavalleresca del nome e in particolare sulla ricorrente adozione nella casata estense, ha condotto un'importante analisi Porcelli (*I nomi in venti novelle del Decameron* cit., pp. 52-53), ma non relativamente al personaggio di frate Rinaldo, bensì per quel Rinaldo d'Asti, il protagonista di *Dec.* II, 2, che, al di là dell'ufficiale mestiere di mercatante, si ritrova in tutto e per tutto in chiusura del racconto a 'rivestire' abito e ruolo di Azzo d'Este.

⁸⁷ Di 'anti-santo' e 'pseudo-santo' ha parlato a proposito di figure come ser Ciappelletto o l'Arrigo di *Dec.* II, 1, Emilio Pasquini in *La santità nella letteratura italiana del Trecento*, in *Santi e santità nel secolo XIV*. Atti del XV Convegno Internazionale, Assisi, 15-16-17 ottobre 1987, Perugia, Università di Perugia, Centro di Studi Francescani, 1989, pp. 25-53, si veda in part. p. 44.

⁸⁸ È questo l'epilogo della *Chanson des quatre fils Aymon* (o *Chanson de Renaud de Montauban*), dove Renaud viene ucciso da degli operai mentre partecipa alla costruzione della cattedrale di Colonia. Il suo corpo, durante il trasporto, si rende responsabile di numerosi miracoli, così che il paladino viene riconosciuto come santo.

⁸⁹ Cfr. Montefusco, *Dall'università di Parigi a frate Alberto* cit., p. 204: «La visione boccacciana dei Mendicanti, dunque, è intonata ad alcuni temi che sembrano estratti essenzialmente dalla tradizione critica "dall'interno" dell'Ordine; a questa Boccaccio aderisce nella visione d'una inesorabile decadenza che colpisce anche i Domenicani, e che individua nella agiatezza della condizione presente dei frati una negazione della tipica precarietà che invece caratterizzava i tempi eroici della fondazione: è ben noto come "né san Domenico né san Francesco, senza aver quattro cappe per uno, non di tintillani né d'altri panni gentili ma di lana grossa fatti e di natural colore, a cacciare il freddo e non a apparere si vestissero (VII 3, 12)».

⁹⁰ Questo il noto vestiario bicromo dell'*Ordo Praedicatorum*, adottato ufficialmente col Capitolo Generale di Bologna del 1220 (cfr. Lippini, *La vita quotidiana di un convento medievale* cit., p. 147, cfr. poi anche la nota 93). Certo l'apparizione di Ambrogio Sansedoni a Vannuccia, figlia di Mina e Gocciolo, tormentata da una febbre persistente e miracolosamente risanata a seguito della visione del beato, lascia un po' da pensare sulla non ancora rigida regola del doppio colore (spesso non seguita per penuria: la cappa poteva essere realizzata anche con lo stesso panno dato in dotazione per realizzarvi la tonaca, cfr. Lippini, *La vita quotidiana di un convento medievale* cit., p. 141), giacché, come riporta l'*Instrumentum* XIV – per Giulio Sansedoni l'VIII – il domenicano apparve alla fanciulla «in cappa alba & cappuccio albo & cum serto floreus» (*Acta Sanctorum Martii* cit., t. III, p. 205). Ma della visione di una fanciulla delirante si trattava (tant'è che nell'atto notarile si aggiungeva «& timens ne ipse esset, petivit utrum esset S. Ambrosius, & fuit») e comunque frate Recupero nella sua *Legenda* più genericamente riferiva che Ambrogio «apparuit vestibus albis & serto florido» (*Acta Sanctorum Martii* cit., t. III, *Caput VII. Translatio corporis & eam secuta miracula, praecipue mense Maio*, § 73, p. 220).

⁹¹ Che l'ambiente domenicano, con la figura del Sansedoni (e non solo), sia nella novella il modello di riferimento da capovolgere in una dissacrante parodia ce lo dimostra quasi a posteriori la scelta onomastica e parodica insieme compiuta da Franco Sacchetti nella novella CCVII (cito da Franco Sacchetti, *Il trecentonovelle*, a cura di V. Marucci, Roma, Salerno editrice, 1996), che come ha già sottolineato Branca (Boccaccio, *Decameron* cit., vol. II, p. 805), è in parte rielaborata sul canovaccio di *Dec.* VII, 3. Anche della storia narrata da Sacchetti è protagonista un frate libertino, egli pure seduttore di una donna sposata, ma confratello questa volta dell'*Ordo Minorum*. Avendo il religioso dimenticate le brache in camera di madonna Caterina ed essendo venute queste in mano del marito, Buccio Malpanno, il religioso fa credere allo stolto che si tratta delle brache di san Francesco, reliquie dalle speciali virtù taumaturgiche (capaci infatti di ingravidare le donne sterili come Caterina), lasciate a madonna affinché se ne possa avvalere personalmente. Se è evidente come Sacchetti combini il motivo delle brache, chiaro indizio di sesso consumato (da *Dec.* IX, 2), col tema del fraudolento culto tutto fratesco delle reliquie (da *Dec.* VI, 10), non sfuggirà la doppia scelta onomastica: il consiglio su come recuperare «la trabacca» (§ 7), ovvero gli enormi mutandoni, viene dato al compagno in pericolo da un confratello che, pur essendo un francescano, si chiama Domenico («molto scienziato e sperto» § 9), quanto al dissoluto e inguaiato frate, porta proprio il nome del grande taumaturgo dell'*Ordo Minorum*: frate Antonio. La beffa dunque riesce grazie all'azione combinata dei due religiosi, che, *nomen sunt consequentia rerum*, eccellono con malizia e inganno nei pregi dei loro grandi omonimi. Converrà a questo punto passare in rassegna anche altre prove di epigoni, giacché pure dal riadattamento meno sottile, proprio a un confronto col modello, si possono cogliere tanti dettagli sagaci della diegesi e della dialettica dell'originale, o è possibile osservare come gli imitatori facciano spesso attenzione alle scelte onomastiche di Boccaccio, magari non comprendendone la funzione parodica (afferrata invece, in tutta evidenza, da Sacchetti), e a queste, tramite correlate soluzioni, si richiama. Branca ricorda, oltre alla novella di Sacchetti, la rielaborazione ben più pedissequa messa in atto da Giovanni Sercambi con la novella CLI, *De inganno in amore* (cito da G. Sercambi, *Novelle*. Nuovo testo critico con studio introduttivo e note a cura di G. Sinicropi, voll. 2, Firenze, Le Lettere, 1995, vol. II, pp. 1274-80). In questo caso Sercambi recupera dall'intreccio boccacciano il motivo del legame di comparatico, nonché la finta incantazione dei vermi. Anche qui il protagonista, Curradino da San Savino, «uno giovane leggiadro e grande vagheggiatore» (§ 9, p. 1274), avvicina e seduce

la donna amata legandosi alla famiglia come compare; colto in flagrante con la donna dal marito, sarà ancora una volta la donna a suggerire all'amante come giustificare la propria presenza nella camera nuziale con analoga scusa: Curradino, medico, rassicura il compare di esser lì a curare con pratiche non taumaturgiche ma terapeutiche (le stesse che avrebbe impiegato l'autore speciale) il bimbo affetto dai vermi. Pur riscrittura meno creativa, rispetto al *pastiche* di Sacchetti, la novella di Sercambi mostra comunque anch'essa un'attenzione alla particolare onomastica della novella presa ad esempio. La coppia regolare reca infatti dei nomi che riproducono nelle iniziali i nomi della coppia illegittima boccacciana: Antoniella (come Agnesa) e Ranieri (come Rinaldo). Aggiungerei a mia volta alla lista altra rielaborazione letteraria, che nasce sulla sinopia di *Dec.* VII, 3, quella vicenda (XL) narrata da Masuccio Salernitano nel suo *Novellino*. Anche in questo caso si sfrutta il motivo del comparatico, legame che addirittura non viene neanche richiesto dall'amante (è infatti il marito medesimo che glielo concede in nome della grande 'amicizia' nata tra i due uomini). Il catalano Piero Genefra può così addirittura 'imbolare' la moglie allo stolto compare, l'amalfitano «argentero» Cosmo, portandosela via per mare. Se il rapporto col modello boccacciano si riduce invero qui al recupero di un unico motivo, lo speciale obbligo tra compari, espediente per avvicinare Andriana (anch'essa, analogamente all'Antoniella del Sercambi, recante un nome che, come quello della protagonista della novella decameroniana, inizia per 'A'), non sfuggano le esplicite riprese verbali dal testo boccacciano. Masuccio recupera dal dettato di *Dec.* VII, 3 l'espressione «assai poco levatura avea bisogno» (cito da Masuccio Salernitano, *Il Novellino*, a cura di A. Mauro, Bari, Laterza, 1940, p. 314), piatta ripresa di un inciso (§ 22: «La donna, che loica non sapeva e di piccola levatura avea bisogno [...]») che ha invece nel contesto boccacciano una funzione di grande rilievo (date le facoltà sillogistiche di 'maestro' Rinaldo, quasi 'inutili precauzioni' di fronte alla inattesa disponibilità della donna). Pari banalizzazione è la ripresa letterale della formula «arbitrio colorato» («parendoli che lui medesimo con la sua fortuna insieme li apressero la serrata strada, donde avesse con arbitrio colorato possuto caminare», p. 314), poiché nel contesto del *Novellino* viene a perdere quella 'specificità' che nel *Decameron* mi sembra possa esserle attribuita (§ 5: «avendo alquanto d'albritorio più colorato di poterle parlare»). Seppure espressione fissa (avvicinabile a quella di *Dec.* I, 3, 7: «ragion colorata»), la potremmo far rientrare infatti nelle tante locuzioni legate al 'tema dell'abito': insomma se semplicemente riferisce la maggiore libertà di Rinaldo nel poter, in veste di compare, avvicinare Agnesa, l'attributo sembra rimandare anch'esso al 'tema del camuffamento' di un uomo per nulla rispettoso del legame parentale stretto con la donna e col marito di questa, né dell'abito religioso poi assunto, ma pronto a sfruttare di entrambe le 'coperture' la carica seduttiva, nonché a farsene poi scudo.

⁹² Di spiccio aiuto ha bisogno Rinaldo e non è certo il caso che, nel pericolo in cui si trova, il frate usi verso l'Ordine 'rivale' le reciproche gentilezze di Tommaso e di Bonaventura (*Par.* XI-XII), innalzando egli, francescano, una *laudatio* a un domenicano: il nome di Ambrogio Sansedoni a Siena è sì guarentigia per tutti, ma molto probabilmente ancor più per un frate uscito dal medesimo convento.

⁹³ Boccaccio asserisce che Rinaldo «senza lasciar l'abito, se le riprese; e cominciò a dilettersi d'apparire e di vestir di buon panni e d'essere in tutte le sue cose leggiadretto e ornato [...]» (§ 7). Alla luce anche delle chiare rampogne mosse con la tirata di Elissa contro i seguaci degeneri di san Francesco e san Domenico (§ 12), non vi è dubbio che Boccaccio non accusa Rinaldo di indossare nuovamente, magari nell'intimità della cella, pregiate vesti borghesi, ma ci riferisce che il frate, in barba alle *Consuetudines* (I, 19) prescriventi l'impiego di stoffe «viles» per la tonaca e soprattutto per la cappa (cfr. Lippini, *La vita quotidiana di un convento medievale* cit., p. 142), che era, come già

detto, capo obbligatorio per presentarsi in pubblico, se le faceva realizzare «di tintillani» e «d'altri panni gentili», infrazione alla regola in cui più tardi cadrà la Geltrude manzoniana delle prime prove di romanzo, per cui l'occhio attento del narratore così osservava: «La stoffa della cocolla e dei veli era più fine che non s'usasse a monache» (cfr. *Fermo e Lucia*, in A. Manzoni, *Tutte le opere*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1954, vol. II, t. III, p. 154).

⁹⁴ Cfr. Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*. Testo critico riveduto e commento a cura di G.P. Maggioni. Traduzione italiana coordinata da F. Stella, voll. 2, Firenze, Sismel, 2007, vol. II, [CIX] *De sancto Dominico*, pp. 804-29, in part. 814; Iordani de Saxonia, *Libellus de principiis Ordinis Praedicatorum*, edited by H.C. Scheeben, in *Monumenta Ordinis Fratrum Praedicatorum historica XVI, Monumenta historica S. P. N. Dominici*, fasc. II, 1935, pp. 25-82 (in part. *De miraculosa receptione magistri Reginaldi apud Romam per magistrum Dominicum* §§ 56-57, pp. 51-52); Costantini Urbevetani, *Legenda Sancti Dominici*, edited by H.C. Scheeben, in *Monumenta Ordinis Fratrum Praedicatorum historica cit.*, pp. 261-352 (in part. *De conversione fratris Reginaldi mirabili* §§ 30-33, pp. 307-10); Humberti de Romanis, *Legenda Sancti Dominici*, edited by H.C. Scheeben, in *Monumenta Ordinis Fratrum Praedicatorum historica cit.*, pp. 353-423 (in part. *Qualiter magister Reginaldus notitiam sancti Dominici primo habuit* § 35, pp. 394-96); Bartolomeo da Trento, *Liber epilorum in gesta sanctorum*, a cura di E. Paoli, Firenze, Sismel, 2001 (in part. *De sancto Dominico Ordinis Fratrum Praedicatorum* § CCVII, pp. 209-15). Circa la *Legenda Sancti Dominici* di Pietro Ferrando il ms dato a testo da Scheeben (Göttingen, Bibl. Université, Theol. 109) presenta la forma «Reinaldus», contro «Reginaldus» degli altri testimoni, cfr. *Legenda Sancti Dominici*, edited by H.C. Scheeben, in *Monumenta Ordinis Fratrum Praedicatorum historica cit.*, pp. 193-260 (in part. §§ 33-36, pp. 233-37).

⁹⁵ *Leggenda di San Domenico fondatore dell'ordine dei Predicatori*, a cura di P. Ferrato, Venezia, A. Clementi, 1867.

⁹⁶ *Prosatori minori del Trecento*, tomo I, *Scrittori di religione*, a cura di don G. De Luca, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 769-92; p. 769: «La *Leggenda di San Domenico* pubblicata da Pietro Ferrato (Venezia, A. Clementi, 1867) da un codice allora in possesso di Roberto de Visiani (oggi alla Biblioteca civica di Novara, cod. 10bis; cfr. MAZZATINTI-SORBELLI, *Inventari dei Mss. delle Biblioteche d'Italia*, vol. 31, Firenze, 1925, p. 154) è quella dovuta a "frate Costantino de Faffuccio de' Medici de Bisenzio, de l'ordine de predicatore, in Orvieto" (*Cronaca di Luca di Domenico Manenti*, Muratori, *Rer. Ital. Script.*, XV, 5, p. 304), comunemente detto Costantino da Orvieto 1250-1256 († 1256). [...] Dall'edizione del Ferrato diamo qui le pp. 17-54 e 85-92, senza troppi rinvii né commentari».

⁹⁷ Dell'episodio non manca una relevantissima testimonianza artistica (segno della notorietà della leggenda), l'arca di san Domenico, realizzata da Nicola Pisano e aiuti a Bologna, per la basilica intitolata anch'essa al fondatore dell'Ordine: in uno dei pannelli posteriori è raffigurato propriamente il momento in cui al beato Reginaldo appare in visione la Vergine, che mentre tocca con la mano sinistra la fronte dell'infermo tiene sollevato con la destra l'abito domenicano. Il monumento funebre, affidato nel 1264 a Nicola Pisano, fu completato nella parte propriamente relativa all'urna nel 1267, soprattutto con l'aiuto degli allievi, tra cui Arnolfo di Cambio (giacché dal 1265 in poi Nicola fu impegnato alla realizzazione del pulpito del Duomo senese). L'opera raggiunse la sua completezza tra Quattro e Cinquecento, grazie agli interventi di Niccolò dell'Arca, autore della cimasa, Michelangelo, che scolpì le statue di san Petronio, san Procolo e dell'angelo reggicandelabro, e di Alfonso Lombardi che realizzò la stele. Andrà inoltre considerato come altra documentazione artistica dell'episodio, seppur di minore importanza, si trovava un tempo proprio nel medesimo luogo sacro in cui si

conclude il racconto boccacciano: si tratta del *Dittico del beato Andrea Gallerani*, opera di Guido da Siena e Dietisalvi di Speme (1270 ca.), ora conservato presso la Pinacoteca Nazionale, ma un tempo probabilmente costituente le due ante interne della nicchia riservata alle reliquie del Gallerani e sistemata proprio nella basilica di san Domenico (cfr. P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti*, Genova, SAGEP, 1990, vol. I, pp. 16-18). Si osservi come in questa raffigurazione pittorica la Vergine Maria porga al maestro Reginaldo distintamente cappa e scapolare.

⁹⁸ Cito da *Prosatori minori del Trecento* cit., vol. I pp. 787-89.

⁹⁹ È sempre Pasquini che impiega i due termini, in rapporto ai personaggi concepiti da Boccaccio come anti-santi o pseudo-santi (cfr. Pasquini, *La santità nella letteratura del Trecento* cit. p. 44).

¹⁰⁰ Comprovata ragionevolmente l'appartenenza di frate Rinaldo all'*Ordo Praedicatorum* non sfuggirà come Boccaccio componga un perfetto dittico oppositivo tra *Dec. IV, 2* e *Dec. VII, 3*, doppia satira volta a criticare i due Ordini mendicanti particolarmente avversati (e tra loro avversari): se nella prima novella infatti è protagonista esplicitamente un francescano, frate Alberto, che miseramente paga il suo ingannevole 'mascheramento' in «agnolo Gabriello», finendo per essere punito pubblicamente 'travestito' da «uomo salvatico», della seconda novella è protagonista un domenicano, frate Rinaldo, che nel suo abito religioso, assunto per mera leggerezza, trova una maschera di 'santità' al cospetto del suo possibile accusatore, ma probabilmente anche agli occhi dell'intero popolo senese. Diversamente, il dittico che il narratore costituisce tra *Dec. VII, 1* e *Dec. VII, 3*, in base alla satira contro lo specifico Ordine, potremmo definirlo di tipo correlativo: i due bacchettoni, consorti di Tessa e di Agnesa, pur appartenenti a contesti urbani diversi, fiorentino il primo come senese il secondo, sono comunque legati in veste di laici ad ambienti domenicani: del «bescio sanctio» lo possiamo supporre data la assai probabile appartenenza del compare all'*Ordo Praedicatorum*, nonché le plausibili 'letture' personali del «santoccio», quei «ciancioni» sul taumaturgo domenicano locale che lo rendono edotto dei tanti miracoli del Sansedoni, di Gianni Lotteringhi lo sappiamo con certezza, giacché lo «stamaiuolo», come rende noto Emilia, «era molto spesso fatto capitano de' laudesi di Santa Maria Novella, e aveva a ritenere la scuola loro, e altri così fatti uficetti aveva assai sovente, di che egli da molto più si teneva» (§ 4).

MONICA BISI

*Il torto, la ragione, la forza: I promessi sposi, capitolo II*¹

Wrong, right, force: I promessi sposi, chapter II

ABSTRACT

Nella sua architettura parabolica attentamente progettata, che si rivelerà la forma necessaria per il contenuto che rappresenta, il capitolo II vede in scena, insieme ai personaggi principali del romanzo con le loro caratteristiche, due dinamiche intrecciate che lo attraversano in modo determinante: il contagio del male e la perversione delle vittime – per lo più prive di mezzi e private della loro libertà – che da esso deriva quasi sempre inevitabilmente. Nella *dispositio* di parole e immagini, che apparirà nuovamente in altri luoghi decisivi del romanzo, rivela la sua pervasività, nella dimensione storica, il meccanismo di correlazione simmetrica, per cui alla violenza corrisponde la violenza (verbale o fisica) in una logica di opposizioni cicliche da cui è possibile uscire solo attraverso una prospettiva più ampia, che va oltre il «lecito» verso il «santo», oltre la vendetta verso il perdono. Una prospettiva che già le *Osservazioni sulla morale cattolica* invitano a seguire, attraverso una riflessione che aiuta ad illuminare alcuni aspetti problematici del personaggio di don Abbondio.

The second chapter of *I promessi sposi* features a carefully designed parabolic structure necessary for the content it presents on the narrative stage where, along with the novel's main characters and their characteristics, two interwoven dynamics play a prominent role: the contagion of evil and the corruption of its victims. Given the victims' absence of means and deprivation of freedom, corruption is almost always inevitable. In the *dispositio* of words and images, which will appear again at decisive points in the novel, the mechanism of symmetrical correlation reveals the pervasiveness of this corruption in its historical dimension. The mechanism is one whereby violence corresponds to violence (verbal or physical) in a logic of cyclical oppositions from which the only possible escape is through a broader perspective that goes beyond the 'lecito' towards the 'santo', beyond revenge towards forgiveness. A perspective that the «Osservazioni sulla morale cattolica» also encourages, through a reflection that helps illuminate some problematic aspects of Don Abbondio's character.

Il torto, la ragione, la forza: I promessi sposi, capitolo II

Se dunque il riguardo al dolore degli altri, se il dovere di non contristare una immagine di Dio è uno di questi sentimenti stampati da Dio nel cuore dell'uomo, la Chiesa non lo avrà certamente perduto di vista nel suo insegnamento morale, perchè non lo avrà perduto di vista la legge divina. [...] È insegnamento catechistico universale, che i peccati si aggravano in proporzione del danno che con essi si fa volontariamente al prossimo. [...] L'intenzione di affliggere un uomo è sempre un peccato; l'azione la più lecita, l'esercizio del diritto il più incontrastabile diventa una colpa, se sia diretto a questo orribile fine. [...] Tanto ella [la chiesa] vuole che si veggia che il suo è ministero di perfezione; che se vi ha delle circostanze orribili nelle quali può esser lecito all'uomo di combattere l'uomo, essa non ha istituiti dei ministri per far ciò che è lecito, ma ciò che è santo; che quando si creda di non poter rimediare ai mali che con altri mali, essa non vuole avervi parte².

Nel capitolo V delle *Osservazioni sulla morale cattolica, Sulla corrispondenza della morale cattolica coi sentimenti naturali retti*, Manzoni risponde così all'accusa mossa ai casisti di aver snaturato la morale rendendola estranea al cuore come alla ragione e di averle fatto perdere di vista l'attenzione per la sofferenza che i peccati di ognuno possono provocare ai fratelli. Proprio a motivo di questo ultimo punto, strettamente legato alla missione per cui la Chiesa ha istituito i propri ministri, la riflessione, risalente a pochi anni prima della stesura del romanzo e rimasta quasi del tutto invariata nella successiva edizione delle *Osservazioni* nel 1855, diventa strumento importante per leggere il capitolo che si apre con la notte di don Abbondio, giacché per molti aspetti, e per contrasto, sembra avere a che fare anche con il caso particolare del curato: essa, infatti, indica chiaramente non solo la risoluzione che egli avrebbe dovuto prendere al termine delle sue «consulte angosciose»³ e a cui ha invece scelto di voltare le spalle, ma anche i presupposti antropologici che la fondano. Il brano della *Morale cattolica* parla di quello che don Abbondio dovrebbe essere, ma non è. Egli, infatti, già dal secondo capitolo, è disposto a rappresentare il ministero della Chiesa proprio là dove essa «non vuole averci parte»: senza avere l'intenzione esplicita di affliggere un uomo e nell'esercizio del diritto incontrastabile di conservare la propria vita, il curato cede tuttavia alla tentazione «di non poter rimediare ai mali se non con altri mali», si limita al «lecito» senza nemmeno contemplare l'ipotesi del «santo» e finisce per contristare nel «povero» Renzo e in tutti i suoi pari un'immagine di Dio⁴. Con l'iniqua deliberazione della notte successiva all'incontro con i bravi, dunque, don Abbondio non solo perde di vista un insegnamento morale della Chiesa, ma decide addirittura di ignorare uno dei sentimenti stampati da Dio nel cuore dell'uomo. Se il curato non manifesta direttamente la volontà di contristare i suoi parrocchiani, esclude comunque, da subito, l'ipotesi di aiutarli ad essere felici e di compiere così

anche il proprio dovere, che avrebbe previsto di preporre il servizio agli altri alla propria sicurezza.

Il suo volontario accecamento («e fare il matrimonio, era un partito, che [don Abbondio] *non volle* neppur mettere in deliberazione», PS II, 2 corsivi miei, e così sempre) apre il capitolo II, nel momento in cui le vicende delle «gente meccaniche, e di piccol affare», vicende particolari di genti particolari, diventano all'improvviso straordinarie ed *exempla* nei quali è possibile leggere le forme dell'universale. Di quale universale si tratti si intuisce già dall'atteggiamento del curato, ma a chiarirlo sarà, come di consueto, una delle poche e sintetiche parentesi riflessive che il narratore si concede al termine delle concitate scene di dialogo: quello che è in gioco fin dalle prime pagine del romanzo è la problematica relazione non solo fra oppressi e oppressori, ma, più sottilmente, fra i mezzi impiegati da coloro che si rendono colpevoli e la gamma di possibili reazioni (o risposte) da parte delle loro vittime.

Nel capitolo che porta in scena i ritratti dei due promessi e, più sullo sfondo, Agnese, componendo così il quadro degli attori principali della storia⁵, si accampano, infatti, quasi alla maniera di personaggi, anche alcuni grandi temi che attraverseranno il romanzo e poi la *Storia della colonna infame* e verso i quali ci orienta il frammento della *Morale cattolica* considerato in apertura. Esso mette a fuoco, da un lato, la gravità dell'intenzione di affliggere un uomo, già drammaticamente espressa nell'ultima strofe del coro del Carmagnola («Siam fratelli siam stretti ad un patto; / Maledetto colui che l'infrange / Che s'innalza sul fiacco che piange, / Che contrista uno spirto immortal!»); dall'altro, la necessità di vincere la tentazione di rispondere al male con il male e la conseguente volontà della chiesa di impegnarsi a superare il «lecito» con il «santo». Questi i due fili rossi – strettamente intrecciati fra loro – che percorrono anche il secondo capitolo del romanzo, dove si specificano le conseguenze dell'infrazione della giustizia e dell'esercizio della violenza (soprattutto verbale), già problematiche protagoniste del capitolo precedente. Il primo e più evidente effetto di un atto di afflizione, come Manzoni non manca di sottolineare con una riflessione tanto sintetica quanto strategica, è la perverzione delle vittime, che a loro volta potrebbero compiere o avere la tentazione di compiere un male analogo a quello ricevuto facendolo ricadere su colui che l'ha causato o su ulteriori vittime e rispondendo, così, al male con il male. Si tratta del perverso e diffuso meccanismo che l'antropologo francese René Girard ha definito «frenesia mimetica»⁶, originato dal desiderio di possesso e dunque di affermazione e capace di istigare alla ricerca di un capro espiatorio su cui dirigere una violenza spesso improntata del sentimento di vendetta. Quel medesimo meccanismo che, amplificato nella folla, genera, nella storia vicina a Manzoni, il linciaggio del ministro Prina, e, nel romanzo, le scene dell'assalto ai forni, fino a manifestare le sue estreme conseguenze negli accecamenti degli animi della *Colonna infame*: si pensi soprattutto ai giudici, che imitano, nelle loro prese di posizione, quelle della folla.

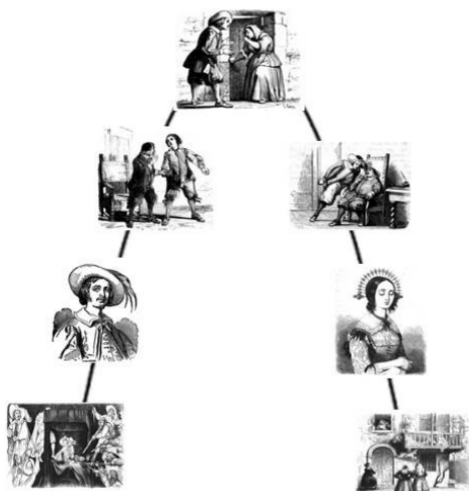
La violazione del diritto di contrarre il matrimonio perpetrata nel primo capitolo attraverso l'intimidazione a don Abbondio incide, da subito, sull'animo degli offesi: prima di tutto su quello del curato, che farà ricadere l'abuso di potere di cui è vittima su un'ulteriore vittima; e poi su Renzo stesso, dapprima vittima, poi improvvisamente aggressore di don Abbondio e in un secondo tempo capace di meditare l'omicidio di don Rodrigo come vendetta che renda il male ricevuto direttamente a colui che l'ha causato. Contagio pestifero che – da un capo all'altro del romanzo – ricade dal soverchiatore sui suoi strumenti e sulle sue vittime, e che al soverchiatore potrebbe ritornare nel caso in cui si realizzasse il proposito della vendetta. Nel suo propagarsi, il contagio può seguire direzioni diverse: se Renzo predilige le forme chiuse della vendetta (destinando l'estremo atto di violenza a don Rodrigo in quanto punto di partenza della catena degli abusi) e della correlazione simmetrica (reagendo a don Abbondio nell'immediatezza della situazione contingente), don Abbondio non si rivale sul proprio oppressore e, cambiando obiettivo, colpisce chi più di lui è indifeso e sprovvisto di mezzi, allargando il cerchio delle vittime. In entrambi i casi il processo ha buone possibilità di rinnovarsi all'infinito, a meno che non intervenga un fattore altro che lo interrompa, come farà il pensiero di Lucia insinuandosi nel sogno di sangue di Renzo.

Tra gli strumenti più sottili del contagio si annovera, per prima, la falsa sapienza impiegata per soggiogare gli ignoranti, sapienza che si fa parola per zittire e imporre un destino: prima che il lettore entri con Renzo nello studio di Azzecca-garbugli e prima che senta raccontare la storia di Gertrude, già il secondo capitolo introduce un tema che percorrerà le vie maestre del romanzo. Quello della parola che, lungi dal rendere giustizia, si pone intenzionalmente al servizio della violenza, e intenzionalmente sotto la maschera dell'autorevolezza.

Disposizioni simmetriche

Se ora consideriamo la struttura del capitolo dal punto di vista della *dispositio*, possiamo forse riconoscervi un andamento parabolico e decisamente simmetrico, come simmetrico è l'avvicinarsi degli opposti nella logica vendicativa: l'organizzazione del materiale narrativo segue allora il medesimo schema cui obbediscono i rapporti fra alcuni dei personaggi che si muovono sulla scena, riproducendo così, quasi in modo esponenziale, la forma dell'universale di cui si è detto in apertura. Scandito in sette sequenze, il capitolo si apre con un contrasto amaramente ironico, vede entrare in scena il «primo uomo» della storia, tocca, nei tre dialoghi centrali (a loro volta costruiti sul perno di un asse di simmetria), il punto più alto dell'azione drammatica per poi rallentare il ritmo e allargare il respiro consentendo l'entrata in scena di Lucia, «prima donna» della storia, e infine concludersi con una certa aria da commedia quasi goldonia-

na, all'insegna dell'amara ironia con cui si era aperto. Per visualizzare la struttura narrativa del capitolo e coglierne le simmetrie può essere utile ripercorrere la sequenza delle illustrazioni, dal sogno di don Abbondio al suo «febbro-ne». Se, per continuità iconografica, consideriamo un'unica immagine il ritratto di Lucia e la vignetta successiva che la vede fra le donne all'arrivo di Bettina, contiamo sette quadri disposti sull'arco di una parabola, il cui perno è il dialogo in cui Perpetua fa intendere la verità a Renzo: il centro del capitolo è uno svelamento, così come lo sono i due ritratti dei promessi che ne rivelano il carattere e le aspirazioni; il resto è tentativo di coprire la verità.



La sintassi avversativa dei pensieri di don Abbondio mima i movimenti delle sue «consulte angosciose» e il passo di *PS* II, se riletto con visuale retrospettiva all'altezza del capitolo XXI, per le analogie formali e l'esito così differente assume i tratti di una caricatura della notte dell'Innominato, un grande nel male che, sebbene *in absentia*, stringe il curato, insieme al principe di Condé, nella morsa di un paragone insostenibile. I movimenti sintattici, insieme alle rivolte nel letto⁷, conducono paradossalmente il curato all'immobilità: decide di prendere tempo e «stette aspettando Renzo» (§ 6). Attraverso un ritratto in cui, più che i colori del vestito o i tratti del viso, brillano le virtù di quello che si rivelerà un *homo novus*, la seconda sequenza vede entrare in scena quello che al capitolo XIV verrà «quasi» definito «il primo uomo della nostra storia» (§ 51). Le tre sequenze centrali sono occupate, in *climax*, dai tre dialoghi Renzo-don Abbondio; Renzo-Perpetua e, di nuovo, Renzo-don Abbondio. In *climax* perché, se considerate nella relazione che le lega a prescindere dal più generale schema parabolico, le tre scene disegnano un crescendo sia nell'ordine del venire alla luce della verità, sia nell'ordine della violenza utilizzata per estorcerla,

finché Renzo non si scusa con il curato, pur non dismettendo la furia contro il nemico scoperto. Ma le medesime sequenze sono anche disposte in simmetria, perché sull'asse dell'incontro Renzo-Perpetua si incardinano i due scontri fra il curato e il promesso sposo e se nel primo è don Abbondio a sconfiggere, almeno provvisoriamente, Renzo, nel secondo accade il contrario. Lo confermano, ancora una volta, le illustrazioni: sulla base della logica simmetrica sono costruite le rappresentazioni dei due dialoghi, nelle quali lo sguardo del lettore corre dal seggiolone a don Abbondio a Renzo e poi da questi al curato e di nuovo allo schienale del seggiolone. È a questo punto che la narrazione si arresta a favore della riflessione: quella del narratore sull'animo degli offesi, e quella di Renzo, diviso fra il sogno di sangue e le speranze legate al pensiero di Lucia, che in tale contesto può finalmente entrare in scena con l'abito nuziale. Con il congedo delle comari la storia prende fiato e si prepara agli scontri verbali dei capitoli successivi.

All'interno di questa struttura si dispongono i segni del contagio del male. La prima conseguenza dell'iniziativa perversa di don Rodrigo, al di là dell'immediata violenza verbale da parte dei bravi, è il progetto in cui don Abbondio mette in campo una sapienza che si rivela subito viziata e che si autocelebrerà con l'ostentazione del latino ecclesiastico, segno di una violenza verbale solo più raffinata di quella degli uomini di don Rodrigo:

Ruminò pretesti da metter in campo; e, benché gli paressero un po' leggieri, pur s'andava rassicurando col pensiero che la sua autorità gli avrebbe fatti parer di giusto peso, e che la sua antica esperienza gli darebbe gran vantaggio sur un giovanetto ignorante.

(PS II, 4)

Progetto che nasce in seno alla determinazione iniziale: incapace di attribuire a ciascuno il suo, di celebrare il matrimonio, di tener fede al ministero, di prendere provvedimenti contro le minacce, nelle consulte angosciose delle prime ore della notte don Abbondio aveva già *volontariamente* eliminato subito quella che sarebbe stata la deliberazione moralmente corretta, come già si è anticipato⁸:

Non far caso dell'intimazione ribalda, né delle minacce, e fare il matrimonio, era un partito, che non volle neppur mettere in deliberazione. Confidare a Renzo l'occorrente, e cercar con lui qualche mezzo... Dio liberi! [...] Fuggire? Dove? E poi?! Quant'impicci, e quanti conti da rendere!

(PS II, 2)

Prima reazione, in ordine di apparizione, di una vittima di fronte ad un sopruso, l'esperienza della notte di don Abbondio sarà ripercorsa più drammaticamente da Gertrude nel suo colloquio con il Vicario: come il curato non mette neppure in deliberazione l'unica scelta giusta, e dunque vera, da compiere,

così Gertrude, alla cruciale domanda del Vicario sulla libertà della sua vocazione, fugge dalla risposta vera, dalla verità su sé stessa, su ciò che è scritto nel cuore, risposta che pure le si presenta. Fruga dunque dentro di sé per trovarne un'altra, sperando di abbreviare il colloquio e, ancora una volta, di evitare spiegazioni:

La vera risposta a una tale domanda s'affacciò subito alla mente di Gertrude, con un'evidenza terribile. Per dare quella risposta, bisognava venire a una spiegazione, dire di che era stata minacciata, raccontare una storia... L'infelice rifuggì spaventata da questa idea; cercò in fretta un'altra risposta; ne trovò una sola che potesse liberarla presto e sicuramente da quel supplizio, la più contraria al vero.

(PS X, 59)

Come è già stato dimostrato da più voci della critica, la paura, anche se nata in modi diversi, porta entrambi a obbedire al padrone più forte, a ignorare la verità scritta nel cuore dell'uomo, a tradire una vocazione.

C'è un altro particolare che vale la pena di notare: già dalle prime battute del capitolo don Abbondio stravolge la terminologia della giustizia. Nella sua mente le parole dei bravi vengono trasfigurate e addirittura elevate al livello di una legge:

«Non si lasci scappar parola... altrimenti... *ehm!*» aveva detto un di que' bravi; e, al sentirsi rimbombar quell'*ehm!* nella mente, don Abbondio, non che pensare a trasgredire una tal *legge*, si pentiva anche dell'aver ciarlato con Perpetua.

(PS II, 2)

L'ironia di Manzoni si spinge, con amarezza, ad identificare la minaccia con la «legge» e a corredarle, entrambe, per attrazione, di un suono pre-verbale, non articolato, un 'verso' che si trova dunque a più stretto contatto con la forza, quella che non sente ragioni. Da subito, quindi, coerentemente con quanto rivela cap. I sull'abitudine del curato di mettersi dalla parte del più forte, nei suoi pensieri la legge è assimilata alla forza, una forza che poco ha a che vedere con l'intelletto, incarnata com'è in un suono ancora al di qua dell'articolazione verbale¹⁰. Da parte sua allora, non appena si presenta l'occasione, don Abbondio inaugura il trittico dei dialoghi al centro del capitolo impiegando quale forza soverchiatrice la legge del diritto canonico, di cui non disdegna di servirsi per confondere Renzo e non dargli possibilità di replica (contravvenendo, ancora una volta, a quanto ricordava il frammento della *Morale Cattolica* considerato in apertura). Così facendo don Abbondio cambia i nomi alle cose e ne stravolge i significati: come è noto, gli «impedimenti dirimenti» sono il nome che assumono le minacce di don Rodrigo; i tentativi del curato di facilitare tutto agli sposi nascondono il desiderio di facilitare tutto a sé stesso; il suo buon cuore, la sua furia sono i nomi alterati della sua paura; la pazienza che viene richiesta a Renzo significa in realtà sottomissione. Conseguenze delle perversioni di

don Rodrigo, le perversioni del parlare di don Abbondio generano unicamente discorsi improntati alla difesa di sé, attraverso un implicito e quasi inevitabile impiego della violenza nei confronti dell'interlocutore¹¹. Come inevitabile sembra anche l'immediata ricaduta di tali parole, vale a dire l'eloquente gesto di Renzo del quale il lettore è chiamato a interpretare la reticenza:

«Quindici...» riprese poi, con voce più alta e stizzosa, stendendo il braccio, e battendo il pugno nell'aria; e chi sa qual diavoleria avrebbe attaccata a quel numero, se don Abbondio non l'avesse interrotto, prendendogli l'altra mano, con un'amorevolezza timida e premurosa: «via, via, non v'alterate, per amor del cielo. Vedrò, cercherò se, in una settimana...»

(PS II, 22)

Il gesto di Renzo è la prima di alcune figure, pose, atteggiamenti disseminati in luoghi cruciali del romanzo: la memoria del lettore lo rivede, infatti, poco dopo, nel cap. VI, al termine del dialogo-scontro fra padre Cristoforo e don Rodrigo. C'è forse una corrispondenza, non senza rovesciamenti, fra l'atteggiamento di Renzo, con il braccio teso e il pugno «in aria», e quello del frate, la cui mano si alza con sdegno per la sfacciataggine dell'interlocutore e viene da quest'ultimo afferrata «per aria» per porre fine al suo discorso. La mano di Renzo, che tanto somiglia a quella di Lodovico e che ugualmente esprime impazienza e sdegno, non viene però fermata: don Abbondio preferisce accarezzare l'altra mano («prendendogli l'altra mano, con un'amorevolezza timida e premurosa», § 22), con una strategia opposta a quella di don Rodrigo, ma pur sempre con lo scopo di indurre il parlante a tacere. Ulteriori particolari spingono a mettere in relazione i capitoli II e VI: dopo la confessione del nome di don Rodrigo, «Renzo, tra la rabbia e la confusione, stava immobile, col capo basso» (II, 40), come fra Cristoforo, benché per motivi diversi, «ritirata placidamente la mano dagli artigli del gentiluomo, abbassò il capo e rimase immobile» (VI, 17) al termine dell'invettiva di don Rodrigo. Comune è anche l'affermazione dei due padroni di casa, entrambi – ognuno a proprio modo – oppressori, che assumono – ognuno a proprio modo, con diversa malizia – l'atteggiamento degli oppressi: l'enfatico «Un tiro di questa sorte a un galantuomo, al vostro curato! in casa sua! in luogo sacro!» (II, 41) di don Abbondio¹² riecheggia più sinistramente nel laconico «Come! In questa casa...!» (VI, 14) di don Rodrigo, dopo essere passato attraverso il grido di Azecca-garbugli «imparate a parlare: non si viene a sorprendere così un galantuomo» (III, 40). In tutti e tre i casi la reazione si manifesta dopo la pronuncia di un nome 'proibito'.

Vale la pena di notare che sulla presa di don Abbondio viene gettata ulteriore luce se la si paragona ad un'altra presa che si rivelerà determinante: quella con cui padre Cristoforo, ancora una volta così altro rispetto al curato, fa muovere Renzo nel Lazzaretto non *contro*, ma *incontro* a don Rodrigo. Insieme al contesto materiale e verbale che accompagna il gesto, sono le illustra-

zioni che aiutano a scoprire il rapporto fra le due scene: se affiancate, infatti, esse mostrano la loro relazione simmetrica e chiastica, sia nelle posizioni dei protagonisti nello spazio (Renzo sempre verso l'asse, i due religiosi alle estremità); sia nelle direzioni dei loro sguardi (entrambe le coppie si guardano reciprocamente negli occhi, in modo che Renzo risulta speculare a sé stesso e i due religiosi fra loro); sia nella postura del corpo (la posizione delle gambe di Renzo è la medesima nelle due scene, ma proiettata in due direzioni opposte). Tali elementi vogliono forse indurre il lettore a considerare, nelle analogie della simmetria, anche la grande distanza fra i due episodi, fra i quali si sviluppa tutta la parabola di Renzo: dal primo passo del giovane nell'universo dell'ingiustizia, alla conquista della prospettiva del perdono, dunque della giustizia in senso pieno. Le immagini sembrano dire che con lo sguardo rivolto agli occhi di fra Cristoforo, una volta perdonato don Rodrigo ancor prima di vederlo agonizzante, Renzo volta finalmente le spalle al sé stesso che era quando si trovava alle prese con don Abbondio.



Continuiamo ora a seguire la struttura del capitolo II. Osserviamo al centro del trittico dei dialoghi – e anche al centro del capitolo, come si è detto – il dialogo fra Renzo e Perpetua: un eloquente esempio di come il linguaggio parli anche quando vuole nascondere, che corrisponde ad un'importante riflessione consegnata al saggio sulla rivoluzione francese, secondo cui il linguaggio «è stato lavorato dagli uomini per intendersi tra di loro, non per ingannarsi a vicenda»¹³. Nella solo apparente leggerezza di toni quasi da commedia, Perpetua, con disinvoltura secentesca e capolavoro di aposiopesi, dissimula onestamente nel momento in cui ammicca: «quando non so niente, è come se avessi giurato di tacere» (§ 31), vertice di una confessione già preparata nei precedenti «povero Renzo»; «vi par egli ch'io sappia i segreti del mio padrone?»; «mala cosa nascer povero, il mio caro Renzo» (§§ 27-28). Come suggerisce Bragantini¹⁴, la scena, e soprattutto l'immagine correlata, sarebbero da inserire nelle evenienze, sul versante comico, dei silenzi nel romanzo, di cui un esempio immediatamente precedente, anch'esso corredato di figura, si trova nell'atteggia-

mento di don Abbondio a conclusione del primo capitolo:

Così dicendo, [don Abbondio] prese il lume, e, brontolando sempre: «una piccola bagattella! a un galantuomo par mio! e domani com'andrà?», e altre simili lamentazioni, s'avviò per salire in camera. Giunto su la soglia, si voltò indietro verso Perpetua, mise il dito sulla bocca, disse, con tono lento e solenne: «per amor del cielo!» e disparve.

(§ 78)

Anche in questo caso la disposizione dei personaggi e dei loro gesti nelle illustrazioni costituisce una imprescindibile chiave di interpretazione, che aiuta a porre in relazione le due scene, questa volta nell'ordine dell'analogia. Le immagini sono strutturate, infatti, secondo la figura del parallelismo: a Perpetua posta sulla sinistra e con il busto leggermente inclinato in avanti per vedere meglio il curato corrisponde Renzo, rappresentato nella medesima postura forse per sentire meglio le parole della donna; a don Abbondio, collocato sulla destra della vignetta, con la mano sinistra alla bocca a richiesta di silenzio corrisponde, nel capitolo II, Perpetua, anch'essa con il braccio destro volto al basso e la mano sinistra tra la guancia e le labbra: «La variante obbedisce al fatto che qui il silenzio non è ingiunto, ma protestato dal soggetto come irrinunciabile»¹⁵. Le parole di Perpetua, infine, sono ripresa appena alterata di quelle di don Abbondio («Oh, per amor del cielo! Quando dico niente, o è niente, o è cosa che non posso dire»: I, 68).



Effetto immediato dell'incontro con Perpetua, la furiosa reazione di Renzo occupa il suo secondo dialogo con il curato e può leggersi come resa particolare della generale natura ciclica, ripetitiva e amplificante del meccanismo di circolazione del male. Che, dopo aver dato solo un piccolo esempio di come può aumentare in estensione, aumenta ora anche in intensità: Renzo, a conferma della sua predilezione per le forme chiuse, torna dall'oppressore per opprimerlo a propria volta, tanto da ottenere la rivelazione del nome del mandante. La

parola che impedisce (in questo caso impedisce di sposarsi e di sapere perché) ottiene come reazione correlativa l'azione che non lascia vie d'uscita, eloquentemente rappresentata dal pronto gesto di Renzo che chiude la porta e intasca la chiave¹⁶. Nel concitato succedersi di battute simmetriche nel dialogo con don Abbondio, Renzo riprende, come in un duello, i medesimi verbi pronunciati dal curato («pensate»/«penso»; «parlo»/«parli»; «mi promettete»/«le prometto»), spostando però i contenuti del discorso sempre altrove rispetto alla dimensione di partenza (dall'eternità al momento presente; dalla minaccia di don Rodrigo alla propria; dalla promessa del silenzio alla promessa dello sproposito). In questo modo il giovane, imitando forse inconsapevolmente la strategia dell'interlocutore, ne rovescia i presupposti per ricondurli di fatto al proprio interesse, all'urgenza della situazione contingente in cui si accumula tutta la sua tensione emotiva, come quando insinua di poter realizzare lui stesso la minaccia dei bravi, superando così in violenza lo stesso don Rodrigo. Infine, se il curato, nel loro primo incontro, aveva impedito al giovane di continuare a parlare, in questo caso è Renzo che impedisce a don Abbondio di tacere:

«Renzo! Renzo! per carità, badate a quel che fate; *pensate* all'anima vostra.»

«*Penso* che lo voglio saper subito, sul momento.» [...]

«Ma se *parlo*, son morto. Non m'ha da premere la mia vita?»

«Dunque *parli*.»

Quel «dunque» fu proferito con una tale energia, l'aspetto di Renzo divenne così minaccioso, che don Abbondio non poté più nemmeno supporre la possibilità di disubbidire.

«Mi *promettete*, mi giurate,» disse «di non parlarne con nessuno, di non dir mai...?»

«Le *prometto* che fo uno sproposito, se lei non mi dice subito subito il nome di colui.»

(PS II, 34-37)

«Non poté più nemmeno supporre la possibilità di disubbidire»: come di consueto, don Abbondio concede ragione alla forza senza contemplare altre soluzioni. E questa volta, nel suo calcolo costi/benefici, nel soppesare quale delle due paure sia più forte, «confronta, sottrae, compensa»¹⁷ e alla fine lascia vincere la paura del nemico più debole, ma presente, su quella del nemico più forte, ma lontano, prediligendo, indotto a ciò dalla vicinanza fisica di Renzo, la contingenza più stretta rispetto alla minaccia, per così dire, più autorevole:

«Don Rodrigo!» pronunciò in fretta il forzato, precipitando quelle poche sillabe, e strisciando le consonanti, parte per il turbamento, parte perché, rivolgendo pure quella poca attenzione che gli rimaneva libera, a fare una transazione tra le due paure, pareva che volesse sottrarre e fare scomparir la parola, nel punto stesso ch'era costretto a metterla fuori.

(PS II, 38)

«Avrebbe potuto durar dei secoli»

Fino a questo punto curato e parrocchiano sembrano imitare l'uno le strategie dell'altro in un crescendo nell'ordine della conservazione di sé, o, in generale, dei propri desideri. Dopo la confessione del nome, sentendosi «in certo modo divenuto creditore» (§ 39) don Abbondio pronuncia quella sentenza che porrà fine al 'duello': una sentenza che tanto dice di lui, ma soprattutto del mistero della libertà nel suo rapporto con la ragione; con il male, con le libertà altrui. «Non si tratta di torto o di ragione, si tratta di forza» (§ 41) vorrebbe sancire il carattere inevitabile (e dunque la giustificazione) dell'atto che porta a impiegare parole di una falsa sapienza quando si tratti di asservirsi al potere e preservare sé stessi dalle sue minacce, anche a costo di togliere ad altri la libertà. Atto pienamente accolto e condiviso da don Abbondio all'interno di quella che abbiamo individuato come la sua reazione al sopruso, reazione che si arricchisce di pretesti e si aggrava di giustificazioni a misura che la vicenda si snoda. Senza possibilità di uscita, nemmeno fisica, da quella situazione, almeno finché la sua chiave è nella tasca di Renzo, don Abbondio, con le sue parole, pone di fronte al giovane una prospettiva, simmetricamente (e non a caso) senza uscita¹⁸, e ben più drastica di quella ricordata nel capitolo I sempre a proposito del torto, della ragione e dei potenti:

A chi, messosi a sostener le sue ragioni contro un potente, rimaneva col capo rotto, don Abbondio sapeva trovar sempre qualche torto; cosa non difficile, perché la ragione e il torto non si dividon mai con un taglio così netto, che ogni parte abbia soltanto dell'una o dell'altro.

(PS I, 57)

Dalla disinvoltura con cui è in grado di mettere a fuoco i torti degli oppressi quando si tratti di soprusi subiti da altri, il curato passa, quando si tratta della propria incolumità, a scaricare senza dubbio la responsabilità sul soverchiatore, anzi, su una «forza» che appare qui in tutta la sua impersonalità, cieca, necessaria e incontrastabile. In questo modo don Abbondio ha forse l'impressione di sgravare la propria coscienza da qualunque eventuale rimprovero di connivenza o di complicità. Ma la sentenza parla anche di lui, e il linguaggio manifesta anche se il parlante vorrebbe nascondere, perché parla della medesima forza cui egli piega implicitamente la legge nel corso del suo primo dialogo con Renzo, in un sottile divincolarsi dalle sue reali responsabilità, in una fuga che gioca, per contrasto amaramente ironico, con la reiterata, esplicita, disponibilità ad assumersi la colpa del necessario procrastinare il matrimonio: a Renzo che chiede «E a Lucia che devo dire?» risponde infatti «Ch'è stato un mio sbaglio. [...] Dite pure a tutti, che ho sbagliato io, per troppa furia, per troppo buon cuore: gettate tutta la colpa addosso a me» (PS II, 23)¹⁹. Nel suo contagio, la forza del sopruso ricade dunque da don Rodrigo su don Abbondio e da questi su Renzo:

la sentenza del curato vale anche per lui stesso in quanto agente, descrivendone la condizione di vittima e contemporaneamente di soverchiatore.

«Non si tratta di torto o di ragione; si tratta di forza»: enunciato che protesta la sottomissione del parlante al potere, ma anche la violenza che egli a propria volta fa ricadere su chi è più umile, perché vuole chiudere una volta per tutte la questione senza ascoltare le ragioni dell'interlocutore; un enunciato che parla di forza e intanto la usa per imporsi, ma dice anche della debolezza di chi lo pronuncia. Sentenza ingiusta e falsa (e, potremmo aggiungere, priva di carità), che tiene insieme, quasi in germe, quasi *rationes seminales*, i grandi temi che la riflessione manzoniana continuerà a coltivare.

Questa affermazione, pronunciata con l'autorità di chi improvvisamente presume di aver contratto un credito, fa del curato un falsario – parafrasando la nota espressione di Nigro – questa volta della giustizia e, insieme, della retorica dell'autore: non solo il curato tenta di legittimare un rapporto fra valori (e disvalori) senza un'argomentazione che renda a ciascuno il proprio, ma lo fa attraverso una forma espressiva che rispecchia quella della *correctio*, figura tra le predilette da Manzoni e, più dell'antitesi, cifra della sua scrittura, come Pierantonio Frare ha dimostrato con argomenti decisivi²⁰. La *correctio*, in questo caso facilmente riconoscibile nonostante resti implicito il «ma» della subordinata, è infatti spesso impiegata da Manzoni nei casi in cui, a fronte di un contrasto fra opposti, la soluzione viene fatta intravedere in una prospettiva altra rispetto a quella in cui l'opposizione si è creata, per suggerire una via d'uscita che ponga fine allo scontato, simmetrico e sterile fronteggiarsi degli avversari e riavvii in tal modo la storia e la narrazione. Risolvendo – solo apparentemente – lo sterile dualismo fra torto e ragione nella dimensione della forza, don Abbondio non solo si fa complice di tale forza e portavoce della visione del mondo di quelli che Adelchi definirebbe «vili», ma fa un uso snaturato della retorica del suo autore. Anzi, proprio perché cede alla prospettiva dei vili, la forma del suo parlare è necessariamente deviante e congela la meschinità del personaggio nell'effetto di straniamento del lettore. La realistica ma disperata osservazione serve infatti al curato, come è noto, a mettersi al riparo da eventuali domande da parte di Renzo sul conto di don Rodrigo: uno spostare la questione che significa in questo caso liquidarla, porre fine al confronto dialettico, bloccare la storia, nella prospettiva della sterilità che per tutto il romanzo contraddistingue il personaggio. Per questo il curato è falsario anche della retorica di Manzoni, che, se sposta le opposizioni simmetriche su un piano superiore, lo fa invece per offrire un'ulteriore chiave di lettura e inaugurare un movimento.

Il colloquio fra Renzo e don Abbondio, come è noto, si interrompe con un commento ironico del narratore:

«Posso aver fallato,» ripeté Renzo [ed è la terza volta], sprigionandosi da lui; e partì in furia, troncando così la questione, che, al pari d'una questione di letteratura o di

filosofia o d'altro, avrebbe potuto durar dei secoli, giacché ognuna delle parti non faceva che replicare il suo proprio argomento.

(PS II, 44)

Ciclicità infernale. Al di là dell'ironia su letterati e filosofi, è il meccanismo mimetico che qui ci interessa (meccanismo già anticipato dal verbo «replicare» e dall'opposizione dei soggetti inscritta nell'espressione «ognuna delle parti»): don Abbondio, già dal primo dialogo, aveva tentato di tacitare Renzo a più riprese, tentativi sterili nel loro dilatarsi e contrarsi all'interno della ripetizione che li tiene insieme («basta, so quel che dico»; «basta, non si può dir tutto»; «basta, so io»). Sempre per tre volte (ripetendo «Posso aver fallato» ai §§ 42, 43 e 44), quasi per simmetrica imitazione, nel secondo dialogo Renzo tronca la discussione ignorando la richiesta di giuramento, ma, si noti, senza imporre nessun limite al proprio interlocutore. Don Abbondio ha voluto ignorare le ragioni di Renzo; Renzo, specularmente, ignora quelle di don Abbondio. E specularmente vorrebbe reagire anche sul fronte ben più impegnativo della violenza da parte di don Rodrigo, contro la quale progetta una violenza uguale e contraria, anzi peggiore. I passi «infuriati», dove la furia non è più quella «lieta» con cui si era presentato al curato, accompagnano infatti la «smania [...] di far qualcosa di strano e di terribile» e introducono la riflessione dell'autore che si pone a commento di tutto il capitolo, come di molta parte del romanzo:

I provocatori, i soverchiatori, tutti coloro che, in qualunque modo, fanno torto altrui, sono rei, non solo del male che commettono, ma del pervertimento ancora a cui portano gli animi degli offesi. Renzo era un giovine pacifico e alieno dal sangue, un giovine schietto e nemico d'ogni insidia; ma, in que' momenti, il suo cuore non batteva che per l'omicidio, la sua mente non era occupata che a fantasticare un tradimento.

(PS II, 47)

Arrivato a toccare Renzo, il contagio del male ha accelerato la propria corsa e sembra poterla orientare in molteplici direzioni, aumentandone l'intensità. Ma il sogno di sangue non è la definitiva parola di Renzo sulla propria vicenda: a questo punto la *correctio* si mostra nella sua dimensione architettonica, ben al di là delle singole espressioni, e imprime al capitolo una virata che scuote dalla sterilità e offre una prospettiva ben più ampia di quella finora accolta sulle questioni in gioco. Al sogno di sangue segue infatti un 'risveglio' ben diverso da quello di don Abbondio, che segna ancora una volta la distanza fra il curato e gli altri personaggi. Sarà il pensiero di Lucia, come è noto, a risvegliare il suo promesso, facendo di lei, fin da queste pagine, una novella Beatrice il cui solo nome basta a rinviare la speranza del giovane sul quale già gravano gli effetti del contagio del male e a riorientare i suoi pensieri verso il bene: la fantasia di Renzo contro il suo principale persecutore è, infatti, una reazione immediata e istintiva, di cui per un attimo il giovane prova rimorso, contento di

aver solamente immaginato. Tuttavia egli riuscirà a superare la tentazione della vendetta solo al capitolo XXXV dopo l'incontro con padre Cristoforo nel lazaretto.

Come si insinua d'improvviso nella mente del suo promesso, così Lucia si insinua in silenzio nelle pagine del romanzo: sul suo celebre ritratto molto è stato scritto e sono stati indicati tra le fonti del Manzoni riferimenti anche molto distanti fra loro, dalla protagonista di *Cymbeline* alla Tettòn del Porta. Lo stesso Getto ricorda che la Lucia del *Fermo* è acconciata come Julie della *Nouvelle Héloïse*; mentre Riccardi segnala quali modelli, oltre la Imogen del *Cymbeline*, anche le scottiane Flora Mac-Ivor e Rose Bradwardine (*Waverley*) e la Lucy di *The bride of Lammermoor*. La critica non ha tralasciato nemmeno i modelli più comici, come dimostra Verina Jones, che, oltre a Lady Rowena e a Rebecca dell'*Ivanhoe*, indica come possibile ispirazione per il personaggio di Lucia anche la Tettòn di Carlo Porta (*Poesie* LXV). All'acconciatura della Tettòn, così come al suo corsetto di velluto, rimanda anche Silvano Nigro nel suo commento a *Fermo e Lucia*²¹. A queste sollecitazioni si aggiungano solamente quelle che paiono interessanti analogie anche rispetto alla Dorothea protagonista del celebre idillio epico di Goethe. Nella traduzione di *Hermann und Dorothea* che Bitaubé pubblica nel 1800 e di cui Fauriel parla nelle *Réflexions* premesse alla traduzione della *Parthenaïs* di Baggesen – un testo che Manzoni doveva dunque conoscere – così viene descritta la protagonista femminile:

Un rouge corps de juppe, fermé par un beau lacet, élève son sein arrondi; son corset noir marque sa taille; elle a soigneusement plissé le haut de sa chemise pour former la fraise qui entoure son menton avec une grace pudique; son visage ovale et agréable annonce la candeur et la sérénité; ses long cheveux sont roulés plusieurs fois en tresses fortes autour d'épingles d'argent; son jupon bleu, sous le corset, descend en plis nombreux à ses pieds²².

Non così diversamente, Lucia, già nel secondo capitolo del primo tomo del *Fermo*,

aveva i neri capegli spartiti sulla fronte con una dirizzatura ben distinta, e ravvolti col resto delle chiome dietro il capo in una *treccia* tonda e raggomitolata a foggia di tanti cerchj, e trapunta da *grossi spilli d'argento* che s'aggravano intorno alla testa in guisa d'una diadema. [...] una *gonnella* corta di filaticcio di seta terminata all'allacciatura con *fitte e spese pieghe*.

(FL I, II, 48-49)

Si rammenterà anche che nella versione dei *Promessi sposi* la «treccia tonda» diventa «cerchi moltiplici di trecce» ravvolti dietro il capo e trapassati da «*lunghi spilli d'argento*» (PS II, 56). Impossibile non ravvisare un'analogia rispetto a Dorothea non solo, e non tanto, nella struttura della descrizione, quanto nel vivido particolare di quelle molteplici trecce avvolte o trapunte da spilli d'argento.

Dopo l'apparizione di Lucia e le novelle di Renzo, il capitolo si conclude con il congedo delle comari, con un tono da commedia, si diceva, che però, come in apertura, rivela subito il proprio risvolto amaro: anche in questo caso la menzogna e il nascondimento troncano le congetture e riducono tutti al silenzio.

Prima della tragedia

«Non si tratta di torto o di ragione; si tratta di forza» esprime la visione me-schina e pur così realistica, e senza prospettiva soprannaturale, di don Abbondio, visione molto meno raffinata rispetto a quella di Adelchi per cui «non resta che far torto o patirlo» (V, VIII, 353-354) e proprio per questo ad essa ironicamente ammiccante. Se nelle dinamiche che caratterizzano *I promessi sposi* la visione dualistica tipica della tragedia, così ben espressa dalla sentenza di Adelchi e già oggetto di numerose analisi, viene superata attraverso l'esperienza del perdono e della conversione, il caso specifico della filosofia di don Abbondio è invece la deriva per la quale quello che formalmente sembra un superamento della logica dualistica coincide, in realtà, con un arretrare su posizioni antecedenti quelle della tragedia. Il curato sembra infatti alludere al fatto che, se il torto e la ragione, considerati nel contesto semantico in cui egli si muove, si definiscono necessariamente in modo reciproco per la correlazione che li lega, la forza ha potere di imporsi in modo assoluto, senza opzioni di replica.

In una lucida disamina dei meccanismi che governano quello che inquadra come il già citato fenomeno della «frenesia mimetica», Girard scrive che, in un contesto in cui non vigono le ispirazioni del Cristianesimo o in cui l'istinto ha ancora la signoria sulla ragione, chi è oppresso, chi è, in senso lato, crocifisso desidera che anche gli altri siano crocifissi con lui: «Più siamo crocifissi, più bruciamo dal desiderio di prendere parte alla crocifissione di qualcuno ancor più crocifisso di noi»²³, atteggiamento che richiama immediatamente la scelta di don Abbondio, che finisce per gettare Renzo e Lucia in una situazione ben peggiore della sua. Agli antipodi della condivisione volontaria della sofferenza dell'altro, il comportamento del curato è una delle manifestazioni della capacità che il male ha di allargarsi aggravandosi, come la peste. Lungo il filo che lega il per ora solo nominato don Rodrigo, i bravi, don Abbondio e Renzo, a trasferirsi da corpo a corpo è, naturalmente, il male della parola soverchiatrice, sulla cui presenza nel romanzo molto è stato scritto da Pierantonio Frare, soprattutto in relazione all'esperienza di Gertrude²⁴. Più raffinato di quello instaurato su di lui dai bravi, anche se meno efficace, il dominio che vorrebbe instaurare don Abbondio su Renzo non prevede suoni inarticolati che equivalgono a minacce, bensì suoni codificati – il latino – ma privi di significato per l'interlocutore e dunque terreno che rimane per lui inaccessibile. La sua

non è direttamente una parola violenta, ma, con i dovuti *distinguo* rispetto a quella del padre di Gertrude, è una parola che vuole impedire. E anche in questo aspetto don Abbondio e Gertrude sembrano assomigliarsi: entrambi costretti e incapaci, ognuno a proprio modo, di reagire, incarnano quel meccanismo di ricaduta e riproduzione del male che pare imitare per antifrasi la capacità di moltiplicarsi propria del bene espressa nell'adagio medievale per cui *bonum effusivum sui*. Le vittime si rifanno, o meglio, credono di rifarsi, creando altre vittime: don Abbondio in direzione di Renzo; Gertrude, come è noto, in direzione di Lucia, secondo un meccanismo che è possibile riscontrare anche fra gli archetipi dell'*Inferno* dantesco: basti pensare ai ladri di Malebolge descritti nel canto XXV o al dialogo fra Sinone e Mastro Adamo nel canto XXX, dannati che, sotto la definitiva signoria di Lucifero, si compiacciono di aggiungere dolore al dolore dei loro simili²⁵. Nel tempo del pellegrinaggio terreno, dove ancora non è preclusa nessuna possibilità di fare il bene, don Abbondio, pur non toccando l'estremo di un esplicito compiacimento, tuttavia crocifigge le proprie vittime e lo fa a seguito di un calcolo che riguarda il proprio interesse personale, senza considerare la gravità del proprio agire e delle conseguenze che avrà sul futuro dei promessi. La prima di esse prende forma nella vita psicologica di Renzo già prima che il capitolo si chiuda e si concretizza in quel «sogno di sangue» che è la risposta, o meglio la reazione vindice di Renzo a don Rodrigo, una sorta di 'giustizia reattiva' che sarebbe troppo semplice contrapporre alla pietà, al «far bene» (PS XXXVIII, 63) di cui parla l'anonimo, da intendersi invece come giustizia attiva. La seconda conseguenza, inscritta sempre in questo contesto, sarà il tentativo (che è prima di tutto una tentazione²⁶) del matrimonio a sorpresa narrato nel capitolo VIII, in cui Renzo ordirà un inganno trascinando con sé altre persone, tanto che, pur assolto dal narratore dall'accusa di oppressione, avrà comunque impiegato mezzi che restano di per sé iniqui benché proiettati verso uno scopo sacrosanto²⁷, e, rendendo la pariglia al suo curato, avrà ubbidito a quella logica della vendetta che lo tormenterà fino al suo nuovo, e definitivo, incontro con padre Cristoforo nel lazzeretto, come abbiamo più volte ricordato.

L'incontro fra i due personaggi del romanzo che più si assomigliano fra loro dimostra che il contagio del male si arresta solamente davanti a chi davvero sa esercitare quella che si è definita come giustizia attiva, quel fare il bene che si concretizza nel perdono, quel trasvalutare le questioni su un piano che non sterilizza l'interlocutore, ma ne rende più feconda la prospettiva. È la via che da subito sceglie Lucia, come lascia intuire l'effetto che il pensiero di lei ottiene nel cuore di Renzo. Essa ha ben interiorizzato gli insegnamenti di padre Cristoforo e, forse per la sua natura non istintiva, la sua risposta al potere esercitato su di lei dalla catena di personaggi che da Gertrude risale all'Innominato e a don Rodrigo richiederà alcuni capitoli per dispiegarsi e giungerà al culmine proprio nel perdono e nella chiamata alla conversione dell'Innominato. Sarà lei a rompere la catena circolare che lega oppressore e oppresso, una

catena che ricalca la celebre figura hegeliana di servo-padrone della *Fenomenologia dello spirito*, dove l'uno non può fare a meno dell'altro perché i due concetti si definiscono a vicenda. Benché possa sembrare in prima battuta paradossale, infatti, la dipendenza vale anche per il padrone, perché il servo domina su chi ha bisogno di lui, come l'oppresso domina sull'oppressore, o perché gli si ritorce contro come Renzo verso don Abbondio, o perché ne diventa un pensiero fisso, come Lucia, prima per don Rodrigo, poi, in altri termini, per l'Innominato.

La getta osservazione di don Abbondio, richiamando alla memoria del lettore, per analogia lessicale, il ben più profondo dramma di Adelchi, ne proietta l'ombra sul capitolo, fa del principe longobardo l'ennesimo metro di paragone (dopo il principe di Condé e l'Innominato) per misurare la statura del curato e appiattisce sul predominio indiscutibile della forza la più complessa riflessione del personaggio tragico. Facendo retrocedere il problema alle spalle della prospettiva tragica, don Abbondio lo semplifica e propone una falsa via d'uscita dal binomio torto/ragione, una via che, come spiega Adelchi nel luogo in cui identifica diritto e forza, ripropone continuamente sé stessa, producendo frutti sempre uguali e sempre violenti. Addirittura nella sentenza «non si tratta di torto o di ragione; si tratta di forza» si potrebbe riconoscere una sorta di parodia della dinamica hegeliana della conciliazione. Per don Abbondio, infatti, non si tratta di scegliere se *aut* far torto *aut* patirlo, come sarebbe per Adelchi: ci sono circostanze in cui diventa lecito farlo se lo si è patito, dunque *et* patirlo *et* farlo, dove però i due termini opposti non vengono sintetizzati in direzione di un progressivo loro superamento. L'*et-et* sembra unicamente scandire il loro inevitabile fronteggiarsi in una ciclica, malefica spirale, come in Inferno. A questo proposito alcune riflessioni di Enzo Bianchi scritte dopo i tragici fatti di Parigi del 13 Novembre 2015 confermano l'attualità della prospettiva manzoniana e la sua perdurante capacità di decifrare i fenomeni:

Parlare di tragica spirale di violenza non è figura retorica: quando ci si lascia trascinare nel vortice della morte e si cerca di venirne fuori con armi speculari e contrapposte, quando si vede il turbine montare e ci si avvita a ritroso per incolpare gli uni o gli altri di averne innescato il moto, allora la velocità stessa del vortice accelera, fino a travolgere tutto: i fini perversi come le buone intenzioni, i torti e le ragioni, i giusti e i malvagi, i sommersi e i salvati²⁸.

La spirale della violenza non è solo una figura retorica: è, ben più drammaticamente, una forma della storia. Basterebbe forse questo a dimostrare la reciproca aderenza delle due dimensioni della parola e dell'essere, e, più in particolare, della retorica e dei fenomeni storici. Non solo per dedurne la capacità della parola di rappresentare con verità e di far meglio comprendere quello che genericamente si chiama 'reale', ma anche per ribadire la sua possibilità logica e materiale di incidere su di esso: quelle cose che sono le parole sono anche,

inevitabilmente, atti, conseguenze di scelte e nella loro eventuale, ancora neutra disposizione nei confronti del potere, hanno la facoltà di imitarlo, riprodurlo, consolidarlo ed allargare il contagio; oppure di proporre nuovi modelli di relazione.

NOTE

¹ Si riproduce in questa sede, con alcune integrazioni bibliografiche e correzioni formali, il testo della lezione tenuta il 9 dicembre 2015 presso l'Università degli Studi di Milano, nell'ambito della III serie dei *Pomeriggi Manzoniani* (2015-2016), organizzata dal Dipartimento di Italianistica e Comparatistica dell'Università Cattolica e dal Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi, con il patrocinio di Casa Manzoni.

² A. Manzoni, *Osservazioni sulla morale cattolica*, testo critico con introduzione, apparato, commento, appendice di frammenti e indici, accompagnato da uno studio delle dottrine a cura di R. Amerio, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965, vol. I (1819), pp. 44-45.

³ A. Manzoni, *I promessi sposi. Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni. Edizione riveduta dall'autore. Storia della colonna infame. Inedita. (Milano 1840-1842)*, edizione critica e commentata a cura di L. Badini Confalonieri, Roma, Salerno Editrice, 2006, II, 2, d'ora in avanti indicata con la sigla PS.

⁴ Sebbene espresse in altri termini, riconosciamo le indicazioni della *Morale cattolica* proprio nel discorso con cui il cardinale Federico ricorda a don Abbondio le responsabilità cui lo chiama il ministero, discorso che occupa parte dei capitoli XXV e XXVI: «Avete ubbidito all'iniquità, non curando ciò che il dovere vi prescriveva» (XXVI, 2), dove il dovere, nella situazione particolare, implicitamente prescriveva di varcare la soglia del *lecito* per entrare nei confini del *santo*. E ancora: «Vedete a che v'ha condotto [...] quella premura per la vita che deve finire. V'ha condotto [...] a ingannare i deboli, a mentire ai vostri figliuoli» (XXVI, 5), cioè a *contristare* in essi un'immagine di Dio.

⁵ A. Manzoni, *I promessi sposi. Storia della colonna infame*, a cura di A. Stella, C. Repossi, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995, p. 696.

⁶ Per un'ampia prospettiva sul tema si legga R. Girard, *Vedo Satana cadere come la folgore*, a cura di G. Fornari, Milano, Adelphi, 2001 (ed. or. *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1999).

⁷ Don Abbondio «a ogni partito che rifiutava, [...] si rivoltava nel letto» (PS II, 2); l'Innominato «Via! – disse poi, rivoltandosi arrabbiatamente nel letto divenuto duro duro» (PS XXI, 44). Accomunano i due episodi anche il frequente alternarsi di esclamative e interrogative e il ricorso all'avversativa che contrappone, da un lato, il curato e Renzo; dall'altro, l'Innominato e Lucia.

⁸ Il carattere intenzionale della presa di posizione di don Abbondio, che le attenuanti dovute alla paura non bastano a porre tra parentesi, prende forma più marcatamente nel passaggio tra il *Fermo e Lucia* e *I promessi sposi*, favorendo l'emergere della responsabilità morale del personaggio. Lo segnala in particolare il commento di Stella e Repossi (Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di A. Stella, C. Repossi, cit., pp. 688-89) con il corredo di convincenti raffronti intertestuali.

⁹ Comico 'rovesciamento anticipato' del solenne «Invecchiare! morire! e poi?» dell'Innominato (PS XX, 15). Il contrasto fra i due che si accende nella salita al castello si sta già preparando da lontano, in queste pagine che cominciano a delineare il per-

sonaggio di don Abbondio. La paura del curato nei confronti di qualcosa di determinato misura la propria meschinità rispetto alla profonda angoscia dell'Innominato di fronte all'ignoto, all'eterno.

¹⁰ Potremmo forse dire che quella di don Abbondio è la traduzione, nella prospettiva delle genti di piccol affare, della disincantata constatazione di Adelchi: «una feroce / forza il mondo possiede e fa nomarsi / dritto» (*Adelchi* V, VIII, 354-356).

¹¹ Raimondi e Bottoni notano a questo punto che «nella sua insensibilità morale don Abbondio non sembra rendersi conto di mancare ai propri doveri sacerdotali e di compiere un sopruso nei confronti del suo parrocchiano; si intenerisce anzi ammettendo la sua eccessiva arrendevolezza e camuffandola per bontà di cuore. Senonché il lettore comprende come il “piacere altrui”, che lo induce a trascurare il proprio dovere, è quello di don Rodrigo, non quello del povero Renzo» (A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di E. Raimondi, L. Bottoni, Milano, Principato, 1988, p. 36, nota ai §§ 77-79).

¹² Ancora Raimondi e Bottoni: «con l'impeto e la foga del pavidio, che diventa colerico e recupera la sua oratoria, il curato si atteggia a vittima, a “galantuomo” che ha subito un torto “in luogo sacro”. In modo blasfemo identifica addirittura la sua casa con la chiesa ed estende alla canonica il privilegio di inviolabilità di un luogo sacro (p. 42, nota al § 263). E a proposito dell'atteggiamento del curato, cui pare di aver convinto ormai Renzo, si dice: «rassicurato del proprio imbroglio, frena ora l'ira di Renzo con premura, con amorevolezza timorosa di per sé spontanea, ma resa ipocrita dall'inganno perpetrato. [...] Nella sua funzione di mediatore fra Renzo e un sistema di violenza e disordine, spetta al curato imporre all'“ignorante” le ragioni della prudenza o della rinuncia: il viaggio di Renzo nell'oscuro universo dell'arbitrio e dell'inganno incomincia proprio in una canonica di paese» (p. 38, nota ai §§ 136-145).

¹³ A. Manzoni, *La rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859. Saggio comparativo*, Premessa di S. Romano, Introduzione, Cronologia e Regesto di G. Bognetti, testi a cura di L. Danzi, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2000 (Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni, vol. 15), pp. 40-41.

¹⁴ R. Bragantini, *Figure di Arpocrate: volti e risvolti del silenzio nei Promessi sposi*, «Filologia e critica», XXXV, 2-3, 2010, pp. 342-56. L'autore ricorda altresì che «il gesto di porre il dito alla bocca per chiedere, o intimare, silenzio, [...] ha matrice biblica» (*Iudic.* 18, 19; *Job* 21, 5; 29, 9).

¹⁵ Bragantini, *Figure di Arpocrate: volti e risvolti del silenzio nei Promessi sposi* cit., pp. 355-56.

¹⁶ Gesto che, a propria volta, riceverà in contraccambio la sentenza del tutto paralizzante sul torto, la ragione e la forza.

¹⁷ In questi termini Russo distingue lucidamente le operazioni mentali che, in rapida successione, quasi senza soluzione di continuità, deve aver compiuto don Abbondio durante i suoi istanti di paura in balia di Renzo. Si legga il commento *ad locum* in A. Manzoni, *I promessi sposi*, commento di L. Russo, Firenze, la Nuova Italia, 1966 (1935).

¹⁸ Dalla parola che impedisce del curato, al gesto che imprigiona di Renzo, a, nuovamente, una parola del curato che non lascia vie d'uscita: azione e reazione simmetriche, la cui alternanza potrebbe durare all'infinito.

¹⁹ Anche in questo caso si deve rilevare una delle simmetrie che caratterizzano l'architettura del capitolo e che cominciano ad apparire come una presenza strutturale: don Abbondio si carica di un errore non commesso, come poi anche Renzo sembrerà fare, con i dovuti *distinguo*, al termine del loro secondo dialogo, con il suo reiterato «posso aver fallato» (§§ 42, 43. Si veda il commento di Stella e Repossi, p. 693). La simmetria, come di consueto, indica una relazione e, insieme, pone la questione delle dif-

ferenze: la rettitudine del giovane che prova a riconoscere la gravità della propria reazione si contrappone, infatti, illuminandola retrospettivamente di significato, alla malizia del curato.

²⁰ Lausberg inserisce la *correctio* tra le *figurae sententiae per adiectionem*, tra le quali sono annoverate anche *finitio*, *conciliatio*, *distinctio* e *dubitatio*. La *correctio* «consiste nel rifiuto di una parola (usata dall'avversario) non appropriata [...] alla cosa, nell'interesse della parte dell'oratore, e anche nella sostituzione della parola con un'altra parola [...] che sia appropriata alla cosa nell'interesse della parte dell'oratore» (H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, il Mulino, 1969 (ed. or. *Elemente der literarischen Rhetorik*, München, Max Hueber, 1967), trad. di L. Ritter Santini, § 384, pp. 206-208). La *correctio* può dunque sostituire con l'espressione successiva quella precedente, mostrandone talvolta aspetti prima mai percepiti dall'interlocutore. In dialogo con una lunga tradizione critica che indica nelle strutture binarie, nella predilezione per i dualismi e nell'impiego dell'antitesi alcune fra le caratteristiche precipue della scrittura manzoniana, Frare riconosce nella struttura logica che fa capo alla *correctio* il meccanismo logico-retorico su cui si impernia *Ognissanti* (P. Frare, «*L'amiche angustie*». *Saggio su Ognissanti*, in *I «cantici» di Manzoni. «Inni sacri», cori, poesie civili dopo la conversione*, Atti del convegno, Università di Ginevra (15-16 maggio 2013), a cura di G. Bardazzi, con la collaborazione di G. Fioroni e F. Latini, Lecce, Pensa MultiMedia, 2015, pp. 285-315). Per il significativo impiego della *correctio* già nei *Promessi sposi* e per il suo legame con la prospettiva cristiana e in particolare con l'esperienza della conversione mi permetto di rimandare a M. Bisi, *Poetica della metamorfosi e poetica della conversione. Scelte formali e modelli del divenire nella letteratura*, Bern, Peter Lang, 2012, pp. 223-57.

²¹ G. Getto, *I «Promessi sposi» e il teatro di Schiller*, in Id., *Manzoni europeo*, Milano, Ugo Mursia, 1971, pp. 181-226: 217, n. 118 (già *Il teatro di Schiller e il romanzo di Manzoni*, in *Arte e storia. Studi in onore di Leonello Vincenti*, Torino, Giappichelli, 1965, pp. 103-40); C. Riccardi, *Moralità della letteratura e «mélange» di generi: la felicità in Tasso, Shakespeare, Manzoni*, in *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, a cura di F. Gavazzoni, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 589-616; V. Jones, *Le dark ladies manzoniane e altri saggi sui «Promessi sposi»*, Roma, Salerno Editrice, 1998; A. Manzoni, *I romanzi*, a cura di S.S. Nigro, Milano, Mondadori, 2002, vol. I, *Fermo e Lucia*, p. 921.

²² J.W. Goethe, *Herman et Dorothee, en IX chants, poème allemand de Goethe traduit par Bitaubé*, Paris et Strasbourg, Treuttel et Würtz, 1800, pp. 112-13.

²³ Girard, *Vedo Satana cadere come la folgore* cit., p. 41.

²⁴ P. Frare, *Il potere della parola. Dante, Manzoni, Primo Levi*, Novara, Interlinea, 2010, pp. 47-80.

²⁵ Su questo punto mi permetto di rimandare al mio *La retorica della contesa nell'Inferno dantesco: forme dell'espressione e mimesi del desiderio*, «*Sacra Doctrina*», LVI, 2, 2011, pp. 279-317.

²⁶ Così la definisce il Cardinal Federigo in *PS XXVI*, 20.

²⁷ Si ricordi il testo della *Morale cattolica*: «l'azione la più lecita, l'esercizio del diritto il più incontrastabile diventa una colpa» se per affermarsi affligge un uomo (Manzoni, *Osservazioni sulla morale cattolica*, 1819, cit., p. 45).

²⁸ E. Bianchi, *Disarmali e disarmaci*, «*Avvenire*», 17 novembre 2015.

MARCO DEL COLOMBO

«La poesia è tutta favola, per questo è tutta verità».
*Una lettura de Il figlio di due madri di Massimo Bontempelli**

«La poesia è tutta favola, per questo è tutta verità».
Il figlio di due madri by Massimo Bontempelli. A Reading

ABSTRACT

Il saggio prende le mosse dalla consapevolezza del legame inestricabile che sussiste, nell'opera di Massimo Bontempelli, tra i prodotti letterari – raccolte di poesie, romanzi, racconti – e la riflessione teorica svolta dall'autore soprattutto sulle colonne della rivista «900» (1927-1929) e nella *summa* dottrinaia costituita da *L'avventura novecentista* (1938). A partire dalla teorizzazione bontempelliana del realismo magico, si propone una lettura del romanzo *Il figlio di due madri* (1929) come immagine trasparente della nuova poetica elaborata dall'autore alla fine degli anni Venti del Novecento, dopo aver sperimentato, nel corso del decennio precedente, numerose posizioni letterarie che si erano rivelate insoddisfacenti, da quella futurista a quella metafisica.

The essay moves from the awareness of the inextricable link that exists, in the work of Massimo Bontempelli, between literary products – collections of poems, novels, tales – and theoretical reflection carried out by the author on the columns of the magazine «900» (1927-1929) and in the doctrinal *summa* constituted by *L'avventura novecentista* (1938). Starting from the Bontempelli's theorization of magic realism, we propose a reading of the novel *Il figlio di due madri* (1929) as a transparent image of the new poetics elaborated by the author in the late Twenties, after he had having experienced, in the previous decade, many unsatisfactory literary positions, from the futurist to the metaphysical one.

«La poesia è tutta favola, per questo è tutta verità».
Una lettura de Il figlio di due madri di Massimo Bontempelli

«Raccontare il sogno come se fosse realtà e la realtà come se fosse un sogno»¹, scriveva Massimo Bontempelli nel giugno del 1930, approfondendo e commentando le linee guida, tracciate nel quadriennio precedente sulle colonne di «900», della nuova letteratura magico-realistica. Com'è noto, la rivista fondata nel '26 assieme a Curzio Malaparte terminò le pubblicazioni nel '29, e tuttavia i risultati conseguiti dalla tenace riflessione teorica bontempelliana lasciarono il segno, confluendo nella *summa* de *L'avventura novecentista* nel 1938. Nel 1929, verso la fine dell'esperienza di «900», Bontempelli aveva dato alle stampe il romanzo *Il figlio di due madri*², ed è opportuno credere che i cardini teorici che sulla rivista erano posti a fondamento del Realismo Magico e ne costituivano le pietre angolari fossero stati consapevolmente messi in pratica in precedenti opere letterarie, e, in virtù della stretta contiguità cronologica, in quel romanzo in particolar modo. Quando ci si accosta a un intellettuale come Bontempelli bisognerebbe infatti adottare un atteggiamento critico fluido, che tenga conto delle numerose sfaccettature della sua militanza culturale e non pretenda di fissare argini impermeabili tra l'attività letterariamente creativa e quella teorico-critica: larga parte del nostro discorso si baserà sul postulato di fondo che il Bontempelli scrittore – di romanzi, racconti, poesie o drammi teatrali – e il Bontempelli critico si influenzino profondamente e in modo reciproco, in un sistema di pesi e contrappesi complesso, nel quale la corrispondenza tra opera letteraria e sistemazione teorica è biunivoca. In questo senso, è notevole come la citazione che apre questo saggio si collochi perfettamente nell'atmosfera caratteristica de *Il figlio di due madri*, e come esso, in certi suoi luoghi, metta attentamente in pratica la poetica bontempelliana del Realismo Magico, applicandone in maniera talora didascalica le norme, fino a costituire una sorta di cartina di tornasole, di esperimento *in vitro* di ciò che era stato precedentemente teorizzato dal proprio autore.

La trama del romanzo è piuttosto semplice: un bambino, il giorno del suo settimo compleanno, si accorge di non esser più figlio dei suoi genitori. Mario Parigi dichiara candidamente di chiamarsi Ramiro, figlio dell'ex violinista Luciana Veracina e di un padre suicidatosi prima della sua nascita, bambino *in realtà* (ma in questo romanzo, in ottemperanza alle norme magico-realiste, il confine tra realtà e finzione sarà sempre molto labile ed evanescente) morto sette anni prima, nello stesso istante in cui Mario veniva alla luce. Al netto di questo cortocircuito logico iniziale³, il resto del romanzo prosegue piuttosto *realisticamente* finché, alle battute finali, Mario-Ramiro viene smarrito dalle due madri che stavano quasi esercitando una potestà congiunta, Arianna muore e Luciana si ritira a San Felice Circeo, eremo in cui si era volontariamente esiliata dopo la morte del figlio.

Quello che è da chiarire non è tanto di chi sia il figlio, né se Luciana sia una pazza o Mario (Ramiro) uno schizofrenico, né di che morte muoia la povera Arianna⁴ (queste sarebbero le classiche domande che si farebbe quello che Umberto Eco, in *Lector in fabula*, chiama «lettore empirico» o «lettore di primo livello», e non è nostra intenzione essere tali), ma che cosa rappresentino i personaggi del romanzo; si ha infatti la sensazione che gran parte degli elementi testuali, dai luoghi alle scelte onomastiche, non siano casuali, ma ricoprono ognuno un ruolo specifico all'interno di un sistema oliato di rimandi e riferimenti che vanno correttamente decodificati per giungere al cuore del romanzo, alla sua impalcatura semantica, ai suoi meccanismi di funzionamento. Si legga dal secondo numero di «900», del dicembre 1926 (il corsivo è nostro): «Il grado di verità dell'osservazione realistica o dell'analisi psicologica, la vibrazione dei sentimenti, il gioco degli ambienti, tutti quegli elementi che presso i romanzieri più celebrati dell'Ottocento erano fine a se stessi, acquistano presso gli scrittori d'intreccio un valore puramente strumentale»⁵; gli elementi di un testo assurgono dunque al rango di correlativo oggettivo di qualcos'altro che sta dietro e prima di essi, che governa l'andamento della vicenda narrata e ne costituisce il significato più profondo. Si tratta di una studiatisima referenzialità iperculturale, tale da dare l'impressione di un trattamento didascalico della trama, a scapito forse dell'immediatezza della fruizione da parte del lettore, ma preziosissima per chiarire i meccanismi che governano la letteratura magico-realistica nell'ottica bontempelliana. Dunque, la precisione quasi maniacale di certe indicazioni disseminate nel testo, dall'esattezza topografica degli itinerari all'attenzione prestata ai nomi dei personaggi e dei luoghi, non è certamente gratuita, ma richiede un attento lavoro di esegesi che ne metta in risalto la più profonda ragion d'essere.

È utile sintetizzare fin d'ora alcuni dei presupposti sui quali Bontempelli ha basato la propria elaborazione del Realismo Magico. È noto che la nuova arte magico-realistica dovesse sancire la nascita di una nuova epoca culturale; la complessa teoria storico-culturale di Bontempelli si basava infatti su una netta scansione epocale tripartita⁶: la Prima Epoca, classica, dagli albori della civiltà umana sino alla nascita di Cristo, durante la quale l'Uomo ha avuto il compito di esplorare e ricreare artisticamente il mondo esterno rispetto al soggetto; la Seconda, romantica, sino al XX secolo circa, nella quale, viceversa, l'esplorazione e la rielaborazione artistica si sono spostate dal fuori al dentro, dal mondo esterno all'interiorità del soggetto; la Terza, non ancora iniziata ma incipiente, di cui i nuovi intellettuali – cui Bontempelli si sentiva parte – avrebbero dovuto gettare le basi. Le prime due epoche hanno sviluppato, ai propri albori, i miti caratteristici che ne costituiscono la più peculiare elaborazione (gli eroi omerici o l'iconografia cristiana, per esempio) e, dopo la piena maturità (la tragedia greca nella Prima Epoca, il Romanticismo nella Seconda) sono andate incontro a una lenta ma progressiva decadenza, con il manifestarsi di atteggiamenti che costituivano un evidente deterioramento delle rispettive originarie

finalità. Tra un'epoca e l'altra sono presenti, infine, dei fondamentali momenti di trapasso: Platone nella Prima Epoca e le avanguardie artistiche primonovecentesche – e il Futurismo in particolar modo – nella Seconda hanno rappresentato un decisivo snodo culturale, catalizzando la caduta dell'epoca di cui erano l'estrema manifestazione.

Caratteristiche della società ottocentesca, ultima propaggine dell'epoca romantica, erano per Bontempelli una borghesia fortemente sviluppata, produttrice di un'arte fasulla e, soprattutto, legata a doppio filo alla persona del proprio produttore; da ciò deriva che le produzioni artistiche della fine della Seconda Epoca non avrebbero potuto essere fruite in maniera indipendente rispetto al proprio creatore: la conoscenza della sua particolare biografia, dei moti del suo animo, delle sue esperienze o impressioni era fondamentale per decifrarne il significato. Le avanguardie, nell'ultimo trentennio prima dello scoppio della prima Guerra Mondiale, hanno costituito la *pars destruens* della deriva ottocentesca⁷ della Seconda Epoca, e tuttavia non sono riuscite a procedere a una *pars construens* ugualmente efficace: hanno, cioè, rappresentato il canto del cigno dell'epoca che moriva, la coda polemica, accelerandone e perfino permettendone il tramonto, senza però far seguire al momento più autenticamente iconoclasta una speculare e necessaria tendenza costruttiva, imprescindibile per gettare le basi dell'epoca nuova⁸. Bontempelli ha sempre manifestato, dunque, una sincera gratitudine per quelle avanguardie che hanno permesso il tramonto delle tendenze artistiche avite che si stavano isterilendo⁹, senza tuttavia mai perdere la consapevolezza dell'irrimediabile *handicap* di quegli stessi movimenti, preda della loro foga incendiaria, troppo concentrati sul momento più schiettamente iconoclasta: troppo alte erano quelle temperature per la creazione dei «miti freschi»¹⁰ necessari all'epoca nuova¹¹. La nuova arte della Terza Epoca avrebbe dovuto invece essere anonima¹², a differenza della deriva intimistica della Seconda, totalmente slegata dal proprio produttore, e per questo assimilabile all'architettura, anche da un punto di vista dell'azione sul mondo esterno, che sarebbe dovuta essere fortemente attiva e pragmatica, di concreta modificazione della crosta terrestre.

Ebbene, sembra che la vicenda narrata in questo romanzo rifletta proprio l'evoluzione che Bontempelli riteneva si stesse verificando in campo artistico e culturale: di qui la referenzialità dei personaggi e in definitiva di moltissimi elementi del testo. Ma procediamo con ordine.

Nel primo capitolo ci troviamo davanti a un lieto quadretto familiare: Mariano, padre autoritario, Arianna, madre piccola e dimessa, il figlio Mario ed Elena, l'istituttrice, intenti a festeggiare il compleanno del bambino intorno a un desco imbandito. Subito però uno strano dialogo tra il bambino e un ospite, il dottore, non può passare inosservato: Mario chiede con insistenza a che ore, sette anni prima, è effettivamente nato (alle due del pomeriggio); alla risposta del medico, il bambino proclama allora che lui non è ancora nato, che non esisterà che fra un'oretta e altre facezie simili. Nulla di particolarmente

strano; fatto sta che durante la passeggiata pomeridiana un evento cambia per sempre il destino della famiglia Parigi: proprio a cavallo delle due del pomeriggio, Mario, assorto nella contemplazione di un parco all'ombra di un albero, apparentemente perde la testa. Sopraggiunta la madre, chiederà di andare dalla «mamma sua», a casa propria, chiederà chi fossero Arianna ed Elena e perché continuassero a chiamarlo Mario quando invece il suo vero nome era Ramiro. Il dolore più grande per Arianna deriverà proprio dal fatto che il figlio non la riconoscerà più come madre, sostituendola con un'altra donna, la creativa e forte Luciana Veracina, domiciliata al numero 18 di via Gustavo Modena ma in realtà svernante a San Felice Circeo¹³. Mario, condotta il giorno dopo l'ex madre presso quella che dice essere casa sua, sarà riconosciuto dai trasterverini, vicini di casa e amici dell'apparentemente defunto Ramiro, e accolto come un redivivo dal quartiere e dalla madre. Il rapporto tra le due donne, al netto di un'iniziale diffidenza, sarà sempre all'insegna della cordialità e della collaborazione, sino ad arrivare a una vera e propria amicizia: anche quando Luciana citerà in giudizio Mariano Parigi, reo di averla fatta rinchiudere di forza in manicomio, non accuserà mai Arianna, annoverandola anzi tra i testimoni a suo favore. Alla fine del romanzo, all'uscita dall'aula di tribunale, Arianna smarrirà Mario-Ramiro, che non verrà più ritrovato, trovando poi la morte proprio in casa dell'amica-rivale Luciana, mentre questa, tornata al suo amato Circeo, si perderà in una specie di vortice vitalistico col cielo e con la natura.

Questa, a grandi linee, la trama del romanzo. Accingiamoci ora ad analizzare più approfonditamente i rapporti che intercorrono tra i vari personaggi e a metterne in luce il simbolismo, i referenti teorici e culturali.

Al lettore attento agli indizi cabalistici non potranno sfuggire alcune coincidenze onomastiche: Mariano e Mario, nomi rispettivamente del padre e del figlio, sono fonologicamente molto simili, come simili sono anche il maschile Mariano e il femminile Arianna; tutti e tre insieme formano la perfetta famiglia borghese, obiettivo polemico dell'ironia bontempelliana; ancora, è da notare come Ramiro sia quasi un anagramma di Mario, con una lettera in più; infine, Luciana Veracina è lo pseudonimo, o *nome d'arte*, di Lucia Stirner. Ora, come interpretare questi indizi? Sembra, come già anticipato, che Bontempelli celi dietro la vicenda delle due famiglie il processo evolutivo, non ancora concluso e che avrebbe visto il proprio compimento solo attraverso un attento lavoro da parte degli intellettuali moderni, che sentiva si stesse verificando nel mondo artistico e letterario. Questo trapasso non sarebbe stato semplice né indolore, in quanto il momento costruttivo del novecentismo, una sorta, come è stata definita, di *avanguardia fattiva* o *retroguardia*, sarebbe dovuto seguire a un primo momento, già attuato dalle avanguardie dei primi decenni del Novecento, di vera e propria distruzione, o comunque di superamento, della tradizione romantica della Seconda Epoca e in particolare della sua deriva ottocentesca. Elemento profondamente caratterizzante dell'Ottocento era proprio un'istituzione come la famiglia borghese, che altri intellettuali avevano già

aspramente messo alla berlina (un esempio su tutti non può che essere *La Metamorfosi* di Kafka, di una quindicina d'anni precedente); Bontempelli, nella vicenda narrata nel romanzo, mette in discussione proprio quest'istituzione, minandola dalle basi: se infatti uno dei motivi di sussistenza dell'istituzione familiare, ottocentescamente intesa, era la successione padre-figlio, lo scrittore comasco, già dalle prime battute della narrazione, fa vacillare questo principio. E tuttavia è da credere che quella di Bontempelli non sia solo una critica sociologica alla famiglia borghese; è evidente che essa celi dietro di sé qualcosa di più precipuo da un punto di vista culturale e artistico. Una delle frasi più celebri di Bontempelli è «la sola legge di sviluppo è la legge dell'ingratitude»¹⁴, da non interpretare in modo banale: in più occasioni l'autore parla del concetto di tradizione, artistica, culturale e letteraria, sostenendo che essa sia soltanto un'etichetta affibbiata a posteriori dai critici e intellettuali, poeti, artisti che ai loro tempi erano quasi un pugno nello stomaco dei loro predecessori¹⁵. Obiettivo principale dell'intellettuale, per Bontempelli, doveva essere in prima istanza quello di affrancarsi dal fardello della tradizione, da intendersi come quell'eredità di abitudini e idee derivanti dal passato e rigidamente tramandate e assorbite. La somiglianza dei nomi di padre, madre e figlio della famiglia Parigi sembra riflettere proprio questa pedissequa trasmissione dei caratteri distintivi di un'epoca passata, la tacita accettazione dei Figli, artisticamente intesi, dell'eredità dei Padri. Ma proprio il giorno del suo settimo compleanno, Mario Parigi si accorge di non essere più figlio di suo padre Mariano Parigi e di sua madre Arianna Parigi; addirittura pronuncerà una frase, riferendosi al fatidico discrimine delle due pomeridiane, emblematica in questo senso (il corsivo è nostro): «Ma tra un'ora nasco, e allora *comincio a fare quello che voglio*»¹⁶. In precedenza, durante il pranzo, la libertà d'azione del bambino era attentamente vigilata dal padre e dall'istitutrice, che gli rimproveravano perfino il gesto «voluttuoso e innocente»¹⁷ della raccolta delle briciole del dolce. Puntualmente, allora, la prima manifestazione del libero arbitrio del bambino sarà il cambiamento del nome, dal quasi patronimico Mario all'esotico Ramiro; di Ramiro, inoltre, non verrà mai specificato, nel corso della narrazione, il cognome, mentre Mario naturalmente possedeva il borghesissimo cognome d'origine toponomastica del padre (Parigi, appunto). A questo punto l'esistenza della famiglia borghese è sconvolta, e a causa degli eventi che seguiranno alla dichiarazione del figlio essa si sfalderà¹⁸.

D'altra parte è da notare anche un altro dato, d'ordine non più onomastico ma cronologico: Bontempelli colloca la vicenda esattamente nell'anno 1900, l'«ultimo del suo secolo»¹⁹, un vero e proprio spartiacque tra quell'Ottocento che doveva essere superato e il Novecento che, viceversa, doveva finalmente essere inaugurato. Una scelta profondamente didascalica, e inoltre solo parzialmente coincidente con le posizioni bontempelliane, ma schematicamente molto efficace: in effetti Bontempelli, alla fine degli anni Venti, riteneva che il Novecento fosse iniziato soltanto dopo la prima Guerra Mondiale, es-

sendo i tre lustri precedenti ancora un prolungamento del XIX secolo²⁰; successivamente avrebbe ancora posticipato l'esordio del nuovo secolo, in quanto anche l'era fascista avrebbe costituito un'ulteriore propaggine dell'Ottocento, e tuttavia, a quest'altezza, la collocazione esattamente al 1900 risulta particolarmente efficace per il simbolismo artistico-culturale che abbiamo individuato in controluce alla trama del romanzo²¹.

Ora, Mario dice candidamente non solo di non esser più figlio dei suoi genitori, ma di chiamarsi Ramiro; abbiamo già detto che il materiale fonetico dei due nomi, Mario e Ramiro, è praticamente lo stesso, ma è innegabile che le diverse combinazioni dei fonemi (o grafemi) dei due nomi creino due risultati antitetici: al canonicissimo Mario, nome per eccellenza, prevedibile e scontato (e, lo si ricordi, molto simile a quello del padre), si contrappone l'esotico e inusuale Ramiro. Anticipiamo, molto brevemente, certi elementi del Realismo Magico bontempelliano²²: per Bontempelli il nuovo poeta della Terza Epoca avrebbe dovuto lavorare, plasmandolo in forma artistica, il materiale grezzo fornito dalla realtà quotidiana, elaborare nuove trasfigurazioni delle cose attingendo soltanto alle materie prime della vita di tutti i giorni²³. E allora Ramiro diventa la nuova, artistica trasfigurazione di Mario: stesso materiale, risultato opposto.

In questo senso è importante analizzare le figure stesse dei genitori rivali, i Parigi e Luciana Veracina, all'anagrafe Lucia Stirner. Mentre i primi conducono, a quanto ne sappiamo, una normalissima esistenza borghese (di Mariano si parla pochissimo, pare sia un impegnato uomo d'affari, e l'atteggiamento all'iniziale festiccio di compleanno del figlio è quello del capofamiglia tradizionale, mentre Arianna è la classica casalinga dimessa tutta dedicata al servizio del marito e alla crescita del figlio), la nuova madre, Luciana, è un'ex violinista, ha vissuto una vita avventurosa e un amore sconvolgente culminato in un suicidio; è, insomma, la perfetta antitesi della famiglia borghese, immagine di madre perturbante perfino ai giorni nostri. Se i Parigi possedevano nomi normalissimi (Arianna, il cui referente mitico, la principessa cretese *piantata in Nasso* da Teseo, ci tornerà utile in seguito, è comunemente abbreviato nel più canonico Anna), la seconda madre ha addirittura un nome d'arte che riflette la sua indole creativa e immaginifica: Luciana Veracina. Il nome pare inserirsi perfettamente nel *milieu* onomastico romanesco dell'epoca²⁴, mentre il cognome è interpretabile in due maniere diverse: da una parte si tratta in effetti di una storpiatura del cognome del grande violinista fiorentino Francesco Maria Veracini (si dice fosse il più grande del suo tempo), in onore del quale, in effetti, Luciana sceglie il proprio nome d'arte²⁵, dall'altra non può che richiamare alla mente l'aggettivo «verace», unito al suffisso -ina caratteristico di molti cognomi. Bontempelli era fermamente convinto che la letteratura magico-realistica, ancorché frutto di rielaborazione immaginativa da parte dell'autore, veicolasse un grado di verità maggiore rispetto a una riproduzione realistica della realtà; una delle sue frasi più celebri, del 1933, rispecchia perfettamente tale convinzione: «La poesia è

tutta favola, *per questo è tutta verità*»²⁶. Ebbene, vedremo in seguito cosa effettivamente rappresenti il personaggio di Luciana, ma già da ora possiamo anticipare che nella coppia antinomica assieme ad Arianna essa incarna l'artista della nuova Terza Epoca, colui che era capace, attraverso una propria rilettura magica della realtà, di raggiungere un superiore grado di verità: a questo allude l'adozione di un nome d'arte – un vero e proprio nome parlante – che, sebbene frutto d'invenzione, non perde le proprie caratteristiche di *veracità*. E non basta: anche il nome anagrafico non è scelto casualmente: il cognome, Stirner, è infatti quello del filosofo ottocentesco Max Stirner, in cui molti hanno individuato un diretto antesignano del Nietzsche che Bontempelli stesso indica come precursore della Terza Epoca²⁷ (era, insomma, uno dei *padri* culturali della nuova élite intellettuale); inoltre, il padre di Luciana è tale Federico Stirner, il cui nome di battesimo è l'evidente italianizzazione del tedesco Friedrich, nome di Nietzsche stesso. Insomma, un coacervo di riferimenti onomastici complesso e attentamente costruito da parte dell'autore.

A questo punto della narrazione Mario-Ramiro non vuole più saperne dei suoi vecchi genitori, esprimendo solo la volontà di riabbracciare «la mamma sua». Quando Luciana rincontrerà suo figlio, tuttavia, non ostracizzerà mai Anna, ma anzi, come abbiamo già detto, instaurerà con lei un rapporto di fiducia, amichevole e collaborativo. Bontempelli aveva sempre criticato l'eccessiva carica incendiaria del Futurismo e di altri movimenti d'avanguardia, evidenziandone la scarsa capacità costruttiva; obiettivo dell'arte nuova non doveva essere esclusivamente quello di annientare il passato, ma soprattutto di gettare delle solide basi per la modernità. Così il rapporto con la tradizione, pur mantenendo una solida impostazione antitetica, indispensabile per il cambiamento, non doveva tuttavia rinunciare a una componente collaborativa, estrapolando ciò che di buono ci fosse nell'eredità della Seconda Epoca, cercando di implementarlo, di trasformarlo per giungere al proprio obiettivo²⁸. Luciana, cioè, agisce nei confronti di Arianna non come avrebbe fatto un futurista, a calci e pugni, se così possiamo esprimerci, ma come un artista della Terza Epoca, più riflessivo e consapevole dei propri debiti culturali²⁹.

È arrivato il momento, dopo esserci concentrati sulle scelte onomastiche dell'autore, di considerare attentamente le ambientazioni in cui Bontempelli fa agire i propri personaggi: esse, infatti, oltre a essere il semplice sfondo delle vicende narrate, costituiscono una vera e propria urbanistica simbolica, ricoprendo, come i nomi, il ruolo di referenti culturali della massima importanza. Per il conoscitore anche solo superficiale della città di Roma non sarà difficile notare che al quartiere signorile della casa dei Parigi, nei dintorni della splendida Villa Borghese, si contrappone il popolare Trastevere di via Gustavo Modena 18, domicilio della signora Veracina, con la sua atmosfera di vita semplice e quasi, come filtra dalle pieghe delle descrizioni, becera. Bontempelli era fermamente convinto che il moderno intellettuale dovesse instaurare un rapporto diretto e senza filtri col grande pubblico, scevro da quella spocchiosa al-

tezzosità che per lunghi tratti ha caratterizzato la produzione artistica ottocentesca dando luogo a opere irrimediabilmente elitarie³⁰. I miti, invece, che il moderno intellettuale avrebbe dovuto creare al principio della Terza Epoca per popolare il mondo e radicalmente trasformare la crosta terrestre sarebbero stati caratterizzati da una componente popolare molto spiccata, tanto da non sussistere senza questo presupposto. Sembra che il passaggio da un ambiente all'altro, nel romanzo, simboleggi proprio questo cambiamento di segno dell'arte nuova, non più asetticamente chiusa nel suo empireo, nella famigerata torre d'avorio, ma aperta a influenze plurime e variegata, senza tuttavia mai scadere nella banalità o nella semplificazione, ma con l'obiettivo di mantenere al suo interno vari livelli e strati con cui, da una parte, assurgere al rango di opera d'arte, senza perdere dall'altra l'attenzione al contingente e alla contemporaneità, rinunciando una volta per tutte ad affidarsi al giudizio di una lontana posterità. E tuttavia l'analisi dei luoghi non si arresta qui; se i referenti del punto di partenza (i dintorni di Villa Borghese) e quello di arrivo (Trastevere) sono stati identificati, crediamo che sia importante considerare anche l'itinerario, e in particolare una tappa intermedia. All'inizio del romanzo, in effetti, Arianna, esasperata dalle richieste apparentemente irragionevoli di Mario, accompagna il figlio a quella che il bambino dice essere casa sua; Bontempelli descrive con dovizia di particolari il tragitto percorso dalla botticella, e in particolare c'è una svolta decisiva che apre ai passeggeri le porte di Trastevere: passato ponte Garibaldi, si arriva nell'odierna Piazza Giuseppe Gioacchino Belli, ma che nel 1900 si chiamava ancora Piazza d'Italia, e che così viene chiamata nel romanzo. In effetti la piazza fu ribattezzata nel 1913, contestualmente alla collocazione della statua di Belli scolpita dall'artista siciliano Michele Tripisciano; è difficile pensare che Bontempelli avesse rispolverato il vecchio nome solo per una volontà di realismo storico, di mimesi cronologica e urbanistica. In effetti, come non pensare alle innumerevoli *Piazze d'Italia* dipinte da Giorgio De Chirico, amico intimo a interlocutore fondamentale di Bontempelli? Bontempelli era senz'altro a conoscenza di un dechirichiano *Piazza d'Italia*, datato al 1913; sullo sfondo si erge una rotonda colonnata, al cui interno s'intravede una costruzione di colore rosso. Mario, all'interno del romanzo, si riferisce proprio a «una specie di castello rosso»³¹ che si troverebbe in Piazza d'Italia; e in effetti vi si trova anche nella realtà, ed è il Palazzetto Anguillara. È evidente, dunque, che ci troviamo davanti a referenti reali (abbiamo visto che Piazza d'Italia, effettivamente, esisteva nel 1900, e si trovava proprio laddove si sarebbe dovuti passare per arrivare a Trastevere da Ponte Garibaldi), continuamente sovrapposti ad altri referenti di tipo culturale (il quadro di De Chirico, appunto). A questo punto dovrebbe essere abbastanza evidente l'importanza della presenza di una piazza così denominata, che chiaramente rimanda all'arte dechirichiana e metafisica; Bontempelli attraversò numerosi periodi durante la sua carriera intellettuale: fu dapprima ultraclassicista, per parafrasare le sue parole, per avvicinarsi poco convintamente al Futurismo³² nella seconda metà

degli anni Dieci; nei primi anni Venti, con la pubblicazione de *La scacchiera davanti allo specchio*, rese manifesto il fascino che esercitava su di lui la pittura metafisica, palesando l'influenza decisiva di Giorgio De Chirico³³. Successivamente tuttavia anche la soluzione metafisica gli sarebbe sembrata troppo angusta e, forte di queste nuove acquisizioni, avrebbe tentato l'elaborazione di una poetica sua propria, quella del Realismo Magico. Se allora l'itinerario dai raffinati dintorni di Villa Borghese al popolare Trastevere maschera il percorso che nelle teorie di Bontempelli stava compiendo l'arte in quel giro d'anni, si comprende come la *tappa* in Piazza d'Italia sia simbolicamente fondamentale: anche Bontempelli stesso, d'altra parte, attraversò la metafisica per giungere all'elaborazione della nuova poetica. Ci troviamo davanti, lo ripetiamo, a una vera e propria simbologia urbanistica. Ma un'ultima osservazione s'impone a questo punto del nostro discorso; come non notare che al centro di tante *Piazze d'Italia* dechirichiane giace proprio la statua d'Arianna? Nei quadri metafisici è evidente il senso di solitudine, di abbandono, di sospensione del tempo; si potrebbe osservare molto semplicisticamente che anche la nostra Arianna è vittima di un vero e proprio abbandono, non più dall'amato Teseo ma dal figlio Mario, ma pur sempre un abbandono. E ancora, s'è parlato di tempo sospeso per le piazze di De Chirico; anche nel romanzo, appena prima di svoltare in Piazza d'Italia, Bontempelli scrive: «Ma il tempo per Arianna era abolito»³⁴. Osservazioni epidermiche, si potrebbe osservare, ma la cui densità ci spinge a dar loro un valore non trascurabile, e perfettamente aderente alla nostra ipotesi interpretativa.

Ormai la nostra lettura del romanzo dovrebbe essere abbastanza chiara, come il motivo per cui abbiamo tacciato di didascalismo la costruzione narrativa bontempelliana; il passaggio da un ambiente cittadino all'altro rispecchia quello dall'elitarismo dell'arte ottocentesca alla popolarità di quella della nuova epoca, così come i personaggi hanno precisi referenti culturali. Effettivamente anche un'altra osservazione urbanistica sembra corroborare il nostro discorso: durante la passeggiata pomeridiana che prelude alla ribellione di Mario, dirigendosi verso il parco di Villa Borghese, l'istitutrice Elena e il bambino, passata Porta Pinciana, costeggiano le cosiddette «mura di Belisario», la cinta muraria fatta costruire nel III secolo dall'imperatore Aureliano; successivamente Mario darà un indirizzo di casa sua che non è l'attuale, che è via Gustavo Modena 18, ma via del Muro Nuovo. Ora, è evidente la volontà di Bontempelli di caratterizzare ulteriormente il punto di partenza e quello d'arrivo tramite l'utilizzo di connotazioni afferenti a due opposti ambiti semantici, quello del vecchio da una parte e quello del nuovo dall'altra. Sembrerebbe molto strano, in effetti, se la menzione prima delle mura di Belisario e poi di via del Muro Nuovo fosse del tutto casuale; anche in questo caso, dunque, ci sembra che le scelte dell'autore vadano tutte nella medesima direzione: si passa dalla vecchia tradizione ottocentesca alla nuova atmosfera del Realismo Magico, e tutto nel testo concorre e collabora in questo senso.

Uno dei capitoli più interessanti del romanzo è il decimo, dove si racconta il processo per risolvere quello che era divenuto un caso internazionale. Due nuovi personaggi spiccano, gli avvocati delle due parti, entrambi con nomi, ancora una volta, se non parlanti, comunque fortemente espressivi: il difensore di Luciana si chiama Massimiliano, evidente deformazione del nome dell'autore del romanzo stesso, Massimo (Bontempelli patrocina il Realismo Magico, tracciandone i contorni e scrivendone le regole); quello dei Parigi, con un'invenzione ancor più pirotecnica, Remo Caronte: un nome intriso di morte, potremmo dire, in cui il nome di battesimo è quello di uno dei personaggi più famosi della mitologia latina, il favoloso fratello di Romolo ucciso dopo la fondazione di Roma, e il cognome quello di un altro grande personaggio della mitologia pagana, quel Caronte traghettatore dei morti nell'Ade³⁵. E sembrerà proprio una guida per l'ignoto il sostituto di Caronte, quando, giunti davanti al tribunale Mario e Anna, «si presentò, li aiutò a scendere, li accompagnò attraverso corridoi complicati, li lasciò ad aspettare [...]»³⁶.

È però soprattutto l'analisi dei personaggi di Arianna e Luciana che può meglio corroborare il nostro discorso. Bontempelli punta molto sulla diversa capacità immaginativa di ognuna delle due, spiccata e libera in Luciana, inibita e fiacca in Arianna. Già in precedenza, in effetti, le donne erano state descritte in questo senso: al primo capitolo, di Arianna si dice che «il senso del mistero era chiuso alla sua anima modesta»³⁷; ora, sappiamo che quello di mistero fosse un concetto fondamentale nella concettualizzazione magico-realistica di Bontempelli. Nel novembre del 1935 Bontempelli ha scritto una delle definizioni più icastiche e suggestive del Realismo Magico: «Ufficio dell'arte deve essere appunto quello di mostrare la vita degli uomini come vediamo la vita della natura, cioè un costante miracolo. Ecco che cosa è lo stupore. Lo stupore è il senso del mistero. *E dove non è senso del mistero, ivi non è poesia*»³⁸. È evidente che un animo, come quello di Arianna, cui fosse precluso proprio il senso del mistero, non potesse costituire terreno fertile per la nuova coltura magico-realistica. E in effetti in molti punti del romanzo la donna viene caratterizzata come incapace d'immaginare ciò che esuli dalla fotografica registrazione del reale: al capitolo V, di Arianna si dice che «la sua fantasia è scarsa, non l'aiuta»³⁹, e sappiamo come fantasia e immaginazione fossero imprescindibili per l'artista della Terza Epoca; leggiamo dal primo fascicolo di «900»: «Unico strumento del nostro lavoro sarà l'immaginazione»⁴⁰.

C'è un passo, nel romanzo, particolarmente eloquente riguardo alle opposte caratterizzazioni delle due donne; nel capitolo IV, durante il loro primo incontro, Arianna e Luciana discutono della straordinarietà della loro situazione, e ognuna mette in campo le proprie caratteristiche attitudini, ponendosi davanti alla questione in modo profondamente antitetico. Infatti Arianna segue pedissequamente il filo della logica, sforzandosi di elaborare un ragionamento quanto più razionale possibile, ma Luciana non vuol saperne della logica o di osservazioni assennate:

Arianna si dibatteva disperatamente: le sue labbra si rifiutavano a raccontare come Mario aveva voluto venire. Si fece d'un tratto ardita e crudele:

– No no, signora, il suo bambino è morto. Mi dispiace, signora, capisco cosa vuol dire. Ma è morto.

– No. Eccolo. È stato malato, ora sta bene; lo guardi.

Arianna improvvisamente si domandò se Luciana fosse pazza. Su un tono più sommessso, le suggerì:

– Ma l'altro è morto...sette anni fa. Lo sanno tutti; è vero.

– Sarà vero, che cosa importa? Ora è vivo. Dunque non è più vero che è morto. Non è più vero che è un altro.

– Ma...ma se non moriva, sette anni fa, oggi avrebbe quattordici anni. Lo guardi...

– No: ho lasciato questo, ritrovo questo: glie l'ho già detto, è lei che me lo riporta. E allora che c'entra sette anni? Sette anni? Quali?

– Ma questi. Questi sette, ultimi, da sette anni fa, a ora...Come dirle?

– Questi sette anni? Se non è più vero che lui è morto, questi sette anni non sono più veri.

Il pensiero che Luciana fosse pazza si presentò più chiaro alla mente di Arianna. Disse:

– Lei dice che non sono veri? Ecco, veda, come possono non essere veri? Cerchi, signora bella, si sforzi, un momento...con la testa...ragioniamo...

– No. Lei crede che io sia pazza? No no. Non c'è da ragionare. Le par bello, tra noi, per una cosa come questa, ragionare? Discutere di anni! La questione è un'altra. Qui c'è il bambino, le domandiamo come si chiama...⁴¹

Due maniere di porsi davanti alla realtà profondamente diverse, com'è evidente. Luciana rispecchia in pieno il ritratto che Bontempelli tracciava dell'artista magico-realista nell'aprile del 1928 discutendo del concetto di magia: «[...] con essa [la magia] indico la necessità di non attenersi alle spiegazioni naturali di tutto ciò che l'uomo vede, e di cui s'interessa»⁴². Non un atteggiamento passivo, come quello di Arianna, nei confronti della realtà, delle sue leggi e delle sue norme, che si accontenti cioè delle spiegazioni comunemente date dei fenomeni della natura, «tanti saluti ai bei comodi del realismo»⁴³, ma un'azione pragmatica e attiva nei confronti del mondo è necessaria per fondare la Terza Epoca.

Luciana è dunque la perfetta immagine del nuovo artista, dell'intellettuale moderno, capace di raccontare la realtà esaltando e accattivando il grande pubblico, di immaginare e intervenire con la propria fantasia sul mondo che la circonda. Fin dalla sua presentazione, al capitolo III, è evidente questa sua indole immaginativa: «In tal modo si poterono sviluppare in libertà le sue tendenze immaginose e romanzesche»⁴⁴. È soprattutto al capitolo X, nel corso del dibattimento in tribunale, che Luciana ha la possibilità di sfoggiare la sua abilità affabulatoria (il corsivo è nostro):

Luciana *aveva narrato* la propria vita con semplicità. Dritta e senza gesti, guardando in un punto irraggiungibile, senza mai mutare allo sguardo direzione, *parlava, con una spe-*

cie di monotonia religiosa piena di fascino. Nessuno aveva osato il menomo sussurro mentre ella raccontava il ritorno del fanciullo dalla morte. Ora *narrava* la dimora in casa Parigi [...]⁴⁵

Si farebbe fatica ad immaginare una definizione più poetica e precisa di Realismo Magico come narrazione semplice e profondamente collegata alla realtà, «a pareti lisce»⁴⁶, come è stato detto, ma allo stesso tempo intrisa di fantasia e immaginazione, tale da far risaltare il mistero nascosto dietro l'apparente semplicità del mondo. Arianna, al contrario, presentata come totalmente incapace non solo di immaginare, ma anche di raccontare alcunché, rappresenta la vecchia arte stantia, ormai sulla via del tramonto, i vecchi romanzieri che pedissequamente imitavano la natura e il mondo o, anche quando volevano prescindere, non addivenivano a niente di profondo, a nessun significato altro, a nessuna nuova trasfigurazione delle cose. Nei giorni immediatamente precedenti al dibattito, Mariano e l'avvocato Caronte cercarono, parlando ad Arianna, di

[...] ispirarle le risposte più propizie alla difesa, ma capirono ch'ella a mala pena avrebbe saputo raccontare sinceramente e nudamente quello che aveva veduto e sentito. La povera Anna era deperita e stanca [...]. (Anna) cercava ogni notte di immaginarselo [il processo], ma non le riusciva [...]⁴⁷

Quest'irrimediabile incapacità non solo d'immaginare, ma anche di raccontare semplicemente qualcosa, viene dichiarata dalla stessa Anna:

[...] come posso raccontare? [...] non so immaginare niente, non so fare niente [...]⁴⁸

A ben vedere un'ultima osservazione s'impone a conclusione del nostro discorso. Ci sono degli elementi che ancora non abbiamo analizzato, e che sembrano tutti spingere nella medesima direzione: il nome della strada in Trastevere dove si trova l'appartamento di Luciana, via Gustavo Modena, il significato della presenza del Circeo e, infine, un'ulteriore possibile lettura del nome Ramiro. Sappiamo che Bontempelli intendeva la magia come un vero e proprio intervento dell'artista sul mondo: l'obiettivo era quello di ricreare, entro lo spazio dell'opera d'arte, una realtà perfettamente parallela e identica a quella di partenza da un punto di vista figurativo (niente astrattismo, atteggiamento caratteristico della deriva ottocentesca della Seconda Epoca), ma tale che, in virtù della sua natura sintetica, potesse essere modificata a piacimento dalla fantasia dell'artista, come un architetto fa attraverso le proprie costruzioni sul mondo circostante. Leggiamo dal primo numero di «900»:

Quando avremo collocato un nuovo solido mondo davanti a noi, la nostra più sovente occupazione sarà passeggiarlo ed esplorarlo; tagliarne blocchi di pietra e porli uno sopra l'altro per metter su fabbricati pesanti, e modificare senza tregua la crosta della terra riconquistata. [...] La musica, che nasce entro noi, potrà sgorgare continua-

mente a innaffiare e avvivare la geometria solidamente campata di fuori. Il mondo immaginario si verserà in perpetuo a fecondare e arricchire il mondo reale. Perché non per niente l'arte del Novecento avrà fatto lo sforzo di ricostruire e mettere in fase un mondo reale esterno all'uomo. Lo scopo è di imparare a dominarlo, fino a poterne sconvolgere a piacere le leggi. Ora, il dominio dell'uomo sulla natura è la magia⁴⁹.

Un paio d'anni più tardi, nell'aprile del '28, Bontempelli precisava il concetto di magia:

Qualunque incanto è magia; il fondo dell'arte è non altro che incanto. Forse è l'arte l'unico incantesimo concesso all'uomo: e dell'incantesimo possiede tutti i caratteri e tutte le specie: essa è evocazione di cose morte, apparizione di cose lontane, profezia di cose future, sovvertimento delle leggi di natura, operati dalla sola immaginazione. La magia in senso istretto non è che arte allo stato grossolano. I maghi cedettero il campo quando nacquero i poeti: l'era poetica supera l'era magica: il mago non sussiste nell'epoca del poeta [...] ⁵⁰

Ora, non possiamo non pensare al fatto che Luciana risiedeva, proprio quando è avvenuto il miracolo (incantesimo?) dell'apparente rinascita del figlio, a San Felice Circeo, molto vicino cioè al promontorio dove si dice vivesse la leggendaria maga Circe. La magia è la capacità degli artisti di sovvertire le leggi della natura, ce l'ha detto Bontempelli stesso, senza accontentarsi di ciò che sembra, di quello che si vede, delle consuete spiegazioni razionali della realtà: così fa anche Luciana. Circe è quel personaggio dell'*Odissea* che riesce, tramite la propria arte, a trasformare i compagni di Ulisse in porci, camuffando e contraffacendo la realtà. Magia e arte vengono assimilate in virtù del loro comune potere demiurgico e di contraffazione della realtà: come non osservare, a questo punto, che Gustavo Modena, cui è intitolata la via della casa di Luciana e Ramiro, fu un attore della prima metà del XIX secolo? E ancora, come non osservare che Ramiro era un personaggio della *Cenerentola* di Gioacchino Rossini, maestro nell'arte del travestimento? Sono tutti personaggi accomunati dall'abilità nella contraffazione della realtà, nel sapiente illusionismo del visibile, come l'artista della Terza Epoca. Alle battute finali del romanzo, poco prima della morte di Arianna, anche Luciana, come Circe, come Gustavo Modena, come Don Ramiro, si lancerà in una grandiosa operazione di contraffazione della realtà, quasi cosmogonica:

Arianna, io non credo alle vecchie costellazioni. Io so quelle vere. Guarda quelle due stelle lucide vicine: palpitano come due cuori; e si parlano e cercano di gettarsi una verso l'altra: sono gli Innamorati Divisi. Vedi quelle otto stelle, la prima su diritta sopra il comignolo, poi due in curva a destra, tre a sinistra, altre due in alto in croce: quella è la Nave d'Amore: lo vedi il disegno della vela? Va portando per il cielo gli amanti sinceri, che hanno saputo disprezzare la terra e le opinioni degli uomini. Ora voltati un poco: guarda lungo il mio braccio, così, molto a sinistra della Nave: c'è un

gruppo di quattro o cinque stelle, quasi schiacciate una contro l'altra, e tutt'intorno uno spolverio chiaro: è l'Isola; ci vanno le persone che nel mondo hanno saputo vivere in solitudine. Di qui non si vede altro, ma un'altra notte, da qualche luogo più aperto, te ne farò vedere molte. Poi ci sono delle stelle isolate: ce n'è una, di qui non si vede, all'orlo della Via Lattea: è mio padre. Mio padre è morto diciotto anni fa: sono certa che quella stella prima non c'era. Da quindici anni c'è anche Giorgio, una stella pallida, che ogni tanto scompare e riappare, come le lucciole [...]⁵¹

Alla fine del romanzo Mario-Ramiro scomparirà senza lasciar traccia, forse portato via, dall'altra parte del mare, dagli zingari; costui, che mai aveva dubitato di chiamarsi Ramiro e di essere figlio di Luciana, sarà proprio come uno di quei miti che Bontempelli auspicava sarebbero stati creati dalla nuova classe intellettuale moderna, miti anonimi, capaci di staccarsi dai propri creatori in virtù del sacrosanto sentimento dell'ingratitude, e di andarsene in giro per il mondo a popolarlo e a modificarne la forma con la loro presenza.

NOTE

* Queste pagine, che rappresentano una porzione della mia tesi di laurea discussa nell'autunno del 2015 presso l'Università di Pisa, sono nate dall'impulso del professor Marcello Ciccuto, che ha seguito con attenzione i miei studi bontempelliani con preziosi suggerimenti e altrettanto preziose correzioni.

¹ M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1930, p. 161

² Il romanzo fu edito per la prima volta a Roma, per i tipi di Sapientia, nel 1929; tutte le citazioni del saggio saranno tratte da M. Bontempelli, *Il figlio di due madri*, Macerata, Liberilibri, 2007.

³ È questa la cifra del Realismo Magico bontempelliano, il segno di una realtà ricreata all'interno dello spazio testuale che l'autore può plasmare a suo piacimento come creta molle, sempre nella consapevolezza che essa deve conservare le caratteristiche visibili e apparenti di quella di partenza. In F. Fabbri, *I due Novecento - Gli anni Venti fra arte e letteratura: Bontempelli vs Sarfatti*, San Cesario di Lecce, Piero Manni, 2003, p. 55, leggiamo delle parole emblematiche in questo senso: «Ma se in parallelo alla *res physica* si fa scorrere una *meta-fisica* a sua perfetta immagine e somiglianza, un duplicato uguale all'originale in tutto e per tutto, ecco che ci si possono permettere le alterazioni più impensabili, più strabilianti, e soprattutto più inverosimili: qui decadono le prescrizioni della logica, qui decorrono le norme della vita biologica», e prima, a p. 37: «Comunque sia, ora l'artista può arrogarsi il diritto di tramutare in stampini privi di spessore le vari tranches de vie in virtù del tocco magico che lo investe, far piazza pulita delle leggi e dei divieti che reggevano le sorti della ripudiata verosimiglianza, e imbastire un universo ad hoc, interamente costruito su se stesso».

⁴ In Fabbri, *I due Novecento* cit., p. 55, leggiamo delle parole di raccomandazione sull'atteggiamento che il lettore di Bontempelli dovrebbe adottare davanti a romanzi come questo: «Altrettanto importante è che ci si abbandoni a uno spirito leggero, una sorta di "willingsuspension of disbelief", per dirla con William Wordsworth, e che in Bontempelli diventa uno stato di grazia, o meglio di candore»

⁵ Bontempelli, *L'avventura novecentista* cit., p. 16.

⁶ Bontempelli, *L'avventura novecentista* cit., p. 349: «La storia dell'umanità civile di

Occidente ha percorso finora due grandi epoche. La prima è l'epoca classica, e va dai tempi preomerici fino a Cristo. La seconda è l'epoca romantica, che va da Cristo alla Guerra Europea [la prima Guerra Mondiale]. All'ingrosso possiamo dire che il carattere e il compito della Prima Epoca è stato la scoperta e la conquista del mondo esteriore; della seconda, essenzialmente cristiana, del mondo interiore».

⁷ Bontempelli, *L'avventura novecentista* cit., p. 14; qui l'autore parla di «estetismo», «impressionismo» e «critica idealistica» in ambito artistico, di «freudismo» in psicologia e di «spirito democratico» in politica, tutti atteggiamenti che hanno defraudato l'uomo di basi sicure per costruirvi sopra qualcosa di solido; è, questa, una critica a un esasperato relativismo che Bontempelli individua proprio nella fine della Seconda Epoca, auspicando la ricostituzione di principi esterni rispetto al soggetto sui quali imbastire qualcosa di universalmente valido, di una nuova dimensione spazio-temporale indipendente dall'individuo e garante di una realtà autonoma. Si leggano alcune parole che l'autore scriveva nel gennaio del '28, poi in Bontempelli, *L'avventura novecentista* cit., pp. 27-28: «Restaurare, dunque, il Tempo e lo Spazio, nella loro eternità e infinità imm modificabili, matrici di tutte le leggi fisiche e morali su cui l'uomo deve foggiare la propria vita. Restaurati, riporli là onde l'intellettualismo infecondo li aveva cacciati, nelle tre dimensioni sacre fuori dell'uomo e allontanantisi da lui infinitamente. E ritrovare l'Uomo, sicuro d'essere sé, sicuro d'essere sé e non altri: da questa certezza egli riavrà il senso della sua responsabilità, che gli indicherà gli equilibri tra le sue particolari passioni e una morale universale, immutevole, assoluta».

⁸ Fabbri, *I due Novecento* cit., p. 36: «Nella cultura italiana del primo dopoguerra era ovvio che fosse il Futurismo a prestare il fianco ai *j'accuse* di Bontempelli e dei vari novecentisti, ansiosi di rivolgersi contro un movimento che tutto sommato aveva dato i natali a molti di loro. Ma benché fosse unanimemente riconosciuto che l'azione del Futurismo fu necessaria ad espellere ogni residuo di "ottocentismo nel Novecento", tale che solo al di là della sua vampata potessero svilupparsi altre idee artistiche, era proprio lo spirito di ribellione e ingratitudine contro i padri ad alimentare un senso di scontento e insofferenza generali».

⁹ Bontempelli, *L'avventura novecentista* cit., pp. 22-23: «Noi professiamo una grande ammirazione per il futurismo, che nettamente e senza riguardi ha tagliato i ponti tra Ottocento e Novecento. Senza i suoi principi e le sue audacie, lo spirito del vecchio secolo, che prolungò la propria agonia fino allo scoppio della guerra, ancora oggi ci ingombrerebbe: *nessuno di noi novecentisti, se non fosse passato traverso le persuasioni e le passioni del futurismo, potrebbe oggi dire le parole che aprono il nuovo secolo*» (il corsivo è nostro).

¹⁰ Bontempelli, *L'avventura novecentista* cit., p. 10

¹¹ Bontempelli, *L'avventura novecentista* cit., p. 25: «Marinetti ha conquistato e valorosamente tiene certe trincee avanzatissime. Dietro esse io ho potuto cominciare a fabbricare la città dei conquistatori. Evidentemente, la trincea è più "avanzata", ma non tutti ci possono andare ad abitare»

¹² Bontempelli, *L'avventura novecentista* cit., p. 19: «L'ideale supremo di tutti gli artisti dovrebbe essere: diventare anonimi. [...] Il compito primo e fondamentale del poeta è inventare miti, favole, storie, che poi si allontanino da lui fino a perdere ogni legame con la sua persona, e in tal modo diventino patrimonio comune degli uomini, e quasi cose della natura. Tali diventano le opere dell'architettura: spesso ignoriamo gli autori dei monumenti più illustri, che con la maggiore naturalezza si sono fusi col loro suolo e il loro clima».

¹³ Ci soffermeremo a breve sulla valenza di questi due ultimi luoghi: Gustavo Modena era un attore, mentre il Circeo è evidentemente legato alla leggenda della maga che amò Ulisse.

¹⁴ Bontempelli, *L'avventura novecentista* cit., p. 12

¹⁵ Bontempelli, *L'avventura novecentista* cit., p. 20: «Questa gente non sa che la tradizione è la cosa più strana che esista. Anzi, non esiste affatto: è una formula a posteriori, è una funzione giuridica con la quale la Storia Letteraria accomoda tutto. E accomoda bene. La tradizione è una strada che fa qualunque giro, anche il più lungo e tortuoso, pur di andare a prendere quello che c'è di buono. Questi balordi vedono da lontano la bella strada che afferra al passaggio Dante e Boccaccio, Petrarca e il Magnifico, san Bernardino, Aretino, Leopardi; ci vedono Ariosto e Parini e Foscolo, e via scorrendo: e non sanno che quando la faccenda era vicina, il Poliziano era un pugno nello stomaco alla tradizione Petrarca, l'Ariosto era una grossa scappata alla tradizione Dante, Manzoni era la più aperta e sfrontata ribellione a tutta la gloriosa tradizione dei narratori paesani. [...] Ognuno degli autori che la tradizione accoglie è un ribelle all'aspetto immediatamente precedente di essa: era uno che della tradizione santissimamente se ne infischia».

¹⁶ Bontempelli, *Il figlio di due madri* cit., p. 17.

¹⁷ Bontempelli, *Il figlio di due madri* cit., p. 15.

¹⁸ Bontempelli, *L'avventura novecentista* cit., p. 11: «Ogni formazione, anche gli individui, è l'effetto d'uno sforzo contro le tendenze ricevute: si nasce dall'urto tra un padre e una madre, e ci si forma sforzandosi di liberarsi dall'uno e dall'altra».

¹⁹ Bontempelli, *Il figlio di due madri* cit., p. 13.

²⁰ Bontempelli, *L'avventura novecentista* cit., p. 11: «Il Novecento ci ha messo molto a spuntare. L'Ottocento non poté finire che nel 1914. Il Novecento non comincia che un poco dopo la guerra», rettificando però in nota: «Ma la guerra (la Guerra Europea), cominciata nel luglio del 1914, non è ancora finita. Perciò il nuovo secolo, e con esso la Terza Epoca, non è ancora cominciato».

²¹ Bontempelli, *L'avventura novecentista* cit., p. 22: «Si tratta di aprire il secolo (rompere il guscio: se no si comincia presto a marcire)».

²² Il Realismo Magico, declinato in senso bontempelliano, è lucidamente analizzato in una monografia che è ormai diventata un classico degli studi sull'autore comasco: A. Saccone, *Massimo Bontempelli - Il mito del '900*, Napoli, Liguori Editore, 1979.

²³ Bontempelli, *L'avventura novecentista* cit., pp. 21-22: «[il pittore del Quattrocento], quanto maggior peso e solidità dava alla sua materia, tanto più teneva a suggerirci che il suo amore più intenso era per qualche altra cosa al di là o al di sopra di essa. Con più diligenza e perfezione la sua mano serviva le tre dimensioni, più la sua mente vibrava nell'Altra. Più sentivasi fedele e geloso della Natura, meglio gli riusciva isolarla avviluppandola d'un pensiero fisso alla sopranatura. [...] Questo è puro novecentismo, che rifiuta così la realtà per la realtà come la fantasia per la fantasia, e vive del senso del magico scoperto nella vita quotidiana degli uomini e delle cose».

²⁴ Scrive Gadda nel primo capitolo del *Pasticciaccio*: «non era una nipote ordinaria: una Luciana o un'Adriana». Evidentemente nomi di battesimo di questo tipo erano perfettamente alla moda nella Roma del tempo (possiamo supporre che il quarto di secolo che separa l'ambientazione del romanzo di Bontempelli e quello di Gadda, che si svolge nel '27, non abbia causato modifiche profonde da mutare questo stato di cose).

²⁵ «Si scelse subito un nome d'arte, che fu Luciana Veracina, in onore del Veracini di cui aveva studiato con Hellmesberger le celesti sonate». Bontempelli, *Il figlio di due madri* cit., p. 53.

²⁶ Bontempelli, *L'avventura novecentista* cit., p. 185.

²⁷ Bontempelli, *L'avventura novecentista* cit., p. 14: «Per questo Nietzsche – Nietzsche il Malcompreso, l'antesignano della Terza Epoca [...]», si legge all'inizio del secondo fascicolo di «900», nel dicembre del 1926.

²⁸ Abbiamo già parlato dei pittori del Quattrocento, Masaccio, Mantegna, Paolo Uccello, Piero Della Francesca, i più diretti antesignani e precursori del Realismo Magico, secondo Bontempelli.

²⁹ Torneremo altre volte sul rapporto tra Bontempelli e il Futurismo; qui basti citare delle parole illuminanti contenute in U. Piscopo, *Massimo Bontempelli - Per una modernità dalle pareti lisce*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001, pp. 114-15: «A differenza dei futuristi, però, Bontempelli decide di tenere sotto controllo l'impegno eversivo, non per cautele moralistiche, ma per ragioni affini a quelle espresse da Papi, da Palazzeschi e da Soffici nel distaccarsi dal movimento fondato da Marinetti. Anche questi autori, quando definiscono un invalicabile discrimine tra sé e gli altri, non intendono rinnegare il meglio dell'eredità futurista, anzi del Futurismo si considerano eredi e interpreti, ma non possono non dichiarare estraneità e inconciliabilità con quello che chiamano il "marinettismo". [...] Anche Bontempelli è per un riscatto e una riscoperta del Futurismo, attraverso la deenfaticizzazione degli aspetti più appariscenti (ottimismo, gregarismo, presenzialismo e presentismo, estetismo) [...]».

³⁰ Bontempelli, *L'avventura novecentista* cit., p. 24: «L'arte novecentista deve tendere a farsi «popolare», ad avvincere il pubblico», oppure p. 50: «I romantici parlavano di genio, di capolavoro, di posterità. Il nostro genio è l'accanimento al lavoro, il nostro capolavoro è la conquista del pubblico, la nostra posterità sono i contemporanei. E la libreria è la finestrella rotonda dalla quale lo scrittore può spiare il suo pubblico».

³¹ Bontempelli, *Il figlio di due madri* cit., p. 30.

³² Molte pagine occorrerebbero anche per chiarire il complesso e sfaccettato rapporto tra Bontempelli e il Futurismo, che non si declinò mai nel senso di un'adesione incondizionata alla poetica delineata da Marinetti e i suoi collaboratori. Quella di Marinetti si configurò, come è stato detto, come un'«adesione postuma» all'avanguardia futurista; è noto come l'autore abbia attraversato, nel corso della propria vicenda intellettuale, numerose posizioni poetiche, tentandone di volta in volta la validità: dopo la produzione poetica giovanile, che aveva dato come frutti, secondo la definizione del diretto interessato, «poesie sfacciatamente ultraclassiciste», nel corso degli anni Dieci, come molti altri artisti italiani dell'epoca, Bontempelli si avvicinò al Futurismo. Sono di questo periodo opere come la *plaque* poetica *Il Purosangue. L'Ubbriaco*, uscita a Milano nel 1919, e le due raccolte di microromanzi de *La vita intensa* e *La vita operosa*, editate entrambe a Firenze per i tipi di Vallecchi rispettivamente nel '20 e nel '21. In ogni caso si farebbe fatica a collocare opere come queste nell'alveo di un'autentica ortodossia futurista: a tratti si avverte una specie di insofferenza, da parte di Bontempelli, per quella carica iconoclasta che rappresentava la cifra più autentica dei manifesti marinettiani, che si palesa in modo talvolta anche potentemente ironico in certi luoghi dei tre testi (emblematico è il caso del microromanzo dal titolo *Mio zio non era futurista*, contenuto ne *La vita intensa*). Bontempelli, insomma, mentre tenta la strada di una militanza futurista, guarda già altrove: è già profondamente consapevole della mancanza di un coerente progetto costruttivo da parte di quell'avanguardia, progetto fondamentale per un rinnovamento davvero decisivo della cultura artistica e letteraria: in buona sostanza, per Bontempelli il Futurismo si limitava alla *pars destruens* dell'attività di rivolta contro la tradizione culturale ereditata dal passato, senza attivare una speculare *pars construens* altrettanto necessaria. Anche per questo Bontempelli proverà a sperimentare altre posizioni, in un percorso intellettuale analizzato nell'ormai classico saggio di Antonio Saccone *Massimo Bontempelli - Il mito del '900: in primis*, sotto la scorta dell'amico De Chirico, si faranno sentire in alcune opere degli anni Venti, come *La scacchiera davanti allo specchio* (uscita per Bemporad a Firenze nel 1922) o *Eva ultima* (stampata per la prima volta da Stock, a Roma, nel '23), le malie della metafisica, che

in verità già in certi luoghi della raccolta poetica del '19 aveva iniziato a esercitare la propria influenza; ma sarà una strada a fondo chiuso anch'essa, destinata a essere sopravanzata da una maestosa opera di teorizzazione, condotta, come abbiamo accennato, dalla metà degli anni Venti specialmente sulle colonne di «900», e che condurrà alla meta del Realismo Magico e alla realizzazione di opere tra le più importanti dell'autore, come i romanzi *Il figlio di due madri*, del 1929, e *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, del 1930.

³³ Numerose tracce metafisiche sono individuabili, ancora, nella plaquette *Il puro sangue. L'ubriaco*.

³⁴ Bontempelli, *Il figlio di due madri* cit., pp. 29-30.

³⁵ In Bontempelli, *L'avventura novecentista* cit., p. 16, si parla esplicitamente dei «lenti funerali del romanticismo».

³⁶ Bontempelli, *Il figlio di due madri* cit., p. 163.

³⁷ Bontempelli, *Il figlio di due madri* cit., p. 24.

³⁸ Bontempelli, *L'avventura novecentista* cit., pp. 59-60.

³⁹ Bontempelli, *Il figlio di due madri* cit., p. 86.

⁴⁰ Bontempelli, *L'avventura novecentista* cit., p. 9.

⁴¹ Bontempelli, *Il figlio di due madri* cit., pp. 73-74.

⁴² Bontempelli, *L'avventura novecentista* cit., p. 28.

⁴³ Bontempelli, *L'avventura novecentista* cit., p. 10.

⁴⁴ Bontempelli, *Il figlio di due madri* cit., p. 51.

⁴⁵ Bontempelli, *Il figlio di due madri* cit., p. 164.

⁴⁶ Tale espressione è stata coniata da Bontempelli stesso in una lezione tenuta nel 1933, poi in appendice a *L'avventura novecentista* cit., p. 353, e riutilizzata da Ugo Pi-scopo per il titolo della monografia bontempelliana *Massimo Bontempelli - Per una modernità dalle pareti lisce*, Napoli, Edizioni scientifiche Italiane, 2001.

⁴⁷ Bontempelli, *Il figlio di due madri* cit., p. 161.

⁴⁸ Bontempelli, *Il figlio di due madri* cit., p. 162.

⁴⁹ Bontempelli, *L'avventura novecentista* cit., p. 10.

⁵⁰ Bontempelli, *L'avventura novecentista* cit., p. 29.

⁵¹ Bontempelli, *Il figlio di due madri* cit., p. 175.

INTORNO AL TESTO

MASSIMO GUADRINI

Celato erotismo, misoginia esibita. Italo Calvino e il sesso

Hidden eroticism, misogyny on display. Italo Calvino and sex

ABSTRACT

Tra gli scrittori novecenteschi, Italo Calvino si è distinto sia per la pudicizia con la quale ha quasi sempre raccontato le scene di sesso sia per l'estrema penuria, nelle sue opere, di personaggi positivi o di protagonisti femminili. Questo ha determinato in molti studiosi l'opinione che Calvino fosse «alieno dal sesso» o che vi sia, nei suoi lavori, una costante venatura misogina.

L'articolo si propone di mettere in luce fino a che puntola cautela dello «scoiattolo della penna» sapeva velare i contenuti erotici, e per farlo sottopone un limitato ma rappresentativo numero di opere ad una lettura molto ravvicinata mirante a dimostrare come la scrittura dell'Autore, proprio là dove è più avvertibile la prudenza autocensoria, sia in realtà carica di una forte sensualità e un'accesa fantasia, forse connessa alla effettiva e talvolta aspra misoginia.

Italo Calvino differed from his contemporaries for the modest approach he almost always used to recount scenes of sex or eroticism as well as the exceptional scarcity of positive female characters or protagonists in his works. These traits led to the opinion among many scholars that Calvino was "alien to sex" or that his works bore a constant trace of misogyny.

This study highlights to what extent Calvino managed to veil erotic content with his careful use of language through close readings of a representative, albeit limited number of works in order to demonstrate how his writing, precisely where his self-censorial prudence is most evident, is quite charged with sensuality and erotic fantasy, perhaps connected to a genuine, occasionally harsh, misogyny.

Celato erotismo, misoginia esibita. Italo Calvino e il sesso

«Le donne [...] sono la razza più cattiva che ci sia»¹, secondo quanto dice Cugino nel romanzo d'esordio di Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*. Queste parole, certo da attribuire al personaggio e non all'Autore, sono state però l'apripista di molte altre considerazioni sul genere femminile che, sebbene talvolta meno *tranchant*, hanno portato molti studiosi a ritenere che nelle opere di Calvino vi sia una costante vena di misoginia connessa con una preminenza di protagonisti maschili.

Un altro punto sul quale diversi critici concordano è la castigatezza del linguaggio calviniano in materia di erotismo. Effettivamente, spesso le scene di contenuto erotico, persino dopo la pubblicazione, sono state sottoposte dall'Autore a un ulteriore processo di revisione mirante a rendere, come dice Bruno Falcetto, «meno esplicita in materia sessuale la [sua] già castigata scrittura»². La tendenza verso questa sorta di moralismo censorio è ravvisabile anzitutto nelle prime opere dello scrittore, quelle del periodo 'realista' e, sia pure in misura minore, in quelle del periodo fantastico-favolistico della trilogia araldica. Tale pudore, o prudenza, è probabilmente all'origine dello scarso interesse della critica per un'analisi della rilevanza del sesso e delle sue implicazioni nell'opera di Calvino³.

Però, pur concordando certo sul fatto che la lingua dello scrittore sanremese fosse, in ordine alla sessualità, quantomeno prudente, non mi pare nel giusto Francesca Serra quando definisce Calvino uno «scrittore alieno dal sesso»⁴ perché, nonostante ogni pudicizia esibita, trovo che fin dal romanzo d'esordio alcuni silenzi celino allusioni tutt'altro che caste, così come qualche sbrigativa descrizione sia tutto meno che «aliena dal sesso», anzi. È infatti mia convinzione che, in Calvino, vi sia un nesso tra prudenza del linguaggio e fantasia erotica, così come tra quest'ultima e misoginia. Mi propongo perciò di sollevare il velo di reticenze che la sorvegliatissima lingua dello scrittore sanremese sapeva dispiegare esaminando in dettaglio, tra i tanti che si sarebbero potuti analizzare⁵, alcuni passi dei romanzi *Il sentiero dei nidi di ragno*, *Il barone rampante* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Questa scelta è dettata, oltre che dalla primaria esigenza della brevità, dalla convinzione che in questi testi, distribuiti in modo abbastanza uniforme lungo l'arco della vita dell'Autore e perciò sufficientemente rappresentativi dell'evoluzione del suo linguaggio in proposito, la fantasia erotica di Calvino si esprima con maggiore chiarezza – sono per lo più narrati, infatti, veri e propri amplessi cui il protagonista assiste o partecipa – e vi si possa al contempo meglio cogliere la persistenza della misoginia cui ho già accennato.

1. *Gli amplessi 'invisibili' del Sentiero*

Nell'Italia del secondo dopoguerra si sviluppa, in letteratura e ancor più nel cinema, quell'istanza di *realismo* che si tradurrà nella stagione dell'impegno degli intellettuali in politica e nel neorealismo. Italo Calvinò, ex partigiano e iscritto al Pci fin dal 1943, sente l'imperativo di aderire alla temperie del momento.

Pur mostrando, con la scelta di assumere come punto di vista principale per la narrazione quello di Pin, la sua propensione per la dimensione favolistica, Calvinò, per risolvere il problema della rappresentazione della realtà in letteratura, decide programmaticamente di costellare il suo romanzo di figure quasi tutte negative, per «calarsi anima e corpo nel fango umano, nell'umanità più graveolente» allo scopo di «dimostrare che solo là in fondo è purezza e bellezza»⁶. In particolare, l'Autore punta sulla «orribilità» delle due donne del *Sentiero*, la Nera di Carrugio Lungo e Giglia, e sul complementare odio per tutte le donne di Pin e Cugino.

Anni dopo, giunto a una nuova maturità stilistica e forse pressato da istanze pedagogiche e politiche – era, in quegli anni, un funzionario del Partito Comunista Italiano, una compagine politica non meno moralista della Democrazia Cristiana⁷ – e avvertendo, fors'anche per via del successo di vendite del romanzo, il peso di una responsabilità prima non percepita, Calvinò sente il bisogno di apportare diverse correzioni fin dall'edizione del 1954, e altre ne introdurrà in quella di dieci anni dopo.

Le modifiche mirano, tra l'altro, a ridurre l'evidente esasperazione della misoginia di Cugino e di Pin, ma non a 'riabilitare' neppure minimamente le due figure femminili. La loro carica negativa pare scaturisca, oltre che da tratti caratteriali loro propri, dal potere che per mezzo del sesso esse eserciterebbero sui maschi: un potere tale da portare questi ultimi a commettere o a subire le peggiori azioni⁸. La misoginia pervade a tal punto il romanzo che Vittorio Spinazzola, provocatoriamente, ne propone un giudizio tanto sintetico quanto estremo: «il primo libro, *Il sentiero dei nidi di ragno*, può essere letto [...] agevolmente in chiave di misoginia sadica e vendicativa»⁹.

Diverse correzioni, come detto, rispondono alla volontà di rendere meno crudo l'odio di Cugino per le donne. Per esempio, nel cap.V, quello che descrive l'arrivo di Cugino e di Pin al «distaccamento», nella prima edizione si leggeva:

Delle donne Pin non ha mai sentito parlare così e se ci pensa trova che l'uomo ha ragione. Non è come Lupo Rosso che non si interessa delle donne: sembra che le donne le conosca bene ma che abbia capito quello che Pin ha sempre capito: che sono una razza schifosa e non si sa che gusto ci sia a andarci insieme¹⁰.

Oggi tutto il passo risulta più agile:

Delle donne Pin non ha mai sentito parlare così: non è uno come Lupo Rosso che non s'interessa delle donne: sembra che le conosca bene ma che ci abbia un qualche fatto personale¹¹.

Ancora, nelle ultime battute del romanzo, dove Cugino dice a Pin di non aver «fatto» niente con sua sorella perché gli era «venuto schifo», il pensiero del bambino, così espresso nel '47: «È davvero il Grande Amico, il Cugino, capisce tutto: anche che le donne sono bestie schifose»¹², nelle successive edizioni viene troncato alla parola «Cugino».

Sul piano più generale, Calvino alleggerisce anche molte forzature, e alcune correzioni contribuiscono a rendere il testo qua e là più scorrevole e intrinsecamente più coerente, depurandolo da alcuni elementi narrativi inessenziali e destinati a non essere ulteriormente sviluppati. Uno di questi, per esempio, è costituito dalla descrizione, nell'edizione del '47, della villa-prigione in cui viene rinchiuso Pin. Nel brano, dal sapore gotico alla Poe, l'Autore tratta brevemente il passato della famiglia già proprietaria dell'immobile:

I padroni dovevano fare una vita solitaria e rinchiusa, per le grandi sale dai pavimenti di legno, col vento che faceva girare i camini cigolanti: e avere grandi cani che giravano per le scale e servi che li odiavano e forse una figlia che s'alzava da tavola scoppiando a piangere, non si capiva perché¹³.

L'assenza di ulteriori dettagli chiarificatori impedisce un'esegesi sicura, ma l'atmosfera descritta dall'Autore potrebbe velatamente alludere al sesso incestuoso; questo sarebbe infatti coerente con la «vita solitaria e rinchiusa» condotta dalla famiglia tutta, con l'incomprensibilità dell'improvviso pianto della figlia e con l'esecrazione dei «padroni» da parte dei «servi che li odiavano»: per il Calvino di quegli anni, le classi subalterne sono per lo più portatrici di valori morali che si contrappongono alla dissolutezza dei borghesi o dei capitalisti¹⁴.

Ma le correzioni più interessanti – per l'argomento di questo lavoro – sono quelle che investono in modo più esplicito la sessualità. Un tema che poneva al giovane scrittore più domande: quale ruolo gli si poteva o doveva dare in una narrazione di stampo (neo)realistico? Quale registro adottare per raccontarlo? Quale linguaggio? Calvino, nel suo romanzo d'esordio, risolve la questione adottando il punto di vista di Pin che, in quanto bambino, è sì curioso di tutto quanto concerne il mondo degli adulti, sesso compreso, ma prova per quest'ultimo una repulsione motivata dall'incapacità di comprenderne fino in fondo meccanismi e finalità. Attraverso gli occhi di Pin, che spia gli amplessi prima della sorella e poi di Giglia, Calvino può narrare il sesso – con una descrizione tanto cruda quanto efficace – facendolo solo intravedere ma negandone la rappresentazione effettiva. Ecco com'è descritto l'incontro tra il marinaio tedesco e la Nera, che nell'edizione del '64 rimane tale e quale com'era diciassette anni prima:

La spiegazione di tutte le cose del mondo è lì dietro quel tramezzo; Pin ci ha passato ore e ore fin da bambino [...] tutto quel che succede là dentro lui lo sa, pure ancora la spiegazione del perché gli sfugge [...] Ora, il tedesco è nudo, in maglietta, e ride: ride sempre quando è nudo perché ha un fondo d'animo pudico, da ragazza. [...] Pin è carponi sulla soglia della stanza, scalzo, con la testa già al di là della tenda in quell'odore di maschio e femmina che dà subito alle narici. Vede le ombre dei mobili nella stanza, il letto, la sedia, il bidè bislungo con le gambe a trespolo. Ecco: dal letto ora comincia a sentirsi quel dialogo di gemiti...¹⁵

Tutto l'amplesso è da Pin solo avvertito; le sensazioni più forti sono veicolate dall'udito – i gemiti, il riso – ma, ancor più, dall'olfatto. L'espressione «quell'odore di maschio e femmina...» costituisce tanto la massima concessione calviniana alla necessità della rappresentazione del coito quanto la più realistica delle possibili descrizioni di un sesso negato agli occhi. L'olfatto, che richiama una vita primordiale, ferina, è a mio avviso coerente con la negazione di ogni vera umanità nel rapporto mercenario che ha la sorella di Pin con il nemico, il marinaio tedesco Frick¹⁶. Tutto il passo sembra sospeso tra il realismo delle sensazioni uditive e olfattive suggerite – spinte quasi al limite del fastidio – e la volontà di non rappresentare davvero ciò che accade nella stanza. Il pretesto per tale assenza di 'immagini'¹⁷ sarebbe la posizione di Pin dietro il «tramezzo», ma la sua natura di alibi sarà dimostrata dalla descrizione dell'altro amplesso del romanzo, quello tra il Dritto e la Giglia.

Tanto il rapporto tra la Nera e il marinaio tedesco è frettoloso quanto l'amplesso tra la Giglia e il Dritto, rimasto anch'esso sostanzialmente immutato nelle diverse edizioni¹⁸, è invece caratterizzato da un lunghissimo preliminare – oltre 1.500 parole – in cui Calvino raffigura con felice intuizione il corteggiamento del comandante nei confronti della moglie del cuoco Mancino, con tutti i sottintesi, le cautele, i sotterfugi, il crescendo del desiderio:

[La Giglia] Lo guarda a lungo aspirando a tutte narici. – Ho voglia di fare un po' quel che mi pare, – le dice il Dritto, a occhi gialli. Le ha messo una mano su un ginocchio. [...] – Non m'importa di morire, – dice. Ma ha le labbra che gli tremano, le labbra da ragazzo malato. – Non m'importa di morire. Ma prima vorrei... Prima... Tiene il capo riverso e guarda Giglia di sotto in su, alta sopra di lui. [...] – Sei pallida, Giglia, – dice il Dritto. È in piedi dietro di lei, coi ginocchi le tocca la schiena. – Forse sono malata, – dice la Giglia in un soffio. [...] L'uomo le ha messo le mani sulle guance e le ha voltato in su la testa: – Malata come me?... Di', malata come me?... [...] – Non so come sei malato tu... – dice la Giglia. – Come sei malato? L'uomo parla sommessamente: – Malato da non poter più stare, da non poter resistere più. Ora, sempre standole dietro l'ha presa per le spalle e la tiene per le ascelle. [...] Il Dritto ha le mani sotto i capelli della donna, nella nuca e lei fa un movimento da gatta, come per sfuggirgli. [...] Nella cucina tutte le patate sono rovesciate in terra. La Giglia è in un angolo, al di là dei sacchi e della marmitta e ha il coltello in mano. La camicia da uomo è sbottonata: ci sono i seni bianchi e caldi, dentro! Dritto è al di là della barriera, la minaccia col coltello. È vero: si stanno inseguendo, forse ora si feriscono. Invece, ride; ridono tutti e due: stanno scherzando¹⁹.

Ma quanto è riuscito e dovizioso di sensualità il racconto dei prodromi tanto è sintetica – dodici parole in tutto – la descrizione del rapporto vero e proprio: «Là, tra i cespugli, una coperta, una coperta con avvolto un corpo umano che si muove. *Un corpo, no, due corpi, escono due paia di gambe, intrecciate, sussultano*»²⁰. Tale disparità parrebbe corrispondere a quanto Calvino teorizzerà molto più tardi, nel saggio del 1969 *Il sesso e il riso*:

In letteratura la sessualità è un linguaggio in cui quello che non si dice è più importante di quello che si dice. [...] Perfino agli scrittori la cui immaginazione erotica vuole oltrepassare ogni barriera, accade d'usare un linguaggio che, partendo dalla massima chiarezza, passa a una misteriosa oscurità proprio nei momenti di maggiore tensione, come se il suo punto d'arrivo non potesse essere altro che l'indicibile²¹.

Eppure, quel «sussultano», con il quale l'Autore sintetizza gli spasmi della *petite morte* che richiama pure l'ultimo «tremuto» del falco Babeuf di poche pagine prima, non presenta alcuna «oscurità», anzi: riassume efficacemente tutto l'atto sessuale. È però l'estrema forma di svilimento dell'amplesso, visto ormai solo come quella che Gramsci definì una «bassa manifestazione di animalità»²², meritevole quindi di una narrazione che appare volutamente riduttiva a sottolineare la sbrigatività dell'azione.

Il fatto che, nelle diverse edizioni, la descrizione dell'amplesso non sia oggetto di tagli testimonia ancora una volta la volontà di Calvino di ritrarre i suoi personaggi nel peggiore dei modi: un comandante neghittoso che fugge il combattimento e una moglie infedele, entrambi trascinati dai sensi. Il primo pervaso da un *cupio dissolvi* che non lo nobilita ma, al contrario, lo rende doppiamente traditore; la seconda che, come una *diaboli ianua* di tertulliana memoria, contribuisce alla dannazione del comandante.

Calvino avvertì poi la necessità di cassare, nelle edizioni del '54 e del '64, ogni riferimento alla più grave e inconfessabile delle menomazioni maschili: l'impotenza. Così, il passo del cap.V in cui, per bocca di Lupo Rosso, oggi si legge:

– Il Cugino è uno che bisogna lasciarlo andare per conto suo. [...] Pare che ci sia stata una storia per una sua amante, quest'inverno, che ha fatto ammazzare tre dei nostri. Tutti sanno che lui non c'entra, ma ancora lui non si dà pace²³.

Nell'edizione del 1947, invece, era:

– Il Cugino è uno che bisogna lasciarlo andare per conto suo. [...] *Dicono che odia le donne perché è castrato*: ma non si sa se è vero e io non ci credo²⁴.

E, ancora, nel cap. IX – è Kim che rimugina tra sé – si legge oggi:

Poi Cugino, il gigantesco, buono e spietato Cugino... dicono che vuole vendicarsi d'una donna che l'ha tradito... Tutti abbiamo una ferita segreta per riscattare la quale combattiamo. Anche Ferriera? Forse anche Ferriera: la rabbia a non poter fare andare il mondo come vuol lui²⁵.

Mentre prima che il passo venisse emendato si leggeva:

Poi Cugino, il gigantesco, buono e spietato Cugino... dicono che sia *impotente* perché odia le donne e vuol sempre esser lui a uccidere quelle che fanno la spia... Tutti abbiamo un'*impotenza* segreta per riscattare la quale combattiamo. Anche Ferriera? Forse anche Ferriera: l'*impotenza* a far andare il mondo come vuol lui²⁶.

Ma, più ancora di queste e di altre correzioni di cui, per brevità, non posso qui dar conto, è quest'ultima, dal cap.VIII, minima per quantità ma non per significato, a rappresentare meglio di tutte il pudore dell'Autore. Si tratta della descrizione di un tatuaggio di Mancino che, oggi, si presenta così: «Un giorno Pin [...] gli ha scoperto un tatuaggio su una natica: un uomo in piedi e una donna inginocchiata che s'abbracciano»²⁷. Ebbene, nell'edizione del 1947 era, invece: «Un giorno Pin [...] gli ha scoperto un tatuaggio su una natica: un uomo in piedi e una donna inginocchiata che s'abbracciano *nudi*»²⁸. Qui mi pare che la soppressione dell'aggettivo – che pure potrebbe essere l'eco della riprovazione espressa nel '47 dai genitori di Calvino per quell'«insieme di sconcezze»²⁹ – abbia il sapore della pecetta o del 'braghettonismo' dell'Autore, della sua prudenza di pedagogo *in pectore* e quindi del desiderio di rendere meno facilmente riconoscibile la *fellatio* molto probabilmente riprodotta nell'immagine. Ma, al contempo, il fatto che il passo rimanga e che il tatuaggio resti sostanzialmente lo stesso testimonia, a mio avviso, la divertita volontà di Calvino di alludere a una pratica sessuale allora ben poco oggetto di trattazione o rappresentazione³⁰.

2. *L'eros impudente del Barone rampante*

Nel 1956, quando esce, per Einaudi, il volume *Le fiabe italiane*, con il suo seguito di aspre critiche soprattutto negli ambienti di sinistra³¹, lo scrittore ligure era entrato già da tempo in polemica con la politica culturale del Pci³². Nell'ottobre dello stesso anno, con la denuncia di Calvino della «inammissibile falsificazione della realtà» operata dall'«Unità» in merito ai «fatti d'Ungheria»³³, la polemica si trasforma in rottura aperta tanto da portare lo scrittore, nell'agosto del 1957, alle dimissioni dal partito e all'abbandono della politica attiva.

È in questa temperie tumultuosa che, dal 10 dicembre 1956 al 26 febbraio 1957, lo scrittore attende alla stesura de *Il barone rampante*³⁴, romanzo sulle cui motivazioni, in una lettera del 1958, dirà:

Ho voluto proporre una figura di uomo (di «intellettuale» se vogliamo) impegnato, che partecipa profondamente alla storia e al progresso della società, ma che sa di dover battere vie diverse dagli altri [...]. Ho voluto esprimere anche un imperativo morale di volontà, di fedeltà a se stessi, [...] anche quando essa costa la separazione dal resto degli uomini. [...] È nella propria forza e moralità individuale che sta la forza e la moralità che ci fa combattenti di lotte collettive³⁵.

Parole che bene rivelano come dietro il racconto della vita di Cosimo vadano letti in filigrana gli avvenimenti di quei mesi e la vicenda politica personale dell'Autore.

Nel *Barone* tutto ciò che concerne la sessualità, nonostante l'importanza ch'essa riveste nella costruzione della personalità e nella storia di Cosimo, è ben isolato e perciò – al limite – sacrificabile (tanto che l'Autore curerà alcuni anni dopo la pubblicazione di un'edizione *ad usum discenti* in cui sarà rimosso, tra l'altro, ogni accenno al sesso³⁶), mentre sarebbe stato impossibile espungerlo, per esempio, dal *Sentiero* senza alterarne in modo irreparabile la *fabula*. Nonostante questa differenza, il romanzo presenta alcuni motivi in comune con le opere precedenti e, tra essi, come vedremo, la «solita venatura misogina»³⁷ con la connessa preminenza dei ruoli maschili.

Un altro elemento, al contrario, segna una svolta rispetto alle opere neo-realiste: la narrazione dell'eros è talvolta gioiosa e divertita, e la «visibilità» del sesso è solo parzialmente velata dal lessico che, per essere coerente con quello che poteva ritenere conveniente il narratore Biagio, fratello minore di Cosimo, non può che essere castigato.

Tuttavia, se l'eros è divertito, l'amore presenta, fin dal capitolo VI, una venatura di inappagamento:

Cosimo saltava indisturbato sugli alberi vicini alle finestre della villa, cercando di scoprire oltre le tendine la stanza dove avevano chiuso Viola. La scoperse, finalmente [...]. S'aperse la finestra, apparve il viso della ragazzina bionda e disse: – Per colpa tua sono qui reclusa, – rinchiuse, tirò la tenda. Cosimo fu a un tratto disperato. [...] Quel bisogno d'entrare in un elemento difficilmente possedibile che aveva spinto mio fratello a far sue le vie degli alberi, ora gli lavorava ancora dentro, malsoddisfatto, e gli comunicava la smania d'una penetrazione più minuta, d'un rapporto che lo legasse a ogni foglia e scaglia e piuma e frullo³⁸.

Il «bisogno d'entrare», la «smania d'una penetrazione», sembrano parlare dell'ansia di un maggiore congiungimento, sì, ma non con la natura arboricola, e anticipano i sentimenti di frustrazione che Cosimo proverà spesso nei confronti di Viola. Come dice Vittorio Spinazzola, il protagonista maschile vive uno stato di ambivalenza nel rapporto con la femminilità, perché «il congiungimento con la donna, il raggiungimento della donna gli si configura come obbiettivo vitale supremo», ma «la femminilità lo impaurisce e respinge, facendogli pervenire la richiesta minacciosa d'una rinuncia al godimento intero della propria autonomia»³⁹.

Il primo rapporto sessuale, però, il barone di Rondò non lo ha con Viola ma con Ursula, nel capitolo XVII: «Stretti sull'albero, a ogni gesto s'andavano abbracciando. – Uh! – disse lei, e, lui per primo, si baciaron. Così cominciò l'amore, il ragazzo felice e sbalordito, lei felice e non sorpresa affatto (alle ragazze nulla accade a caso)»⁴⁰.

Quel «lui per primo», conferma la scoperta predilezione dell'Autore per i ruoli maschili, ma la ragazza, del tutto simile ad altre presenze femminili calviniane, non è «sorpresa affatto», perché l'arma del sesso è anzitutto delle donne, perché a loro «nulla accade a caso».

Un altro elemento di novità è costituito dal fatto che nel *Barone* il sesso è talvolta visibile e liberatorio, ma perché questo avvenga sembra che per Calvino sia necessario il ricorso al registro umoristico. Tommasina Gabriele, al proposito, afferma che: «[the] transformational element of laughter [...] serves to "lighten" the overwhelming and threatening effects of the erotic life force»⁴¹. Quando l'umorismo è assente – come nel passo appena visto – il rapporto sessuale torna a essere 'invisibile'. Al contrario, nel capitolo XIX, quasi tutto dedicato agli amori arboricoli di Cosimo, l'eros si fa più esplicito e al tempo stesso molto divertito:

Le sue tresche mio fratello le aveva senza mai scendere dagli alberi. [...] Una certa Dorothea, donna galante, ebbe a confessarmi d'essersi incontrata con lui, di propria iniziativa, e non per lucro, ma per farsene un'idea. – E che idea te ne sei fatta? – Eh! Son contenta... [...] Di queste storie se ne raccontavano molte, specialmente in casa di certe madame genovesi che tenevano riunioni per uomini abbienti (le frequentavo anch'io, quand'ero scapolo) e così a queste cinque signore dev'esser venuta voglia d'andare a far visita al Barone. Difatti si dice d'una quercia, che si chiama ancora la Quercia delle Cinque Passere, e noi vecchi sappiamo quello che vuol dire. [...] Tante se ne raccontavano, e cosa ci sia di vero non lo so [...]. E poi, se aveva tante donne appresso, non si spiegherebbero le notti di luna quando egli girava come un gatto [...] e si lamentava, lanciava certe specie di sospiri, o sbadigli, o gemiti, che [...] gli uscivano [...] dalla gola come degli ululati o gnaulii. [...] Alle volte, qualche vecchjo, di quelli che patiscono l'insonnia [...] s'affacciava a guardare nell'ortaglia e vedeva l'ombra di lui tra quella dei rami del fico, proiettata in terra dalla luna. – Non riesce a prender sonno stanotte, Signoria? – No, è tanto che mi rigiro e sono sempre sveglio, – diceva Cosimo. [...] – Non so cosa c'è stasera, un caldo, un nervoso: forse il tempo va a cambiare, non sentite anche voi? – Eh, sento, sento... Ma io son vecchio, Signoria, e voi invece avete il sangue che tira... – E già, tirare tira... – Be', vedete se vi tira un po' più lontano di qua, signor Barone. [...] Ecco, ora una più sfrontata si faceva alla finestra come per veder cos'era, ancora calda di letto, il seno scoperto, i capelli sciolti, il riso bianco nelle forti labbra schiuse, e si svolgevano dei dialoghi. – Chi c'è? Un gatto? E lui: – È uomo, è uomo. – Un uomo che miagola? – Eh, sospiro. – Perché? Cosa ti manca? – Mi manca quel che hai tu. – Che cosa? – Vieni qui e te lo dico...⁴²

Questo passo mi pare contraddica quanto dice Fortini relativamente al fatto che «[in Calvino] gli elementi erotici sono glaciali anche perché comicità,

erotismo e humour son inconciliabili e, quanto all'amore, nei suoi libri esso esiste come elemento ornamentale»⁴³. Qui l'umorismo è funzionale, per l'Autore, ad aumentare la distanza tra sé e l'oggetto del racconto al fine di concedersi un linguaggio così felicemente libero – sempre tenendo presente la necessaria *pruderie* del narratore, che ben si esprime con l'uso dell'eufemistico «certe madame genovesi che tenevano riunioni per uomini abbienti» – da permettergli di alludere persino dell'ardore virile di Cosimo per mezzo di quel: «Eh! Son contenta...». Tramite il registro umoristico può indulgere addirittura in qualche allusione che scivola nel triviale, come per la «Quercia delle Cinque Passere» o per l'uso del verbo «tirare» nel botta e risposta tra il barone e il vecchio. Infine, la descrizione dolcemente vivida: «una più sfrontata [...] ancora calda di letto, il seno scoperto...», ricorda, per il tono di nostalgico desiderio, quei «seni soffici e sodi della servetta della pensione»⁴⁴ di cui il Nostro scriveva nel '42 in una lettera a Scalfari.

Tutte le esperienze fatte da Cosimo fino a questo punto del racconto non sono altro che avventure prive o quasi di coinvolgimento amoroso. Le cose cambiano completamente quando Viola torna a Ombrosa. Il desiderio sboccia prepotente tra i due:

La premette contro il tronco, la baciò. Alzando il viso s'accorse della bellezza di lei come se non l'avesse mai vista prima. – Ma di': come sei bella... – Per te, – e si sbottonò la blusa bianca. Il petto era giovane e coi botton di rosa, Cosimo arrivò a sfiorarlo appena, Viola guizzò via per i rami che pareva volasse, lui le rampava dietro e aveva in viso quella gonna⁴⁵.

Il senso del tatto, che rende 'palpabile' l'effettiva potenzialità dell'atto, è evocato dall'apparizione del seno della giovane, e la fuga di lei – con Cosimo che le «rampava dietro» – sembra preludere a un furioso amplesso. Poi, però, Calvino, ricorrendo ancora al linguaggio ellittico, produce una sorta di anti-climax:

S'era fatta dolce, e Cosimo a questi passaggi repentini non finiva di stupirsi. Le venne vicino. Viola era d'oro e miele. [...] Si conobbero. Lui conobbe lei e se stesso, perché in verità non s'era mai saputo. E lei conobbe lui e se stessa, perché pur essendosi saputa sempre, mai s'era potuta riconoscere così⁴⁶.

In uno scrittore dal linguaggio tanto sorvegliato, l'uso del verbo 'conoscere' secondo l'accezione biblica, così trasparente eppure così pudico nella forma, oltre al significato suo proprio pare richiamare un altro concetto a esso legato nell'Antico Testamento: l'idea che la conoscenza è, per così dire, 'irreparabile', un punto di non ritorno che comporta una qualche forma di condanna. Ad Adamo ed Eva costò la cacciata dal Paradiso, per Cosimo la 'conoscenza' di Viola comporterà la perdita della sua sicurezza in se stesso e, per dirla ancora con Spinazzola, della sua «autonomia».

Poi, all'inizio del capitolo XXII, ritroviamo ancora tracce, più sfumate, dell'umorismo del cap. XIX:

Era tornata, Viola. Per Cosimo era cominciata la stagione più bella, e anche per lei, che batteva le campagne sul suo cavallo bianco e appena avvistava il Barone tra fronde e cielo si levava di sella [...] – Oh, Viola, io non so più, io m'arrampicherei non so dove... – A me, – diceva Viola, piano, e lui era come matto. [...] Il loro mondo erano gli alberi i più intricati e attorti e impervii. – Là! – esclamava indicando un'alta inforcatura di rami, e insieme si slanciavano per raggiungerla e cominciava tra loro una gara d'acrobazie che culminava in nuovi abbracci. S'amavano sospesi sul vuoto, puntellandosi o aggrappandosi ai rami, lei gettandosi su di lui quasi volando⁴⁷.

Poche righe dopo, però, si racconta di come Viola – «alle ragazze nulla accade a caso»⁴⁸ – introduca il barone alla voluttà della perversione, non bastandole il «naturale» vigore del giovane:

Cosimo rifuggiva dagli indugi, dalle mollezze, dalle perversità raffinate: nulla che non fosse l'amore naturale gli piaceva. Le virtù repubblicane erano nell'aria: si preparavano epoche severe e licenziose a un tempo. Cosimo, amante insaziabile, era uno stoico, un asceta, un puritano. Sempre in cerca della felicità amorosa, restava pur sempre nemico della voluttà. [...] Era Viola, ad avergliene scoperto la pienezza; e con lei mai conobbe la tristezza dopo l'amore, predicata dai teologi; [...] Ma Viola era anche donna raffinata, capricciosa, viziata, di sangue e d'animo cattolica. L'amore di Cosimo le colmava i sensi, ma ne lasciava insoddisfatte le fantasie⁴⁹.

Il tono, da leggero che era, mostra qui una più profonda seriosità che sembra alludere agli orizzonti moralistici borghesi e a un puritanesimo in cui il rifiuto dei liberi costumi sessuali aristocratici assume colori e significati politici. La giovane appare già esperta in giochi amorosi, pronta e desiderosa di iniziare Cosimo a piaceri più raffinati del semplice sesso «naturale». Infatti, poche pagine dopo, Calvino dà pure conto, in un modo tanto velato da autorizzare qualsiasi dubbio, di quella che parrebbe essere una fantasia erotica sadomasochistica della giovane: una particolare forma di zooantropia nota oggi comunemente con il termine *pony-play*⁵⁰. Il passo, infatti, racconta che

Gli Ombrosotti, quando la vedevano galoppare a briglia sciolta, il viso quasi immerso nella criniera bianca del cavallo, sapevano che correva a un convegno col Barone. Anche nell'andare a cavallo ella esprimeva una forza amorosa [...] La Marchesa [...] forse soffriva di non poter essere insieme amante e amazzone: la prendeva alle volte un indistinto bisogno che l'amore di lei e Cosimo fosse amore a cavallo, e correre sugli alberi non le bastava più, avrebbe voluto correrli al galoppo in sella al suo destriero⁵¹.

Data la pudicizia delle espressioni, la mia interpretazione è sicuramente opinabile, ma ciò che mi fa propendere per essa, oltre alla collocazione del passo nell'economia della narrazione, è che un certo sadismo mi pare ben si intoni

con il carattere di Viola e con le sue «perversità raffinate» che Cosimo «rifugiva», mentre quell'«avrebbe voluto correrci al galoppo in sella al suo destriero» potrebbe alludere maliziosamente al desiderio di cavalcare Cosimo, il «suo destriero», o di esserne cavalcata⁵². Certo, l'intero passo potrebbe letteralmente riferire solo e in modo trasparente della fantasia di Viola di essere posseduta dal barone in groppa al suo cavallo, ma mi pare quella meno probabile perché, oltre al fatto che il giovane non scenderebbe mai dagli alberi, si tratterebbe, data l'abituale verecondia dello «scoiattolo della penna» – che giunge talvolta al limite dell'oscurità – dell'interpretazione più evidente e scontata.

L'Autore sembra quindi sospeso tra il desiderio di descrivere le fantasie erotiche dei suoi personaggi e l'impossibilità di farlo. Come riconosce anche Jean-Michel Gardair, «Calvino condivideva [...] con Cosimo [...] non pochi pudori "repubblicani"»⁵³.

Sempre sul personaggio di Viola, sulla sua volontà di condurre intrecci amorosi complessi e per Cosimo inaccettabili, si veda il seguente passo, tratto dal cap. XXIII:

La vostra assiduità non poteva lasciarmi indifferente... [è Viola che si sta rivolgendo a due ufficiali di marina stranieri] Siete entrambi così cari... È questa la mia pena... [...] Oh, perché mai... perché mai... – Perché mai cosa? – domandarono a una voce i due ufficiali. E Donna Viola, abbassando il capo: – Perché mai non potrò essere d'entrambi nello stesso tempo...? Dall'alto del castagno d'India s'udì un crosciar di rami. Era Cosimo che non riusciva più a tenersi calmo. Ma i due luogotenenti di vascello erano troppo sottosopra per udirlo. Indietreggiarono insieme d'un passo. – Questo mai, signora. La Marchesa alzò il bel volto con il suo sorriso più radioso: – Ebbene [ribatte Viola], io sarò del primo di voi che, come prova d'amore, per compiacermi in tutto, si dichiarerà pronto anche a dividermi col rivale! [...] I due luogotenenti, inchinatisi verso Viola in una secca riverenza di commiato, si voltarono l'uno di fronte all'altro, si tesero la mano, se la strinsero. [...] Voltarono le spalle alla Marchesa e s'avviarono ai cavalli. – Amici miei... Perché così offesi... Sciocconi...⁵⁴

La scandalosa avance di Viola, che pare proponga qui una *partouze* piuttosto che un rapporto 'aperto' a tre, provoca l'indignata reazione di tutti i maschi, accomunati da intatti valori morali in un sano e «naturale» orgoglio di gentiluomini.

Ma la giovane, in preda a una vera e propria coazione a provocare Cosimo, riesce comunque a legare a sé i due luogotenenti, che si perdono nell'inutile gara tra loro per i suoi favori:

Lei li lusingava tutti e due e chiedeva loro in gara sempre nuove prove d'amore, alle quali essi ogni volta si dichiaravano pronti, e già erano disposti ad averla metà per uno, non solo, ma a dividerla anche con altri, e ormai rotolando per la china delle concessioni non potevano fermarsi più, spinti ognuno dal desiderio di [...] ottenere il mantenimento delle sue promesse, [...] e ormai anche dal richiamo dell'oscura degrada-

zione in cui si sentivano affondare. A ogni nuova promessa strappata agli ufficiali di marina, Viola montava a cavallo e andava a dirlo a Cosimo. [...] – Questo è amore assoluto [...]. – Vaccate assolute, tutti quanti siete! – urlava Cosimo, e spariva. Era questo il crudele modo che ora avevano d'amarsi, e non trovavano più la via d'uscirne. La nave ammiraglia inglese salpava. – Voi restate, è vero? – disse Viola a Sir Osbert. Sir Osbert non si presentò a bordo; fu dichiarato disertore. Per solidarietà ed emulazione, Don Salvatore disertò lui pure⁵⁵.

Dunque Viola, come la Giglia del *Sentiero* ma più consapevolmente di lei, è l'artefice di una perdizione totale, solo dalla conclusione meno tragica; ancora una volta sembra risuonare l'eco delle parole di Cugino: «sono loro la causa di tutto»⁵⁶. Come dice Bonsaver, «irrazionalità e sadomasochismo sembrano dominare questo tipo di rapporti; il protagonista s'immerge volontariamente in una vita amorosa impossibile e gioisce delle complicazioni che ne derivano»⁵⁷.

Però, nel *Barone*, proprio in chiusura dello stesso capitolo XXIII, a differenza di quanto avviene nel finale del romanzo d'esordio (in cui si consuma la condanna a morte della Nera), Calvino opera quello che parrebbe un salvataggio *in extremis* della Marchesa:

[In Cosimo] non c'era più risentimento contro Viola, ma soltanto rimorso per averla perduta [...]. Perché, ora lo capiva, lei gli era stata sempre fedele, [...] le sue insoddisfazioni e bizzie non erano che la smania insaziabile di far crescere il loro innamoramento [...] e lui lui lui non aveva capito nulla di questo e l'aveva inasprita fino a perderla⁵⁸.

In ultima analisi, la giovane donna sarebbe vittima essa stessa, per Cosimo/Calvino, della propria natura uterina, volitiva e lussuriosa, mentre il barone Piovasco di Rondò non sarebbe altro che uno dei tanti uomini che, facili prede dei sensi, si perdono per amore. È però evidente che tale considerazione, se riduce l'intenzionalità del comportamento femminile, ne sottolinea al contempo la sostanziale inferiorità razionale e morale. Se si esclude perciò il capitolo XIX, in cui attraverso l'umorismo si dà una visione liberatoria del sesso, nell'insieme il romanzo conferma ancora, seppure con una gradazione più sfumata, quella visione generalmente negativa della donna e del suo strapotere in materia di sessualità. Al tempo stesso, però, si notano diversi accenni di una tendenza volta al superamento della pudicizia mostrata nelle opere precedenti.

D'altronde, anche in Italia, nella seconda metà degli anni '50, ha inizio quel cambiamento che trasformerà del tutto la fisionomia del Paese che ancora negli anni '40 era prevalentemente rurale: nel giro di circa due decenni l'Italia diviene infatti una delle nazioni più industrializzate e inurbate del mondo. Questa trasformazione si riflette sul ruolo sociale delle donne così come sul costume in genere, e un'accelerazione si avrà poi con il '68, con la sua 'rivoluzione sessuale', cui seguiranno molte altre riforme sino a poco prima impensabili⁵⁹. Contemporaneo e, almeno in parte, promotore di molti di questi eventi è l'afferma-

zione di un nuovo e rilevante movimento femminista italiano che, oltre a diffondere la cultura della contraccezione, propugna con forza l'emancipazione femminile. Si parla ormai sempre più spesso di 'crisi del maschio italiano'⁶⁰.

3. *L'eroticismo disinibito dell'«iper-romanzo»*

Le recenti e turbinose trasformazioni del costume italiano si possono ben leggere in filigrana nei racconti che compongono *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, penultimo romanzo di Calvino, dato alle stampe nel 1979. Esso, com'è noto, si compone di dieci diversi *incipit* di altrettanti romanzi iscritti in una cornice narrativa di raccordo che narra della relazione che si instaura tra il Lettore e la Lettrice mentre cercano un libro dopo l'altro. Tralascio, per brevità, i racconti meno stimolanti dal punto di vista della sensualità come pure il racconto più 'scottante', *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna*, dichiaratamente erotico e perverso⁶¹, per attirare l'attenzione solo su due *incipit*.

In *Senza temere il vento e la vertigine* si racconta la storia del complesso rapporto tra due uomini, Alex e Valeriano, e una giovane donna, Irina. È Alex che parla:

Irina a quell'ora diventava silenziosa, quasi cupa, e in noi s'insinuava una specie di timore, [...] perché sentivamo che era allora che lei prendeva veramente possesso di noi due, e per quanto folli fossero state le cose che ci avrebbe condotto a fare una volta che il suo cerchio magico si fosse chiuso imprigionandoci, sarebbero state nulla in confronto a quello che lei stava costruendo ora nella sua fantasia [...]. Irina aveva la precocità delle donne del suo tipo, nonostante che come anni fosse la più giovane dei tre, e ci faceva fare quel che voleva⁶².

La fantasia muliebre è vista ancora una volta – al pari di quella di Viola nel *Barone* – come una minaccia all'integrità dei giovani uomini che non sanno imporsi ma solo subire gli eccessi di Irina che, vera *mistress*, domina nonostante sia la più giovane:

[Irina] prende la rivoltella che Valeriano ha finito di rimontare, la apre, [...] infila un proiettile in uno dei fori, alza il cane, tiene l'arma puntata contro l'occhio facendo girare il tamburo. [...] – Ehi, non si scherza con le armi! – faccio, e avanzo una mano ma lei mi punta la rivoltella contro. – Perché? – dice. – Le donne no, e voi sì? La vera rivoluzione sarà quando le armi le avranno le donne. – E gli uomini resteranno disarmati? Ti sembra giusto, compagna? Le donne armate per fare cosa? – Per prendere il vostro posto. Noi sopra e voi sotto⁶³.

È evidente, in questo dialogo, l'eco delle lotte e degli slogan femministi degli anni '70, ma l'arma che Irina intende usare per ridurre entrambi i partner alla sua mercé, al contrario delle apparenze, non è la rivoltella ma il sesso:

Da quel momento il tempo cambia di forma, la notte [...] culmina nella stanza d'Irina, in una scena che dev'essere d'intimità ma anche d'esibizione e di sfida, [...] tra i tendaggi a disegni geometrici, i cuscini, l'atmosfera impregnata dall'odore dei nostri corpi nudi, i seni di Irina appena rilevati sulla magra cassa toracica, le areole brune che sarebbero meglio proporzionate su un seno più florido, il pube stretto e acuto a forma di triangolo isoscele [...]. Cercavo di sfuggire addentrandomi con movimenti striscianti verso il centro della spirale dove le linee sgusciavano come serpenti seguendo il contorcersi delle membra d'Irina, snodate e inquiete, in una lenta danza in cui non è il ritmo che importa ma l'annodarsi e lo sciogliersi di linee serpentine. Sono due teste di serpente che Irina afferra con ambe le mani, e che reagiscono alla sua stretta esasperando la propria attitudine alla penetrazione rettilinea, mentre lei pretendeva al contrario che il massimo di forza contenuta corrispondesse a una duttilità di rettile che si pieghi a raggiungerla in contorcimenti impossibili. Perché questo era il primo articolo di fede del culto che Irina aveva istituito: che noi abdicassimo al partito preso della verticalità, della linea retta, il superstite malriposto orgoglio maschile che ancora ci aveva seguito pur nell'accettare la nostra condizione di schiavi d'una donna che non ammetteva tra noi gelosie o supremazie d'alcun genere. – Giù, – diceva Irina e la sua mano premeva la testa di Valeriano all'occipite, [...] senza lasciare che sollevasse il viso dall'altezza del suo grembo, – giù ancora! – e intanto guardava me con occhi di diamante, e voleva che io guardassi, voleva che i nostri sguardi procedessero anch'essi per vie serpentine e continue⁶⁴.

Non occorre certo sottolineare ogni metafora: tutto il passo è di una trasparenza adamantina. Calvino coniuga linguaggio letterario e chiarezza espositiva, rinunciando quasi completamente a quella sua reticenza già vista tante volte. Nonostante non vengano mai esplicitamente nominati gli organi sessuali, la *partouze* è descritta in dettaglio e la scena conserva intatta la sua carica erotica.

L'amplesso *à trois* vede nella sua conclusione ancora una conferma del ruolo di *domina* di Irina:

Aspettavo l'attimo in cui il laccio dello sguardo di Irina si sarebbe allentato. Eccola che socchiude gli occhi [...] mi nascondo nel buio delle palpebre serrate di lei, nel buio del grido che esce dalla sua gola, trovo il foglio piegato in quattro col mio nome scritto con pennino d'acciaio, sotto la formula delle condanne a morte per tradimento...⁶⁵

La donna è l'unica appagata dall'orgasmo, segnalato esplicitamente da quel «grido che esce dalla sua gola», e alla sua soddisfazione fa da contraltare la condanna a morte di Alex.

Sul piano della relazione tra i tre, la capacità di Irina di sottomettere i due uomini risulta perciò incontrastata e incontrastabile. Ella riesce a fare del proprio sesso il centro fisico del gorgo – «il centro della spirale» – che attrae inesorabilmente i due annullandone indipendenza e dignità.

In *Guarda in basso dove l'ombra s'addensa*, un *noir* dalle venature erotico-orrifiche, si racconta la storia di un uomo che uccide il vecchio nemico e rivale in amore Jojo, con l'aiuto della donna contesa, Bernadette, di cui l'uomo

riconosce 'generosamente' che possiede un'intelligenza «superiore a quel che ci si poteva aspettare dalla sua condizione sociale»⁶⁶:

Appena avevo saputo che Jojo era rientrato a Parigi ed era sulle mie tracce, non ho tardato un momento a mettermi io sulle tracce sue, e così avevo scoperto Bernadette, e avevo saputo tirarla dalla mia parte [...]. Al momento giusto ho scostato la tenda e la prima cosa che ho visto di lui – dopo anni che c'eravamo persi di vista, – è stato il movimento a stantuffo del suo grosso sedere peloso stretto tra le ginocchia bianche di lei; poi l'occipite ben pettinato, sul guanciale, a fianco del viso di lei un po' slavato che si spostava di novanta gradi per lasciarmi libero di colpire⁶⁷.

Inizialmente, quindi, la donna è solo un paio di «ginocchia bianche» e un viso «un po' slavato»: una mera complice. Ma poi, nella corsa in auto dei due con il cadavere di Jojo seduto sul sedile di dietro, Bernadette si dimostra molto più volitiva e fredda di quanto si potesse immaginare:

Mentre stavo per mettere in moto ecco che lei lancia la gamba sinistra sopra la leva del cambio e la sistema a cavalcioni della mia gamba destra. – Bernadette! – esclamo, – cosa fai? Ti pare questo il momento? – E lei a spiegarmi che quando avevo fatto irruzione nella stanza l'avevo interrotta in un momento in cui non si poteva interromperla; non importa se con l'uno o con l'altro, ma lei doveva riprendere da quel punto preciso e andare avanti fino alla fine. Intanto con una mano reggeva il morto e con l'altra mi stava sbottonando [...]. Divincolando le gambe in contorsioni – devo dire – armoniose, s'installa a cavallo dei miei ginocchi e quasi mi soffoca nel suo seno come in una slavina. Jojo intanto ci stava cascando addosso ma lei stava attenta a scostarlo, la sua faccia a pochi centimetri dalla faccia del morto, che la guardava col bianco degli occhi sbarrati. Quanto a me, preso così di sorpresa, con le reazioni fisiche che andavano per conto loro [...], ho capito in quel momento che quello che stavamo facendo era una cerimonia a cui lei dava uno speciale significato, lì sotto gli occhi del morto, e ho sentito che la morbida tenacissima morsa si serrava e non potevo sfuggirle⁶⁸.

La scena *horror* presenta ancora una volta l'uomo come un povero pupazzo nelle mani dell'ennesima dominatrice che, a sua volta, è schiava della propria irrefrenabile sensualità. Tutta la descrizione dell'amplesso è avvincente: dalle «contorsioni armoniose» delle gambe, alle «reazioni fisiche che andavano per conto loro» o al soffocamento nel «seno come in una slavina», ma la «morbida tenacissima morsa» che «si serra» è forse la più interessante, dato che sembra richiamare quella che è stata a lungo temuta come una minaccia reale ma che oggi è definita una 'leggenda metropolitana', cioè il c.d. *penis captivus*⁶⁹, origine forse inconscia della misoginia di Calvino (che, però, sarebbe forse meglio definire *ginofobia*) e della connessa paura della castrazione che per Aurore Frasson-Marin sarebbe una delle componenti principali dell'eroticismo calviniano⁷⁰.

Conclusioni

Lo «scoiattolo della penna» pare essere stato quindi molto più attento ai fenomeni legati all'insorgere del desiderio sessuale, e alle fantasie erotiche con questo connesse, di quanto la critica non abbia generalmente riconosciuto (anche se, come ammette la Gabriele: «...exceptions to this silence concern the two texts that have commanded studies on love, perhaps because the stories depend on romantic plot movement: *Le cosmicomiche* and *Se una notte*»⁷¹). Persino nel periodo neorealista – in cui è più avvertibile il freno del pudore del giovane uomo e funzionario di partito – le descrizioni degli amplessi 'invisibili' del *Sentiero* testimoniano una immaginazione accesa che probabilmente era pur'essa stessa una spinta all'autocensura. In particolare, i testi proposti sembrano raccontare un eros conturbante in cui, tra allusioni velate o descrizioni più o meno dettagliate, si passano in rassegna diverse fantasie sessuali davvero sorprendenti in un autore da alcuni considerato «alieno dal sesso»: sado-masochismo, coito orale, ninfomania, sesso di gruppo, incesto, voyerismo, eccitazione necrofila⁷². Una tale ampia selezione, e la dovizia di particolari dei racconti, non può prescindere da un'acuta attenzione verso i propri sensi, e in particolare verso quelli più 'intimi': il tatto, il gusto e – sopra tutti – l'olfatto⁷³. Tanta ricchezza di allusioni, o di precise descrizioni, non può essere casuale, bensì deve aver fatto parte di un intenzionale programma letterario perseguito adeguando il linguaggio e le tematiche ai tempi. Come afferma Gabriele,

A close reading of the erotic dimension [...] has revealed Calvino's commitment to representing those exiled realms of the human unconscious which challenge the word to redeem them. As we have seen, Calvino recognizes eros as one of these "unspeakable," ineffable realms. In Calvino, eros is a powerful force, one that poses a dilemma both in the area of human relations and in the area of literary achievement. In human relations, the dilemma takes the form of a struggle between the erotic as life-affirming and life-threatening, as necessary to individual identity and as dangerous to it. In literature, the dilemma become show to represent sexuality positively without falling into cliché⁷⁴.

Mentre negli anni '50, affrontando sul piano teorico il problema dell'eros in letteratura, Calvino affermava che: «Del sesso, ormai, non si può scrivere che male. [...] Gli italiani, soprattutto, sono negati all'erotismo. Sarei del parere di non scriverne per una trentina d'anni, tanto non si direbbe nulla di nuovo»⁷⁵, col passare del tempo, e pure per il suo allontanarsi dal realismo in letteratura, assume evidentemente una posizione del tutto diversa, tanto da ritenere scaduta od ormai priva di significato l'interdizione auspicata, giungendo così alla pubblicazione, nel 1979, del suo *Viaggiatore*, in cui, come s'è visto, anche il linguaggio è molto esplicito. Non è forse estraneo a questa nuova libertà espressiva pure il fatto che l'anno prima della pubblicazione fosse morta la severa madre dello scrittore, probabile responsabile del tagliente giudizio «un insieme di sconcezze» espresso nel 1947 sul *Sentiero*.

Discorso diverso, invece, per la misoginia. Questa, che si manifesta in tutta la sua potenza già nel romanzo d'esordio, la si ritrova pressoché intatta trentadue anni dopo. È solo l'atmosfera molto meno drammatica del *Viaggiatore* e il fatto che i racconti in esso contenuti sono incompleti che fa sì che i suoi personaggi femminili non siano 'marchiati' dalla condanna inflitta a Giglia di essere la via – la *diaboli ianua* – per la perdizione estrema del Dritto o dalla sentenza di morte eseguita da Cugino ai danni della sorella di Pin.

Analizzare un autore a distanza di tempo è certo di per sé un'operazione a forte rischio di anacronismo, e lo è ancor più perché nei trent'anni trascorsi dalla morte di Calvino è cambiata molto la comune consapevolezza in merito al femminismo e alle sue complesse articolazioni. È tuttavia interessante, a mio avviso, osservare come vi fosse una considerevole identità di vedute – e di pregiudizi sulle donne, anzitutto sulla presunta 'superiorità' sessuale – tra lo scrittore ligure e Michel de Montaigne, autore a lui ben noto⁷⁶:

Mia figlia (cioè tutta la mia prole) potrebbe già essere in età da marito, almeno secondo le leggi che permettono alle più calde di sposarsi. Il suo fisico è ancora acerbo. È ancora esile e delicata. Comincia appena a svegliarsi dall'ingenuità infantile. Mentre leggeva un libro vicino a me capitò la parola *fouteau*, che in francese significa 'faggio'⁷⁷, un albero molto comune. La sua precettrice la fermò bruscamente, facendole saltare tutto il passo. Io non dissi nulla. [...] Ma ho avuto l'impressione che la compagnia di venti maschi non avrebbe potuto imprimere nella sua fantasia una comprensione più chiara delle conseguenze e dell'uso di tutte quelle sillabe scellerate, meglio del divieto imposto dalla nutrice. In questi argomenti noi, rispetto alle donne, siamo dei mocciosi. Se le sentiamo parlare tra loro delle nostre abitudini e dei nostri discorsi, possiamo facilmente capire che tutto ciò che noi diciamo loro lo fanno da sempre, l'hanno già digerito. [...] Una volta mi trovavo in un luogo in cui potevo origliare qualcosa di un discorso fatto tra donne. A un certo punto dissi: «Madonna! E perché perdiamo tempo a leggere l'Amadigi, o le raccolte di Aretino o di Boccaccio per impraticarci?». Conoscono ogni esempio o gesto meglio di qualunque libro. Quella dell'amore è una dottrina che scorre nelle loro vene [...] e che i maestri di scuola, natura, giovinezza e salute instillano di continuo nella loro anima. Non hanno bisogno di imparare quest'arte. Sono loro a produrla⁷⁸.

L'uomo di Montaigne – al pari di quello calviniano – è, insomma, profondamente e irrimediabilmente ingenuo, sempre sopravanzato dalla superiore 'sapienza' sessuale muliebre. Però, Montaigne termina il suo saggio *Su alcuni versi di Virgilio* con queste parole:

... dico che maschi e femmine sono fatti dello stesso stampo. Solo il costume e l'educazione li rendono differenti. Nella sua Repubblica, Platone li invita a condividere gli studi, gli esercizi, gli incarichi, ogni occupazione pacifica o guerriera. E Antistene eliminava ogni distinzione di virtù. È molto più semplice accusare un sesso che scusare l'altro⁷⁹.

Invece Calvino, che in misoginia sembra superare lo studioso cinquecentesco, conclude il suo *Viaggiatore* con la unilaterale decisione del Lettore di sposare la Lettrice:

Anticamente un racconto aveva solo due modi per finire: passate tutte le prove, l'eroe e l'eroina si sposavano oppure morivano. Il senso ultimo a cui rimandano tutti i racconti ha due facce: la continuità della vita, l'inevitabilità della morte. Ti fermi un momento a riflettere su queste parole. Poi fulmineamente decidi che vuoi sposare Ludmilla⁸⁰.

Il matrimonio, in definitiva, non è determinato dall'amore per la donna: è solo un modo per esorcizzare la paura del tempo che passa così come, probabilmente, per ricondurre entro binari stabiliti una relazione di cui l'uomo non si sente il *dominus*.

NOTE

¹ I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano, Palomar S.r.l. e Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., ed. 1993, p. 159.

² B. Falcetto, *Note e notizie sui testi. Ultimo viene il corvo*, in M. Barengi, B. Falcetto (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, Milano, Palomar e Mondadori, 1991, voll. 3, vol. 1, p. 1275.

³ Scrive infatti Tommasina Gabriele, unica studiosa ad aver dedicato un intero saggio all'argomento: «... his reluctance to represent eros directly [...] may explain the lack of critical attention directed thus far to the theme of eros in his work»; T. Gabriele, *Italo Calvino: Eros and language*, London and Toronto, Associated University Presses, 1994, p. 149.

⁴ F. Serra, *Calvino*, Roma, Salerno Editrice, 2006, p. 15. Va detto, a onor del vero, che la Serra non è certo l'unica a formulare un tale giudizio. Per esempio, nel 1961 Guido Fink espresse il proprio pensiero – parlando delle pagine dedicate a Priscilla in *Ti con zero* – quasi con le stesse parole: «sono le pagine più oscure e alessandrine del libro, e al tempo stesso le più inequivocabilmente erotiche di uno scrittore che, nonostante le parolacce d'obbligo del *Sentiero dei nidi di ragno*, resta ancora assai alieno dalle parentesi 'amorose'»; (originariamente in G. Fink, *Ti con zero*, «Paragone», 216, 1968, p. 151, qui da G. Fink, *Nel segno di Proteo: Da Shakespeare a Bassani*, Rimini, Guarnaldi, 2015, p. 136).

⁵ Infatti, scene di sesso, erotismo o amore si ritrovano pure in diverse altre opere di Calvino; penso in particolare a diversi racconti della raccolta *Ultimo viene il corvo* (e, tra questi, soprattutto all'*Avventura di un soldato*), così come al romanzo «fallito» – così definito dall'Autore nella lettera a Francesco Leonetti del 19 febbraio 1957; (I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, Milano, Palomar S.r.l. e Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 2000, p. 194) – *I giovani del Po* o al *Cavaliere inesistente*, così come ai racconti degli *Amori difficili* o a quelli ancor più conturbanti di *Sotto il sole giaguaro*.

⁶ I. Calvino, *I libri degli altri*, Torino, Einaudi, 1991, p. 257.

⁷ Come scrive Stephen Gundle, «Dopo le terribili prove della guerra, [...] i cattolici si identificavano saldamente con quel forte desiderio di tornare a una normale vita domestica che era largamente condiviso in tutte le classi sociali [...] la chiesa e la Dc

assegnarono grande importanza alla protezione e alla ricostituzione dell'istituzione familiare [...] Era quindi essenziale che il Pci, se voleva conquistare la fiducia della chiesa (sic), evitasse in ogni modo di alimentare l'idea che i comunisti favorissero il diffondersi dell'immoralità e della libertà sessuale. Il partito non fece propria la morale cattolica, ma cercò in ogni modo di stabilire dei punti di contatto tra il modello cattolico e quello comunista». S. Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa*, Firenze, Giunti, 1995, p. 52.

⁸ D'altronde, nota Bonsaver, «La donna, anzi, il femminile, [...] si presenta come un'incognita di fronte alla quale lo scrittore-intellettuale Italo Calvino sembra chinare il capo con deferenza, quasi timore religioso. Il pianeta donna, così come tanta parte dell'universo, rimane per lo scrittore un territorio misterioso, dai contorni vaghi e inquietanti.»; (G. Bonsaver, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1995, p. 250).

⁹ V. Spinazzola, *L'io diviso di Italo Calvino*, in G. Falaschi (a cura di), *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale*, Firenze, 26-28 febbraio 1987, Milano, Garzanti, 1988, p. 94.

¹⁰ I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, ed. 1947, p. 81.

¹¹ Calvino, *Il sentiero*, ed. 1993, cit., p. 59.

¹² Calvino, *Il sentiero*, ed. 1947, cit., pp. 208-209.

¹³ Calvino, *Il sentiero*, ed. 1947, cit., pp. 47, 48.

¹⁴ Come si può vedere soprattutto nei *Giovani del Po* – una storia d'amore interclassista tra Giovanna, una ragazza dell'alta borghesia torinese, e Nino, un giovane operaio specializzato impegnato nella lotta politica e sindacale – è netto il contrasto tra la libertà sessuale esibita dalla ragazza e le pulsioni «naturali» (come Calvino definirà più tardi i desideri di Cosimo, nel *Barone*) miste a sconcerto di Nino; cfr. I. Calvino, *I giovani del Po*, in M. Barengi, B. Falcetto (a cura di), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, vol. 3, cit., pp. 1065-67.

¹⁵ Calvino, *Il sentiero*, ed. 1993, cit., pp. 15-17.

¹⁶ Non sembra dello stesso avviso la Gabriele quando, sia pure a proposito di tutt'altro testo, cioè del racconto *Il nome, il naso*, afferma: «The erotic force thus levels the differences between human and animal urges and grounds both in primal, creative instinct», e aggiunge: «Primitive, "animalistic" urges in Calvino do not therefore appear to debase, but seem rather to illuminate and revitalize human eros» (Gabriele, *Italo Calvino: Eros and language* cit., p. 129).

¹⁷ Assenza significativa pure per il fatto che Calvino pone generalmente «la vista al centro della sua opera» (U. Musarra-Schröder, *Italo Calvino tra i cinque sensi*, Firenze, Cesati, 2010, p. 14).

¹⁸ Con l'eccezione di un solo periodo: al capoverso che comincia con «Pin cammina per i prati, con strani giri», viene cassato «Bello come vedere uomini e donne con coltelli darsi la caccia per i ruderi dei casolari e mettersi uno sopra l'altro dandosi carezze e ferite» (Calvino, *Il sentiero*, ed. 1947, cit., p. 175).

¹⁹ Calvino, *Il sentiero*, ed. 1993, cit., pp. 126-31.

²⁰ Calvino, *Il sentiero*, ed. 1993, cit., p. 134. Il corsivo è mio.

²¹ I. Calvino, *Definizione di territori: l'erotico (il sesso e il riso)*, in M. Barengi (a cura di), *Italo Calvino. Saggi. 1945-1985*, Milano, Palomar S.r.l. e Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 1995, tomi 2, tomo primo, p. 261.

²² A. Gramsci, *In principio era il sesso*, in G. Brunetta, *Spari nel buio. La letteratura contro il cinema italiano: settant'anni di stroncature memorabili*, Venezia, Marsilio, 1994, p. 45.

²³ Calvino, *Il sentiero*, ed. 1993, cit., p. 71.

²⁴ Calvino, *Il sentiero*, ed. 1947, cit., p. 96. Il corsivo è mio.

²⁵ Calvino, *Il sentiero*, ed. 1993, cit., p. 117.

²⁶ Calvino, *Il sentiero*, ed. 1947, cit., p. 155. I corsivi sono miei.

²⁷ Calvino, *Il sentiero*, ed. 1993, cit., p. 95.

²⁸ Calvino, *Il sentiero*, ed. 1947, cit., p. 127. Il corsivo è mio.

²⁹ Dalla lettera a Silvio Micheli del 20 giugno 1947 (Calvino, *Lettere* cit., p. 482).

³⁰ L'assenza di una qualsivoglia menzione del coito orale nella letteratura della prima metà del Novecento è testimoniata da Boggione e Casalegno che, nello specifico, non citano alcun testo letterario novecentesco antecedente il romanzo pasoliniano *Una vita violenta*, del 1959, e *La vita agra*, di Bianciardi, del 1962; cfr. V. Boggione, G. Casalegno, *Rapporto orale*, in *Dizionario storico del lessico erotico italiano. Metafore, eufemismi, oscenità, doppi sensi, parole dotte e parole basse in otto secoli di letteratura italiana*, Milano, Longanesi, 1996, pp. 200-203. Inoltre, una ricerca statistica da me condotta per mezzo di Google Books Ngram Viewer, benché priva di valore scientifico dato che non si ha reale contezza su quanti e quali testi costituiscano il corpus analizzato, mostra come dal 1945 al 1955 il termine *fellatio*, così come ogni altro sinonimo anche triviale, risulti pressoché assente dal complesso del panorama editoriale, mentre dal 1968 la frequenza aumenta progressivamente fino a raggiungere, nel 2008, un valore trentacinque volte quello iniziale; <https://books.google.com/ngrams/graph?content=fellatio&year_start=1800&year_end=2008&corpus=22&smoothing=3&share=&direct_url=t1%3B%2Cfellatio%3B%2Cc0> (06.06.2017).

³¹ Così le riassume Barengi: «il ventaglio delle reazioni risultò assai ampio, svariando dalle eleganti e misuratissime riserve espresse da Cesare Cases in un saggio destinato a diventare celebre [...] alla vivace stroncatura di Asor Rosa su “Mondo Operaio”»; (M. Barengi, *Note e notizie sui testi. Il barone rampante*, in *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, vol. 1, cit., p. 1330).

³² Sulle obiezioni al riguardo dello zdanovismo e contro la politica culturale seguita dal 1952, cfr. Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, cit., pp. 207-17.

³³ Cfr. M. Barengi, B. Falcetto, L. Baranelli, *Cronologia*, in *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, vol. 1, cit., p. LXXIII.

³⁴ Cfr. M. Barengi, *Note e notizie sui testi. Il barone rampante*, in *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, vol. 1, cit., p. 1329.

³⁵ Lettera ad Armando Bozzoli, 8 gennaio 1958 (Calvino, *Lettere* cit., pp. 536, 537).

³⁶ Nel 1959 furono stralciati dal romanzo tutti gli accenni al sesso, così come altri passi che principalmente contenevano considerazioni sulla religione, per dare vita a un'edizione ridotta del *Barone* nella «Nuova Collana Einaudi per la Gioventù».

³⁷ Serra, *Italo Calvino* cit., p. 186.

³⁸ Calvino, *Il barone rampante*, in *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, vol. 1, cit., pp. 597, 598.

³⁹ Spinazzola, *L'io diviso di Italo Calvino*, in *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale* cit., p. 94.

⁴⁰ Calvino, *Il barone rampante*, in *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, vol. 1, cit., p. 684.

⁴¹ Gabriele, *Calvino: Eros and Language* cit., p. 149.

⁴² Gabriele, *Calvino: Eros and Language* cit., pp. 691-95.

⁴³ F. Fortini, *Intervento alla Tavola rotonda*, in *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale* cit., p. 391.

⁴⁴ Lettera a Eugenio Scalfari, 4 febbraio 1942 (Calvino, *Lettere* cit., p. 29).

⁴⁵ Calvino, *Il barone rampante*, in *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, vol. 1, cit., p. 712.

⁴⁶ Calvino, *Il barone rampante*, in *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, vol. 1, cit., p. 713.

⁴⁷ Calvino, *Il barone rampante*, in *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, vol. 1, cit., p. 715.

⁴⁸ Calvino, *Il barone rampante*, in *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, vol. 1, cit., p. 684.

⁴⁹ Calvino, *Il barone rampante*, in *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, vol. 1, cit., pp. 715, 716.

⁵⁰ «In these sadomasochistic games the dominant partner takes the role of a trainer or handler of the pony (in *pony play*), the pup or the dog (in *puppy play*) or the cat (in *kitty play*). These practices involve a complete submission on the part of the person who is taking the role of the animal. Accordingly, in *pony play* the person who takes the role of the pony becomes a *pony slave* in sadomasochist terminology. [...] In these games the woman commonly acts as the dominant partner and commits violence against the male. This seems to contradict the view of the woman as a weak and submissive sexual partner at man's mercy which is present in many sex related metaphors» (E. Crespo-Fernández, *Sex in Language: Euphemistic and Dysphemistic Metaphors in Internet forums*, London-New York, Bloomsbury Academic, 2015, p. 209).

⁵¹ Calvino, *Il barone rampante*, in *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, vol. 1, cit., p. 720.

⁵² «Role-playing, role reversal, age play, cross-dressing, strap-on play, pony play – such practices involve the appropriation and reification of normative gender/power roles, albeit in altered form. Roles can be reversed and/or intensified, but the roles remain nonetheless» (RDK Herman, *Playing with Restraints: Space, Citizenship and BDSM*, in K. Browne, J. Lim, G. Brown (a cura di), *Geographies of Sexualities: Theory, Practices and Politics*, Furnham-UK – Burlington-USA, Ashgate Publishing, 2007, p. 99).

⁵³ J.-M. Gardair, *Lumi e ombre del Settecento*, in *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale* cit., p. 294.

⁵⁴ Calvino, *Il barone rampante*, in *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, vol. 1, cit., p. 728.

⁵⁵ Calvino, *Il barone rampante*, in *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, vol. 1, cit., p. 731.

⁵⁶ Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, ed. 1947, cit., p. 138.

⁵⁷ Bonsaver, *Il mondo scritto* cit., p. 237.

⁵⁸ Calvino, *Il barone rampante*, in *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, vol. 1, cit., p. 734.

⁵⁹ Solo per fare qualche esempio è doveroso ricordare almeno le lotte sindacali del 1969 e l'approvazione dello Statuto dei lavoratori; il referendum sul divorzio del 1974; la riforma del 'diritto di famiglia' del 1975; la «Legge 194», del 1978, che ratifica il diritto della donna all'interruzione volontaria della gravidanza sotto molti aspetti. Oltre a ciò, rilevanti furono pure le trasformazioni che si ebbero nel mondo della comunicazione: durante gli anni '60 compaiono in edicola i primi fumetti 'per adulti' – «Diabolik» è del 1962 – e prima della fine del decennio anche quelli erotici nonché le prime riviste scopertamente pornografiche, fino ad allora vietate; nel 1976 una sentenza della Corte Costituzionale mette fine al monopolio televisivo e radiofonico della RAI, gettando le fondamenta per la nascita delle televisioni private che propongono modelli di intrattenimento molto più disinibiti di quelli dell'emittente di Stato. In un certo senso, si può dire che al femminismo fece da contraltare una diffusione prima sconosciuta della pornografia; questa, oltre a rappresentare forse una trasgressione rispetto al modello perbenista e moralista, è probabile che fosse pure, per il maschio italiano, un modo per trasformare idealmente la donna 'ribelle' ed emancipata in un oggetto sessuale rassicurante.

⁶⁰ «Dagli anni '60-'70 [...], si delinea una fase storica di crisi profonda dell'identità maschile tradizionale: i rapporti di genere subiscono importantissimi cambiamenti ed evoluzioni, a partire dal declino dei modelli più influenti di mascolinità» (L. Lombardi, *Relazioni familiari e mutamento sociale*, in D. Bissacco, P. Dallanegra (a cura di), *Difendere i legami familiari. Storie di conflitti e interventi*, Milano, Franco Angeli, 2008, p. 38).

⁶¹ Cfr. I. Calvino, *Il libro, i libri*, in *Italo Calvino. Saggi. 1945-1985*, tomo secondo, cit., pp. 1856, 1857.

⁶² I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, Milano, Palomar e Mondadori, 1991, vol. 2, p. 686.

⁶³ Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* cit., pp. 694, 695.

⁶⁴ Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* cit., pp. 695-97.

⁶⁵ Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* cit., pp. 695-97.

⁶⁶ Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* cit., p. 711.

⁶⁷ Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* cit., pp. 714, 715.

⁶⁸ Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* cit., pp. 717, 718.

⁶⁹ Si tratterebbe, come dice il nome latino, della possibilità che il pene rimanga prigioniero di un irresistibile spasmo vaginale. Come si legge nella *Encyclopedia of Urban Legends*: «Modern popular books and magazine shave frequently presented the story as “true”. Dubbed penis captivus or vaginismus in the medical literature, the condition of becoming “stuck” during sexual intercourse is regarded by scientists (in Taylor’s words) as “a rare but also a relatively transient symptom with consequences that are less sensational than those fabricated by rumor”. The best-known (and supposedly validated) instance of a stuck couple has been proven to be a hoax perpetrated in an 1884 article by the Canadian doctor Sir William Osier writing under the pseudonym “Egerton Y. Davis”. Despite being easily de bunked, the “myth” of penis captivus, as Benjamin Beit-Hallahmi calls it, “has attained a special popularity among medical personnel, physicians and nurses”. Most versions of the story, this researcher discovered in his surveys, include the elements of surprise (causing the “captivity”) and punishment (for their illicit intercourse)» (J. Harold Brunvand, *The stuck couple*, in *Encyclopedia of Urban Legends*, Santa Barbara (CA), ABC-CLIO LLC, 2012, p. 621. Le citazioni sono tratte da F. Kräupl Taylor, *Penis Captivus - Did It Occur?*, British Medical Journal 2 (1979), pp. 977-78 e da B. Beit-Hallahmi, *Dangers of the Vagina*, British Journal of Medical Psychology 58 (1985), pp. 351-56); <<https://www.google.it/search?hl=it&tbo=p&tbm=bks&q=intitle:Encyclopedia+intitle:of+intitle:Urban+intitle:Legends&num=10>> (20.02.2017).

⁷⁰ «Dans la description du corps féminin, notamment, en même temps que la confirmation de l’attitude défensive vis à vis de la femme, constante chez l’auteur, se manifestaient les principales composantes d’un érotisme “à la Calvino”, modulé par l’humour: objectivation du désir et morcellement du corps féminin, perception ambivalente d’attraction/répulsion découlant de l’“animalité” de la femme, angoisse devant la perte de conscience et peur de la castration» (A. Frasson-Marin, *Italo Calvino et l’imaginaire*, Genève, Slatkine, 1986, p. 411).

⁷¹ Gabriele, *Italo Calvino: Eros and language* cit., p. 36.

⁷² E altre fantasie ancora – esibizionismo, *sexualbiting*, coprofilia, stupro (di guerra e no), desiderio di subire una violenza carnale, masturbazione, travestimento sensuale – sono riconoscibili in altri testi quali *I giovani del Po*, *Il cavaliere inesistente*, *Sotto il sole giaguaro* (*Sapore Sapere*), *Il nome, il naso*, etc.

⁷³ Questo contraddice evidentemente quanto lo stesso Autore afferma nel 1983: «il mio olfatto non è molto sviluppato, manco d’attenzione auditiva, non sono un buon-gustaio, la mia sensibilità tattile è approssimativa, e sono miope». Si tratta di una frase pronunciata da Calvino trattando del progetto di un libro sui cinque sensi e riportata nel «Mondo scritto e mondo non scritto, cioè nel testo della conferenza tenuta da Calvino nel 1983 come «James Lecture» presso l’Institute for the Umanities della New York University» (C. Milanini, *Racconti per i cinque sensi*, in *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, Milano, Palomar e Mondadori, 1991, vol. 3, p. 1214).

⁷⁴ Gabriele, *Italo Calvino: Eros and language* cit., p. 149.

⁷⁵ Calvino, *Saggi. 1945-1985*, tomo primo, cit., p. 1515.

⁷⁶ Infatti lo cita o ne scrive in numerosi saggi: *Defoe: Robinson Crusoe, il giornale delle virtù mercantili* (Calvino, *Saggi. 1945-1985*, tomo primo, cit., p. 835); *Il libro della natura in Galileo* (ivi, p. 853); *La conoscenza pulviscolare in Stendhal* (ivi, p. 947); *Giovanni*

Macchia, *Le rovine di Parigi* (ivi, p. 1146); *In memoria di Sergio Solmi* (Calvino, *Saggi. 1945-1985*, tomo secondo, cit., p. 1255); *Perché leggere i classici* (ivi, p. 1822); *Il libro, i libri* (ivi, p. 1852).

⁷⁷ Ma che ha assonanza con il verbo *foutre*, ‘fottere’.

⁷⁸ Michel de Montaigne, *Su alcuni versi di Virgilio*, in *Saggi*, Libro III, cap.V, qui citato da M. de Montaigne, *La fame di Venere*, Roma, Fazi, 2015, p. 22.

⁷⁹ Montaigne, *Su alcuni versi di Virgilio* cit., p. 72.

⁸⁰ Calvino, *Se una notte d’inverno un viaggiatore* cit., p. 869.

ARIELE MORININI

*La eco di Orelli entro Orelli**

The echo of Orelli in Orelli

ABSTRACT

Nei testi di Giorgio Orelli, pubblicati in oltre mezzo secolo di attività letteraria, agiscono degli schemi di forte ricorsività. Un fitto reticolo intertestuale opera oltre i limiti del genere e della singola raccolta mettendo in relazione componimenti indipendenti tra loro. Dalla ripetizione di elementi minimi (sintagmi e versi), al riuso di più ampi segmenti narrativi o testuali, Orelli giunge sino alla redazione duplice – in versi e in prosa – di uno scritto. Il contributo intende accertare queste dinamiche estendendo l'analisi a testi inediti o editi al di fuori delle raccolte canoniche, e si propone di verificare le ragioni e il funzionamento della memoria interna nell'opera dell'autore.

Giorgio Orelli's *oeuvre*, published in the course of over fifty years, presents significant patterns of recursiveness. A dense network of intertextual connections transcends genre and operates beyond the limits of a single collection, placing otherwise independent works in contact with one another. From the repetition of minimal elements (syntagms and verses), to the reuse of more ample narrative and textual segments, Orelli even achieves a double version of a text in verse and prose. This essay aims to confirm these dynamics by extending the analysis to unpublished texts or texts published outside of his established canon.

La eco di Orelli entro Orelli

«né giovane né vecchio»
Prima dell'anno nuovo (1952)
 «né vecchio né giovane»
L'altalena (2002)

1. Per Giorgio Orelli la memoria è un elemento costitutivo, e non solo in misura del frequente ricorso alla tradizione letteraria. Nell'autore, l'intertestualità attiva *relais* fra poesie e prose autonome: sono consueti, adattando una formula continiana, gli echi di Orelli entro Orelli¹. Le corrispondenze instaurate fra generi e raccolte rinsaldano la coesione dell'opera complessiva, che, seppur costituita da un numero di scritti misurato, si estende lungo un ampio intervallo di tempo. Tale consuetudine comprende la ripetizione di tessere narrative, l'interpolazione di frammenti testuali e l'esposta omonimia di sezioni e componimenti: ad esempio, il titolo *Per Agostino* ritorna in *L'ora del tempo*, *Sinopie* e *Spiracoli*.

L'interferenza tra prosa e poesia, che dagli anni sessanta dilata la misura del verso, non concerne in Orelli il solo piano formale ma attiene ugualmente al livello semantico: la comune sensibilità dell'autore per un motivo presente in più testi produce, in alcuni casi, una convergenza tra componimenti irrelati. Tuttavia, la duplicazione di un elemento testuale in carte redatte simultaneamente rende congetturale la gerarchia del rapporto, sorretta dal *terminus ad quem* della pubblicazione. Ad esempio, risulta difficile stabilire univocamente l'origine della similitudine che correla la prosa *Nemico degli uomini*, pubblicata nel 1943 sul *Corriere del Ticino*, alla poesia *Parla, Zalèk...*, raccolta l'anno seguente in *Né bianco né viola*². Mediante l'analoga del moretto da salvadanaio (una figura mossa meccanicamente all'inserimento dell'obolo) i testi esprimono l'umile riconoscenza del personaggio, suggerendo una sovrapposizione biografica ma non onomastica dei due protagonisti³:

Non disse grazie, Patrizio. Mi salutò, abbassando il capo, come un moretto da salvadanaio che ha ingollato dieci centesimi.

Nemico degli uomini

Come un moretto da salvadanaio
 che la moneta ingolli
 chinavi la tua testa di profeta.
 Era il tuo grazie consueto.

Parla, Zalèk..., vv. 4-7

Non è diversa l'omologia che assimila la prima prosa della serie *Per un diario bellinzonese* (1951) alla lezione manoscritta della poesia *Calicanto*, redatta il «18,19 gennaio 1950»: gli scritti, considerando con prudenza la cronologia delle stampe, sono elaborati l'uno a ridosso dell'altro. Il quinto verso della minu-

ta («E i tacchini che gridano coralli»)⁴, cassato nelle versioni edite in *Poesie* e in *L'ora del tempo*, è accolto nel *Diario bellinzonese* con l'integrazione di un inciso che non altera la metafora: «I tacchini, appollaiati tra i rami nudi di un fico, gridavano coralli»⁵. Non è però l'impiego ridondante a indurre l'espunzione del verso nell'assetto definitivo della poesia. Infatti, l'anno successivo, senza valicare il genere, il frammento confluisce in *Ma oggi, senza desiderio*, raccolta nella strenna *Prima dell'anno nuovo*, vv. 13-14: «Grida un tacchino i suoi coralli, il fumo / par ne vibri sui tetti. Suore, uscite». La lezione trådita dal brogliaccio di *Calicanto* è dunque ricollocata entro un sistema estraneo all'origine del brano, considerato nondimeno più adatto a riceverlo.

Sempre nel *Diario bellinzonese*, nella terza parte della *suite*, si attesta l'immagine che chiude, con analoga profondità tragica, la poesia montalianamente intitolata *Nel dopopioggia*, inclusa nella *plaque* *Il cerchio familiare* del 1960. Lo scarto cronologico consente, in questo caso, di determinare con maggior sicurezza il verso della traduzione:

[...] l'ubriaco mi aveva l'aria di un pagliaccio solitario, da periferia. Aggrappato a un lembo della vita, cantava: Eulalia Torricelli da Forlì. <i>Per un diario bellinzonese</i>, III	in fuga, afferrati ad un lembo della vita. <i>Nel dopopioggia</i>, vv. 28-29
--	--

L'espressione, conforme nei testi, eccede l'ambito della scrittura creativa ed è ribadita in due prose critiche: nel contributo del 1955 sulla poesia di Mario Luzi intitolato *Voce d'un solo uomo* («Essa attesta un breve, energico quanto vano moto di ribellione: *nada nada...* e ci si aggrappa a un lembo della vita») e in *La voce onesta di Angelo Barile* edito nel 1966 («*Oh resta ancora* e parole a cui la voce sembra afferrarsi come a un lembo della vita: *amore, pianto, lacrima, musica, bocca, seno, rose di sabbia tutte ad inizio di verso*»)⁶. Rilevante a questo proposito, il secondo elemento del sintagma è usato *tra i generi* nella recensione in versi alla mostra del pittore Guido Gonzato allestita a Como nel 1950, vv. 1-2: «Il Toni tace e giudica. Remoti / trapezi, lembi della vita, dietro»⁷. La testimonianza più alta si legge, però, nelle carte private di Orelli. Infatti, nella lettera inviata a Contini da Bellinzona l'8 maggio dello stesso anno, l'autore impiega per la prima volta la locuzione completa in un contesto che ne chiarisce ulteriormente il significato:

Il maggio co' su' vaghi fiori non c'entra. La primavera non c'entra. O meglio: io non sogno mai che duri eterna. Mi sento troppo provvisorio. Aggrappato a un lembo della vita, sono tuttavia lontano dal considerarmi un "rassegnato"⁸.

Similmente, il breve racconto *Per un'infanzia*, pubblicato nel *Corriere del Ticino* del 31 agosto 1945, presta un'analogia alla poesia *A una bambina tornata al suo mare*, antologizzata in *L'Orà del tempo*. Il passo è integrato nella *lectio recen-tior* di quest'ultima, forse quando la prosa fu definitivamente accantonata. La

metafora era infatti assente nella stesura del 1948 e nella redazione di *Poesie*, pubblicata nel 1953⁹. In entrambi i testi, la rievocazione infantile culmina con un'immagine rispondente:

(In quel momento nella vecchia stanza
così repentinamente illuminata, scorgevo
come per la prima volta gli scuri nodi
delle travi del soffitto e mi parevano oc-
chi che battessero in fretta le ciglia).
*Per un'infanzia*¹⁰

Da quanto tempo è chiusa
la stanza dove ho inciso il mio nome
[...] fermi i groppi
del soffitto che un tempo erano occhi
A una bambina tornata al suo mare, vv. 5-6,
8-9

La memoria interna non opera esclusivamente negli scritti giovanili, vagliati nelle sillogi 'ufficiali' *L'ora del tempo* e *Un giorno della vita*¹¹. Infatti, due brani compresi in queste antologie sono rielaborati nella poesia *Don Giovanni*, raccolta in *Sinopie*, e con maggiore dilatazione cronologica nel componimento *Lombardia*, pubblicato nel 2007¹². La prima adegua un parallelismo impiegato nella *Suite provinciale*: l'immagine del ragno contorto nell'acquasantiera (GV 141: «e quella faccia si rattappi, si chiuse, fu un buio intrico di miseria come c'è a quei ragni che finiscono nell'acquasantiera») condiziona la similitudine che qualifica il cavallo in *Don Giovanni* (vv. 5-6: «da quel cavallo, nero lucido, ma scarso, intricato / come una mosca defunta nel bicchiere»). Allo stesso modo, il congedo di *Lombardia* (vv. 12-14: «[...] guardati da santi / che in cima a campanili alzano un piede / come per volar via») compendia nella misura versale la similitudine che introduce il racconto *Sosta al lago d'Iseo* (GV 47: «A Pontida, San Giacomo stava in bilico sul campanile, un piede già nel vuoto, e una faccia come se dicesse: vo un momento, e torno»)¹³.

I campioni osservati finora rivelano un grado di autoreferenzialità formulare, vincolato a sintagmi o espressioni metaforiche. Seppure indicative del valore affettivo e del peculiare tono stilistico di queste locuzioni, in Orelli si ravvisano convergenze intertestuali di portata maggiore. La *repetitio* assume una funzione anche semantica: infatti, la duplicazione di elementi testuali attiva risonanze e isotopie che stratificano l'opera, conferendo compattezza al macrotesto.

La tradizione letteraria offre celebri esempi in questo senso. Tuttavia, nel caso in esame, il parallelismo semantico non è un artificio retorico preordinato, ma va ricondotto all'esperienza dell'autore. Gli episodi ripetuti fanno parte del corredo biografico di Orelli, nutrito di episodi vissuti in prima persona o trasmessi dall'aneddotica rusticana della valle Leventina (soprattutto nella prima e nell'ultima raccolta). Quando non è formulare o idiomatica la memoria interna risulta dalla consuetudine con motivi, personaggi e geografie all'origine di un'attività poetica diluita su oltre mezzo secolo. Orelli è scrittore parco ma ostinato, fedele a una ricorsività tematica che si rifà, frontalmente o di sbieco, a immagini

e vicende particolarmente pregnanti: come un pittore impressionista *en plein air*, l'autore misura sé stesso e la realtà eseguendo più volte, in stagioni e con umori mutati, un identico soggetto (penso alla *série des Cathédrales de Rouen* o *les Meules* di Monet). Andrà allora supposta una ragione biografica alla base della tangenza sulla quale convergono la prosa giovanile *Lo scoiattolo* («Stava sdraiandosi, col desiderio del fucile appeso nella sua stanzetta») e due luoghi della silloge *Un giorno della vita*. L'immagine del fucile appeso alla parete della stanza, cimelio del giovane cacciatore, è replicato dapprima nel racconto *Ampelio*, GV 20: «Tornò col desiderio al fucile appeso a una parete della sua stanza». In seguito, lo scorcio memoriale ritorna in una frase di segno opposto compresa nella *Suite provinciale*, GV 157: «Tant'è vero che, quando le scorsi (scendevo la collina della chiesa), nemmeno pensai al fucile appeso nella mia stanza».

L'uniformità tematica dell'autore è particolarmente sensibile nell'uso antroponimico, fedele a un novero onomastico limitato: al lettore di Orelli sono familiari i nomi di Zalèk, di Agostino, di Pasquale, di Basilio, di zia Vera o ancora di Liduvina. Quest'ultima, ad esempio, traccia un solco cinquantennale che congiunge il racconto *La morte del gatto*, del 1957, alla poesia dialettale *Una casa a Mascengo in Leventina*, testimoniata nel dattiloscritto preparatorio dell'*Orlo della vita*:

Non rammento come glie lo nascosero
alla Liduvina, che, poveretta, era vecchia
e quasi cieca
La morte del gatto, GV 129

e i dašpréi a la poura Lüdüvina
ch'la i vedeva più begn
Una casa a Mascengo in Leventina, vv. 6-7

Il racconto è correlato a un altro testo dialettale trådito dallo scartafaccio. Nella prosa *La morte del gatto* si allude a un esperto macellaio di nome Nando, GV 121-22: «È vero che non ho fatto nulla, io, non mi sono sporcato le mani, sono rimasto lì un pezzo a guardare il Nando, che per la mazza non ce n'è un altro, e per un paio di mesi, dicembre e gennaio, è forse l'uomo più importante della valle». Il personaggio, riconoscibile per omonimia e carattere, è rievocato nella prima parte di *La me mamm, u me pa'*, vv. 8-9: «L'era la murtadela / du Nandu, granda, d'una bontè...». Il nesso certifica la geografia alto leventinese della prosa, che attiva la scelta linguistica mimetica per un'istanza di traduzione del reale: nel breve respiro della poesia l'impiego di una peculiare varietà vernacolare collabora alla rappresentazione di persone e luoghi. In aggiunta a ciò, nel racconto, redatto in lingua, è innestato un breve inciso dialettale ridondante sul piano semantico, che collega linguisticamente i tre testi, GV 122: «Nientu! Nientu!».

Il racconto *La morte del gatto*, inoltre, menziona una parente descritta in termini equivalenti, seppur con minime incongruenze, nell'elzeviro *Per un'infanzia*. Le due prose, indipendenti l'una dall'altra, ricordano la zia Assunta per aver rifiutato l'emigrazione negli Stati Uniti, per le amarene in acquavite e per un dettaglio idioletale:

Dicevano i familiari che i capelli rossi Daniele li dovesse a una prozia che non aveva voluto seguire i fratelli in America ed era morta molto vecchia nella casa degli avi. [...] Sapevamo che la zia Assunta aveva tenuto, in un armadietto segreto, le marene con acquavite [...] Noi sapevamo inoltre che per la zia Assunta la ferrovia era stata la ferròvia, della quale non aveva mai avuto bisogno e che aveva ammirato con terrore alla stazione del capoluogo. Ci faceva specialmente pensare questo: essere stata al mondo, la zia Assunta, quasi novant'anni, ma aver chiamata ferròvia la ferrovia.

Per un'infanzia

E non sembra siano passati tanti anni dalla primavera in cui abatterono la casa delle zie di mia madre, vecchie zie rimaste quassù mentre tutti i fratelli erano andati in America; zia Assunta e zia Michela (io conobbi solo zia Assunta, ma non sono sicuro di non aver visto almeno una volta zia Michela), le quali non avevano mai fatto un viaggio in treno che durasse più di un quarto d'ora (di tanto dista il capoluogo) e la ferrovia l'avevano sempre chiamata la ferròvia. [...] avrò avuto dodici anni, le zie erano morte, per me era come se si fossero portate con sé dall'altra parte anche le marene nell'acquavite [...].

La morte del gatto, GV 123

Una sovrapposizione analoga si accerta nella continuità tra l'*incipit* di *Moosakerweg*, in *Spiracoli*, e la poesia *Dorina*, raccolta nelle bozze dell'*Orlo della vita*. I due sviluppi, d'occasione e tradizione autonoma, condividono la geografia e un personaggio, ritratti dall'autore per mezzo di precipue caratteristiche onomastiche, fisiche e faunistiche¹⁴:

Dorina figlia di Isidoro
detto il Monco, guardiano del Tremorgio.
Che un giorno d'autunno (già qualche fagiano]
andava in pianta) era in barca sul lago.
Dorina, vv. 3-6

Gorgogliavi al telefono come i fagiani
del Tremorgio ascoltati dalla costa
che sale al Campolungo
prima che vadano in pianta o dal lago
in barca col guardiano Isidoro detto il Monco]
Moosakerweg, vv. 1-5

La duplicazione o la riscrittura di un brano narrativo instaura addentellati fra testi estranei per occasione. Tuttavia, come osservato sopra, la memoria biografica che soggiace agli scritti è suscettibile di devianze, preordinate o spontanee, che snaturano gli elementi della vicenda e generano delle incongruenze (senza compromettere l'associazione). Ad esempio, un riecheggiamento correla, con sensibili variazioni, il racconto *L'aria di Altino* del 1961 alla serie di *poèmes en prose* intitolata *Alma mater*. Nella prosa, un'italiana moglie d'un bulgaro traduce dalla lingua slava una canzone imparata dal protagonista negli anni dell'università:

A Casira salirono tre donne, si sedettero in fondo all'autobus, su quel lungo sedile, dov'ero io solo. Sembravano delle ex-tenutarie, e invece... Quella (erano tutte italiane) da cui destri confini si sprigionò subito un tepore vivificante, era moglie d'un bulgaro, avvocato, rimasto a Sofia. Tra un mese sarebbe tornata da lui col figlio. Parlava il bulgaro? Eh sì, dopo dieci anni, mi figurassi. M'era tornata in mente una canzone bulgara, insegnatami sulla chitarra da un compagno d'università, Costantino Pascaleff. Ricordavo spesso, facilmente, l'aria e, più o meno esatte, tutte le parole, ma il senso l'avevo completamente dimenticato; pensare che Costantino me l'aveva voltata in francese parola per parola. Pregai la signora di tradurmela. Un verso dopo l'altro, cantati dentro di me e detti poi lentamente: si trattava (ma certo, come potevo averlo scordato?) d'un patetico addio al celibato¹⁵.

Quasi trent'anni dopo, l'episodio è rielaborato nel terzo pannello del tritico *Alma mater*, edito in una prima versione nel 1989. Il ripetersi del motivo deforma alcuni fatti della prima redazione: l'etnia dei coniugi è rovesciata e il contesto è ligure. Nondimeno, in filigrana permane la componente biografica all'origine della vicenda:

Quel poco che so di chitarra me l'ha insegnato Costantino Pascaleff, basta per accompagnare le canzoni di varie contrade. Ricordo le parole e l'aria di due canzoncine di casa sua, ma niente del loro significato. Tanti anni fa, sul punto di sposarmi, sotto Pasqua, ero in Liguria, a Camogli, mi ero seduto sulla ghiaia in riva al mare. Non c'era nessuno, poi giunsero due donne che si sedettero a pochi passi da me, con pochi uccelli fecero picnic. Parlavano una lingua che non capivo, forse dell'Est, magari bulgaro, pensai, chissà; finché su un incrocio di sorrisi non glielo chiesi, mi rispose che erano bulgare maritate a mercanti genovesi. «Tanti anni fa, in Svizzera, a Friburgo», disse con allegria, «un amico mi ha insegnato due canzonette di quando era bambino a Sofia. Ricordo ancora l'aria e le parole, ma, di quel che vogliono dire, niente». Dissi le parole, che le donne mi tradussero senza difficoltà. «D'ora in avanti posso cantarle con maggior piacere», dissi ringraziandole.

In maniera analoga, allontanando ulteriormente gli estremi cronologici, nella redazione vulgata del racconto *Scherzo* è integrato un passo anedddotico assente nella versione pubblicata sulla rivista *La Chimera* nel 1954, GV 13:

Parecchie saracinesche erano abbassate, ma non in segno di lutto; e non completamente, per cui mi parve di capire che dietro ad esse si celassero persone quasi deformate dallo spirito democratico; salvo il caso di qualche venditrice, forse una fioraia, che così nascosta poteva lasciarsi tranquillamente abbracciare; o del vecchio ottico per il quale le gambe delle donne erano tutto, attraverso un sottile rettangolo adocchiava le passanti¹⁶.

L'eccentrico commerciante, ora orafo ma chiaramente riconoscibile, riappare dopo mezzo secolo nella prosa poetica *Aveva una bottega di orefice*, conservata tra le carte preparatorie dell'*Orlo della vita* e mai licenziata dall'autore:

Aveva bottega di orefice su una strada alta detta “Via delle genti” grazie al vicino Passo del San Gottardo. Nelle belle sere d'estate non abbassava del tutto la serranda per poter adocchiare, disteso sul pavimento, le gambe delle donne.

1.2. La sovrapposizione di alcuni paragrafi del racconto *Pomeriggio bellinzonese* a frammenti della raccolta poetica *Sinopie* bene rappresenta la portata esegetica dell'interferenza fra i generi nell'opera di Orelli¹⁷. L'agio della prosa, infatti, conforta le reticenze del verso: per sviluppare motivi elaborati ‘in rima’ l'autore si serve di un respiro che la poesia brucia velocemente. La riscrittura di alcuni brani poetici risulta allora dall'urgenza di svolgere con il giro ampio del periodo situazioni fissate nella misura versale, condizionata da parametri interni vincolanti. Lo documenta il quarto segmento della poesia *Foratura a Giubiasco*:

Nell'ultimo sole non dico
Un fiore! ma Xuan Loc e vedo
 – lucertola impazzita sull'asfalto
 caldo ancora d'estate –
 una ragazza che non sa dove andare
 col fratellino in braccio
 e gira gira su se stessa

In questo caso, la prosa non accresce ma riordina gli elementi costitutivi della poesia. Il riferimento storico agli ultimi anni della guerra del Vietnam e la conseguente analogia (*ragazza : lucertola*) sono esplicitati in *Pomeriggio bellinzonese*, p. 18: «vedevo come non m'era mai capitato lucertoline appena nate che guizzavano un po' da per tutto sull'asfalto come i bambini di Xuan Loc sul finire della guerra nel Vietnam»¹⁸. Inoltre, il racconto si distanzia dalla poesia eliminando il riferimento a Mallarmé («Je dis: une fleur!»)¹⁹; nella prosa, infatti, non è il toponimo a evocare la metafora (si pensi a *Buffalo* di Montale)²⁰ ma le lucertole impazzite sull'asfalto, con inversione della similitudine di *Foratura a Giubiasco*.

Allo stesso modo, senza riferimenti paratestuali l'esegesi della poesia *In riva al Ticino* risulta complessa. Anche in questo caso, a riprova di quanto affermato sopra, però, un passo rispondente in *Pomeriggio bellinzonese* rinfranca la lettura delle parti più cifrate del testo:

Partiti i ciclopi. Hanno lasciato, appesi
 agli alberi del fiume, i loro
 impermeabili-preservativi.
 Devastati i sentieri dai cavalli
 dei piccoli borghesi. Autunno
 è un ramo che si spezza, un pescatore di trote
 nell'ombra dove vanno, più che burro, due oche²¹.

Le tre immagini, scandite dalla campata sintattica, trovano riscontro e conforto in *Pomeriggio bellinzonese*. Il periodo centrale, già perspicuo in versi, non è alterato nella prosa, PB 18: «Andavo senza quasi pensare a nulla sul sentiero accidentato, o meglio devastato dai cavalli dei ricchi, badando di non sbattere contro le radici che sporgono dal terreno». Nell'ultima parte della poesia, l'identità tra i testi suggerisce invece uno spiraglio interpretativo. Il racconto stabilisce un contatto intertestuale con *La trota*, edita nel '63 ma certo presente all'autore che nella seconda metà degli anni Settanta attendeva alla silloge *Sinopie*, inaugurata dal testo citato:

Giungono anche strani insetti, cavallette
non sono, scarafaggi forse, galleggiano
inerti, bianchi di morte, sbattono conti-
nuamente contro la muffa bagnata dei
sassi.
PB 29

memori tra il piantume
fluviale, scarafaggi
bianchi di morte, sommosi ogni poco
dall'acqua]
La trota, vv. 2-4

La convergenza permette di sovrapporre la geografia dei due componimenti e forse di identificare nel «pescatore» di *In riva al Ticino* il «compagno d'infanzia» protagonista del componimento *La trota*.

In ultimo, l'autore rielabora i primi versi del testo, ovvero il segmento più involuto della poesia. Nella prosa cade la schermatura metaforica e sono integrate le informazioni necessarie alla lettura univoca del passo, PB 29:

Cadaveri [*scil.*: gli strani insetti] che da un po' di tempo, da quando il fiume è uscito dagli argini e in fretta si è ritirato, sembrano molti di più, e se per consolarti guardi via sulle piante, vedi tutta quella roba d'uno sporco schifoso, nylon plastica e altro, appesa ai rami o incollata ai tronchi, da far pensare a un transito di ciclopi.

La riscrittura di alcuni elementi testuali rappresenta certamente una risorsa ermeneutica, risulta però difficile valutare l'intento auto-esegetico o la programmaticità di tali integrazioni. A questo proposito, nel racconto *Pomeriggio bellinzonese* si accertano due episodi di autoreferenzialità consapevole, che suggerisce al lettore un rapporto esplicativo tra i luoghi dell'opera. In entrambi i casi, riconducendolo apertamente alla fonte, Orelli rivela un riferimento intertestuale impiegato in *L'ora del tempo* e *Sinopie*. Nella poesia *Il viaggio*, raccolta nella silloge del '62, l'autore ricorre al modello ariostesco (*Orl. fur.* XXIX, 54, 4-6: «[...] si gittò per paura. / A mezzo il tratto trovò molle e lenta / una macchia di rubi e di verzura») per elaborare i due versi centrali del componimento, vv. 9-10: «si possa saltar fuori, sicuri di trovare / molle una verzura di carrubi». Il riferimento al *Furioso*, che in poesia rimane implicito, è riproposto nel *Pomeriggio bellinzonese*. Oltre a stabilire una relazione con l'argomentazione onirica di *Il viaggio*, il racconto esplicita la fonte del sintagma, PB 33: «Non è

uno scherzo, sarà un salto di dieci metri e più, come a me è capitato di compierne solo nei sogni, e mai che trovassi acqua arrivando, bensì fieno, o una molle, ariostesca verzura». La poesia *Sera di San Giuseppe* si serve, invece, di un luogo dantesco (*Inf.* XXII 19-20: «Come i delfini, quando fanno segno / a' marinar con l'arco de la schiena»)²² per descrivere il movimento del feto nel ventre della madre, vv. 27-29: «e: “Che figlio”, dicevi, “tu non l’hai visto / muoversi”, far segno / con l’arco della schiena; [...]». Anche in questo caso, la prosa ripete l’espressione impiegata in versi rivelando l’ipotesto che la genera, PB 35: «Si ha l’impressione che fori l’acqua più agevolmente, con minor strepito e spruzzo, e che nuoti con maggior eleganza, mostrando a tratti l’arco della schiena come i delfini di Dante». Tale pratica è consueta nell’autore, che si dimostra particolarmente generoso nell’ammissione dei propri debiti con la tradizione letteraria. Valga da esempio, ma sono numerosi i casi analoghi, il riferimento dantesco nella poesia *Sera di San Giuseppe* è chiosato, per emendare gli eventuali residui d’ombra, nelle note raccolte in calce a *Sinopie*, TP 127: «Fanno mirabilmente segno con l’arco della schiena i delfini danteschi, *Inf.* XXII 19-20».

2. In alcuni casi, le tangenze stabilite internamente all’opera di Orelli non si riducono all’ordine contenutistico ma implicano il recupero e l’interpolazione di ritagli testuali ricavati da minute o componimenti editi in sedi marginali. Questo grado di interferenza si accerta in larga misura tra documenti contemporaneamente sul tavolo del poeta ma è sensibile anche tra pagine elaborate con maggiore scarto cronologico; a segno che i materiali, anche quando relegati nel privato, erano presenti all’autore e accessibili nel suo laboratorio. La poesia è certo intrinsecamente più disponibile allo sviluppo per accumulo. Tuttavia, nella prosa di Orelli è consuetudine il breve respiro e l’assenza di una progressione narrativa forte e lineare: i racconti sono suscettibili di pause e divagazioni aneddotiche «au fil interminable d’une intrigue superflue»²³. Per la loro configurazione, dunque, le prose come le poesie sono soggette all’ampliamento, all’integrazione, al ricollocamento di frammenti di testo o a tipologie di intervento affini²⁴.

Istruttiva, a questo proposito, è la genesi di *Ampelio*, giunto alla lezione *ne varietur* dopo tre redazioni²⁵. Tra la prima versione e la definitiva il racconto raddoppia in lunghezza. Buona parte delle aggiunte è scritta *ex novo*, tuttavia, nello sviluppo della prosa è inserito anche materiale d’autore precedentemente edito. Infatti, Orelli rielabora e innesta nel testo un paragrafo desunto da *Lo scoiattolo*, una narrazione giovanile apparsa sul *Corriere del Ticino* nel 1942 e non ristampata:

Sapeva, in un valloncetto poco discosto, un torrente. Vi si avviò. Si chinò all’acqua,

bevve si sciacquò il volto e le braccia. D'improvviso, la pietra sulla quale poggiava i piedi cedette, e con essa egli scivolò nel torrente. Ne uscì tutto grondante. Tornato di corsa al praticello, si spogliò sino a restare nudo e pose gli indumenti sui rami d'un abete. Stava sdraiandosi, col desiderio del fucile appeso nella sua stanzetta, quando gli cadde in capo una grossa pigna secca. Gli venne fatto d'esclamare: – Chi è quello sfacciato? Sollevò lo sguardo: alto, sull'albero dove camicia, mutande, calzoni asciugavano al sole, lo scoiattolo lo osservava, agitando la coda con fare scherzoso. Voleva dire: – sembri una cavalletta, Gigetto. Mi piaci, senza nemmeno una foglia indosso. Via, sorridi, non è ancora la caccia. Gigi non poté trattenersi dal raccogliere un sasso. Glie lo lanciò. In un batter d'occhio lo scoiattolo si volse. Balzò su un altro ramo. Scese precipitosamente lungo il tronco. Si fermò di botto. Si raggomitò. I suoi occhietti mobilissimi colsero Gigi nell'atto di scagliare un'altra pietra. Allora, quasi illuminato da un'improvvisa idea, voltò il sedere da quella parte e salì su su, tra i rami più alti d'un pino gigante, fino in cima. Di nuovo si rannicchiò. Si fece piccino piccino, una palla di velluto rosso²⁶.

Il frammento è accolto nella lezione di *Ampelio* raccolta in volume, sgravato degli incisi dialogici e con alcune oscillazioni di forma dovute all'adattamento. Con libertà combinatoria l'autore rigioca il già scritto entro una nuova cornice, senza incidere sull'intreccio. Infatti, il paragrafo è interpolato nella digressione onirica del protagonista, dove si collocano anche le cospicue integrazioni che sviluppano la struttura originaria del racconto, GV 19-20:

Sapeva, in un valloncetto poco discosto, un torrente. Vi s'avviò, si chinò all'acqua, bevve, si bagnò il viso e le braccia; ma la pietra su cui poggiava i piedi cedette, con essa sdrucchiò nel torrente. Tornato di corsa a un prato, si spogliò sino a restare nudo, e poneva gli indumenti sui rami d'un abete, quando gli cadde sul capo una grossa pigna. Levò lo sguardo: uno scoiattolo lo osservava, agitando la coda quasi con fare scherzoso. Ampelio raccolse un sasso e glie lo lanciò. Lo scoiattolo si volse, balzò su un altro ramo, scese lungo il tronco e ad Ampelio parve di sentirlo squittire sul proprio corpo. Si rivestì in fretta e per un pezzo scagliò sassi tra gli alberi sperando di riscovarli: nella quiete perfetta certe palle rossicce continuavano, ingannevoli, a moltiplicarsi [...] Lo frastornò con un grido vicinissimo il cuccù. Tornò col desiderio al fucile appeso a una parete della sua stanza.

Un analogo procedimento si accerta nella prosa *Suite provinciale*, raccolta in volume nel 1960 con poche varianti dopo una prima pubblicazione sulla rivista *Letteratura* nel 1954²⁷. Non diversamente da quanto osservato per *Ampelio*, il racconto riceve un brano dell'elzeviro *Autunno ticinese*, edito nel 1950 su *Radioprogramma*:

Certe trascorse sere, posandovisi il sole giù dal Ghiridone, la città s'accendeva mitemente nei volti delle case: tutto il grigio all'altezza dei colombi! [...] Allora, in questa città che si stringerà più insieme, ci accorgeremo dell'arrivo del Fachiro dalle dita piene d'anelli, con la vecchia cagna pezzata che si lascia magnetizzare e accende sulle natiche le lampadine²⁸.

Il passo confluisce progressivamente nella *Suite provinciale*. La redazione di *Letteratura* presenta il solo episodio del «Fachiro»²⁹, mentre nella versione della prosa antologizzata in volume il recupero è completato con il riferimento alle fortificazioni bellinzonesi, GV 138:

Allora i castelli sulle colline erano navi pronte per andarsene nell'aria granulosa che riverberava come un lontano incendio. La piccola città si stringeva più insieme, grigia all'altezza dei colombi, e ci accorgevamo dell'arrivo del Fachiro dalle dita piene d'annelli, con la decrepita cagna pezzata che si lascia magnetizzare e accendere sulle natiche le lampadine³⁰.

Riformulato negli elementi, lo stesso brano introduce la prefazione dell'autore al libro fotografico *Bellinzona*, edito nel 1960: «Grigia all'altezza dei colombi: incontro le corre tutto il verde del piano, così misurato e delineato dall'uomo: questa piccola città non sembra tramutare con un ritmo troppo diverso da quello del cuore umano»³¹. Oltre al passo citato, in questa pagina si attesta una metafora («Dalle rupi, dalle mura, da queste cerniere di pietre e di cielo s'è appresa a noi una certa volontà di resistenza») inclusa specularmente nella seconda stesura del racconto *Pomeriggio d'estate*, redatta lo stesso anno, GV 32: «Mi fermo un po' in Piazza della Luna, così bella (penso) nelle nitide sere d'inverno, tra le cinque e le sei, quando la gran rupe che la sovrasta è diventata una compatta massa nera, e i merli del castello sono perfette cerniere di pietra e cielo». Nella prima versione, pubblicata sulla rivista «Palatina» nell'estate del 1959, il frammento è infatti assente³².

La manipolazione di materiali editi è operazione consueta nel laboratorio di Orelli e si protrae anche in tempi più recenti. Ad esempio, un paragrafo del racconto *Pomeriggio bellinzonese* è esemplato, con alcune varianti, sulla conclusione del movimento *Per la "Suite provinciale"*, apparso sul quotidiano *Libera Stampa* nel marzo del 1961:

Da un po' di tempo non vedo più l'Artifuoco all'osteria, ma preferisco non chiederne notizia, temo che sia morto. Uno che non giocava mai, né a scopa né a terziglio: spesso solo al suo tavolo sguccava (come dice il Cagna) i suoi meritati sonnetti di pensionato delle ferrovie, pronto tuttavia a rimbeccare colui che, fingendo di rivolgersi all'oste, chiedeva: – Noldo, ne hai ancora di stanze per stanotte?

Per la "Suite provinciale"

È da un po' di tempo che non vedo più l'Artifuoco all'osteria, preferisco non chiederne notizie, temo che sia morto, che ormai sia buono soltanto (come dice il Dotta, che non ha letto il Marquez) per fare clarinetti. Uno che non giocava mai, né a scopa né a terziglio: spesso solo al suo tavolo, dormiva il suo meritato sonno di pensionato delle Ferrovie, un, per solito, sonnetto che gli permetteva di rimbeccare con prontezza colui che, fingendo di rivolgersi all'oste chiedeva “Ne hai ancora di stanze per stanotte?”³³

Nella riscrittura del brano è omessa l'espressione dialettale: benché confortato dal modello letterario, il passo «al suo tavolo sgnuccava (come dice il Cagna) i suoi meritati sonnetti» è ridotto a «al suo tavolo, dormiva il suo meritato sonno»³⁴. La formula particolareggiata slitta nel periodo precedente, nel quale l'impiego di una fraseologia vernacolare è ancorato a un modello di segno opposto, antiletterario: «temo che sia morto, che ormai sia buono soltanto (come dice il Dotta, che non ha letto il Marquez) per fare clarinetti».

Non diversamente, tra le pagine del racconto *Pomeriggio bellinzonese* confluisce un ampio brano, relativo all'esercitazione di una scuola reclute sulla riva del fiume Ticino, conforme al secondo tempo della prosa *La dispersione*, edita su *Cooperazione* nel 1967³⁵. Complice la diversa postura dell'io, protagonista nella prima e spettatore nella versione successiva, il segmento che introduce il ritaglio è variamente alterato sul piano narrativo e verbale:

Dopo la teoria, spesso, il fiume, il Ticino [...] Ricordo una giornata caldissima. Fatte le piramidi, noi tutti in abbandono sul prato a guardare un caporale, il quale faceva ballare i suoi ramarri in un modo così idiota che, al confronto, ci sentivamo privilegiati. Al grido alquanto nasale ma secco del caporale, opp! opp!, le reclute si flettevano si rialzavano si flettevano, giù giù bene fino a far combaciar le chiappe coi calcagni, ma subito di nuovo ritti, per minuti e minuti, sudando come muli. Che un sottoufficiale s'accanisse in simili esercizi, non ci meravigliava più che tanto; lo straordinario era che nessuno dei subalterni aveva uno scatto d'insofferenza, un moto d'ira, un semplice supplice sguardo: per un soldato ticinese sembra meno agevole passare il muro dell'imbecillità. Venne comunque il momento da me atteso, in cui il caporale schwitzerdütsch cominciò anche lui a sudare come un dannato, a sentirsi a disagio in quella calura, e d'improvviso, come contro voglia, gridò: – Al fiume! (*la dispersione*)

I soldati sì, dalla caserma nuova al fiume è uno scherzo, nei giorni più strapazzati dalla sferza del sole anche il caporale più stupido e zelante conduce il suo manipolo di reclute al Ticino. Che se poi balordaggine e fervente fervore patriottico tornano a infiammarlo, il caporale non sopporterà che, fatte le piramidi coi fucili, le reclute se ne stiano troppo a lungo a bell'agio in abbandono sull'erba, ingiungendogli con secco grido di tirarsi su, «ritti!» e «uf uf!» se schwitzerdütsch il precoce aguzzino, il löli, parente dello sciagurato che faceva ballare la sua pattuglia con degli opp! opp! così frequenti e mascalzoni da stupirsi che nessuno dei tormentati osasse ribellarsi, o per lo meno avesse uno scatto d'insofferenza, un moto d'ira, uno sguardo supplice: niente sembrava più agevole del salto oltre il muro dell'imbecillità. Certo viene sempre il momento in cui il caporale comincia a sudare anche lui come un dannato, e allora perché non gridare qualcosa di diverso, mettiamo «al fiume!». (PB 20-21)

Nella seconda parte del paragrafo, invece, lo scarto si appiana e la lezione del racconto *La dispersione* è ripresa in *Pomeriggio bellinzonese* con minimi ritocchi, analoghi a quelli accertati nei casi precedenti³⁶.

La ricettività osservata per le prose trova riscontro nell'opera in versi. Il vaglio antologico che porta alla pubblicazione di *L'ora del tempo* determina la manipolazione di alcuni frammenti poetici. In un primo caso, due testi editi autonomamente nella strenna *Prima dell'anno nuovo* sono accorpati in una poesia intitolata *Lettera da Bellinzona*, raccolta nel volume *Quarta generazione* curato da Erba e Chiara nel 1954 e successivamente inclusa nell'antologia personale del 1962: i due versi incipitari di *Tutto il grigio all'altezza dei colombi* sono montati in apertura al componimento *Ma oggi senza desiderio avendoti*. Questa operazione conferma che l'allestimento di un testo nel laboratorio del poeta non avveniva sempre in modo lineare, assecondando un impulso privo di intermitenze. Una formula di commistione più elaborata origina *Di gennaio*. Il testo, compreso in *L'ora del tempo*, risulta dalla fusione dei componimenti *Finestra* e *Poesia del gennaio*, pubblicati separatamente nella silloge *Poesie*:

Di gennaio

Penso l'inverno di questo paese.
Bianca stanza, orto solo, frutto nudo.
Scordati dagli uccelli, i fili, i rami.
Di rovere le foglie, così brune,
se un soffio le trascorre come scricchiano:
colei che ne ha parlato è già lontana.
Penso la neve sozza, e intanto fugge
questo reo tempo, il cielo si fa bianco.
Contro l'occhio pervaso di sclerotica
la banderuola non si muove più.

Poesia del Gennaio (vv. 1-2 e 11)

Penso l'inverno di questo paese.
Bianca stanza, orto solo, frutto nudo.
[...]
Penso la neve sozza, il tuo inverno, mia
anima...]

Finestra (vv. 3-8)

[...] uccelli uccelli
lontanissimi; bimbi; tacchi, qui
fuori, sulla tua strada. «E intanto fugge
questo reo tempo», il cielo si fa bianco:
contro l'occhio pervaso di sclerotica
la banderuola non si muove più.

Al testo, la *Poesia del Gennaio* suggerisce il titolo e presta, invariati, il distico incipitario e il primo emistichio del settimo verso, ripristinando così l'impostazione anaforica. Il rigo è completato dalla citazione del sonetto *Alla Sera* di Foscolo già impiegata in *Finestra*, da cui deriva anche la parte finale della poesia. Il terzo verso del componimento *Di gennaio*, seppur privo di contiguità immediate, è residuo della poesia *Finestra*, dalla quale desume gli elementi lessicali portanti («scordati» potrebbe spiegare «lontanissimi» dell'originale)³⁷. Inoltre, la metafora che complica la frase conclusiva del testo *Di gennaio*, ricevuta senza variazione da *Finestra*, è chiarita dalla riscrittura piana del passo nel racconto *Un giorno della vita*, GV 202: «[...] e lassù, contro il cielo pervaso di sclerotica, la punta lunghissima di un campanile; la chiesa, l'istituto»; a riprova del profitto esegetico offerto dalla duplice redazione.

Nella raccolta *Spiracoli* si rileva un procedimento d'interpolazione analogo a quanto osservato per le prose narrative. L'epigramma *Quadernetto di mare IV*

aggiunge due versi a una battuta dialogica tratta senza modifiche dalla poesia estravagante *La iena*, stampata su *Cenobio* nel 1954 con la nota «Rimini, fine d'estate 1952»³⁸:

Occhi denti nel sole.
 ("Rosetta, porta via gli sdraî, che aspetti
 la tramontana?"),
 occhi denti nel sole-melagrana
La iena, vv. 6-7

Rimini s'allontana con parole
 di donna senza volto in riva al mare:
 "Rosetta, porta via gli sdraî, che aspetti
 la tramontana?"
Quadernetto di mare IV

Orelli muove frammenti tra testi irrelati, anche di genere diverso, cercando una soluzione espressiva ideale o semplicemente ribadendo un esito felice in sede rilevata o congeniale. Come preannunciato, tale dinamica agisce frequentemente entro la prossimità cronologica. Così, elaborati in un lasso di tempo ridotto, il racconto *La morte del gatto*, del 1957, e la poesia *Nel cerchio familiare*, edita nel 1958 su *Botteghe oscure*, condividono una parte di testo³⁹. L'endecasillabo dattilico «entro un silenzio così conosciuto» si riferisce nei due componimenti alla preminenza della memoria dei morti sull'attività dei vivi. Coerentemente alla successione editoriale il passo parrebbe còlto nella prosa, dove si distingue per la proprietà ritmica e pregnanza semantica. Infatti, la prima redazione di *La morte del gatto* legge: «in un silenzio così conosciuto». La poesia, dunque, recupera il brano variandone la preposizione e determinando, a sua volta, l'oscillazione della versione definitiva del racconto:

Ma poi sento che nessuno è veramente
 assente, entro un silenzio così
 conosciuto, e mio zio è là, nella stanza
 che si scrolla da tutti gli oggetti appesi
 un po' di polvere [...]
La morte del gatto, GV 122

Entro un silenzio così conosciuto
 i morti sono più vivi dei vivi
Nel cerchio familiare, vv. 8-9

Sullo stesso numero di *Botteghe oscure*, la poesia *L'uomo che va nel bosco* presenta una tessera comune alla prosa *Un giorno della vita*, pubblicata su *Paragone* nel 1958⁴⁰. In entrambi i testi, con il riecheggiamento della dittologia petrarchesca di *Rvf* 25 (v. 6: «ed avrò sempre, ov'io sia, in poggio o 'n riva»), il passo esprime una situazione di solitudine sopportabile, resa per contrasto con il dinamismo consueto della vita circostante. In questo caso, lo scarto editoriale non permette di definire univocamente la gerarchia della traduzione, che rimane, nondimeno, un significativo esempio dell'interferenza fra le carte dell'autore:

La pietà di sé non gli impedisce di reggersi al margine d'un nulla in cui sorge, come una riva, un poggio, e suore invisibili passano, pregano, cantano, tutto segue una legge inviolabile.

Un giorno della vita, GV 207

[...] la briga della vita
lo stesso giorno, o un altro, lo dimentica
al margine d'un nulla in cui sorge
come una riva un poggio e donne girano
il viso alla parete dei monti
con sulle spalle falci, che, divaricate,
oscillando, scintillano

L'uomo che va nel bosco, vv. 7-13

Il rapporto di specularità instaurato tra la prima redazione di *Scherzo*, edita in forma di elzeviro su «Chimera» nel maggio del 1954, e la poesia *Il lago*, pubblicata nella primavera del 1957 e raccolta con minimi ritocchi in *L'ora del tempo*, è determinabile con maggior sicurezza. Il verso della trasmissione è stabilito dalla modalità del passaggio, confortata inoltre dalla cronologia editoriale. Orelli accoglie nella poesia, in forma sintetica e alterandone l'ordine sintattico, una frase ricavata dal racconto. In questo caso, però, l'autore sposta il frammento dal periodo al verso ed elimina le tracce del travaso ripubblicando *Scherzo*, espunto il passo, in apertura alla silloge del 1960:

Ecco, un battello arriva mandando un grido prego di frescura. Sta attento, se mai si levi lo stralunato subbuglio dei tacchini invisibili.

Scherzo (red. 1954)

[...] Ed un battello
desta (sempre?) un subbuglio stralunato
di nascosti tacchini.

Il lago, vv. 19-21

Similmente, due parti della prosa *Autunno ticinese* trovano riscontro nei versi di Orelli. Nel primo caso, la *Poesia del gennaio*, datata 1949 nella minuta custodita presso l'Archivio Contini di Firenze (a riprova della potenziale latenza che precede la pubblicazione, avvenuta nel 1953), anticipa un brano successivamente riproposto nell'elzeviro⁴¹:

Oh giorno, freddo volto che rapido ti sfai,
striato appena della nostra nostalgia!

Poesia del gennaio, vv. 9-10

I giorni si sfanno sempre più rapidi,
apena striati dalla nostra nostalgia

Autunno ticinese

La prosa toglie la velatura metaforica (*giorno* : *volto*) e riallinea l'ordine delle parole (verbo-aggettivo e avverbio-verbo). D'altro canto, i versi della *Poesia del gennaio* eccedono le misure canoniche agevolando la trasposizione suggerita dalla cronologia. Oltre a ciò, *Autunno ticinese* porta a testo la chiusa gnomica di *Nel cerchio familiare*, che varca il genere senza modifiche sostanziali: «Non si può non pensare con una certa tenerezza all'autunno di questo paese, che ci

restituisce a un amore più discreto della vita». Il racconto, tuttavia, rielabora a sua volta un verso della minuta dattiloscritta della poesia *Eliso*, allegata a una lettera inviata a Contini il 24 settembre 1947, vv. 1-3: «Da lunghe assenze emerso, / chi mi ha restituito a un amore / più discreto ha bontà»⁴². Questo componimento, mai pubblicato, prefigura il passo in analisi, accolto con alcuni accorgimenti in *Autunno ticinese*. Da qui, come suggerito, il frammento è nuovamente adeguato alla misura versale: nella redazione del '58 di *Nel cerchio familiare* è depennato l'avverbio («Ed io restituito / a un amore discreto della vita»), con attenuazione eccessiva che snatura il significato del verso. La stesura definitiva, invece, con inversione di avverbio-verbo e conseguente sinalefe, restaura il significato originale del brano rispettando la misura canonica, vv. 25-26: «Ed io, restituito / a un più discreto amore della vita...». La consustanzialità dei generi di scrittura è bene rappresentata da questo esempio: una delle clausole più memorabili dell'opera di Orelli, di grande intensità e suggestione, oscilla tra poesia e prosa (anche se *Autunno ticinese* manifesta un'intonazione per certi aspetti lirica).

La stessa sorte di *Eliso* è riservata alla poesia *Alba*, redatta a Prato Leventina nel luglio del 1945 e inviata lo stesso anno a Contini. La decisione di escludere il testo dalla silloge *Poesie* sembra dipendere dal parere negativo espresso dal maestro. In una lettera del novembre 1945, difatti, Orelli si dimostra soddisfatto del componimento, che ritiene fedele alla propria misura poetica e sentimentale:

Questi miei "oggetti" sono i più recenti. Ti sarò grato di un giudizio, al solito, severo. La più nuova dovrebbe essere la poesia *Alba*, per una fedeltà verso la parte di me che è rimasta intatta dall'infanzia. Questa potrebbe indicare la mia "musica", l'aderenza ai vari colori che prende la mia anima⁴³.

Come anticipato, nella responsiva da Friburgo del 21 novembre 1945 il giudizio è negativo:

Posto l'invito alla severità, ti dirò che *Alba* non m'ha fatto una grande impressione; che *Autunno Prato* mi pare alquanto sinisgalliana. Ma in compenso, e che compenso!, ottimissima è *Vita*, molto nuovo il "grigio / stabile nei tuoi occhi" di *In questa quiete*. Occorre gerarchizzare i propri giudizi⁴⁴.

L'opinione di Contini ha certamente influenzato le scelte di Orelli, che esclude *Autunno Prato* e *Alba* (prima considerata positivamente) dalla raccolta in preparazione, mentre include *Vita* e *In questa quiete*⁴⁵. Nondimeno, alcuni versi di *Alba* sono preservati e collocati in avvio alla poesia *L'ora esatta*, inclusa nel dattiloscritto eponimo con il quale l'autore partecipa al Premio Libera Stampa di Lugano nel 1946:

Dolce come gli occhi delle vitelle
 è quest'alba che odora
 di fieno e di letame.
Alba, vv. 6-8⁴⁶

In quest'alba che quasi non odora
 di fieno e di letame
L'ora esatta, vv. 1-2⁴⁷

In questo senso, è certo che i testi accantonati o rifiutati, ancora latenti negli archivi, porteranno nuovi elementi nel sistema intertestuale dell'autore. Ad esempio, nel faldone contenente le carte orelliane custodite presso il Centro Manoscritti di Pavia è conservata una redazione della poesia *A Lucia*, datata novembre 1969 e a oggi inedita. Il componimento non trova spazio in *Sinopie*, dove si legge *Per Lucia*: un testo quasi omonimo alla minuta pavese ma da questa indipendente. Due decenni dopo, l'ultima parte del manoscritto è però rielaborata nel *Buffo buio (II)*, un *poème en prose* pubblicato in *Spiracoli*:

A Lucia

Bimba che dà di becco, uccella che mi
 pettini, laquafós
 molto -trice, con tutte quelle inservienti
 presenti-assenti, certo indaffarate,
 e l'Agata, la bambola
 più fedele: il tuo sciampo
 dura milioni d'anni luce, e un lampo.
 E adesso è oggi, adesso è domani,
 ma tu non devi piangere se il pollice
 non è all'altezza delle altre dita,
 se la calza ti pizzica o fa
 la matta col ginocchio; non devi
 piangere perché ci sono le ore.
 nov. '69⁴⁸

Dal buffo buio (II)

Come alzo un dito non so perché la coccinella che da un po' ti tiene compagnia lascia il soffitto e viene a posarvisi, non so perché nel viaggio breve dall'orlo al centro del tuo piatto alla formica son cadute le ali.
 Paperoso? Caricido? E adesso è oggi, adesso è domani, tu non devi piangere se il pollice non è all'altezza delle altre dita, non devi prendertela perché ci sono le ore.

L'interpolazione di frammenti o ritagli di testo è coerente con in concetto, condiviso dall'autore, dell'opera letteraria come sistema in perenne movimento e non finibile: che prevede la trasformazione interna al sistema testuale ma anche il travaso, il ricollocamento e la sperimentazione del già scritto entro nuove strutture⁴⁹. Erede della lezione continiana (e forse ancora più, in prospettiva autoriale, della *génétique* francese di Paul Valéry), Orelli privilegia il *labor limae* e la vitale evoluzione del testo letterario rispetto all'oggettualità ferma del risultato a stampa. L'intertestualità interna, la traduzione a cavallo tra i generi e il rimontaggio di tessere narrative e poetiche, rappresentano l'atto pratico del fare letteratura, il celebre *travail infini* del poeta francese⁵⁰. Questa tendenza è suffragata da Orelli nell'auto-lettura della poesia *Blu di metilene* del 1989, dove scrive: «[...] sempre la stessa suora, se ricordo bene, non Augusta, come credevo fino a poco fa, ma Gustava, che va anche meglio; anche se, ab-

bastanza stranamente, non è nominata nella poesia. *Non escludo di riscriverla per nominarla, incastonarla in una testura solidale quanto basta*⁵¹. La poesia confluisce senza mende nella raccolta *Spiracoli* e non è successivamente ripubblicata, ma l'affermazione è indicativa riguardo la provvisorietà della lezione a stampa e la perfettibilità dei materiali editi.

3. La manipolazione e lo spostamento di ritagli testuali dalla prosa alla poesia, e viceversa, dimostra la complanarità degli ambiti di scrittura, sul piano del significato e del significante: nel laboratorio dell'autore non esiste forma espressiva ancillare, se non in termini quantitativi.

L'esitazione tra il verso e il periodo provoca sovrapposizioni anche ad altezze cronologiche non sospette, ossia quando i due generi corrono stilisticamente su binari paralleli. È il caso del componimento intitolato *Finestra*, menzionato sopra. Pubblicato nel '53, l'epigramma di otto versi endecasillabici corrisponde al terzo elemento della corona di prosette intitolata *Per un diario bellinzonese*, raccolta due anni prima nel volume *Altri volti, altre voci* allestito in occasione degli ottant'anni di Francesco Chiesa⁵². La successione editoriale è però falsata da una minuta della poesia intitolata *Finestra chiusa* e datata «febb. '51». Questa redazione è allegata alla lettera spedita a Contini da Bellinzona il 7 marzo 1951 e ora conservata nell'archivio del filologo a Firenze⁵³. Pare allora sensato ipotizzare che il testo in versi sia voltato in prosa per una circostanza estrinseca. La versione prosastica, oscura e con una sintassi ellittica, è adeguata alla morfologia del polittico per dare sostanza e qualità al *Diario bellinzonese*, confezionato appositamente per l'iniziativa editoriale:

Finestra

I rami tuttavia sgomenti, i rami;
i fili della luce tronchi accanto
ai loro isolatori; uccelli uccelli
lontanissimi; bimbi; tacchi, qui
fuori, sulla tua strada. «E intanto fugge
questo reo tempo», il cielo si fa bianco:
contro l'occhio pervaso di sclerotica
la banderuola non si muove più.

Per un diario bellinzonese III

Finestra. I fili della luce tronchi accanto ai
loro isolatori. Uccelli remotissimi. Bimbi.
Tacchi, qui, fuori sulla strada. «E intanto
fugge questo reo tempo», il cielo si fa
bianco. La banderuola è ferma, la punta
conficcata nel cielo, in quest'occhio per-
vaso di sclerotica.

Nella prosa, il titolo della poesia è agglutinato al testo e isolato nella progressione nominale e paratattica, coordinata per asindeto. Mutilo del primo verso, il *poème en prose* emenda inoltre il raddoppio del sostantivo *uccello*, necessario al compimento della misura canonica in *Finestra*. Il pronome possessivo, che agisce analogamente sul computo sillabico del quinto verso, è l'unica variante che intercorre tra il brogliaccio e la bella copia della poesia: in corsi-

vo nell'avantesto, «mio» è modificato in «tuo» nella lezione pubblicata. La prosa, in questo senso, è la soluzione di compromesso e depenna il pronome spersonalizzando il testo. Al quarto verso, l'innalzamento del registro, che porta dall'aggettivo *lontanissimi* al sinonimo ed equivalente metrico *remotissimi*, contraddice il naturale movimento da prosa a poesia (forse in ragione del tasso "lirico" del frammento)⁵⁴. Il congedo del *poème en prose*, pur mantenendo invariato il piano semantico e conservando i tratti lessicali marcati (*pervaso*, *sclerotica* e *banderuola*), semplifica l'ordine sintattico ed estende il giro del periodo conclusivo, reso in versi con maggiore concisione.

Come osservato, i materiali in allestimento sul tavolo del poeta, spesso con uno scarto cronologico ridotto nella pubblicazione, rivelano un alto grado d'interferenza. A riprova di ciò, una versione in prosa di *Se fai come il vecchio sartore*, *explicit* della raccolta *L'ora del tempo*, introduce il movimento poscritto *Per la "Suite provinciale"*. Nelle note d'autore in calce al volume la poesia è dichiarata inedita e composta tra il '60 e il '61, la redazione è dunque coeva alla stesura del breve racconto⁵⁵. L'intervallo tra gli scritti si riduce ulteriormente considerando che nell'ordinamento della silloge, prevalentemente cronologico nelle ultime sezioni, il testo *Se fai come il vecchio sartore* (uno dei due soli anepigrafi in *L'ora del tempo*) è posto a suggello dell'ultima sezione. Ovvero chiude il capitolo che prefigura il cedimento del verso all'orizzontalità della prosa, radicalizzato in *Sinopie*⁵⁶:

Se fai come il vecchio sartore, vedi
le vacche nere di pioggia che oscillando
indietreggiano]
fino a restringere il sabato a un verde
precluso ad ogni amante; vedi il vecchio,
ma non poi tanto vecchio, dal morbo ir-
rimediabile,]
che ancora vive, ancora racconta storielle
e saluta]
con un sorriso che gli occhi straniti non
deturpano;]
Se fai come il vecchio sartore, vv. 1-7

Ma i vecchi. Se fai come il vecchio sartore
(le vacche nere di pioggia oscillando
indietreggiano fino a restringere il sabato
a un verde precluso ad ogni amante), vedi
il vecchio colpito da morbo irrimediabile,
che ancora vive, ancora saluta e sorride,
un sorriso che gli occhi straniti non
riescono a gustare. Fuma il toscano, rac-
conta barzellette [...].
Per la "Suite provinciale"

In questo caso gli estremi editoriali risultano fallaci, poiché indicano uno scarto cronologico troppo ridotto per essere considerato risolutivo. Ciononostante, è plausibile che la poesia sia esemplata sul modello della *Suite*, o quantomeno che nella stesura simultanea dei due testi la forma prosastica abbia esercitato un'influenza preponderante: infatti, il componimento poetico isola uno dei bozzetti che compongono il racconto (*vedi il vecchio colpito dal morbo...vedi due vecchi... c'è una vecchina...*⁵⁷) e lo rielabora in versi. La parte inizia-

le della poesia accoglie la lezione della prosa senza grandi variazioni: i primi quattro righi segmentano il testo della *Suite*, ricalcato pedissequamente; i successivi introducono lievi accorgimenti nell'adattamento versale, pur conservando inalterata la struttura del modello. La trasposizione poetica non è, però, uno sterile arrangiamento grafico. Infatti, la redazione prosastica risulta a tratti più ellittica del corrispettivo incluso in *L'ora del tempo*. Nel racconto il verbo *vedere*, che regge la parentetica, è sottinteso alla citazione dantesca (*Inf.* XV 20-21: «e sì ver' noi aguzzavan le ciglia / come 'l vecchio sartor fa ne la cruna») ed è esplicitato solo nel periodo successivo. Nella poesia, invece, l'anticipazione ridondante del verbo appiana la costruzione sintattica (oltre a completare la misura endecasillabica). Analogamente, lo stile compendioso della prosa provoca l'omissione di alcune preposizioni semplici («ancora saluta e sorride, [con] un sorriso...») o preferisce quest'ultime a quelle articolate («colpito da morbo irrimediabile»); le stesse sono invece pienamente realizzate nell'adattamento poetico (v. 7: «con un sorriso che gli occhi» e v. 5: «dal morbo irrimediabile»). Sul piano metrico, i primi quattro righi, conformi nelle due stesure, contano tre endecasillabi (vv. 1, 3 e 4) e un verso doppio (quinario + endecasillabo, v. 2). Essi sono, tuttavia, caratterizzati dall'eccedenza del periodo sintattico, anche marcata: «vedi / le vacche». Il secondo segmento della poesia, che si discosta dall'antigrafo (vv. 8-15) conservandone memoria ritmica, cede alla prosa e si compone di alessandrini (vv. 10, 13 e 14) e ipermetri (anche in larga misura: l'undicesimo verso conta venti sillabe), alternati agli endecasillabi in apertura e chiusura del brano (vv. 9, 15). Infine, il testo poetico smorza la modesta musicalità del racconto, variando in «saluta» il verbo «sorride» (in assonanza con «vive») e preferendo «non deturpano» a «non riescono a guastare», che richiama per quasi rima «sartore».

Nel congedo, inoltre, lo scritto *Per la "Suite provinciale"* porta a testo il corrispettivo prosastico della poesia *Qui conta d'un mancino*⁵⁸, edita nel dicembre del 1960 con pochi mesi d'anticipo sulla pubblicazione del breve racconto. Auspice la prossimità cronologica, anche in questo caso è ipotizzabile un'elaborazione contigua, e forse congiunta, dei componimenti. Una duplice redazione che ambisce alla verifica delle potenzialità espressive e del funzionamento semantico del genere:

Qui conta d'un mancino

Certi mancini, io ne conosco uno
altissimo, giocatore di bocce,
nella bocciata imprime – sul capo quel
soffio]
di capelli sì come nuvoletta
salita dalla forte nuca – imprime
alla boccia un tal giro, una virgola tale
ch'è stupore generale

Per la "Suite provinciale"

Così del Botta. Altissimo, mancino (sul
capo quel soffio di capelli sì come nu-
voletta partita dalla forte nuca), nella
bocciata imprimeva alla sua boccia ver-
de un[a] tal virgola, ch'era uno stupore
generale vederla andare a segno. Quel
vecchio mancino, il quale, al contrario
del cavallo tassesco, serbava memoria di

vederla andare a segno.
 Questo vecchio mancino, che al contrario
 del cavallo tassesco
 memoria di sue palme ancora serba,
 una sera che eravamo pochi
 di sotto il taglio a guardare la gara,
 falliva tutte le bocciate, e uno,
 un giovinotto, gli disse: «Ormai
 sei vecchio, non becchi più nulla».
 «Tu quando avrai i miei anni sarai buono
 solo per farne clarinetti».
 Questa fu la risposta del mancino.

sue palme, una sera che eravamo pochi,
 di sotto il taglio, a guardare la gara, falliva
 tutte le bocciate, e uno, un giovinotto, gli
 disse – Ormai sei vecchio. Botta, non
 becchi più niente –. – Tu quando avrai i
 miei anni sarai buono solo per farne cla-
 rinetti –. Questa fu la risposta del manci-
 no.

Oltre a modificare l'assetto dei tempi verbali, coerentemente al ruolo aneddotico del passo nella *Suite*, la versione in prosa semplifica la sintassi della redazione poetica. La ripetizione a chiasmo è espunta (vv. 3-6: «nella bocciata imprime [...] imprime / alla bocciata») e l'ordine delle parole riallineato: «memorie di sue palme ancora serba» (v. 11) è mutato in «serbava memoria di sue palme». In questo modo, Orelli attenua l'aderenza del testo al modello tassiano (*Ger. lib. XIII*, 62, 5: «memoria di sue palme or più non serba»⁵⁹). Analogamente, variando il verbo che regge la similitudine da «salire» a «partire», la prosa mette distanza fra sé e la fonte dantesca (*Inf. XXVI* 39: «sì come nuvoletta, in sù salire»⁶⁰). Al contrario, il segmento conclusivo coincide nelle due lezioni con minime discrepanze, prevalentemente di punteggiatura, e rappresenta l'unico elemento che sottrae all'arbitrarietà il rapporto genetico delle redazioni. Nell'epilogo del racconto, infatti, è percepibile la scansione metrica primitiva, che cadenza in endecasillabi (leggo «una sera che eravamo pochi» con dialefe) e novenari il periodare: per questa ragione è legittimo assumere che la stesura anteriore del testo sia quella in versi. Fatto corollario al precedente, la velatura operata dalla prosa sugli incastonamenti di Dante e Tasso convalida l'ipotesi: è poco economico supporre un riaccostamento posteriore al modello letterario.

L'interpolazione di materiale prosastico in poesia o la riscrittura in versi di un racconto testimonia la prossimità dei generi letterari in Orelli, che può trattare gli stessi argomenti nel segmento versale e nella campata prosastica (da prima che quest'ultima attiri a sé il verso). E anzi, l'autore è propenso a sperimentare un contenuto nelle due forme, che si definiscono per negazione: quanto osservato nelle pagine precedenti va distinto dall'ibridismo della seconda maniera poetica di Orelli. Anche quando la ricostruzione genetica del rapporto tra i testi risulta congetturale, si registra una significativa esitazione, sintomo dell'ambivalenza ma anche di una scelta empirica per il mezzo espressivo da adottare. Alcuni componimenti noti e antologizzati, infatti, serbano tracce di un'ambiguità analoga nella tradizione editoriale. Ad esempio, la pri-

ma versione della poesia *Alter Klang* era originariamente impaginata come prosa, poi segmentata con un passo libero tendente all'esametro in *Spiracoli*⁶¹. Oppure, ancora più significativo a questo proposito, l'agilità con la quale Orelli alterna verso e periodo ha provocato un equivoco sul testo *Ginocchi*, che a causa «di un taglio infelice (per mancanza di spazio [...]) ha fatto credere a più d'un lettore (anche illustre) che *Ginocchi* (in *Sinopie*) sia in versi, mentre è un "poème en prose"»⁶².

L'equivalenza dei generi trova riscontro nell'incastonamento, caratteristico dell'autore, di materiale desunto dalla tradizione. Ad esempio, l'*incipit* del terzo movimento di *Enfance*, una *suite* delle *Illuminations* di Rimbaud, è impiegato da Orelli con profitto dello statuto ibrido del *poème en prose*: dapprima nel racconto *Autunno ticinese* poi nella poesia *Primavera a Nocca*⁶³. E proprio la storia letteraria, con esempi illustri, conforta e legittima la verifica empirica della forma espressiva: era certo noto a Orelli il duplice volgarizzamento foscoliano, in endecasillabi sciolti e in prosa, dal *De rerum natura* (II, 352-366) di Lucrezio; o ancora la stesura prosastica del *Canto delle tenebre* di Dino Campana, testimoniata dal *Fascicolo marradese* (edito però solo nel 1972)⁶⁴.

4. Come anticipato, la ricorrente e diversificata corrispondenza interna è favorita dall'uniformità tematica dell'opera: inevitabile esito della traduzione referenziale di un'esperienza radicata in una geografia circoscritta, senza traumi e povera di avvenimenti determinanti. I passaggi speculari e i riecheggiamenti fra testi e opere autonome risultano, allora, dal reiterarsi ciclico di identiche situazioni, da intendersi anche come rappresentazione metaforica della quotidianità e della vita⁶⁵. Il motivo letterario di Orelli è fortemente compromesso con la sua biografia ed è sempre fedele al mondo sensibile e al sistema di relazioni, incontri e occasioni che stanno alla base delle strutture, anche ridondanti, che informano il macrotesto.

L'autocitazione, le convergenze palesi o alluse, le isotopie semantiche, spaziali e di persona, o le concordanze di immagini e sintagmi, soprattutto in un autore longevo, creano un vasto reticolo entro il quale il lettore può trovare una chiave interpretativa o semplicemente muoversi con suggestione. Tutto si tiene, i tasselli si integrano e rispondono tra loro creando unità nell'opera, anche al di fuori dalle dinamiche della singola raccolta, e tracciano scopertamente l'evoluzione delle prose e delle poesie senza paura di emendare o recuperare materiali precedentemente biffati o arenati nelle secche ai margini della produzione canonica.

NOTE

* I testi di Orelli sono citati da *Un giorno della vita*, Milano, Marcos y Marcos, 2017 [Lerici, 1960] (= GV) e da *Tutte le poesie*, a cura di P. De Marchi, Milano, Mondadori, 2015 (= TP), salvo i componimenti estravaganti, per i quali è indicato il riferimento puntuale, e le poesie confinate nelle sillogi giovanili, che cito dalle rispettive edizioni: *Né bianco né viola*, Lugano, Collana di Lugano, 1944; *Prima dell'anno nuovo*, Bellinzona, Leins & Vescovi, 1952; *Poesie*, Milano, Meridiana, 1953; *Nel cerchio familiare*, Milano, Scheiwiller, 1960. Nel testo e in nota sono inoltre impiegate le seguenti abbreviazioni: *Pomeriggio bellinzonese e altre prose*, a cura di P. De Marchi e M. Terzaghi, Bellinzona, Casagrande, 2017 = PB; Fondazione Ezio Franceschini, Firenze = FEF; Centro Manoscritti, Pavia = CMP. Le poesie anepigrafe, quando incluse in un capitolo tematico, sono indicate con il titolo della sezione seguito dall'ordinale romano relativo alla loro posizione nella stessa.

¹ G. Contini, *Un'interpretazione di Dante* [1965], in Id., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, p. 80. La mia ricerca prosegue l'accertamento dei rapporti tra poesia e prosa in Orelli avviato da Massimo Danzi. Nell'argomentazione considero quanto rilevato da Danzi senza ripetere gli esempi citati, facilmente consultabili in *Esegesi d'autore e memoria di sé: Giorgio Orelli fra prosa e poesia*, «Autografo», VI, 18 (1989), pp. 3-20 poi con lo stesso titolo in *Lingua e letteratura italiana in Svizzera*. Atti del convegno tenuto all'Università di Losanna, 21-23 maggio 1987, a cura di A. Stäuble, Bellinzona, Casagrande, 1989, pp. 84-97.

² G. Orelli, *Nemico degli uomini*, «Corriere del Ticino», 16 gennaio 1943, p. 4. I testi non raccolti in volume e le redazioni provvisorie dei racconti sono censiti nella *Bibliografia di Giorgio Orelli*, a cura di P. Montorfani, con la coll. di Y. Bernasconi, Lugano, Cenobio, 2014.

³ Riferita all'aspetto fisionomico, l'analogia del salvadanaio mette in contatto altri due testi dell'autore. Il quarto movimento della *Suite provinciale* (GV 153: «la bocca semiaperta, come la fessura di un salvadanaio») impiega un parallelismo ripetuto, trent'anni dopo, nella raccolta *Spiracoli*, *Cardi* III, vv. 4-5: «il fesso della bocca come quando / sembra spaccarsi il salvadanaio». In questo caso la relazione, che dal periodo giunge al verso, come si deduce dallo scarto temporale, risale però all'archetipo comune di *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini, nel quale si attesta la similitudine: «Udii di nuovo il suono morto, senza corpo di voce, del minuscolo vecchio e vidi che la sua bocca era come una fessura di salvadanaio» (VI) e «"Ih!" fece con la bocca a fessura di salvadanaio» (VII).

⁴ Trascrivo la lezione del manoscritto dalla riproduzione fotografica del documento in G. Orelli, *I giorni della vita*, a cura di P. De Marchi, con la coll. di S. Soldini, Mendrisio, Casa Croci, 2011, p. 45. Il verso depennato in *Calicanto* va però ricondotto a una fonte precedente. Infatti, la minuta dattiloscritta di *Eliso*, una poesia spedita da Orelli a Contini il 24 settembre del 1947 e poi scartata, attesta la metafora presente nel manoscritto del 1950, vv. 19-25: «Con il tuo vento mi sono svegliato / che i tacchini gridavano coralli / e confortò la mia meraviglia / la fierrezza del sogno: breve corsa / di ballerina sul cuore cosperso / di petali-coriandoli dai meli / di un'affrettata primavera» (FEF, fondo Contini, Corrispondenza 1757. Orelli Giorgio, 24 settembre 1947); ringrazio Pietro Montorfani per la segnalazione.

⁵ G. Orelli, *Per un diario bellinzonese*, in *Altri volti, altre voci. Inediti di scrittori della Svizzera italiana per onorare gli ottant'anni di Francesco Chiesa*, Bellinzona, Leins & Vescovi, 1951, pp. 89-91; ora in PB 9-12.

⁶ G. Orelli, *Voce d'un solo uomo*, «La fiera letteraria», IX, 33-34, 1955, p. 5 e Id., *La voce onesta di Angelo Barile*, «Paragone. Letteratura», XVII, 194/14 (aprile 1966), pp. 137-

41 poi in Id., *Accertamenti verbali*, Milano, Bompiani, 1978, pp. 159-69 (da cui cito, p. 167). Cfr. Y. Bernasconi, "Afferrati ad un lembo / della vita". Qualche spunto per leggere "Nel dopopioggia" di Giorgio Orelli, «Bloc notes», 64, 2014, p. 43n.

⁷ G. Orelli, *Le maschere di Gonzato*, «Popolo e Libertà», 30 dicembre 1950, p. 3; al testo segue la nota d'autore: «Questi versi, un po' alla maniera di Eugenio Montale – Keepsake –, sono stati messi insieme invece di un articolo sopra il libretto – a cura del pittore Bianchi, presso la Casa Editrice Nosedà di Como – in cui Gianfranco Contini presenta, con un'estrosa e sottile epistola al lettore, diciotto maschere del pittore veronese Guido Gonzato».

⁸ FEF, Fondo Contini, Corrispondenza 1757. Orelli Giorgio, 8 maggio 1950.

⁹ G. Orelli, *A una bambina tornata al suo mare*, «Gazzetta ticinese», 10 aprile 1948, p. 3.

¹⁰ G. Orelli, *Per un'infanzia*, «Corriere del Ticino», 31 agosto 1945, p. 3.

¹¹ Le prose che accolgono e fissano il testo della *princeps* nella raccolta *Un giorno della vita* sono una minoranza. Per l'autore è consuetudine ampliare le prime redazioni dei racconti. Oltre a palesi sviluppi (*Primavera a Rosagarda*, *Autunno a Rosagarda*, *Da Primavera a Rosagarda*; *Pomeriggio estivo*, *Pomeriggio bellinzonese*), questa consuetudine si attesta in due episodi della *Suite provinciale*: quello relativo alla sfortunata lettura di un celebre dicitore di poesie e la bizzarra rappresentazione bellinzonese della Traviata. Le due vicende sono riprese e sviluppate, con sensibili modifiche, nel trittico *Tre cose in prosa per un falciatore*, apparso nel 1990, e successivamente rielaborate nel frammento *Da "Suite in là con gli anni"*, pubblicato nel 2011. Per economia non cito estesamente i passaggi, che sono facilmente individuabili: *Suite provinciale*, in CV 136-37 e 151-52; *Tre cose in prosa per un falciatore*, in *Espaces du textes. Recueil d'hommages pour Jacques Geninascà*, Neuchâtel, La Baconnière, 1990, pp. 30-31 e *Da "Suite in là con gli anni"*, «Quaterni grigionitaliani», LXXX, settembre 2011, pp. 6-9 (ora in PB 51-59).

¹² Il testo è pubblicato nell'almanacco letterario *Il segreto delle fragole: poetico diario 2008*, a cura di G. Neri e F. Alborghetti, Faloppio, LietoColle, 2007, poi con il titolo *Lombardia* nell'antologia bilingue *Sagt es den Amseln – Ditelo ai Merli*, trad. C. Ferber, Zürich, Limmat Verlag, 2008. Nel dattiloscritto di *L'orlo della vita* la poesia è il primo elemento di un dittico intitolato *Linea lombarda*.

¹³ De Marchi, *Un libro ritrovato*. "Un giorno della vita" di Giorgio Orelli, «Bloc notes», 64, 2014, p. 48.

¹⁴ Allo stesso modo, nella poesia *Campolungo*, compresa nell'*Ora del tempo*, il toponimo è ricondotto all'emblematica presenza del fagiano, vv. 1-2: «Per una costa già cara ai fagiani / giungo dove non ronzano i beati».

¹⁵ G. Orelli, *L'aria di Altino*, «Paragone. Letteratura», XII, 134, febbraio 1961, p. 61.

¹⁶ G. Orelli, *Scherzo*, «La Chimera», I (1954), 2, maggio, p. 10.

¹⁷ In formula algebrica, la silloge *Un giorno della vita* sta a *L'ora del tempo* come *Pomeriggio bellinzonese* sta a *Sinopie*: si veda Danzi, *Esegesi d'autore e memoria di sé: Giorgio Orelli fra prosa e poesia* cit..

¹⁸ Si veda la nota d'autore in TP 130: «Sul finire della guerra in Vietnam, scene di panico viste alla tv».

¹⁹ S. Mallarmé, *Crise de vers*, in Id., *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Préface d'Y. Bonnefoy, Paris, Gallimard, 1976, p. 251: «Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets».

²⁰ Orelli collega i due passi nell'articolo *Tra le ultime poesie*, in Id., *Accertamenti montaliani*, Bologna, il Mulino, 1984, p. 124: «Proviamo a sostituire *fleur* di Mallarmé con Aspasia: "Je dis Aspasia...". Senza dubbio questo nome "ha agito", e sappiamo che Montale li assapora, certi nomi propri».

²¹ Una prima redazione della poesia, pubblicata nel 1973 (*5 poesie inedite di Giorgio Orelli. 5 serigrafie di Madja Ruperti*, S. Nazzaro, Serigrafia S. Nazzaro, agosto 1973, s.i.p.), leggeva: «Partiti i forestieri. Hanno lasciato, appesi / agli alberi del fiume, i loro / impermeabili di plastica».

²² «La scattante terzina dantesca, meraviglioso *langage en action*», è richiamata dall'autore in sede critica nell'articolo *L'ottava dei pesci*, in G. Orelli, *La qualità del senso*, Bellinzona, Casagrande, 2012, p. 58.

²³ C. Baudelaire, *Le spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, in Id., *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, Gallimard, Paris, 1975, vol. I, p. 275.

²⁴ A tale proposito, è significativa la nota d'autore che precede il movimento *Per la "Suite provinciale"* pubblicato sul quotidiano «Libera Stampa» il 21 marzo 1961, p. 3: «Questo testo inedito di Giorgio Orelli s'inserisce idealmente nella *Suite provinciale*, uno dei racconti del libro *Un giorno della vita*. Questo brano è naturalmente suscettibile di ampliamenti e approfondimenti, nonché di diverso "montaggio"».

²⁵ Da subito con il titolo definitivo, il racconto è pubblicato il 12 aprile 1945 sulla terza pagina del *Corriere del Ticino* per poi essere ristampato, con modifiche minime, come primo elemento di un trittico di brevi prose intestato *Disegni giovanili* e raccolto nel volume miscelaneo *Convegno. Pagine inedite di Bertolini ed alii*, Bellinzona, Istituto editoriale ticinese, 1948, p. 118. Da ultimo, il racconto *Ampelio* è edito, con ulteriori ritocchi, sul mensile di letteratura e arte «La Chimera», giugno 1954, p. 8.

²⁶ G. Orelli, *Lo scoiattolo*, «Corriere del Ticino», 19 dicembre 1942, p. 3. L'*incipit* del paragrafo è riecheggiato dall'autore in *Spiracoli* nella poesia *Alter Klang*, I, v. 14: «Quest'Amarilli sapeva non tanto lontano una fonte».

²⁷ G. Orelli, *Suite provinciale*, «Letteratura», XVIII, 8-9 (marzo-giugno 1954), pp. 108-15.

²⁸ G. Orelli, *Autunno ticinese*, «Radioprogramma», 14 ottobre 1950, p. 3.

²⁹ La redazione del 1954 legge: «La città si stringeva più insieme, e noi ci accorgevamo dell'arrivo del Fachiro dalle dita piene di anelli, con la vecchia cagna pezzata che si lascia magnetizzare e accendere sulle natiche le lampadine». Questo personaggio si attesta, oltre che nel brano citato, nel manoscritto a oggi inedito della poesia *Fine dell'autunno*, datata Giubiasco 1949 e inviata a Contini nel gennaio del 1950, vv. 1-2: «Se n'è andato il Fachiro Bianco con la sua cagna / pezzata. Anche Gioppino non c'è più. / Mi ripeto i suoi occhi tristi e fissi / dal limbo dello specchio d'osteria» (FEF, fondo Contini, Corrispondenza 1757. Orelli Giorgio, 14 gennaio 1950).

³⁰ Come segnalato da Martignoni (*Per Giorgio Orelli narratore*, in *Giorgio Orelli e il "lavoro" sulla parola*, Atti del convegno internazionale di studi, Bellinzona 13-15 novembre 2014, a cura di M. Danzi e L. Orlando, Interlinea, Novara, 2015, p. 54n) la metafora impiegata nella descrizione delle fortificazioni bellinzonesi («i castelli sulle colline erano navi pronte per andarsene») riecheggia Cardarelli, *Giorni in piena* [1934], *Sera di Liguria*, vv. 8-9: «Le chiese sulla riva paion navi / che stanno per salpare». A tale relazione si aggiunge una metafora equivalente, seppur leggermente aggiustata, nella prosa *Serale*, GV 63: «Di là dal giardino, verso il fiume, l'antica filanda era un vascello spento in una bruma confidente». Inoltre, l'espressione figurata «La piccola città si stringeva più insieme» trova formulare rispondenza nel racconto *La morte del gatto*, GV 122: «le case rimaste fanno fatica, non dico a stringersi insieme, ma a darsi la mano».

³¹ *Bellinzona*, 48 fotografie di L. Forni, con un testo di G. Orelli, Bellinzona, Salvioni, 1960, s.i.p. [ma p. 5]; ora in PB, p. 13.

³² G. Orelli, *Pomeriggio d'estate*, «Palatina», III (1959), 2, luglio-settembre, pp. 32-36.

³³ L'*incipit* dei due paragrafi anticipa l'espressione impiegata nella poesia *In memoria*, contenuta nel *Collo dell'anitra*, vv. 9-11: «e ho visto chiuso per lutto (forse / è mor-

to Lino): da un po' / non ti vedevo, non mi contavi storielle». L'equivalenza fra assenza e morte è ricorrente in Orelli, che impiega un analogo costruito in apertura al testo *È un po' che non lo vedo*, conservato nel dattiloscritto di *L'orlo della vita*, vv. 1-5: «È un po' che non lo vedo / il vecchietto che in cima alla salita / mi ha detto: "Adesso fino a Göschenen / è tutta discesa". Sarà, / se non è morto, in qualche ricovero». Il sillogismo fa difetto nella poesia *Cardi IV*, compresa in *Spiracoli*, dove, svuotato del significato mortuario, è ribadito il *topos* espressivo, v. 5: «Da tanto tempo non la vedevo non sentivo il suo passo pesante».

³⁴ A. G. Cagna, *Alpinisti ciabattoni*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2013 (rist. anast. Piero Gobetti Editore, Torino, 1925), p. 7: «Di fronte aveva un giovanone grasso, panciuto, che sgruccava in una sonnolenza affannosa, tormentato dalle mosche che gli passeggiavano sul volto sudato».

³⁵ G. Orelli, *La dispersione*, «Cooperazione», 22 aprile 1967, p. 11.

³⁶ Segnalo con il corsivo le parti della redazione del '67 espunte nella trascrizione, e tra parentesi quadre le integrazioni del '78: «*Dopo* un attimo di smarrimento, [e] *corsero* i poveracci [a correre malamente] verso l'acqua [bramata e sospetta], e [dove] si sarebbero finalmente rinfrescati se non glie l'avesse impedito l'*aguzzino* [il kaibazück] con un ordine impensato quanto perentorio: – Lanciare sassi di là dal fiume! –. Lui presto trovò e raccolse con soddisfazione una pietra liscia, alla quale, apparentemente senza sforzo, riuscì a imprimere una traiettoria così tesa da farla urtare con suo rumorino inequivocabile contro un macigno parecchi metri oltre il fiume. Silenzio, e vera o finta ammirazione. Poi tentativi stracchi delle reclute, il sasso che immancabilmente finisce nell'acqua [con spruzzo beffardo]: *se ne discerneva lo spruzzo beffardo*; e il caporale a sorridere appena, con alterigia; finché *un bassotto* [un traccagnotto] non ci si mise con sordo furore, scagliando la pietra con tale impeto che batté nettamente il caporale. Questi allora piegò brusco sua costa e con una smorfia impose di cessare il lancio, tornassero ad allinearsi sul sentiero. Così nessuno si rinfrescò, e fu ripresa in fretta quella [assurda] fatica ginnica, non per molto, in verità; *sia* perché era scritto che non si doveva continuare oltre una certa ora, *sia perché noi lombardi della Svizzera scaricammo su quel caporale un camion d'insulti bilingui, che pareva quasi un esercizio di traduzione: bambo löli, cretino dumm, kaibazück eccetera und so weiter*». Il sostantivo «tracagnotto», preferito a «bassotto» nel rifacimento, recupera i connotati del «soldato tracagnotto» di *Suite provinciale*, GV 142.

³⁷ Lo smembramento e la rielaborazione di *Finestra* è rivelatrice, a quest'altezza cronologica, dell'acquisita autonomia di Orelli rispetto ai giudizi del maestro: Contini, in una lettera del marzo 1951 aveva infatti definito la poesia «senz'altro eccellente» (*Ticino 1940-1945. Arte e cultura di una nuova generazione* cit., p. 213).

³⁸ G. Orelli, *La iena*, «Cenobio», III, 3-5 (maggio-luglio 1954), p. 174; ora in apparato al contributo di P. Montorfani, «*Wer redet, ist nicht tot*». *Prime ricognizioni nella bibliografia di Giorgio Orelli*, in *Giorgio Orelli e il "lavoro" sulla parola* cit., p. 285. La mimesi dell'inciso eccede il discorso diretto e si ripercuote nell'ottavo movimento della serie, *Quaderno di mare VIII*, vv. 4-6: «le braccia arrese, incapsulati / come pinoli negli sdrai crescendo / l'assedio di insetti stremati».

³⁹ G. Orelli, *L'ora del tempo. Edizione e commento*, a cura di Y. Bernasconi, dir. prof. A. Martini, Thèse de doctorat, Université de Fribourg, 2013, p. xxvii.

⁴⁰ G. Orelli, *L'uomo che va nel bosco*, «Botteghe oscure», XI, 22 (agosto 1958), pp. 294-95. La copia manoscritta della poesia reca in calce la data «1957», si veda la riproduzione fotografica in Orelli, *I giorni della vita* cit., p. 59.

⁴¹ FEF, Fondo Contini, Corrispondenza 1757. Orelli Giorgio, 26 aprile 1949.

⁴² FEF, Fondo Contini, Corrispondenza 1757. Orelli Giorgio, 24 settembre 1947.

⁴³ Mi servo della trascrizione pubblicata in *Ticino 1940-1945. Arte e cultura di una*

nuova generazione, a cura di S. Soldini, coll. F. Soldini, Mendrisio, Museo d'arte di Mendrisio, 2001, p. 196.

⁴⁴ *Ticino 1940-1945. Arte e cultura di una nuova generazione* cit., p. 197.

⁴⁵ Nella raccolta, *Vita* («Il sole fugge...») e *In questa quiete* («In questa quiete...») figurano senza titolo.

⁴⁶ FEF, Fondo Contini, Corrispondenza 1757. Orelli Giorgio, novembre 1945.

⁴⁷ L'odore di letame scompare definitivamente nella poesia *Nebelzone*, raccolta in *Spiracoli*, vv. 1-4: «Al ritorno la patria / non odorava più / di letame, la strada luccicava / di mica e nella nebbia eri tu».

⁴⁸ CMP, Fondo Giorgio Orelli, cart. 8. Trascrivo la poesia, redatta in penna nera su carta non intestata, rispettando la variante seriore vergata in rosa: sovrascrive «Bimba» a «Bambina». Nel documento si distinguono le seguenti varianti genetiche: v. 5, «e l'Agata, la bambola »fedele« »; v. 10, « »per il pollice« non è all'altezza delle altre dita»; v. 11, «se la calza »non« ti pizzica o fa». Al secondo verso il termine *laquafòs* è trascrizione fonetica, con la concrezione dell'articolo, del francese *la coiffeuse*: Orelli allude all'inconsapevolezza del linguaggio infantile. Alla riga successiva, l'autonomia del suffisso (-trice) va assimilato all'uso analogo nella poesia *Imber*, v. 2: «-iggina». Ringrazio Mimma Orelli per aver gentilmente acconsentito alla pubblicazione del testo.

⁴⁹ C. Contini, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare* [1943], in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 5.

⁵⁰ P. Valéry, *Variété*, in Id., *Œuvres, édition établie et annotée par J. Hytier*, Paris, Gallimard, 1957, I, p. 1500.

⁵¹ G. Orelli, *Due letture: "Blu di metilene" e "Le forszie di Bruderholz"*, in *I poeti della Svizzera italiana nell'ultimo ventennio (1969-1989). Otto conferenze*, a cura di J.-J. Marchand, Lausanne, Faculté des lettres (Section d'italien), 1990, p. 11 (mio il corsivo).

⁵² Nel *colophon* del volume è indicata la data dell'ottantesimo compleanno di Chie-sa, «5 luglio 1951».

⁵³ FEF, Fondo Contini, Corrispondenza 1757. Orelli Giorgio 1949-1981, 7 marzo 1951 (una riproduzione fotografica della missiva, senza i testi allegati, è in Orelli, *I giorni della vita* cit., p. 34). La lettera di risposta, da Domodossola il 18 marzo 1951, è edita nel catalogo *Ticino 1940-1945. Arte e cultura di una nuova generazione* cit., p. 213: «Carissimo, una calata ultrarapida a Firenze e poi il trasferimento stagionale qui mi hanno impedito finora di ringraziarti dei tuoi (come chiamarli?) Nuovi Mottetti, tutti assai buoni, ma quello che incastona la citazione del "reo tempo" senz'altro eccellente».

⁵⁴ La scelta lessicale nella poesia *Finestra* potrebbe essere condizionata dall'esempio di Vittorio Sereni, *Frontiera, Compleanno*, vv. 6-8: «Ancora al sonno / canti di uccelli sento / lontanissimi unirsi».

⁵⁵ Si veda la nota d'autore in TP 58: «Cinque (*Il viaggio, Brindisi del primo fieno, A un giovane poeta cacciatore, A mia moglie, in montagna, "Se fai come il vecchio sartore..."*) sono inedite, del '60-'61».

⁵⁶ P.V. Mengaldo, *Una poesia di Orelli: "Sinopie". Con un'appendice metrica*, «Bloc notes», 64, 2014, p. 107 e Y. Bernasconi, *Quello che resta nella memoria: "L'ora del tempo" di Giorgio Orelli*, in *Giorgio Orelli e il "lavoro" sulla parola* cit., p. 211.

⁵⁷ Fra i testi, inoltre, si instaura un'eco interna assimilabile a quanto osservato nelle pagine precedenti. La «vecchia che saliva una stradetta recando faticosissimamente un enorme secchio colmo di rifiuti», rappresentata nella prosa, trova corrispettivo in versi, vv. 13-15: «E te ne meravigli? Si districe nel turbine / di foglie la vecchina, porta il suo secchio colmo / di rifiuti fino in fondo alla strada».

⁵⁸ G. Orelli, *Qui conta d'un mancino*, «Quartiere», III (1960), 10, dicembre 1960, p.

19; la poesia è ora edita in apparato a Montorfani, *“Wer redet, ist nicht tot”*. *Prime ricognizioni nella bibliografia di Giorgio Orelli* cit., p. 288.

⁵⁹ Una reminiscenza del verso tassiano è presente nella poesia *Natale 1944*, vv. 2-3: «Ma qui la neve orma alcuna non serba / del sangue da te sparso, d'ogni sangue».

⁶⁰ La stessa analogia è impiegata, scostandosi ulteriormente dall'ipotesto dantesco, nel racconto *Autunno a Rosagarda*, p. 17: «la fronte ampia e luminosa da cui i capelli si sono allontanati come nuvoletta».

⁶¹ G. Orelli, *Alter Klang* (e trad. fr. di C. Viredaz), in M.S. Merian, *Metamorphosis insectorum surinamensium*, vol. III, Lausanne, La “Suisse” assurances, 14 marzo 1986, s.i.p.. La variazione è segnalata nella *Bibliografia di Giorgio Orelli* cit., p. 37.

⁶² Così l'autore nell'intervista *“Nella buona poesia il suono è sempre l'eco del senso”*, a cura di S. Snider, *«Corriere del Ticino»*, 17 giugno 1989, p. 33.

⁶³ Orelli, *Autunno ticinese* cit., p. 3: «L'infanzia (“Au bois il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir”), l'infanzia dunque non è remota?»; e *Primavera a Nocca*, in *Quarta generazione. La giovane poesia (1945-1954)*, a cura di P. Chiara e L. Erba, Varese, Magenta, 1954, p. 146, vv. 17-19: «Au bois il y a un oiseau – torna l'andante / affettuoso – son chant vous arrête / et vous fait rougir». La poesia è ora edita in apparato a Montorfani, *“Wer redet, ist nicht tot”*. *Prime ricognizioni nella bibliografia di Giorgio Orelli* cit., p. 286. La citazione è impiegata da Orelli anche nell'articolo *Per Piero Travaglini, pittore* pubblicato sul quotidiano *Popolo e Libertà* il 21 dicembre 1963, p. 5: «Ma per capire bisogna saper uscire da sé e trasferirsi con mente sgombra nell'altro. Mi torna a mente Rimbaud: “Au bois il y a un oiseau, son chant m'arrête et me fait rougir”. Auguro a tutti voi di rintracciare, nell'uno e nell'altro di questi quadri, il “qualche cosa” che vi fermi e sommuova nell'intimo»; e nella decima lezione dei *Testi di buona lingua*, intitolata *Due biciclette*, letta da Orelli alla *Radio della Svizzera italiana* il 10 dicembre 1946 (Archivio Prezzolini Lugano, Fondo Bixio Candolfi, fascicolo Giorgio Orelli, segn.: AP F Can/1/Orel.G/2). Con materiali diversi giunge a un'analoga conclusione P. De Marchi, *Racconti in versi e poesie in prosa. Giorgio Orelli da “Sinopie” al “Collo dell'anitra”*, in Id., *Uno specchio di parole scritte. Da Parini a Pusterla, da Gozzi a Meneghello*, Firenze, Franco Cesati, 2003, pp. 67-85.

⁶⁴ U. Foscolo, *Letture di Lucrezio. Dal “De rerum natura” al sonetto “Alla sera”*, a cura di F. Longoni, Milano, Guerini e associati, 1990, pp. 48-49; D. Campana, *Fascicolo marchese inedito*, a cura di F. Ravagli, Firenze, Giunti-Marzocco, 1972.

⁶⁵ Mengaldo, *Una poesia di Orelli: “Sinopie”*. *Con un'appendice metrica* cit., pp. 103-104.

CRONACHE

EDIZIONI E COMMENTI

★ Dante Alighieri, *Vita nuova. Rime*, a cura di Donato Pirovano e Marco Grimaldi, t. 1, *Vita nuova. Le rime della Vita nuova e altre Rime del tempo della Vita nuova*, Roma, Salerno Editrice, 2015 (NECOD «Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante»

Nel 2015 la «Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante» è uscita con il primo dei due tomi in cui è stata prevista la pubblicazione della *Vita nuova* e delle *Rime*, affidate alle cure di Donato Pirovano e di Marco Grimaldi. Il volume segna un deciso passo in avanti nel piano editoriale del progetto, che intende portare a termine la pubblicazione di tutto Dante entro il 2021, per il settimo centenario dalla morte dell'autore. E di quel progetto, in apertura, Enrico Malato ricorda i criteri e gli obiettivi, già presentati in alcuni contributi precedenti (soprattutto *Per una nuova edizione commentata delle opere di Dante. Con una nuova postfazione. La realtà della NECOD*, Roma, Salerno Editrice, 2016): «non nuove edizioni critiche – impensabili a centocinquanta anni dai primi esperimenti –, ma, partendo dalle edizioni più accreditate, un tentativo di argomentata “sintesi” dei progressi compiuti dagli studi danteschi negli ultimi decenni», insieme ad un parallelo «impegno nella illuminazione esegetica» (*Premessa*, p. XIII).

Aprire il tomo Donato Pirovano con la *Vita nuova*. Nel rispetto del piano scientifico della NECOD, Pirovano non propone una nuova edizione critica del prosimetro: quella presentata è una revisione critica del testo di Barbi, che tiene naturalmente conto dell'edizione Gorni (Torino, Einaudi, 1996) e di quella Carrai (Milano, Bur-Rizzoli, 2009). Se la scelta del titolo volgare e il ritorno alla paragrafatura tradizionale in 42 unità, contro le 31 di Gorni, rispetta la norma barbiana, la novità maggiore del testo NECOD rispetto a Barbi si registra sul piano linguistico: sulla scorta di Carrai, Pirovano si attiene infatti alle forme del ms. Chigiano L VIII 305, registrando le deviazioni rispetto a Barbi in *Apparato* (pp. 56-75). Il commento al *libello*, insieme all'attenta parafrasi del testo dantesco, è raccolto in un'ampia fascia a piè di pagina, e sviluppa in modo puntuale e coerente le direttrici della *Nota introduttiva*, dove distesamente sono esaminate la struttura tripartita del libro, le suggestioni novenarie, il simbolismo cristiano sotteso alla storia, la sua valenza autobiografica, ancorché idealizzante. Si tratta di chiose ricchissime ed estremamente accurate, specie nei rinvii bibliografici, che ripercorrono (con scrupolo talvolta eccessivo) la tradizione esegetica del *libello*, benché alla ricostruzione della dinamica testuale preferiscano un approccio di tipo 'sincronico' al testo.

Le *Rime della Vita nuova* e le *altre del tempo della Vita nuova* occupano la seconda parte del volume – nel secondo tomo saranno pubblicate quelle *della maturità e dell'esilio*. Alcune scelte destano perplessità; come già si sapeva, l'edizione NECOD ripropone infatti il testo stabilito da Michele Barbi per l'edizione delle *Rime* del 1921, pure ricontrollandolo su quello fissato da De Robertis per l'edizione critica (Firenze, Le Lettere, 2002). Ragioni di omogeneità «hanno suggerito l'adozione del testo delle *Rime*» di Barbi, che «costituiscono [...] a tutt'oggi [...] l'unico corpus completo e uniforme della totalità delle poesie liriche dantesche» (*Nota ai testi*, p. 313) – commentarle tutte essendo l'obiettivo dell'edizione. «Ragioni pratiche» e di consuetudine sono invece chiamate a spiegare l'adozione dell'ordinamento 'storico-cronologico' barbiano di contro a quello filologico di De Robertis. Discutibili, in qualche misura, le conseguenze di tale scelta; intanto la riproposizione dell'impostazione di Barbi fa sì che le rime raccolte nella *Vita nuova* siano pubblicate e commentate, nello stesso volume, due volte – la prima da Pirovano, all'interno della cornice del libello, la seconda da Grimaldi, come testi autonomi – anche nel caso in cui tali rime siano attestate nella sola tradizione del prosimetro o sia lecito supporre che appositamente per il libro siano state composte. In secondo luogo, benché Grimaldi recuperi e discuta le varianti in sede di commento, si rinuncia a pubblicare i testi per i quali è stato possibile riconoscere una prima redazione, a partire dal classico *Tanto gentile e tanto onesta pare*. Come per la *Vita nuova*, le note di commento di Grimaldi, laboriose e attente, accompagnano i testi a piè di pagina, preceduti da ampi cappelli introduttivi che ne discutono i rapporti con la tradizione, le cronologie, gli aspetti metrici e linguistici. Seguendo a breve distanza di tempo gli importanti lavori di Giunta (Milano, Mondadori, 2010) e di De Robertis (Firenze, SISMEL, 2005), la prova di Grimaldi non era delle più semplici: bisognerà attenderne la seconda parte per poterne discutere con contezza.

Lo scopo del volume, che mira ad offrire ad un pubblico quanto più vasto, dagli specialisti ai lettori colti, una sistemazione organica dei più recenti studi danteschi, può dirsi sostanzialmente raggiunto. Le note dei commentatori, che rifuggono «sia il taglio rapido e sostanzialmente aporetico della chiosa scolastica, sia il linguaggio a volte tecnico e allusivo (e non di rado criptico) della glossa "specialistica"» (*Per una nuova edizione* cit., p. 11) si lasciano leggere con agio e con profitto. L'edizione è dunque assolta dal cruccio che ultimamente sembra affliggere i nostri studi: riuscire esaustivi senza essere oscuri, rifuggire lo specialismo dentro lo specialismo, arrivare al grande pubblico.

[Alessia Valenti]

★ Tomaso da Faenza, *Rime*, edizione critica con commento a cura di Fabio Sangiovanni, presentazione di Furio Brugnolo, Ravenna, Longo Editore, 2016

Se uno degli insegnamenti che stanno dichiaratamente alla base di questa nuova edizione delle rime di Tomaso da Faenza è quello di non rifuggire, in sede di commento, dalla singola lettera del testo (pp. 37-38), si può dire pacificamente che il proposito non è stato disatteso nei fatti, neppure nel caso dei non facili sonetti tràditi dal codice di Firenze, Società Dantesca Italiana, 4 (siglato G) – ossia i numeri VIIIa-d (criptica tenzone politica con Cino da Pistoia e Onesto da Bologna) e IX-XII –, forse ulteriormente complicati dalla non impeccabile lezione conservata dal testimone unico,

talvolta scadente al limite della *crux desperationis* (penso, ad esempio, a IX, 11-14 o a X, 5-8). L'esegesi si fa invero più rarefatta per i componimenti dei corrispondenti, con prassi giustificabile dal fatto che – in assenza di ulteriori note – può valere quanto esposto dai precedenti commentatori (in merito alla tenzone con Monte Andrea, cfr. le specifiche di p. 72 e di p. 101).

E la ricchezza esegetica, con aperture agli approfondimenti di carattere metrico-rimico, linguistico, sintattico, e alle alternative ecdotiche e interpretative, è solo uno degli aspetti positivi di questa nuova edizione, complessivamente rispondente alle sue premesse (si veda, a tal proposito, l'*Introduzione*, pp. 9 sgg.). Ma procediamo con ordine.

Il *corpus* del rimatore faentino è scandito per canzoni e poi per sonetti a loro volta ordinati secondo le diverse aree in cui si articola la tradizione (p. 21): quindi, alle canzoni tradite con la costante presenza del Vaticano lat. 3793 (I-II e lo scambio con Monte Andrea IIIa-c) fanno seguito la tenzone con l'aretino Giovanni dall'Orto (IVa-b) e poi la sezione dei sonetti che si affidano alla testimonianza esclusiva rispettivamente del Laurenziano Redi 9 (V-VII) – estremamente corretto nella lezione – e di G (VIIIa-d e IX-XII). È invece decurtata la sezione delle rime dubbie: giusta – a mio avviso – l'esclusione dal canone dell'edizione – oltre che del dantesco *Qual che voi siate, amico, vostro manto* – dei sonetti *Pasciente io no(n) credea ch(e)mai pietade* e *Mess(er)e cino io auea p(er)vera p(ro)va* che in G seguono immediatamente XII, ma privi della consueta rubrica attributiva, e della canzone *S'eo per cantar potesse convertire*, pur rilevando in questo caso elementi metrici e stilistici a supporto della paternità tomasiana (p. 22): fatto, questo, che non può però dimostrarsi in tal senso dirimente, fermo restando che il componimento è comunque di fatto adespoto in P (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 217, già Palatino 418), dove segue la canzone I *Spesso di gioia nasce ed inconinza*, intestata dal copista pistoiese al conterraneo Siribuono giudice. Chiude il *corpus* rimico un' *Appendice* (pp. 193-95) che accoglie tre testi in qualche modo interconnessi con la produzione tomasiana: la ballata di Guido Orlandi *Come servo francato*, dialogante con IVa-b, e lo scambio di sonetti fra Mula de' Muli ([O]mo *saccante da maestro sagio*) e Cino da Pistoia (*Ser Mula, tu ti credi senno avere*), che sembrano implicati con XII (vv. 1-2: «La tua scïentia, sí com' sòl, distretta, / ser Mula...»).

Tomaso si dimostra autore oltremodo rilevante anche dal punto di vista lessicografico, emulo – da un lato – del formulario sicilianeggiante e guittoniano e, allo stesso tempo, foriero di numerosi *unica* (I, 65 *peroltrato*; II, 23 *dariami* < Vat. lat. 3793 *darami*; IIIb, 19 *adasce*, 43 *scredenza*, 55 *sorvince*, 64 *abomba* e 65 *scibbia'*; IVb, 55 *faidito*, 68 *gravatore* < Vat. lat. 3214 *grauatere*; VIIIc, 11 *desvago*; X, 8 *destrava*), prime attestazioni (IIIb, 42 *agina* e, forse, l'accezione musicale di 59 *note*, 72 *sperna*; VIIIc, 5 *smallo*; X, 10 *altezar*, 14 *rovello*; XII, 2 *sventura*, 12 *paliar*, 14 *brexallo*), neoformazioni (IIIb, 16 *naveggia*), derivazioni e tecnicismi giuridici (I, 26 *cassa*; IVb, 59 *segretieri*), che incrementano di numero con gli scambi in tenzone e che in taluni casi costituiscono dei recuperi testuali rispetto alla vulgata in doppia battuta di Guido Zaccagnini (ci si riferisce rispettivamente a: *Due rimatori faentini del secolo XIII*, «Archivum Romanicum», 19 [1935], pp. 79-106; e *Rime di Tommaso da Faenza, di Onesto da Bologna, di Cino da Pistoia e di altri ricostruite sopra un nuovo canzoniere del secolo XIV*, «L'Archiginnasio», 35 [1940], pp. 226-43), tendenzialmente più propenso a rimaneggiare la lezione dei testimoni manoscritti e perciò non esente da eccessi arbitrari. E forse almeno in un ulteriore caso si sarebbe potuto difendere la lezione che il testimone Vat. lat. 3214 tramanda a IVb, 64 *kommettauano*, con soluzione peraltro già contemplata in nota da Sangiovanni: infatti, nien-

te osta a che si restituisca a testo «Come t'à vano ['Come ti è inutile'] che ti fai guerrieri!», in luogo del congetturato «Com'è ttan vano che ti fai guerrieri!» (con integrazione della nasale *tta* > *ttan*), che non muterebbe il senso del verso. Mentre, a XII, 8 si potrebbe avanzare una proposta che è, si badi, alternativa e non sostitutiva di quella promossa a testo «und'è perfetto 'l dito del profeta» ('per cui è compiuto il detto del profeta'), dove è *perfetto*, col significato appunto di 'è compiuto', bene si presta al (seppur oscuro) contesto. Il testimone unico G reca infatti *p(er)fetto*, per cui si potrà pensare a un diverso scioglimento dell'abbreviazione: «und'è profetto 'l dito del profeta», con è *profetto* (lat. PROPECTUS) parafrasabile in 'torna utile', 'giova' (quindi 'è istruttivo?') con paronomasia *profetto* ~ *profeta*.

I testi sono corredati da «un'unica fascia di apparato critico negativo, non distinguendo visivamente tra sostanzialità e formalità di lezione» (p. 35). A tal proposito, sarebbe stato forse preferibile sfrondare gli apparati di tutte le varianti formali, che ne appesantiscono senza vantaggio la consultazione, o scorporandole in una seconda fascia d'apparato dedicata o raccogliendole nel paragrafo linguistico (pp. 32-35), com'è stato fatto – ad esempio – per le particolarità grafiche di G (per cui si veda la nota 109 di p. 33) che meglio possono giovare di una trattazione organica (saranno altresì da rimuovere dall'apparato le lezioni *abomba* a IIIb, 64 e *quale* a XII, 6 poiché effettivamente accolte a testo).

In conclusione, il bilancio dell'edizione è nel complesso certamente positivo, unendo Sangiovanni a una solida acribia filologica una spiccata acutezza esegetica, provvidenziali pure per risolvere le complicate situazioni di adiaforia che talvolta si presentano in caso di attestazione binaria (IIIc e IVb fino al v. 28) e, soprattutto, nelle pluritestimoniate canzoni I, IIIa-b e IVa, a fronte di una tradizione manoscritta effettivamente povera di quegli errori significativi che avrebbero potuto consentire di procedere per via stemmatica.

[Benedetta Aldinucci]

★ Francesco Petrarca, *Liber sine nomine*, a cura di Giovanni Cascio, Firenze, Le Lettere, 2015

Sotto l'egida della monumentale opera condotta dalla Commissione per l'Edizione Nazionale delle Opere di Francesco Petrarca, l'ipotesi di lavoro editoriale del *Liber sine nomine* proposta da Giovanni Cascio, frutto della Scuola di dottorato in Filologia dell'Università di Messina, si assume coraggiosamente la responsabilità di rinnovare e correggere l'autorevole edizione critica di Paul Piur, rimasta fondamento indiscusso degli studi sulla silloge almeno fino al lavoro condotto da Laura Casarsa (Francesco Petrarca, *Libro senza titolo*, traduzione e cura di L. Casarsa, introduzione di U. Dotti, Torino, Aragno, 2010).

L'introduzione al *corpus* delle lettere (pp.7-32) offre un ragguaglio chiaro circa la storia della tradizione della raccolta a partire dalla complessa questione sulla genesi del progetto ecdotico dello stesso Petrarca. Cascio mantiene toni cauti a proposito di una possibile datazione del distacco della silloge anticuriale e antiavignonese dal *corpus* epistolografico maggiore, mentre concorda nella sostanza con il precedente editore su una collocazione cronologica della sistemazione della raccolta in anni compresi tra il 1359

e il 1361. Alla sensibilità dell'autore per una scrupolosa indagine filologica di tipo macro-strutturale non sfugge il dovere di lanciare un monito sulla natura essenzialmente letteraria della corrispondenza petrarchesca, da cui discende una distribuzione delle lettere ossequiosa a un disegno finzionale sotteso alla raccolta piuttosto che a un criterio di obbedienza al fattuale dato cronologico relativo alla loro effettiva stesura. Con la medesima accuratezza, Cascio ricorre alla ricostruzione stemmatica dei rapporti tra le famiglie dei 65 manoscritti individuati da un integrale riesame della tradizione, il cui obiettivo è realizzare una *recensio* più ampia di quella presupposta dalla primigenia edizione del Piur, fondata invece su 39 testimoni collazionati solo parzialmente. Tuttavia, il rigore metodologico non è accompagnato da uno sforzo esegetico altrettanto esauritivo, ad esclusione della rassegna sulla questione a proposito delle diverse ipotesi interpretative sul nome della raccolta, la cui soluzione è rimandata al definitivo chiarimento proposto da Feo (M. Feo, *Fili petrarcheschi*, «Rinascimento», XIX [1979], pp. 3-89).

Il corpo del volume (pp. 37-175) riproduce la successione delle lettere della raccolta imponendone una loro interna partizione come previsto dalla tradizione ecdotica novecentesca. Su questo punto Cascio avverte che la strutturazione intratestuale è frutto di una scelta editoriale esclusivamente moderna che tradisce l'originaria forma del *liber*, concepito dal Petrarca come un'unica *oratio* frazionata, semmai, in capitoli. Al di là della loro discussa natura formale, ognuno di questi testi è fornito di una essenziale fascia di apparato critico preposta ad accogliere le note relative alle varianti del testo. Affiancata al testo originale, la traduzione italiana si accompagna a uno snello *corpus* di note di commento, cui è affidato il compito di offrire solo sporadicamente delle concrete delucidazioni contenutistiche: l'interpretazione testuale è di fatto delegata all'inferenza del lettore e alla sua capacità di tessere una rete di relazioni intertestuali semanticamente rilevanti, almeno nell'ambito dell'edificio letterario petrarchesco. Inevitabile, a tal proposito, è porsi l'interrogativo sulla necessità di un apparato di commento che renda conto dei non pochi luoghi di oscura comprensione del testo petrarchesco, rendendo disponibile tanto allo studioso quanto – e soprattutto – allo studente uno strumento di concreta utilità. La lettura può comunque risultare agevolata da costanti, seppur sintetiche, indicazioni tese a individuare, col maggior grado di fedeltà possibile pur nell'accidentato terreno di una sostanziale incertezza ricostruttiva, l'occasione di stesura dei testi, gli eventuali richiami a specifici eventi storico-politici e l'interlocutore destinatario della corrispondenza.

A favore di criteri interpuntivi che garantiscano «maggiore organicità e armonia al dettato petrarchesco» (p. 31), Cascio preferisce non soffermarsi sulle scelte metodologiche relative all'operazione di traduzione del testo latino del *liber*. Tali precisazioni, in effetti, non si rendono strettamente necessarie a fronte di una versione italiana piana, generalmente attenta a restituire la partizione sintattica imposta dall'autore, sorvegliata anche nei luoghi di maggiore tensione retorica per non esasperarne il tono patetico.

Senza lasciare adito a possibili obiezioni circa il rigore metodologico che ha guidato la realizzazione di questa preziosa quanto attesa edizione critica, Cascio ha portato a termine il suo progetto di tesi di dottorato mantenendosi pienamente fedele alle norme redazionali imposte dalla collana *Petrarca nel centenario*, norme ineludibili cui bisogna imputare alcuni limiti strutturali delle edizioni pubblicate sotto questa effigie e da cui, per prima, discende la necessità di un complementare lavoro ermeneutico che soddisfi la domanda di un chiarimento didascalico del testo, previa concessione ai curatori di un più ampio margine di manovra. Rimane indubbio, al di là delle puntualizza-

zioni che è possibile rivolgere ai prodotti dei lavori critici, per loro natura perfettibili, il lodevole merito dell'impresa di realizzare delle edizioni moderne di opere petrarchesche fino ad ora relegate ad una posizione marginale dalla lacunosità degli studi.

[Giulia La Rosa]

★ Matteo Franco - Luigi Pulci, *Libro dei sonetti*, edizione critica a cura di Alessio Decaria e Michelangelo Zaccarello, Firenze, Franco Cesati Editore, 2017

In un saggio meritoriamente celebre incluso nel volume del 1993 *Lingua, dialetto e letteratura*, e dedicato in misura complementare alla Storia della lingua e alla Filologia, Alfredo Stussi tracciava con straordinario acume un quadro sintetico ma completo dei rapporti di mutuo scambio e di sussidiarietà tra le due discipline, mostrando come soltanto grazie alle graduali acquisizioni della prima fosse possibile assicurare alla seconda un ottimo livello di accuratezza nella restituzione dei testi, e, viceversa, come solo dopo essersi dotati di un prodotto filologico pregevole si potesse provvedere a strutturare scavi e carotaggi linguistici densi di implicazioni storiche. L'edizione critica della tenzone che a metà degli anni settanta del Quattrocento vide protagonisti due fra le più interessanti personalità della cerchia medicea, Luigi Pulci e Matteo Franco, curata da Alessio Decaria e da Michelangelo Zaccarello e stampata nel giugno 2017 per i tipi di Franco Cesati Editore, sembra fondarsi integralmente su tale consapevolezza. Il volume è aperto da una corposa *Introduzione* a firma di Decaria e da una *Nota filologica* curata da Zaccarello: complessivamente, le settantadue pagine di premessa illustrano nel dettaglio i problemi storici del *corpus* sonettistico, le ricostruzioni cronologiche e l'ampio ventaglio di soluzioni editoriali frutto di un paziente lavoro ecdotico di durata più che decennale. Vengono innanzitutto chiariti il punto di avvio della rinnovata ricostruzione della tenzone, ossia il reinserimento nel circuito del mercato librario del cosiddetto 'Codice Dolci' (D), acquisito dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, e le ragioni di costituzione della stessa in macrotesto, sulla scia di una 'grammaticalizzazione' progressiva dello scambio vituperoso di sonetti in vero e proprio genere dotato di organicità e storicità interna. Insomma, sulla base delle esperienze precedenti di Burchiello e Rosello Roselli, di quelle coeve di Bernardo Bellincioni e Baccio Ugolini, di Antonio Cammelli e Panfilo Sasso, e di quelle cinquecentesche di Niccolò Franco e Aretino o di Annibal Caro e Ludovico Castelvetro, inizia a sedimentarsi una «memoria del genere» (p.17), capace di fissare stabilmente pertinenze biografiche, trovate retorico-formali, campionarî di temi e motivi dell'alterco e virtuosismo linguistico-espressivo. Decaria mostra inoltre come l'avvicinarsi degli scontri verbali al tempo stesso selezioni, raduni e coinvolga un margine di utenza chiamato in causa talvolta come spettatore divertito, talaltra come presenza effettiva all'interno del *corpus* (così per esempio per i due protettori, Lorenzo e Giuliano, per Clarice Orsini, moglie del Magnifico, per Angelo Poliziano e Marsilio Ficino). I paragrafi 2 e 3 dell'*Introduzione*, di taglio analitico, passano poi alla trattazione vera e propria della storia della tenzone, nonché al dispiegarsi della tradizione, all'ordinamento dei singoli sonetti e al ruolo dei due autori e dell'allestitore. L'estensore, rinviando a due saggi preparatori (A. Decaria, *Il Pulci ritrovato e nuove ipotesi sul "Libro dei sonetti"*, «Bollettino Storico della Svizzera Italiana», CXI [2008], pp. 247-81, e A. Decaria - M. Zaccarello, *Il ritrovato "Codice Dolci" e la costituzione della vulgata dei "Sonetti" di Matteo Franco e Luigi Pulci*, in M. Zaccarello, *Indagini*,

recuperi, ritrovamenti di letteratura italiana antica, Verona, Fiorini, 2008, pp. 301-55), distingue tra collettori che fotografano uno stato redazionalmente meno avanzato e più inclusivi nell'accogliere testi estranei al macrotesto che si va costruendo (tra cui l'*editio princeps*, stampata intorno al 1490 presso la tipografia di Bartolomeo de' Libri) e manoscritti riconducibili alla mano elegante del raffinato umanista pistoiese Tommaso Baldinotti, incline, tra l'altro, a far assumere al Franco un ruolo autografo attivo nella costituzione della vulgata (tra cui proprio il Codice Dolci 'D', su cui si basa la presente edizione). Passa poi al vaglio l'intricato problema della cronologia dello scontro, che sulla base di un confronto incrociato tra vecchie acquisizioni e nuovi referti viene datata tra l'autunno del 1473 e i primi mesi dell'anno successivo, almeno per quanto riguarda la fase più 'accesa' dello scambio missivo e responsivo. Il problema della successione cronologica dei testi, come continua a mostrare Decaria, è principalmente dovuto a differenze di distribuzione del materiale testuale all'interno dei vari testimoni, nonché a divergenze di strategia posizionale. Scrive: «L'obiettivo, per un'edizione come la presente, fondata sul canone di D, è quello di mettere in prospettiva la silloge tramandata da quel codice per comprenderne meglio le ragioni di selezione e ordinamento del macrotesto, in modo da far entrare l'opera che ci è giunta, considerata in questa sua specifica configurazione, in relazione con quello che si può ricostruire dell'evento storico della tenzone» (p. 30). Soltanto l'*editio princeps* BL e il Codice Dolci trasmettono lo stesso numero di sonetti messi a testo nella presente edizione critica (83), mentre gli altri codici ne espongono il numero includendo testi collaterali. Esistono, inoltre, alcuni sonetti che, assenti da D, risultano presenti soltanto in T e BL e compresi già nell'edizione dei *Sonetti Extravaganti* (Decaria 2013). Il curatore spiega opportunamente come l'esclusione di questi testi (SE, XIX-XXII, XXX-XXXII) potrebbe corrispondere a una precisa tattica editoriale messa in atto dalla coppia Franco-Baldinotti al fine di censurare questi testi pulciani contraddistinti da accuse particolarmente violente e ingiuriose, oltre che da attacchi di sapore metadiscorsivo, mirati e diretti alle mediocri competenze artistico-letterarie del Franco (senza tralasciare che simili forme di intervento editoriale non dovevano sembrare del tutto nuove al pistoiese, stando all'imitazione del procedimento che si riscontra in forme pressoché identiche nella sua tenzone col Borsi, conservata in copia unica e autografa nel manoscritto Magl. VII. 1148 della Nazionale Centrale fiorentina). La doppia mano editoriale potrebbe essere anche la responsabile di alcune dislocazioni di componimenti, come i sonetti LV e LVI, da riferire ai franchiani XI e XIII, e spostati forse per permettere al Franco di poter insistere con più energia sul motivo della reticenza del rivale. Effettivamente, nella disposizione dei sonetti, si nota un'organizzazione a blocchi compatti ma disomogenei, a larga maggioranza franchiana, che diluisce i componimenti di Pulci nelle lunghe distanze: dopo l'alternanza paritetica dei contendenti per i primi quattro testi e fatta eccezione per il X, è pulciana soltanto la corona XV-XXVI, salvo poi la ricomparsa di una sua presenza ai piani alti del libro (sonetti LV e LVI, per altro attribuiti a Franco in D, e LXXV, destinato a Luigi della Stufa e a Giuliano de' Medici). Insomma, resta chiaro il carattere artefatto e l'istanza 'ideologica' di costruzione del Codice Dolci che, per quanto rispettoso di quella che verosimilmente può essere stata la reale cronologia di successione dei testi, «passa sopra la storia della tenzone e costruisce un libro obbedendo ad altri principi e criteri» (p. 34). I paragrafi 4 e 5 dell'*Introduzione* sono invece dedicati a questioni strettamente tematiche e linguistico-formali. Grande perizia di analisi è dedicata al principale modello di soggiacenza ipotestuale della tenzone, Burchiello, il quale opera

sia a livello di organizzazione strutturale dei motivi di accusa sia come memoria letteraria di un personaggio vivo e stilisticamente agente, da inglobare perfino all'interno dei testi evocandolo come termine di paragone esclusivo e vera e propria *autoritas* di cui appropriarsi furiosamente in seguito quasi a una gara di arguzie scritte. Viene poi mostrato come entrambi i contendenti si appoggiano a moduli espressivi degni delle censure più aspre, all'insegna di una parodizzazione sfrenata ed oltranzistica che spazia liberamente attraverso una molteplicità di toni, come testimoniano le citazioni delle scritture bibliche ed evangeliche, dei classici, di Dante e di Petrarca, l'impiego delle risorse del repertorio della letteratura canterina, convergendo in parte su quel «classicismo d'accatto» (l'espressione è in Orvieto 2017) che è ancora operazione di saccheggio, un 'furto' localizzato e temporaneo di tessere musive di alta qualità letteraria. Qualche ragguaglio linguistico, infine, comincia a gettare luce sul lussureggiante sottobosco espressivo, vertendo sull'esplosione dei giunti verbali della tenzone, sulla messe di proverbi, riboboli, rime difficili, vocaboli capziosi, alterazioni suffissali, iperboli e paradossi e tendente a un ispessimento stilistico inteso come «gioco al rialzo della difficoltà tecnica» (p. 44) e finalizzato a «mettere in scena il rivale» (p. 45). La *Nota filologica* che segue l'*Introduzione* è altrettanto ricca e analitica e porta la firma di Michelangelo Zaccarello. Viene dapprima passata in rassegna la consistenza complessiva della tradizione, a cominciare dai manoscritti di base: **D** (*Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, N.A. 1470*, già *Codice Dolci*, con 83 sonetti), **B** (*Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberiniano Lat. 3912*, con 122 sonetti), **P** (*Parma, Biblioteca Palatina, 1336*, con 132 sonetti), **T** (*Milano, Biblioteca Trivulziana, 965*, con 103 sonetti). Questi sono affiancati da **Np** (*Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 217*), codice recenziere servito da collettore per la costituzione della vulgata settecentesca della stampa **E** del marchese Filippo de Rossi (1759), da altri codici manoscritti che includono fasce disgregate di sonetti, e dalla tradizione a stampa, all'interno della quale primeggia **BL**, la già menzionata *editio princeps* curata intorno al 1490 dal tipografo Bartolomeo de' Libri. Segue dunque l'analisi della tradizione manoscritta e di quella a stampa. Quanto alla prima, Zaccarello ipotizza la formazione di un primo nucleo centrale di circa ottanta testi assemblato nei mesi di massima incandescenza dello scontro a Firenze, utilizzata successivamente in modi e fini diversi da un copista quale Tommaso Baldinotti. T e BL esibiscono maggiormente un taglio antologico e uno sbilanciamento su Pulci, figura di poeta più considerabile dai lettori nel senso di un successo commerciale, B, P e soprattutto D, di mano baldinottiana, sembrano più in una situazione di contatto diretto con l'originaria diffusione dei testi. Per quanto riguarda invece la tradizione a stampa, Zaccarello si concentra in modo specifico su BL, silloge di 146 sonetti che dal punto di vista dello stampatore fiorentino avrebbe dovuto accodarsi alla scia del successo editoriale del *Morgante* sfruttando l'atmosfera di scandalo che a Firenze aleggiava su Pulci anche dopo la morte (1484). Essa risulta formata in seguito alla giustapposizione di un nucleo di partenza già strutturatosi in direzione macrotestuale e di una nutrita aggiunta di testi spicciolati o radunati in gruppi minimi. Per dirla con le parole di Zaccarello, «fra la circolazione manoscritta del nostro *corpus* e la diffusione tipografica, in sintesi, non corre solo un rapporto di progressione numerica, ma una forte discontinuità socio-culturale, che si riflette nella diversa composizione e ordinamento del canone. Se la prima parte (testi I-LXXXIII, corrispondente per intero al contenuto di D) passa in blocco alla tradizione a stampa, con pochi spostamenti e inversione di blocchi compatti di sonetti, [...] la seconda parte, che in BL occupa i numeri 85 e successivi, merita così l'etichetta

di “estravagante” con la quale è stata edita, limitatamente alla sezione pulciana, da Alesio Decaria nel più volte citato volume SE» (pp. 60-61). Gli ultimi tre paragrafi della *Nota* discutono approfonditamente le questioni operative per la realizzazione dell’edizione e le implicazioni grafico-linguistiche. Una volta assunto D come testo base, il criterio guida consisterà nella formulazione di ipotesi circa la genesi delle *variae lectiones*, sicché alla corretta lezione si approderà valutando sia l’accordo D+B contro P (latore di innovazioni), sia quello D+P contro B (rivelatore, quest’ultimo, di errori di trascrizione da copia a copia), cui segue che il confronto tra tradizione baldinottiana (D, B, P) e tradizione estranea al pistoiese (T, BL) arriva a essere risolutivo ai fini di una completa restituzione testuale. Quanto al sistema interpuntivo e paragrafematico, Zaccarello, rimandando agli imprescindibili Trovato 1991, Trovato 1998 e Richardson 1994, nota come nella seconda metà del XV secolo esso sia «uno degli aspetti che oppongono maggiormente edizioni manoscritte e a stampa» (p. 68). La presente edizione è fondata da questo punto di vista su soluzioni agili e parsimoniose, all’insegna della riconduzione della punteggiatura al sistema moderno e a beneficio della chiarezza sintattica, senza sconfinare in un’interpretazione troppo invasiva. Caratteristiche dell’uso grafico baldinottiano (che rispecchia, peraltro, lo standard scritto dell’uso colto della cerchia laurenziana) si rivelano essere la raffinatezza e l’attenzione etimologica a cultismi e a lessemi onomastici e toponomastici, alcuni tratti arcaizzanti nel vocalismo tonico (conservazione del dittongo successivo al nesso consonante + vibrante e, in parallelo, dileguo dello stesso in altre occorrenze per ragioni di letterarietà specie in sede rimica), presenza di nessi latineggianti (-pt-, -ct-) nel consonantismo. Stante l’ipotesi conservativa dell’*usus* del pistoiese, Zaccarello semplifica il quadro aggiungendo, tra le altre cose, la distinzione tra ‘u’ e ‘v’, la separazione delle parole, il raddoppiamento fonosintattico delle consonanti indicato tramite il punto in alto, la marcatura con ‘+’ e ‘-’ dei casi di ipermetrie o ipometrie non sanabili, la distinzione tra casi di omissione e di mantenimento delle ‘h’ etimologiche, l’impiego della dieresi nei casi di ambiguità prosodico-mensurale della stringa endecasillabica, l’uso del corsivo sottolineato nei passi in cui la lezione messa a testo differisce da quella presente in D, la soluzione delle abbreviazioni entro parentesi tonde, l’integrazione editoriale di grafemi entro parentesi quadre, la segnalazione delle riscritture dei copisti entro parentesi uncinate diritte.

Segue poi l’intero *corpus* sonettistico ricostruito. Per ogni testo critico (a cura di Zaccarello), indicato dall’ordinale romano, viene esplicitato il numero di carta corrispondente nel codice D, l’intestazione dedicatoria (con annesse varianti in apparato della stessa), l’apparato delle varianti presenti negli altri codici in riferimento a parti del sonetto e quelle, eventuali, del codice D, qualora la lezione riportata sia stata ricostruita su riscontri attinti da altri collettori. Al testo vero e proprio fa seguito un breve ma intenso commento di Decaria, strutturato verticalmente in due momenti: a una prima sezione in cui vengono forniti ragguagli di ordine metrico, stilistico e tematico ne segue una seconda dedicata al commento verso per verso, ricca di riferimenti intertestuali e fondamentale per glossare, fin dove risulta possibile (cfr. le pp. 47-48), l’imperia trasversalità diafasica propria della lingua dei due contendenti. Completano il volume una *Tavola delle abbreviazioni*, con l’esplicitazione bibliografica delle edizioni e dei commenti dei Sonetti e di altri testi, degli studi saggistici, dei dizionari e dei repertori, un *Indice dei capoversi* e un *Indice dei nomi*.

[Daniele Iozzia]

★ Melchiorre Cesarotti, *Poesie*, edizione critica e commento a cura di Valentina Gallo, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2016

Risale agli anni 1809-1813 l'ultima pubblicazione delle poesie di Melchiorre Cesarotti, edita per i tipi di Molini, Landi & Compagni. Basterebbe questa osservazione a suscitare il più vivo interesse per la nuova edizione critica delle *Poesie* del celebre traduttore di Ossian, curata magistralmente da Valentina Gallo e recentemente pubblicata dalle Edizioni di Storia e Letteratura: e il fatto è tanto più interessante perché non si tratta certo di un esimio sconosciuto. Nell'Ottocento, oltre naturalmente che per la traduzione di Macpherson, il Cesarotti poeta fu ben presto considerato degno membro del canone letterario ufficiale: lo ricorda la stessa curatrice (p. VII, n. 3) nella splendida *Introduzione* (50 pp.) che apre il volume, ricchissima di spunti, impostata sostanzialmente come una lunga biografia letteraria in cinque tempi (1746-1761: gli esordi; 1761-1768: gli anni veneziani; 1768-1792: gli anni da professore presso il Seminario di Padova; 1792-1797: gli anni più vicini al neoclassicismo; 1797-1807: gli anni napoleonici) in grado di restituirci l'immagine di un poeta niente affatto immune ai complessi fenomeni culturali del secondo Settecento, ma con i piedi ben saldi nell'al di qua di un'estetica ancora tutta 'prima Arcadia'. Attraverso una finissima e mai meccanica analisi stilistico-tematica, Gallo ravvisa infatti nella poetica cesarottiana un dato di grande interesse: non infatuazioni improvvise, non arroccamenti aprioristici, bensì un atteggiamento di «disponibilità» per le nuove idee che si affacciano sulla Penisola dagli anni '50 in poi. Dal platonismo di stampo contiano, cui Cesarotti si accorda nella stesura dei suoi primi poemetti in sciolti (e proprio ad Antonio Conti sarà tributata una menzione nei *Jambi poetis tragicis* del 1762, un breve componimento latino in onore dei maggiori poeti tragici antichi e moderni) segue negli anni veneziani l'incontro con le letterature straniere: particolarmente Voltaire, da cui, attraverso il lavoro di traduzione de *La mort de César*, deriva la suggestione di un primato della storia sul mito. Eppure, lungi da facili entusiasmi, il nucleo della sua poetica resta fedele a un'idea di misura, in cui prevale, seppure di poco, l'attenzione al moderno e al presente, essendo sorretta da un circonfuso afflato etico-morale alle cui basi sta l'idea di una letteratura al servizio dello 'Stato', del suo perfezionamento spirituale e, conseguentemente, materiale. Gallo è molto attenta a tutelare la figura di Cesarotti in questo campo: campo spinoso, poiché l'ambiguità, quanto più ci si avvicina alla Rivoluzione e al Regno d'Italia, diventa un *habitus* per i poeti di quegli anni, necessaria o volontaria poco importa. Nella sua produzione di età napoleonica, molta della quale finora inedita (ed è un ulteriore merito della curatrice quello di aver compiuto un lavoro di scavo davvero esaustivo, come dimostrano le pp. LVII-C dedicate a *I testimoni* e l'indicazione a p. CI riguardante la sezione delle poesie 'disperse': «Lo spoglio ha interessato circa 2500 opuscoli, di cui poco meno di 200 hanno dato esito positivo»...), si alternano sonetti tanto in lode dei francesi quanto in lode degli austriaci, con una certa predilezione accordata a Napoleone (il cui gusto assurge addirittura ad arbitro, nella poesia siglata D95, sulla discussa superiorità tra Omero e Ossian: «Le vieux Poete (*sic*) du Scamandre / Eut le suffrage d'Alexandre; / Mais Ossian sans faste et sans art / Gagna le cœur de Bonnapart», p. 297, vv. 11-14). Cesarotti non è né un Monti, che Gallo definisce, *d'après* Duccio Tongiorgi, 'poeta di governo' e tutt'altro rispetto al 'poeta di Stato' Cesarotti (cfr. *Introduzione*, p. VII, n. 2), né tantomeno un Foscolo; il cui *Ortis*, peraltro, come Gallo ricorda a p. LIII, n. 125 dell'*Introduzione*, fu severamente stroncato dal nostro nella lettera del 7

maggio 1803. L'unica preoccupazione che muova il professore patavino, riesca vincitore chicchessia, è che torni nuovamente a regnare «la pace»: ciò che ben si accorda con quello spirito che Binni aveva definito «europeista» e di cui fa fede, ad esempio, quanto aveva scritto con viva soddisfazione vent'anni prima, nel cap. XIX della terza parte del *Saggio sulla filosofia delle lingue* (1785): «Le antipatie religiose e politiche non si conoscono più, le usanze e le opinioni sono in una circolazione perpetua; l'Europa tutta nella sua parte intellettuale è ormai divenuta una gran famiglia». Un europeismo che è prima di tutto un ideale letterario, il sogno di un equilibrio aristocratico-umanistico vissuto nei rassicuranti binari di un moderato ottimismo progressista; e che, lo si apprende finalmente grazie a questa edizione completa delle *Poesie*, trova anche una sua corrispondenza nella scrittura cesarottiana, con una marcata predilezione per il sonetto (e specificamente per le varianti metriche più classiche della tradizione petrarchesca, come si apprezza a colpo d'occhio nell'utile *Tavola metrica* alle pp. 327-28 del volume) e un ventaglio lessicale e di *topoi* che tradiscono una formazione svoltasi tutta internamente al petrarchismo arcadico. Qualche incursione, minoritaria e non disprezzabile, nel Cinquecento di Della Casa e nello stile del Dante infernale e petroso: spie, anche in questi casi, di una 'disponibilità' cesarottiana a captare le oscillazioni del gusto contemporaneo, con da un lato Foscolo (del quale, nella stessa lettera succitata, elogiava calorosamente la lirica) e dall'altro Monti, e con lui il «culto di Dante» (come lo definì Dionisotti) *fin de siècle*. La possibilità di confrontare le varianti, inoltre, permette di apprezzare con precisione i minimi scarti di questo letterato ancora organico al mondo *ante* '89, ma pur visibilmente a cavallo di due mondi. Unici due difetti dell'edizione, l'assenza di traduzioni per i componimenti non italiani (ne avrebbero giovato particolarmente quelli in dialetto) e, piaga immedicabile della saggistica odierna, l'eccessiva quantità di refusi di battitura sfuggiti alla correzione.

[Marco Capriotti]

★ Alessandro Manzoni, *Adelchi. Tragedia*, Introduzione e commento di Carlo Annoni, a cura di Rita Zama. Nota al testo di Isabella Becherucci. *Spartaco*, a cura di Angelo Stella. Premessa di Giuseppe Zecchini, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2015

Il 1821 fu un anno decisivo per la storia nazionale italiana e, di riflesso, anche per l'attività letteraria di uno scrittore pervaso dal desiderio di vedere l'intero popolo della penisola finalmente libero e unito. Appena sorti i primi focolai rivoluzionari contro lo straniero austriaco, auspicando il pronto sostegno dei fratelli piemontesi, il poeta lombardo si era lasciato dettare dal vivo amor di patria il suo *Marzo 1821*, un carme politico permeato da una fitta trama di citazioni bibliche che miravano a giustificare il ricorso alla «spada» per la Pasqua di una nazione ingiustamente schiava dell'«iniqua ragion» dell'oppressore; ma proprio il 1821 è anche l'anno d'esordio del romanzo, opera in tutto fedele al dettato della *Morale Cattolica*, che bandiva senza restrizione ogni forma di vendetta cruenta, nella consapevolezza che «il sangue di un solo uomo, sparso per mano del suo fratello, è troppo per tutti i secoli e per tutta la terra». Nella fervente attività scrittoria di quell'anno, attraversato da contraddizioni e pulsioni antitetiche, Manzoni compose anche il *Cinque Maggio*, *La Pentecoste*, l'*Adelchi*, e iniziò ad abbozzare il progetto dello *Spartaco*.

Il saggio col quale Annoni introduce alla lettura dell'*Adelchi* ha il pregio di trasformare la seconda tragedia manzoniana, un'opera al crocevia di esperienze letterarie molto diverse, in un «catalizzatore di problemi» (p. CXLIII) cruciali per la comprensione dell'opera omnia di Manzoni, come quello dell'eterna questione, quanto mai cara a uno scrittore cristiano e indipendentista, della possibilità che possa sussistere una guerra giusta, che la ragione, cioè, possa farsi debitamente strada grazie alla spada. Proprio attorno alla sineddoche della spada, decretata dal re Desiderio sovrana assoluta della Storia con una sentenza lapidaria che Annoni sceglie a titolo del suo saggio («il mondo / o figlio, è della spada», *Prima forma* 203-204), il critico coagula una profonda riflessione sul pensiero politico e morale di Manzoni, in una chiave di lettura che gli ha permesso di abbracciare l'intera produzione letteraria dello scrittore, dal giovanile *Trionfo della Libertà* fino all'inconcluso saggio *Dell'indipendenza italiana*.

Nella produzione manzoniana del 1821 si appalesa la coesistenza di due poli di pensiero agli antipodi: da una parte, la ragione della forza, quella indiscutibilmente accolta in *Marzo 1821* e, secondo Annoni, anche nel *Cinque Maggio*, che lascerebbe trapelare la fascinazione della figura dell'eroe e una concezione ancora estetizzante della guerra; dall'altra, la ragione evangelica del perdono anche nei confronti dell'oppressore che prende forma nel romanzo. Secondo Annoni l'*Adelchi* gravita ancora, sostanzialmente, attorno al primo polo, ma è in quest'opera che esso verrebbe irrimediabilmente a creparsi. Caposaldo del giudizio critico dello studioso è il ridimensionamento del testamento finale di *Adelchi*, che, secondo una nota di metodo ormai imprescindibile per chi si relaziona al partito polifonico delle opere manzoniane, non può essere fatto coincidere col pensiero dell'autore. Certamente, è innegabile che la «confittualità e contraddittorietà di *Adelchi*» riflettono quelle proprie dell'autore (p. 110), ma se il principe longobardo, oppressore suo malgrado, sconfitto da un altro oppressore, perviene alla conclusione che al mondo «non resta che fare torto / o patirlo», non bisogna per questo intendere che Manzoni fosse afflitto dal pessimismo storico che pervade il personaggio. Attraverso la figura di *Adelchi*, Manzoni ha semmai potuto constatare che ad entrare inevitabilmente in crisi non è la dimensione della Storia in senso lato, bensì quella della tradizionale tragedia eroica calata «nel campo della guerra», in cui il ricorso alla forza bruta è inevitabile per non soccombere, e in cui a rendere schiavi della violenza c'è ancora un Fato avverso che argina la libertà individuale. La conclusione alla quale perviene Manzoni è che la dimensione letteraria della tragedia non può essere in alcun modo conciliata con l'etica del Vangelo (pp. CIX-CX): nell'*Adelchi* la Bibbia è citata solo per essere piegata alla logica di una «teodicea spicciola, per la quale chi vince ha ragione» (p. 198). L'ideale evangelico è incarnato soltanto dalla principessa Ermengarda, che collocata da «la provida / sventura infra gli oppressi», incarna la *figura Christi* della vittima innocente che perdona il suo oppressore, come avrebbe fatto Lucia.

Secondo Annoni, Manzoni decise di scrivere un romanzo proprio per «per congedarsi da un mondo rappresentato tragicamente nella forma del “mondo della spada”» (p. XCIV). Il romanzo sarebbe, in sostanza, una palinodia della tragedia, che, come già sostenuto da Frare, si rende particolarmente evidente nella correzione *ad litteram* del testamento di *Adelchi*: l'innominato, dopo essersi convertito, «quel coraggio che altre volte aveva mostrato nell'offendere e nel difendersi [...] lo mostrava nel non fare né una cosa né l'altra» (PS, XXIX), e così anche i bravi rimastegli fedeli «se la passavano, al par di lui, senza fare né ricever torto, inermi e rispettati» (PS, XXIX). Nella dimen-

sione del romanzo le due categorie manichee di 'oppressi e oppressori' sono soppiantate da quelle di 'innocenti e nocenti': si appartenga alla classe dei potenti o a quella degli umili, in ogni modo del male si potrà essere soltanto «forzatamente vittime, ma non autori» (*La Colonna infame*).

Nelle note al testo Annoni commenta, quando possibile, Manzoni con Manzoni, spesso illuminando la tragedia alla luce del romanzo, e viceversa. Con puntuali riferimenti testuali a tutta la complessa stratigrafia compositiva dei *Promessi sposi* il critico mostra che «nell'insieme della mitopoiesi manzoniana, la storia dell'*Adelchi* non si arresta davvero alla *princeps* del 1822», ma al contrario continua ad esercitare un'azione modellizzante sulla prosa del romanzo fino alla *ne varietur* della Quarantana (pp. 36, 41, 92), a riconfermare il legame profondo tra le due opere. Per quanto concerne le fonti letterarie, Annoni porta alla luce una fitta trama di citazioni dalla *Divina Commedia*, dalla meno scontata *Gerusalemme liberata* e, in particolare per il parallelismo Didone-Ermengarda, dall'*Eneide*. Molto fitto anche il tessuto dei rimandi biblici, strumentalizzati dalla retorica medievale dei potenti della tragedia.

Il commento di Annoni, attento anche alle varianti interne alla tragedia, poggia sull'innovativa edizione critica del testo approntata da Isabella Becherucci, fondamentale per seguire lo sviluppo del pensiero manzoniano. Il lavoro della filologa ha rettificato l'impostazione dell'edizione precedente curata da Ghisalberti per le *Opere Varie*, andando a distinguere con maggior chiarezza i diversi momenti compositivi dell'*Adelchi*. Nella *Nota al testo* la Becherucci espone in sintesi quanto più distesamente esplicito nell'*Introduzione* al suo volume, partendo dalla presentazione dei testimoni manoscritti. Della tragedia esistono due autografi, entrambi conservati presso il fondo Braidense: il ms. VS.X.2 e il più recente ms. VII.1. Con una debita rianalisi delle varianti interne ai due testimoni, la filologa ha ricostruito una stratigrafia compositiva davvero intricata, in quanto i due manoscritti non corrispondono, come aveva pensato Ghisalberti, ad una prima e ad una seconda stesura. Basti considerare che il faldone del primo manoscritto comprende anche dei fascicoli, detti 'fogli staccati' (f.s.), aggiunti da Manzoni in un secondo tempo, che dovevano andare a sostituirsi ad alcune porzioni di testo della prima versione: sui 'fogli staccati' l'autore aveva riscritto *ex novo* ampie porzioni dell'opera, ma quando possibile si era ricollegato, attraverso segni di rimando, alla prima stesura, se necessario aggiustata con ulteriori modifiche. Riconsiderando la lezione dei fogli staccati, le relative varianti apportate sulla prima stesura in questo secondo momento di rielaborazione, e la folta messe di varianti interne al secondo manoscritto, la Becherucci ha potuto individuare una fase di stesura intermedia, quella che nella sua edizione è riportata nella sezione *Verso la seconda forma*. Nella *Nota al testo*, la Becherucci riporta tutta la documentazione esterna che ha coadiuvato la ricostruzione della cronografia compositiva, per poi seguire le vicende editoriali dell'*Adelchi* fino all'edizione delle *Opere Varie* del 1845.

Come spiega la Becherucci, a determinare i più massicci interventi sulla prima stesura della tragedia è stata anzitutto l'azione di una «impetosa autocensura autoriale» (p. 481), all'insegna della ricerca dell'unità d'azione e, soprattutto, della fedeltà al vero storico: come scrisse a Fauriel il 3 novembre 1821, Manzoni si era reso conto che la versione iniziale era patinata da un inappropriato «couleur romanesque», che dipingeva Adelchi con le tinte dell'eroe risorgimentale che aspirava a farsi guida del popolo italiano riunito per contrastare la dominazione dei franchi. Ricostruita la verità storica attraverso il rigoroso lavoro di ricerca che è confluito nelle *Notizie* e nel *Discorso sui*

Longobardi, Manzoni epurò la tragedia dell'inappropriato anacronismo: ridisegnando la figura di Adelchi, dando più spazio alla questione delle profonde divisioni interne al popolo longobardo (e quindi alla figura di Svarto), e scrivendo i due Cori, «il secondo, cronologicamente, dei quali» è «investito quasi di un intento riparatore nei confronti dell'inizialmente errata valutazione della situazione degli italiani [...] e finalizzato ora a dissipare l'ombra di qualsiasi illusione» (p. 491). Ad esercitare un'azione sul testo della tragedia è stata anche la Censura vera e propria, che determinò l'ulteriore eliminazione di passi troppo apertamente allusivi alla contemporaneità (p. 493). Nonostante ciò, Manzoni sapeva che un lettore attento avrebbe comunque potuto cogliere, sotto il velame dei versi medievali, il suo fervore indipendentista: proprio per questo fece in modo di pubblicare l'*Adelchi* in concomitanza con una edizione degli ormai cinque *Inni sacri*, che ne avrebbe stemperato la carica politica, sia pure al costo di rinunciare alla pubblicazione simultanea della tragedia tradotta in lingua francese dal Fauriel, che, anche a causa della morte di Madame de Condorcet, rischiava di ritardare eccessivamente i lavori. L'iniziale proposito di pubblicare il testo italiano in simultanea con quello francese è stato adempiuto solo con questa nuova edizione.

A chiusura della struttura composita del volume è collocata un'appendice, a cura di Stella e con premessa di Zecchini, dedicata allo *Spartaco*, una terza tragedia manzoniana rimasta allo stadio di appunti preparatori, stilati tra la fine del 1821 e l'inizio del 1822, perché accantonata a favore del romanzo. Il protagonista dell'opera non sarebbe stato lo «Spartaco storico quanto il moderno "mito" di Spartaco» (p. 526) creato dall'Illuminismo sulla base di fonti frammentarie e aleatorie, quello dell'eroe guerriero che poteva incarnare il duplice ideale della lotta contro la tirannide e contro lo schiavismo. Manzoni è dunque pervenuto alla soluzione del romanzo, e quindi dell'abbandono della dimensione tragica della spada soltanto dopo una riflessione tormentata, che, in fondo, neanche i *Promessi sposi* hanno potuto acquietare, se la tesi della guerra giusta, ricorda ancora Annoni, torna ad affacciarsi nel tardivo *Dell'Indipendenza dell'Italia*: ma è proprio questa continua e mai appagata ricerca della Verità a rendere Manzoni tanto umano.

[Isabella Binda]

★ Enrico Tatasciore, *Epos di Giovanni Pascoli. Un laboratorio del pensiero e della poesia*, Bologna, Pàtron, 2017

Il libro di Enrico Tatasciore offre una chiave per l'accesso al laboratorio di Pascoli commentatore degli antichi e poeta in proprio. L'antologia latina *Epos* è al centro del volume, il primo nel panorama critico attuale ad occuparsi così approfonditamente del commento pascoliano a Virgilio. Ponendo costante attenzione alla struttura macro-testuale dell'antologia latina, Tatasciore svincola definitivamente *Epos* da una «lettura per singole delibazioni» (p. 10), riuscendo a mostrare che si tratta di un capolavoro della critica moderna e non soltanto di un prodotto di pura erudizione.

Nell'affrontare un aspetto talvolta trascurato della poetica e della poesia di Pascoli – ma da diversi anni messo in rilievo dalla critica, a partire dalla monografia di Ferratini (1990) – Enrico Tatasciore riprende una copiosa quantità di bibliografia su Pascoli poeta, docente, teorico e commentatore scolastico, impostando un proficuo dialogo

con grandi studiosi e favorendo attraverso intelligenti *excursus* critici una più completa e puntuale comprensione dei meccanismi dell'officina pascoliana. Il lavoro di Tatasciore, molto ricco di riferimenti al resto della produzione di Pascoli, si presenta così come brillante punto di arrivo di studi e ricerche che hanno riconosciuto l'importanza di questa opera antologica, e come punto di avvio per nuovi percorsi ermeneutici.

L'introduzione orienta il lettore e fornisce fin dal principio le chiavi di lettura del libro e dei suoi quattro capitoli, soprattutto in senso metodologico. Se i primi due capitoli sono per così dire 'preparatori', il terzo «è teoreticamente al centro del libro» (p. 9), mentre il quarto rappresenta una applicazione pratica del metodo e delle riflessioni proposte. Completano il volume una nota bibliografica, una tavola delle abbreviazioni e un utile indice dei nomi (di persona e di personaggi).

Nel primo capitolo, *Proice tela manu: Virgilio e I due fanciulli*, Tatasciore analizza il testo di chiusura dei *Poemetti* (1897), *I due fanciulli*, mettendo in evidenza la poetica comune che soggiace a *I due fanciulli* e a *Eco di una notte mitica*, la prosa su Manzoni lettore di Virgilio di poco precedente. Tatasciore propone una lettura dei *Due fanciulli* aderente alle modalità con cui Pascoli leggeva Manzoni: lo studioso riconosce cioè, dietro al testo, una serie di altri testi che potevano contribuire a formare nella mente quella «sensazione doppia» che generano, appunto, in Pascoli i «passini frettolosi di Menico», con riferimento all'ultima notte di Troia. Tatasciore esamina da vicino il rapporto tra *I due fanciulli* e i vv. 826-835 del sesto libro dell'*Eneide*, facendo emergere la «lezione tecnica» virgiliana (Traina) di cui Pascoli si serve: è soprattutto la tramatura fonica ciò di cui Pascoli si appropria per «l'elaborazione di un pensiero con l'aiuto del testo virgiliano» (p. 35). Il rapporto tra Pascoli e Virgilio diventa triangolare quando a *Eco* e al poemetto si aggiunge proprio *Epos* come chiave per l'analisi testuale. I 'sunti' che Pascoli crea per *Epos* sono il luogo in cui si realizzano gli «incontri tra poeti» e infatti Tatasciore spiega che «*Epos* è scritto, nella sua più intima sostanza, come opera di risonanza poetica» (p. 48). La parola antica viene reinterpretata e al contempo Pascoli *ricrea* una propria *Eneide*: «il commento diventa così una forma di poesia di secondo grado» (p. 49). Di conseguenza, la peculiarità di *Epos* sta proprio nel suo essere opera di risonanza poetica a due voci, luogo di incontro e scambio: il Virgilio contenuto in *Epos* rappresenta una «polarità operativa» (p. 48) capace di produrre nuovo senso all'interno di un circolo ermeneutico. Inoltre, l'evocazione della figura di Virgilio, attraverso la ripresa delle sue parole, contribuisce a trasmettere anche un significato storico e politico, come faceva a suo tempo Virgilio, cantore della pace con le *Georgiche*. Di qui è breve il passo verso l'argomento del capitolo successivo: il discorso politico. «Dal laboratorio di *Epos* si stacca una figura che lo scrittore ciruisce, isola in un rilievo speciale per estrarre, dalla scomposizione dei suoi elementi, altrettanti elementi di discorso» (p. 67): è *Allecto*, l'Erinni che scatena la guerra nel Lazio, a dare il titolo a un discorso pascoliano coevo ai testi già visti e mai pubblicato.

Con lo stesso metodo utilizzato nel primo capitolo, anche nel secondo, intitolato *L'oggi con le parole del mito: Allecto*, Tatasciore si pone l'obiettivo di individuare in *Epos* non soltanto la semplice interpretazione del testo virgiliano, ma soprattutto «gli elementi propulsori di una riscrittura, di un potenziamento retorico delle parole dell'«oggi» attraverso le parole del mito» (p. 81). Benché non si tratti del Pascoli migliore, avverte Tatasciore, *Allecto* interessa tuttavia per il suo valore documentario, che si fa testimone delle strategie retoriche utilizzate da Pascoli. Tatasciore aggiunge un nuovo elemento all'analisi di *Allecto*, ed è proprio il ricorso a Virgilio, a cui nessun commentato-

re prima di lui sembra aver fatto cenno. Il discorso si apre con una traduzione da Virgilio (*Eneide* VII, 511-518), che viene poi «estesa nel testo in forma allusiva» (p. 81): la furia non è presente in *Allecto* come personaggio statico, ma diventa, all'interno della dimensione narrativa drammatizzata attraverso la sua messa in scena, un vero e proprio «referente simbolico» della realtà politica contemporanea carica di tensioni. Ciò che permette all'Erinni di permeare tutto l'orizzonte della narrazione è quella che Tatasciore chiama la «tecnica della traduzione sfrangiata» (p. 90). E qui si vede come lo studioso riesca ad entrare nel profondo della creazione pascoliana, esaminando di volta in volta, e distinguendole tra loro, le varie modalità di traduzione o allusione o commento o riassunto o ancora nota esegetica, portando finalmente alla luce la molteplicità delle sfumature del rapporto di Pascoli con i testi del passato. Dietro a un'allusione o a una traduzione c'è sempre un incontro di poeti: secondo Tatasciore, Pascoli giunge a farsi emulo di Virgilio nel suo ruolo di poeta della contemporaneità, radicato nel suo tempo e che sa fare del mito un referente simbolico della realtà storica.

Il terzo capitolo, *Volgarizzare e vivificare: modi e intenzioni del commento*, approfondisce la tematica del dialogo tra opere e autori moderni e antichi ed esamina nel dettaglio l'influenza di Manzoni romanziere su *Epos*.

All'inizio del capitolo, sulla scorta delle indicazioni pascoliane, Tatasciore spiega che cos'è un classico in rapporto con la tradizione e con la propria contemporaneità: il romanzo è in grado di essere «opera del proprio tempo, portatrice di una propria dimensione di verità, e insieme di dialogare con opere di altri tempi e con altre verità, attingendo così a un sovrastorico universale umano» (p. 111). E ancora, a proposito di originalità e imitazione, precisa che «dall'analogia nasce, affidata anche a un minuscolo dettaglio, la differenza che porta al nuovo, a ciò che in prospettiva letteraria si giudica originale» (*ibid.*). Durante tutto il capitolo questo aspetto viene ripreso attraverso numerosi esempi: in questo modo il libro di Tatasciore si caratterizza anche come importante contributo alla spiegazione dei meccanismi intertestuali di cui Pascoli si serve (e si intenda intertestualità nel senso più ampio: relazioni con altri testi in senso etimologico, ripresa testuale, eco inconscia, antefatto ecc.).

Tutto ciò si collega ad *Epos* in quanto la riscrittura di Virgilio sotto forma di commento scolastico, lungi dall'essere un atto di erudizione compilativa, prevede la costruzione di una solida struttura narrativa. Sono *I promessi sposi* il modello perfetto che permette a Pascoli di ricreare, in una nuova forma letteraria 'moderna', l'essenza dell'epica antica. All'interno del commento pascoliano un processo di volgarizzazione elimina il carattere sublime dell'*epos*, ma al contempo l'opera virgiliana riceve nuova linfa dalla sua 'romanizzazione'. La metamorfosi del testo offre come risultato una *vivificazione* complessiva (è termine pascoliano), poiché l'*Eneide* viene rinarrata nel tono medio del romanzo, ma la sopravvivenza dell'archetipo antico è garanzia della sua «rinascita in forma nuova» (p. 139): riesce appieno il tentativo pascoliano di «rinnovare l'antico nella sua sostanza» (*ibid.*, corsivo dell'autore).

Questo *modus operandi* è del tutto nuovo nel contesto intellettuale dell'epoca. Tatasciore insiste a più riprese e con svariati esempi sulle differenze di metodo tra Pascoli e Remigio Sabbadini, commentatore virgiliano a lui contemporaneo. Non soltanto Pascoli mostra una vocazione al racconto romanzesco assente nel collega, ma soprattutto accosta i poeti e i testi in funzione strutturale, per metterne in risalto la coerenza narrativa; al contrario, Sabbadini, ancora legato a un'ottica normativa dei generi, accosta i testi in funzione puramente stilistica. Pascoli infatti «chiede un approccio più

profondo al problema delle relazioni di intertestualità fra i due poeti» (p. 127) ed è perciò in grado di «trascrivere il racconto virgiliano in un nuovo discorso, che potremmo definire ‘moderno’ proprio nel senso stabilito da Pascoli: attuale [...] e insieme riso-
nante dei ‘segni’ dell’antico» (p. 123).

Il rapporto tra mito, natura e letteratura è al centro del quarto e ultimo capitolo del saggio: *Discorso del mito e discorso della natura: Le Memnònidi*. L’obiettivo di Tatasciore è mostrare come nell’elaborazione di questo poema conviviale Pascoli riesca a riconfigurare secondo modalità del tutto nuove il materiale mitico proveniente dalla tradizione letteraria. Secondo le versioni canoniche post-omeriche, ogni anno sulla tomba di Memnone gli uccelli detti appunto memnònidi si combattono e si uccidono tra di loro. Pascoli invece identifica (come già altri prima di lui) le *memnonidi* nelle gambette, specie ornitologica di cui trovava precise descrizioni nella *Vita degli animali* di A.E. Brehm e in altri trattati: le gambette duellano senza ferirsi, e così avviene nella loro rappresentazione letteraria nel poema conviviale.

In queste pagine Tatasciore considera attentamente l’influenza dei testi a carattere scientifico sulle invenzioni di Pascoli in relazione alla sua poetica: queste opere «hanno accesso all’officina del poeta in quanto riproducono qualcosa che il poeta reputa ancora reale, per quanto remoto nello spazio e nel tempo della sua esperienza» (p. 207 n.). Il poeta-fanciullino non mette in dubbio l’autorevolezza del testo scientifico, né che esistano delle *cose* in cui è possibile scoprire la poesia: la scienza riproduce qualcosa che il poeta reputa reale e veritiero, benché frammentario. E così la verità della natura può addirittura contraddire e superare la verità del mito, sottoposto a un’operazione di riscrittura, che «arretra il mito a qualcosa di originario che sta *prima*» (p. 205) della tradizione letteraria. La scienza, insomma, amplifica le possibilità della letteratura e del mito, poiché, spiega Tatasciore, «se il fanciullino cerca la poesia nelle cose, la scienza, che illumina e spiega quelle “cose”, non può che esaltare il “sentimento poetico”, non certo mortificarlo» (p. 207).

E così si torna ancora sulla questione delle fonti: il testo scientifico non è coinvolto in un procedimento allusivo (a differenza dei testi antichi) ma è il mezzo attraverso cui il poeta accresce le sue conoscenze sul mondo naturale. Sempre in senso anti-cronologico e in grande coerenza con la sua poetica, Pascoli utilizza i trattati naturalistici come sorgenti di verità sulla natura: «sul piano estetico è la conoscenza della cosa, non quella della fonte ciò che veramente il testo postula» (p. 219). In questa rielaborazione del materiale mitico attraverso il sapere scientifico Tatasciore riconosce un allontanamento delle *Memnònidi* dal genere epico, e conclude sottolineando che i limiti segnati dalla tradizione possono essere superati lavorando non sulla sorte del personaggio, immutabile, ma «sull’interpretazione del mito fissato in quelle forme» (p. 232).

Il pregio più considerevole di questo studio è senz’altro un merito di tipo metodologico, che potrà quindi avere una portata critica più ampia e non limitata alla sola analisi dell’antologia latina o di un paio di poemetti. È straordinaria la capacità di Tatasciore di commentare un commento, accettando e vincendo la difficile sfida di costruire un percorso critico di tipo ‘meta-meta-testuale’. Lo studioso guida il lettore alla scoperta di Pascoli attraverso la lente del Pascoli commentatore, impresa tutt’altro che semplice. Tatasciore riesce a portarla a termine brillantemente anche grazie alla qualità della sua scrittura, che rimane fluida anche durante i ragionamenti più densi e impegnativi per il lettore. Parallelamente, la struttura del libro è assai curata: la transizione tra un capitolo e l’altro avviene in maniera elegante e compatta, senza stacchi

bruschi, anzi sempre attraverso il recupero di un filo già in parte presente nella sezione precedente, un filo che si sviluppa verso ulteriori approfondimenti critici.

È da auspicare che questo volume possa essere utile a molte ricerche future anche di taglio fra loro diverso. La versatilità del metodo applicato e la poliedricità dei ragionamenti condotti rendono il lavoro di Tatasciore al tempo stesso una guida introduttiva a *Epos*, un commento al commento, un percorso all'interno della mente di Pascoli poeta e prosatore, una disamina dei meccanismi intertestuali *lato sensu* e altro ancora. Sarà pertanto uno strumento utile per chi voglia accostarsi per la prima volta all'antologia latina, ma anche per quanti si trovino di fronte alla sfida di interpretare il rapporto di Pascoli con gli antichi o con le fonti naturalistiche. Pascolisti e italianisti non rimarranno delusi dalla lettura, che ci auguriamo possa essere rivelatrice anche per latinisti ed esegeti virgiliani, per riscoprire un classico latino interpretato da un classico italiano.

[Raffaella Colombo]

★ Giulio Camber Barni, *La Buffa e altre poesie*, a cura di Lorenzo Tommasini, prefazione di Walter Chiereghin, con un saggio critico di Fulvio Senardi, Trieste, La Libreria del Ponte rosso, 2017

Giulio Camber, triestino, classe 1891, di guerre mondiali ne fece due: il '15-'18, disertando dall'esercito austro-ungarico e – con il nome di copertura «Barni» – da volontario in quello italiano; nel 1941, cinquantenne, all'impiego nel tribunale militare che doveva giudicare il comportamento dei soldati italiani nella guerra di Mussolini preferì la prospettiva di tornare al fronte assieme al figlio, trovandovi la morte – in Albania – per una banale caduta da cavallo.

Mazziniano, come tanti convinto che la Grande Guerra fosse sacrificio necessario al compimento liberale e democratico del Risorgimento, e che ciò bastasse a distinguere il suo interventismo da quello aggressivamente nazionalista che nel contesto geopolitico ed etnico del Litorale adriatico infilava chine imperialiste decisamente antislave, Camber «Barni» pubblica all'inizio degli anni '20 sulla rivista mazziniana triestina «L'Emancipazione» un piccolo gioiello della poesia di guerra, *La Buffa*. Rivista e corretta, l'opera conosce una seconda edizione negli anni '30, su incoraggiamento di Virgilio Giotti. Ma il fascismo è oramai regime consolidato, pervenuto ai suoi fasti imperiali di cartapesta: normalizza l'eredità della Grande Guerra nel culto della Grande Italia e la poesia di Barni, con la sua *epica antieroica*, subisce l'immediato colpo della censura e il volume sparisce dalla circolazione. Sarà Umberto Saba, nel 1950, a riproporlo, postumo, per i tipi di Mondadori, con un famoso giudizio, epigrammatico e discutibile sì, ma con un fondo di verità: «I poeti dell'altra guerra furono Ungaretti, e su un altro piano (popolare) Giulio Barni».

L'edizione della *Buffa* preparata e curata da Lorenzo Tommasini (Giulio Camber Barni, *La Buffa e altre poesie*, Trieste, La Libreria del Ponte rosso, 2017) si propone di rinnovare l'interesse per la figura di un poeta a suo tempo valorizzato, oltre che dagli amici triestini del calibro di un Saba e di un Giotti, anche da Montale e da studiosi come Muscetta e Debenedetti. Tommasini ci offre un'edizione critica dell'opera che, sul riferimento delle edizioni 1935 e 1950, dispiega il panorama delle varianti rispetto alla prima edizione del 1920-21.

Nella sua introduzione (*Giulio Camber Barni settantacinque anni dopo, 1941-2016*) Tommasini ben coglie in sintesi lo sguardo poetico che Camber Barni distende sulla tragedia della guerra, «mai tentato da un giudizio morale» e dettato da una sofferta empatia umana nel ritrarre in tanti realistici episodi la quotidiana condizione materiale e psicologica dei soldati. Vede bene Tommasini l'accento caratteristico della poesia di guerra di Camber Barni nella «posizione debole e regressiva» dell'io «rispetto alle figure che gli stanno intorno», un io poetico che rinuncia «ad acquisire una concretezza e a determinarsi se non in funzione del rapporto con i commilitoni e con la situazione che lo circonda, lasciando così la scena ad una moltitudine di co-protagonisti».

Completa l'edizione una densa postfazione di Fulvio Senardi (*La Buffa, ovvero l'epica dei trinceristi*) in cui si esprimono fondate perplessità sulla collocazione dei testi dell'opera in un'importante antologia di poeti italiani della Prima guerra mondiale curata da Andrea Cortellessa (*Le notti chiare erano tutte un'alba*, 1998) entro la sezione tematica della 'guerra-festa', in «imbarazzante coabitazione con i futuristi»: nulla di giocoso, nessuna ludico-energetica, esaltante trasfigurazione dell'esperienza bellica, in Barni, e, semmai, commenta Senardi, «macerazione, ascesi, senso del dovere che tasta ogni volta i suoi limiti, li trova, li supera nella stoica e mai facile accettazione di un destino».

E qui, di necessità solo per brevi spunti, si riprendono quell'ossimoro iniziale, l'*epica antieroica*, come possibile stigma della poesia della *Buffa*, e il lapidario giudizio di Saba. Se ben s'intende il suo detto, non aveva torto Saba a vedere in Ungaretti il vertice di un approccio dolorosamente soggettivo all'esperienza della guerra e in Camber Barni, all'opposto, un 'oggettivismo' intensamente partecipe di una sofferenza collettiva e popolare, nei tanti suoi ritratti degli umili fanti contadini sepolti nel fango e nel sangue delle trincee, perlopiù inconsapevoli delle idee di patria e nazione, eppure tenacemente attaccati a un dovere superiore che si confonde con l'umanissimo istinto di sopravvivenza. Nella retrocessione dell'io poetico, il 'plotonista' Barni, senza intenzioni demitificatorie dei valori di unità e coscienza nazionale interpretati alla luce dei suoi ideali repubblicano-risorgimentali, è, in realtà, personaggio anch'egli tra i personaggi popolari della sua *Buffa* (è il termine ironico con cui tra i soldati veniva chiamata la 'fanteria'), ma vi si specchia di scorcio, fuori da complicazioni intellettuali, rifrangendosi nelle *istantanee* di una ritrattistica collettiva a definire un suo difficile, sofferto ruolo di collante e garante di quei valori nazionali, interpretati anche dentro un *epos* minimo, popolar-comune, ma non perciò poco solido e meno cantabile. Gli schizzi di episodi e comportamenti, esaltanti o commoventi, epici o comici, nascono da una misura sempre umanamente quotidiana dei suoi interpreti e dei loro atteggiamenti e colgono gli strumenti umani, comuni e quotidiani, vari e diversi, con cui il soldato di un esercito non professionale e ormai di massa affronta un'esperienza così tragica, senza odio per il nemico, talora sentendolo 'fratello' in una stessa condizione dolorosa. Un esercito di lavoratori e contadini, dalle provenienze regionali le più varie, riflesse nella costruzione da parte di Barni di un lessico popolare anche dialettalmente mescolato.

Ora, proprio la *mescolanza* pare cifra molto significativa della *Buffa*: mescolanza di generi e di toni (dall'epico, all'elegiaco, al comico) e mescolanza di linguaggio e lessico (dal rifacimento dialettal-popolare, all'eco colta), prima misura di una poesia che pensa se stessa e si costruisce nel caratteristico ritmo del suo verso, di una sofferta e dolorosa cantabilità, niente affatto e solamente con semplice e immediata ingenuità popolare, come ebbero già ad avvertire Debenedetti e Montale.

[Luca Zorzenon]

★ Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, a cura e con un saggio introduttivo di Roberto Deidier, Milano, Mondadori, 2017

In occasione del quarantennale dalla scomparsa di Sandro Penna (1906-1977) vede finalmente la luce il volume che, nella serie mondadoriana dei «Meridiani», ne raccoglie «tutte le poesie» e «tutte le prose», accanto a una sostanziosa scelta di «pagine di diario», per gran parte inedite. Anche nella sezione con le prose non diaristiche, per la verità, compaiono alcuni interessanti inediti, emersi dall'Archivio Sandro Penna: «altri racconti» non inclusi in *Un po' di febbre* (e neppure nella silloge *Cose comuni e straordinarie* curata nel 2002 da Elio Pecora), brevi recensioni e note che qui compaiono sotto l'occhiello *Autoritratti, note critiche, interviste*. Senza voler sminuire l'importanza di aver reso finalmente accessibili agli studiosi, e non solo a essi, questi materiali mai prima d'ora pubblicati o anche soltanto dispersi (e si pensa in particolare alle scritture diaristiche, fino a oggi parzialmente note e certamente indispensabili per una più precisa definizione della personalità del poeta), pare di poter affermare che non in ciò risiede, tuttavia, il pregio principale del volume curato da Roberto Deidier. Con esso infatti lo studioso ha condotto a compimento un'operazione dalla più vasta portata critico-interpretativa, prima ancora che documentaria e filologica – posto naturalmente che si possano tenere davvero discosti i due piani. In tale complessiva valenza ermeneutica, che riapre il discorso su Penna e dispone la sua opera a una profonda riconsiderazione critica, risiede in definitiva il merito più grande del lavoro compiuto dal curatore.

Quanto appena rilevato non impedisce, come ovvio, che anche sul versante propriamente storico-documentario, e filologico, il volume curato da Deidier si presenti come pregevole. Ancorché lo studioso dichiari incidentalmente di non aver voluto procurare l'edizione critica delle opere penniane (p. 1014), il suo regesto dei testimoni è da considerarsi quanto di meglio a oggi prodotto sui 'Penna papers', qualificandosi – anche in termini metodologici – per un'acribia di cui da tempo (e si può dire da sempre, o almeno a cominciare dagli appelli rivolti in tal senso da Garboli) si avvertiva l'esigenza. Gli apparati in calce al volume mostrano pervasivamente la perizia di Deidier, tanto nei 'cappelli' introduttivi alle opere e nelle schede di commento ai singoli testi (*Note e notizie sui testi*) quanto, e forse soprattutto, nell'importante contributo intitolato *Sandro Penna: i libri e le carte*, d'ora in avanti riferimento indispensabile per chiunque intenda accostare criticamente l'opera penniana. Il curatore, in particolare, non si sottrae a quella che è la sfida più difficile legata alle carte di Penna, segnatamente quelle recanti versi: vale a dire la questione – evidentemente decisiva anche al di là dell'ambito strettamente filologico e «che già Pasolini e quindi Raboni e Garboli si erano posti» – della loro datazione. Sfida ardua soprattutto in ragione di quelle «labilità e disordine» che contrassegnano le carte penniane e che non sempre rendono possibile addivenire a conclusioni certe. Deidier può talora giungere tuttavia, manoscritti alla mano, anche a rettificare ipotesi di datazione non suffragate dai riscontri documentali (si veda per esempio il caso della prosa pubblicata con il titolo di *Primavera*, p. 1259).

Alla questione diacronica si correla quella della morfogenesi dei testi penniani e del loro progressivo assestamento. Aspetto, quello relativo al 'come lavorava Penna', particolarmente delicato in un autore dalle caratteristiche del poeta perugino, e che Deidier appare solidamente attrezzato ad affrontare – avendo egli peraltro avuto già modo di addentrarsi nel laboratorio penniano in studi importanti come *L'officina di Penna* (Milano, Archinto, 1997) e *Le parole nascoste* (Palermo, Sellerio, 2008). Esiste infatti

– pur certo contenuta rispetto ad altri autori novecenteschi, e notevolmente peculiare – una variantistica penniana, e anzi Deidier si spinge ad affermare che «Penna è stato anche un maestro della variazione». Il commento ai singoli testi dà sempre accuratamente conto delle dinamiche compositive, procedendo da una escussione rigorosa dei testimoni – in prima istanza, laddove conosciuti, dei manoscritti; ma non vengono trascurate fonti allotrie.

Con l'evocare le modalità compositive del poeta ci si colloca al cuore stesso del caso critico rappresentato da un autore come Penna e dalla sua opera. Il rapporto, s'intende, tra scrittura ed esperienza, la «confluenza di vita e scrittura» – ganglio centrale anche in quel quoziente di riflessione sulla poetica presente nell'opera dello scrittore perugino (non esclusivamente in quella in prosa).

Come noto la 'spontaneità', la 'naturalizza' – con le relative 'facilità' e 'felicità' –, costituiscono uno tra i più frequenti *cliché* attribuiti all'opera di Penna, accompagnandone la ricezione critica fin dalle primissime apparizioni dei suoi scritti. Non si vuol certo sostenere qui che Roberto Deidier, con il suo profondo scandaglio critico-filologico, giunga ora a smantellare per primo questo luogo comune – fin dal suo originario configurarsi in realtà fragilissimo, e per la verità generalmente usato con molta prudenza e, per dir così, non pretendendo che venisse preso alla lettera: nessuno ha mai realmente creduto alla *naïveté* di Penna. La sua 'naturalizza' è piuttosto, lo si sapeva già, il risultato – intanto – di una maturazione cui mettono capo opzioni formali ben consapevoli, e tipicamente nette; e anche – più che, come troppo spesso usa ormai dirsi per i poeti, di un sapiente lavoro artigianale (che pure nel cantiere di Penna ovviamente non manca) – di un prodigioso intuito artistico. L'apporto critico di Deidier (si vedano esemplarmente le considerazioni a commento di un testo quanto altri mai rappresentativo, *La vita...è ricordarsi di un risveglio*, a p. 1016) non risiede allora tanto nel demistificare ciò che, per una volta, non era che finto pregiudizio, il codice adottato da una società letteraria fin troppo scaltrita per non sapere come andasse decrittato; bensì nell'attirare l'attenzione sulla natura profonda dell'invenzione penniana, facendo venire in primo piano – anche attraverso la testimonianza sull'attività correttoria, certamente, sui *ripensamenti* – l'infallibile istinto formale che, dal primo getto (non di rado attestato in supporti occasionali, come i ristretti margini di un giornale o di una cartolina) e senza soverchi roveli e successivi colpi di lima, conduce il poeta a individuare la lezione 'giusta', si direbbe la 'buona forma' – quella che immancabilmente sembrerà al lettore l'unica possibile, l'unica davvero *esatta*. È quanto accade anche nel caso dei più noti testo-feticcio di Penna, non raramente peraltro da considerarsi in maniera 'osmotica' rispetto all'insieme delle altre scritture d'autore (*in primis* le prose di *Un po' di febbre* e i diari), come il commento mette sempre puntualmente in rilievo.

L'attenzione all'intertestualità interna, alla «simbiosi di genere», è in effetti decisiva per evidenziare come l'intero universo della scrittura costituisca, nel caso di Penna, quasi un sistema, entro i cui termini l'immaginario poetico dell'autore vive e prende forma. Questo perenne sconfinamento, o slittamento, tra forme di scrittura istituzionalmente differenti è fenomeno che induce a sospettare l'*appunto*, vale a dire la forma di scrittura «più vicina alla vita» (J. Wood), non tanto e non solo come il nucleo pulsante originario o la vena segreta che alimenta temi, immagini, motivi poi decantati nei testi, in verso o in prosa, destinati alla pubblicazione; quanto soprattutto come una sorta di statuto elettivo della più caratteristica poesia penniana – punto d'arrivo e non di partenza, ideale regolativo.

L'escursione nel laboratorio di Penna effettuata sotto l'affidabile guida di Roberto Deidier conduce dunque a porre l'accento su una questione dai risvolti teorici generali, e nondimeno nel caso del poeta perugino nevralgica: quella paradossale di un'arte *naturale*, di una scrittura spontaneamente stilizzata. Sollecita a riflettere, nello specifico, sugli intrinseci rapporti tra il Penna letterato, e quindi lettore, consapevole – aspetto quest'ultimo che il curatore rischia però di enfatizzare, intendendo certo con ciò contrastare, meritoriamente, l'immagine fallace di un poeta invece culturalmente sprovveduto – e il Penna *flâneur*, il dilettante deliberatamente immerso nel «dolce rumore della vita».

A ciò – a una dimensione cioè che sfugge, per la tangente dell'ossimoro, all'*impasse* del paradosso dell'attore – si connette, a ben considerare, anche un'altra importante questione critica, quella delle fonti. Neppure su questo versante Deidier si risparmia, e talora può ritenersi anzi che la rete intertestuale che egli individua intorno a testi, singoli versi, lemmi, immagini, possa essere un po' troppo fitta, un po' troppo ampia (non manca peraltro di esservi contemplata, opportunamente, la cultura visiva: pittorica e cinematografica). Qualche riferimento potrà risultare sorprendente, peregrino; specie quando non sia possibile supportarlo con puntuali riscontri (ma vi sono pure casi risolti brillantemente, per esempio quando il «canale della mediazione» all'origine dell'ascendenza rimbaudiana di *Le nere scale della mia taverna* viene individuato in maniera convincente: pp. 1027-29). Il giusto sforzo di far apparire Penna lettore informato e sensibile corre però troppo spesso il rischio di presentarcelo come quel saputo letterato che in effetti non fu né volle essere mai (le recensioni qui presentate, non esclusa quella di maggiore impegno – a *Isola* di Gatto –, lo comprovano). A parte qualche eccesso, o azzardo occasionale, la gamma proposta è comunque generalmente persuasiva, e in essa ben identificabili se non altro alcune aree di riferimento privilegiate: quella canonicamente scolastica, da Dante a Carducci (del quale ultimo Deidier sottolinea particolarmente l'apporto), entro cui non può peraltro essere ridotta la presenza leopardiana – ben più costante, profonda e articolata; il *côté* simbolista d'oltralpe, con particolare riferimento a Rimbaud; naturalmente d'Annunzio (meno Pascoli); le tracce di certa *koinè* crepuscolare (Govoni); Comisso; i rapporti col novecentismo (non solo letterario: Bontempelli, ma anche Sironi) e il futurismo. Dai rilievi del curatore si evince inoltre una sostanziale, significativa mancanza di autentico dialogo intertestuale con i maggiori colleghi coevi (a cominciare dai mentori della prim'ora Saba e Montale, nei cui confronti i debiti restano tutto sommato abbastanza circoscritti).

Naturalmente occorrerebbe procedere a verifiche caso per caso. Determinando innanzi tutto, dove possibile, l'effettivo rango della presenza intercettata, entro l'ampio spettro che dalla cripto-citazione e dall'intenzionale richiamo giunge alla memoria inconsapevole, al riflesso condizionato e all'assonanza culturalmente determinata, o finanche casuale. Accompagnando, soprattutto, il riscontro storico-filologico alla coerenza interpretativa. Problema generale in materia di critica delle fonti, senza dubbio; ma che nel caso di un autore come Penna si pone come particolarmente cogente.

I fiori di Penna, come Deidier ce li presenta, non sono dunque affatto senza gambo – che è nondimeno esile, occulto: l'organello appena necessario a nutrire una corolla che finisce per occupare l'intero campo visivo, abbagliando di splendore e generando un assai tipico effetto di assolutezza. Essi costituiscono però fasci che il floricultore non sembrerebbe essersi curato, per sostanziale «incapacità organizzativa», di assemblare con arte. E si viene così, con intenzione nella seconda parte di questa nota,

all'elemento probabilmente più controverso del volume allestito da Deidier. Il curatore – forte di considerazioni di ordine anche in senso lato filologico – osserva (si veda soprattutto il già menzionato *Sandro Penna: i libri e le carte*, e in particolare le riassuntive *Conclusioni* a p. 1001 sgg.) come pressoché tutte le raccolte poetiche pubblicate da Penna furono di fatto da questi procurate con la collaborazione, decisiva, di aiutanti e consiglieri, più o meno prossimi alla propria cerchia, più o meno competenti, più o meno 'interessati'. Dalle *Poesie* – edita da Parenti nel 1939 per la «Collezione di Letteratura», nella cui preparazione Deidier mostra il ruolo avuto soprattutto da Solmi e per cui «ogni volontà d'autore risulta in ogni caso compromessa dall'intervento censorio» (p. 915) – fino a *Stranezze*, come noto ultima raccolta pubblicata (nel 1976, da Garzanti) vivente l'autore, per la quale era già largamente acquisito l'importante apporto di Garboli – il poeta ricorse, per la verità più volente che nolente, a figure incaricate essenzialmente di selezionare e ordinare i testi da includere nelle opere di volta in volta in preparazione. Tali deleghe d'autore potevano riguardare non solo la scelta e la disposizione dei testi, ma spingersi occasionalmente a interessare anche questioni come quella (del resto per Penna abbastanza marginale) dell'intitolazione (dell'intera raccolta e di singoli testi). Risulta così confermata peraltro, sul versante propriamente critico, l'immagine di un autore meno interessato all'insieme, alla struttura macrotestuale, che alla qualità e all'autonomia di ciascun componimento.

Alla luce di ciò, secondo Didier, le raccolte pubblicate sotto il nome di Sandro Penna sono da considerarsi tutte più simili ad antologie che a veri e propri 'libri di poesia', del genere di quelli che, sulla scorta di certa eredità soprattutto tardo-ottocentesca, si vennero affermando lungo il Novecento. E l'antologia che più di ogni altra recherebbe il segno del pieno ed esclusivo controllo di Penna – quindi a rigore la sola raccolta *strictu sensu* d'autore – sarebbe da individuare nella (a suo dire misconosciuta: Deidier si riferisce al riguardo, addirittura, a una ingiustificata *damnatio memoriae*) auto-antologia del 1973 (cfr. esemplarmente p. 1005 e, prima, nella *Nota all'edizione*, p. CXL). Ne viene che chi si accostasse a Penna per la prima volta attraverso questo «Meridiano» non vi ritroverebbe l'autore di *Appunti* e di *Una strana gioia di vivere*, di *Croce e delizia* o degli stessi *Il viaggiatore insonne* e *Stranezze*: tutti volumi considerati, in vario grado, alla stregua di apocrifi – come pure, *a fortiori*, *Poesie* (1957) e *Tutte le poesie* (1970), per non dire dei libri postumi. La scelta effettuata da Deidier è infatti drastica: i componimenti poetici di Penna sono offerti al lettore suddivisi in due grandi sezioni: la prima corrispondente a *Poesie* (Garzanti, 1973), integrata dall'irrinunciabile *incipit* di *La vita...è ricordarsi di un risveglio* («stranamente assente» nel volume garzantiano, a onta – parrebbe – della volontà dell'autore: cfr. pp. 939-40) e con in esergo le parole che dovrebbero consacrarne l'*autoritas*, lo *status* privilegiato di «testo di riferimento per le poesie del canone penniano» (p. 938); la seconda, *Poesie 1922-1976*, che allinea in ordine cronologico (laddove possibile determinarlo) tutti i restanti componimenti del poeta, dal primissimo *Alla mia cara madre sull'imbrunire*, e dalle successive prove adolescenziali, attraverso alcuni tra i più noti e caratteristici testi dell'autore (pure da questi non selezionati per la silloge del 1973), fino agli ultimissimi versi conservatici.

Un gesto filologico-editoriale tanto platealmente innovativo finisce per avallare, come si anticipava, e curiosamente, il luogo comune (del resto ben fondato) che fa di Penna un autore di singoli testi – poesie come quadri, secondo un'immagine ben nota – e non di libri organicamente pianificati e costruiti; per avvalorare cioè l'idea secondo cui ciascun testo penniano rappresenterebbe un universo chiuso e irrelato, che

tutt'al più riverbera flebili richiami nei dintorni contestuali, mai strutturandosi in una compagine coesa, non disponendosi entro un macrotesto autoriale (anche la componente diegetica, innegabile nella poesia penniana, si configura come di minimo respiro, circoscritta com'è al breve giro del singolo componimento).

Ci si può allora domandare se, dal momento che l'autore ebbe comunque modo di controllare i volumi di volta in volta licenziati a proprio nome, siano sufficienti le attestazioni di malcontento e d'insoddisfazione per il risultato, e le (differite) lamentele e proteste per gli arbitrî asseritamente perpetrati dal collaboratore di turno, per giustificare una così ardita rimodulazione del *corpus* penniano, che oblitera del tutto l'assetto di un canone autoriale nella definizione del quale giocarono sì molteplici figure – centrale secondo Deidier fu, in particolare, quella di Pasolini – ma che pare eccessivo, per ciò solo, voler azzerare. Di fronte al carattere radicale di un'edizione che disconosce, di fatto, l'autorialità dei titoli pubblicati vivente l'autore, ormai storiograficamente stabilizzati, va pure osservato, incidentalmente, che se mette appena conto – dopo la netta presa di posizione di Garboli al riguardo – di spendere qualche parola per giustificare l'espunzione dal *corpus* penniano di *Peccato di gola* (cfr. pp. 968-70), c'è pure qualche differenza, in ordine alle libertà arrogatesi dai rispettivi curatori, tra una raccolta come *Stranezze* e una come *Confuso sogno* – per esempio.

L'opzione innovativa di Deidier apparirà più comprensibile, e meglio accettabile, se si assume che essa è fondata, prima ancora che su di una conseguente coerenza rispetto a talune evidenze storico-filologiche, su di una ben precisa idea della poesia penniana, della sua intrinseca natura come della sua valenza storica – con particolare riferimento al complessivo arco della nostra lirica novecentesca. Questa idea viene illustrata nell'ampio saggio che introduce il volume, *Dove comincia l'infinito*. Lo scritto ci restituisce l'immagine di un autore, Sandro Penna, sostanzialmente avulso non solo rispetto alla direttrice principale della nostra tradizione poetica recente – circostanza auto-evidente e ben nota – ma sostanzialmente non solidale neppure rispetto ai suoi filoni minoritari, primo tra tutti ovviamente la cosiddetta linea sabiana, cui pure Penna venne (e in parte ancora viene) accostato. L'esperienza isolata, unica più che propriamente eccentrica, di Penna ne fa secondo Deidier il vero '*queer*' del nostro Novecento letterario (p. XXXI), la sua 'mostruosità' configurandosi soprattutto come disconoscimento della (ed estraneità alla) Storia (contraddicendo con ciò, oltre tutto, l'*imprinting* petrarchesco della nostra tradizione lirica). Ricusa esercitata a favore della Natura, certamente; ma più ancora – insediato tuttavia nel fenomeno il soggetto – di una metafisica dell'a-cronia, o dell'oltre-tempo, che trova i suoi riferimenti e antecedenti culturali privilegiati, a parere di Deidier, nella linea Leopardi-Hölderlin, nell'estetica proustiana e nell'ontologia di Nietzsche. Semmai piuttosto carente risulta – ed era invece lecito attendersela, almeno appunto nel disteso saggio introduttivo – l'illustrazione del modo in cui queste differenti linee – al di là dei richiami più puntuali o, all'opposto, del generico rinvio a etichette *omnibus* (quali per esempio 'memoria' e 'vita') – si articolano reciprocamente, nel concreto della poesia e della prosa di Penna.

Malgrado i sopra richiamati riferimenti culturali di portata europea, del resto dal 'provinciale' Penna istintivamente interpretati al di là degli schemi invalsi nella propria epoca, e per certi versi in termini quasi anticipatori (si pensi per esempio alla precoce valorizzazione del Leopardi pensatore; alla sottrazione di Nietzsche all'ipoteca primonovecentesca – edonistica, superomistica – e alla sua considerazione in una chiave, al contrario, non estranea a quella che sarà propria della successiva Nietzsche-Renaissan-

ce, al netto della componente heideggeriana; a una lettura proustiana, infine, in nulla affine alla prima ricezione nazionale, di matrice bonsantiana e dalle connotazioni che si direbbero ‘viscontiane’, estetizzanti, della *Recherche*, e interessata invece a recuperare la valenza estetologico-sapienziale, quasi presagendo certe interpretazioni successive – Deleuze?); malgrado tutto ciò, dunque, si riscontra in Penna una marginalità che resta irriducibile, perché costitutiva. E ciò ad onta della buona accoglienza subito avuta dall’autore e dalla sua opera presso i circuiti più influenti della società letteraria sua contemporanea. Marginalità, allora, non solo di origine genericamente culturale o ruvidamente psicologica. Andrebbe meglio indagata per esempio – anche col supporto delle attuali proposte interpretative di Didier, e nella prospettiva di un’indagine volta a rilevare i tratti di un poeta profondamente ‘italiano’ – la scaturigine piccolo-borghese della cheta follia penniana, di una nevrosi cetuale, cioè, che nella nostra letteratura trova una altrettanto notevole *vis* rappresentativa forse soltanto in certa Morante.

Assunta in una più ampia proiezione ermeneutica la lettura di Deidier appare sotto numerosi aspetti condivisibile, e abbastanza solida da giustificare la sua audace scelta di edizione; che ci restituisce Sandro Penna come un autore ‘nuovo’, cui ritornare per riconsiderare, da un’altezza nuova, l’intero panorama del Novecento europeo – non solo letterario.

[Marco Gaetani]

★ Luigi Matt, *Giorgio Manganelli ‘verbapoiete’*. *Glossario completo delle invenzioni lessicali*, Roma, Artemide, 2017

«Ogni parola è formula; e recuperare parole desuete o inventarne nuove, vuol dire incarnare, evocare un fantasma preformato, nascosto ed ozioso nel grembo del linguaggio»¹; «[i]l ritrovamento della parola nuova [è] un gesto ‘religioso’: le parole hanno un nume»²; «Il problema dei neologismi [è] il problema delle strutture inedite che possono nascere intorno a noi, è il problema delle allucinazioni. Una parola non designa cose nuove che noi scopriamo esistenti, ma allucina la loro esistenza»³. L’assoluta centralità assegnata da Giorgio Manganelli al linguaggio, e in particolare al dato lessicale, traspare evidente da queste e affini dichiarazioni di poetica disseminate nella sua sterminata produzione; ma, diversamente dagli altri grandi espressivisti onomaturchi fioriti nel secondo Novecento (come Pizzuto, per il quale la parola nuova – conquista gno-seologica, vettore d’un’evasività semantica e d’un’ambiguità figurale senza confronti nella storia dell’italiano letterario – costituisce la massima garanzia di stile se *aperta*, equivoca, affrancata da ogni funzione veicolare, e soprattutto se in grado di occupare uno spazio unico nel mondo – frequentissimi gli *hapax* – battezzando la cosa e sostanzianzandosi in essa; o come D’Arrigo, nel cui capolavoro la maggior parte dei neo-

¹ G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985, p. 75 (1967¹).

² G. Manganelli, *Angosce di stile*, Milano, Rizzoli, 1981, p. 161.

³ G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 1994, p. 164.

logismi nasce per gemmazione o per meccanismi autoemulativi generanti vere e proprie galassie di composti e derivati, all'insegna dello sperpero e dell'atletismo verbale⁴), il prosatore milanese da un lato appare mosso da ragioni più ludiche che sperimentali (l'ordigno neologico, in molti casi glottotecnicamente tutt'altro che ineccepibile, svolge quasi sempre mansioni umoristiche, se non francamente comiche), dall'altro rovescia «il senso comune, seguendo il quale si immaginano le parole come etichette che si pongono *a posteriori* sulle cose», reputando la creazione verbale nientemeno che un «incantesimo per dar vita alla cosa che quella parola indica»: così Luigi Matt nell'introduzione a *Giorgio Manganelli 'verbapoiete'*, nel quale il nostro maggior esperto di narrativa italiana contemporanea spoglia l'intera produzione in volume (incluse le raccolte epistolari e la versione dei racconti di Edgar Allan Poe, apice della vasta attività traduttoria manganelliana, ma rinunciando «a malincuore all'impresa titanica» di recuperare le molte centinaia di testi dispersi in quotidiani e riviste), identificando ben 1167 voci riconducibili all'estro neologico del Nostro, di cui è proverbiale la passione per il genere editoriale del dizionario, «luogo dove le parole si riposano, stanno ferme, cioè celebrano la loro qualità suprema che è quella di essere parole morte»⁵: definizione niente affatto svalutativa, avverte Matt, «dato che lo *status* di cadavere si presta meglio di ogni altro a rendere il linguaggio adattabile agli scopi della letteratura, totalmente diversi da quelli della comunicazione ordinaria, come in molte occasioni Manganelli afferma esplicitamente» (p. 8).

Per la selezione dei lemmi sono stati interrogati i due maggiori strumenti lessicografici oggi disponibili, il *GDLI* e il *GDIU*⁶, integrati col Tommaseo-Bellini⁷ e con la sterminata banca dati testuali offerta dal motore di ricerca *Google Libri* (che «permette di riscrivere in buona parte la storia del lessico: sono più di 800 i termini assenti in *GDLI* e *GDIU* o documentati a partire da Manganelli di cui è possibile ricostruire una storia pregressa, [...] e che è stato quindi necessario scartare dal lemmario», p. 11).

Ogni voce è corredata dall'indicazione della categoria grammaticale, dalla definizione, da una o più finestre contestuali, dall'eventuale indicazione di riscontri lessicografici e di attestazioni ricavate da *Google Libri*, dall'etimologia.

Vengono accolte tutte le coniazioni verosimilmente originali, comprese le neoformazioni semantiche più o meno sottoposte a centrifugazione metaforica, com'è nello

⁴ Riassumo qui le introduzioni ai miei studi del lessico pizzutiano (G. Alvino, *Onomaturgia pizzutiana*, «Studi linguistici italiani», XIX [NS XII], 1993, fasc. I, pp. 84-122; *Onomaturgia pizzutiana II*, «Studi linguistici italiani», XX [NS XIII], 1994, fasc. II, pp. 273-86; poi in Id., *Chi ha paura di Antonio Pizzuto? Saggi, note, riflessioni*, introd. di W. Pedullà, Firenze, Polistampa, 2000, pp. 1-52) e darrighiano (G. Alvino, *Onomaturgia darrighiana*, «Studi linguistici italiani», XXII [I della III serie], 1996, pp. 74-88, 235-69; poi in Id., col titolo *Onomaturgia darrighiana. Nuova edizione riveduta e corretta*, «Letteratura e dialetti», 5, 2012, pp. 107-36).

⁵ Manganelli, *Il rumore sottile della prosa* cit., p. 162.

⁶ *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da S. Battaglia, Torino, UTET, 1961-2002; *Grande dizionario italiano dell'uso*, ideato e diretto da T. De Mauro, Torino, UTET, 2007³.

⁷ N. Tommaseo-B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1861-1879.

stile di Manganelli, e bandite (ad eccezione dei lemmi rifunzionalizzanti del tipo *fatti-in-là* ‘scostante’) le voci derivanti da pure univerbazioni (*montedivenere*, *ragazzamadre*), oggetti neologici indubbiamente minori giacché implicano una mera attitudine combinatoria anziché prettamente onomaturgica, tuttavia non trascurabili in un glossario delle invenzioni lessicali, in quanto spie fedeli del modo di amministrare la lingua, massime in un autore ‘verticale’ e grammaticalmente sensibilissimo quale il Nostro.

Il glossario ammette – ed è scelta oculata – anche le creazioni «che varcano i confini dei meccanismi neologici italiani»: coniazioni di nuovi lemmi latini (*aquamentum*, *manumplectatio*, *pontificimaximalis*), greci (*pornoepiscopos*), inglesi (*musicition*); ibridi italolatini (*astroianua*, *aurorubra*, *longaevomorfico*), italogreci (*hyperipotesi*), italoinglesi (*contrariwise*, *cosmobehaviour*), italofrancesi (*boureausismo*, *volauentino*), italotedeschi (*lumpendefunto*, *Zukunftfer*), anglotedeschi (*Narrenparnassus*), fino al *monstrum* trilingue *Weltskybalon* «‘escremento universale’», composto dal tedesco *Welt* ‘mondo’, inglese *sky* ‘cielo’ e spagnolo *balón* ‘pallone’.

Si stenta a sottoscrivere (l’acribia del compilatore non concede che di discettare *de minimis*) il criterio per cui «l’emergere di solo una o due attestazioni in libri sconosciuti o in periodici del passato, pur significativo dal punto di vista lessicografico» sarebbe «ininfluente se si assume l’inventività manganelliana come centro dell’analisi: è evidente che si tratterà, al di là di ogni ragionevole dubbio, di casi di poligenesi. [...] Ad esempio, sarebbe far torto a Manganelli omettere il verbo *contropinare* solo perché se ne rinviene un’attestazione in una rivista medica ottocentesca: evidentemente l’oggi dimenticato scienziato e il grande scrittore sono stati visitati dalla stessa idea indipendentemente» (pp. 11–12), sia in quanto la singolarità d’un’attestazione può ben essere solo apparente, non potendosi negare *a priori* l’eventualità che ne esistano altre attualmente irraggiungibili (è del tutto improbabile, ne converrà certamente Matt, che il «dimenticato scienziato» allevasse velleità onomaturgiche), sia, soprattutto, in ragione dell’enorme cultura letteraria e dell’insaziata curiosità lessicale dello scrittore lombardo, accanito compulsatore di codici e repertori rari e antichi. Per questi motivi assegneremmo non senza forti perplessità il titolo di coniazione originale a termini come *grammaticoso* («Da *Google Libri* emerge un’attestazione precedente, verosimilmente sconosciuta a Manganelli, nel significato di ‘pedante’ [*Enciclopedia Ecclesiastica*, vol. V, Stab. Tip. Tasso, 1859, p. 815], s.v.⁸) o *grattagrat*, presente nel *Supplemento ai vocabolari italiani proposto da Giovanni Gherardini* (Milano, Molina, 1854), oltre che nell’uso comune non solo attuale.

Sarebbe stato forse buon consiglio, inoltre, aumentare la selettività del lemmario ammettendo unicamente, com’è opportuno in materia di lingua letteraria, le creazioni verbali in cui – parafrasando Contini – qualche spirito fabbrile spiri. Avremmo perciò senza esitare vietato l’ingresso

⁸ «Il cosmo commentabile [...] ha diverso organamento interno: quasi scavato e forato e percorso da strade lessicali, sentieri grammaticosi, morfologiche autostrade» (G. Manganelli, *Nuovo commento*, Milano, Adelphi, 1993 [1969], p. 54); «‘Grammaticale’» la definizione proposta da Matt; ma, essendo il termine manifestamente motivato da ragioni non già semantiche, bensì rotondamente formali, per l’esattezza dissimilative (*grammaticALI-lessicALI*), non è da escludersi né il significato di ‘pedante’ né quello di ‘faticoso’, donde la scelta del suffisso, né tanto meno un concorso di entrambi.

- alle antonomasie: *astarotte*, *callas*, *castalia*, *fantomas*, *laocoonte*, *talìa*, *tibet*, *valpurga*;
- ai participi di verbi non originali: *amitrente*, *bisboccante* ‘che fa bisboccia’ (non ignoti, peraltro, al GDIU e al GDLI), *defecante*, *deprecante*, *rimasticante*, *spirale*, *urinante*;
- agli alterati: *cappellaccia*, *cielaccio*, *eccidietto*, *impiccagioncella*, *marchesotto*, *marchesucolo*, *massacrino*, *pettegolastro*, *pianetaccio*, *piattuzzo*, *pozzangheruccia*, *sediluzzo*, *stragiuzza*, *streguzzza*, *tibiettuza*, *torvastro*, salvo, naturalmente, il mirabile neologismo semantico *uccellastro* ‘uccello mostruoso’;
- ai prefissati con alfa privativo, *ante-* ‘prima’, *anti-* ‘contro’, *post-*, *ri-*, *semi-*: *a-sentimentalmente*, *asintattico*, *antehitler*, *antioracolare*, *antipoesia*, *antirabelais*, *antiuomo*, *post-empsoniano* (da William Empson), *riammutilito*, *ri-emotivizzare*, *semiossificato*, tranne il mal coniato *riessere* ‘nuovo essere’ (conversione da verbo a sostantivo);
- ai suffissati (di termini non privi d’attestazioni) con *-ale*, *-bile*, *-ità*: *catalevitazionale*, *asfaltabile*, *contabile*, *defecabile*, *sbriciolabilità*;
- ai nomi d’agente e d’azione: *compitatore*, *incipiatrice*, *diteggiamento*, *impepamento*, *sillabamento*, *specillamento*;
- a quelle che Matt definisce risemantizzazioni, ma che a noi paiono semplici metafore dell’uso: *aurignaziano* e *giurassico* ‘troglodita’, *colosseo* ‘di forma simile a quella del Colosseo’, *minchione* ‘pene grande’, *vesuviano* «di dimensioni vesuviane» (così il testo manganelliano), fuorché le franche rideterminazioni semantiche *afforestare* «far andare verso una foresta», *afforestato* «che ha forma di foresta», *amarognolo* «di umore poco sereno», *mortaccetto* «morto di scarso livello» [...] con riferimento alla loc. romanesca *mortacci tua*;
- il ben attestato (salvo che nella forma unverbata, come s’è visto non ammessa dal compilatore) *gattoselvaggio* (cfr. *sciopero a g. s.*).

E sarebbe il caso, se non di spungere, di accorpare i participi verbali ai relativi infiniti (*aggrebato* > *aggrebarsi*, *fontanante* > *fontanare*).

Infine, alcune proposte interpretative⁹.

Astrofanfano: «la notte [...] fu catturata, e a forza condotta al talamo dell’astrofanfano»¹⁰. Matt: «s.m. ‘fanfarone che vive nel cosmo’. [...] Composto del confisso *astro-* e di *fanfano* (voce toscana). Nessun riferimento a *fanfarone*: nella novella *La pulce* di G.G. Basile (*Lo cunto de li cunti*, I giornata, 5° cunto), l’arcifanfano è il capo delle pulci.

Avvoltoiato: «un monologo di grande dignità stilistica, crepitante di aggettivi e avverbi, come “sanguinatamente”, “laceroso”, “precipitante”, “avvoltoiato”, il quale ultimo è un participio passato che mi è stato suggerito da un’ombra sommersa giacché in quel teatro esistono anche i suggeritori»¹¹. Matt: «agg. ‘che cala sulla preda come un avvoltoio’. [...] Derivato di *avvoltoio* col suffisso *-ato*. Il neologismo, denominale da *avvoltoio*, ha significato passivo (più che evidente l’allusione al mito di Prometeo).

⁹ Ringrazio il prof. Roberto Gigliucci dell’università «La Sapienza» di Roma dei preziosi suggerimenti circa *astrofanfano*, *avvoltoiato*, *cosaedro*, *cosmagogo*, *cristato*, *deliquere*, *Narrenparnasus* e *wordsworthcoleridge*.

¹⁰ G. Manganelli, *Catatonìa notturna*, a cura di L. Manganelli, Torino, Aragno, 2015, p. 142.

¹¹ G. Manganelli, *La palude definitiva*, a cura di E. Flamini, Milano, Adelphi, 1991, p. 82.

Cosaedro: «Cristalli più arroganti che di buona coscienza, i cosaedri...»¹². Matt: «s.m. 'poliedro che ha un numero imprecisato di facce'. [...] Composto di *cosa* e del confisso -*edro*. Si tratterà d'un errore di trascrizione del curatore dell'opera: non «i cosaedri» ma «icosaedri» 'poliedri con 20 facce'.

Cosmagogo: «indaga per sorprendere l'omicida che sta al centro dell'universo [...] il verbapoiere, il cosmagogo delle grafie»¹³. Matt: «s.m. 'creatore universale'. [...] Composto di *cosmo* e di un ipotetico confisso -*gogo* 'conduttore' (estratto da *demagogo*)». Da *cosmo* e ὁγῳγός 'che guida, trasporta', derivato di ὄγω 'guido', sul modello di *pedagogo* e sim.

Cristato: «la giraffa decapitata, la zebra detersivata, il cristo cristato»¹⁴. Matt: «agg. di significato incerto (forse 'crocefisso')». Trattandosi d'una serie trimembre di *contradictiones in terminis* (la giraffa e la zebra private delle loro caratteristiche peculiari), anche cristato deve avere un significato analogo, anziché quello canonico di «crocefisso»: ant. cristato 'crestato, fornito di cresta' come un pavone (*pavo cristatus*, Linneo), in luogo della corona di spine. Il termine non è, dunque, una coniazione d'autore.

Deliquere: «questo gioco del cercare parole dormienti per dargli uno scossone, almeno una volta o l'altra lo fanno tutti; è un aroma delicato, lezioso, ma subito svàpora, deliquere»¹⁵. Matt: «v. intr. 'sciogliersi'. [...] Si può interpretare sia come derivato di *deliquio* con il suffisso -*are*, sia come latinismo, da *deliquere* [...]». Semplicemente dal latino *deliquescere* 'fondersi, diventare liquido'.

Heautatimoroumena: «in quell'oscuro sepolcro in cui mai scorgono segno d'ombra designata dalle loro heautatimoroumena membra»¹⁶. Matt: «'Autolesionista'. [...] Dal latino *Heautontimoroumenos* [...]. difficile spiegare la grafia -*ta*- in luogo di -*ton*- se non come errore». È la tipizzazione del lemma a indurre in errore: Manganelli non fa che declinare al neutro plurale anche il primo elemento del composto (ἑαυτὰ τιμωρούμενα) concordandolo col neutro plurale latino *membra*, sul modello di *disiecta membra*.

Interpuntivo: «si dia che il testo non fluisca, né voli, o precipiti, o si inerpichi; ma se ne stia immoto, ospitando in sé punto e virgola, non più interpuntivi, pertanto, ma immoti segni in immoto continuo»¹⁷. Matt: «Conversione da aggettivo a sostantivo». Ma «interpuntivi» è senz'altro attributo dislocato di *segni*.

Mantissa: «pensieri omicidi ed incestuosi di colubri, mantisse, microgiraffe»¹⁸. Matt: «s.f. 'animale immaginario non meglio specificato' [...]. Risemantizzazione di origine non trasparente, forse stimolata dalla presenza di *mantissae* 'aggiunte' in molti testi di scienze naturali in latino (compresi quelli celeberrimi di Linneo); è possibile immaginare anche un'influenza pseudoetimologica di *manto*». Più probabilmente dal latino *mantis religiosa*; si tratterebbe, dunque, di un neologismo semantico (*mantissa* è un noto termine matematico).

Narrenparnassus: «l'accidiosa impazienza, la malinconia frettolosa, l'inveterata impudi-

¹² G. Manganelli, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, a cura di R. Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 71.

¹³ Manganelli, *Nuovo commento* cit., p. 50.

¹⁴ G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, Milano, Adelphi, 1987 (1964¹), p. 102.

¹⁵ Manganelli, *Il rumore sottile della prosa* cit., p. 173.

¹⁶ Manganelli, *Hilarotragoedia* cit., p. 92.

¹⁷ Manganelli, *Nuovo commento* cit., p. 100.

¹⁸ G. Manganelli, *Encomio del tiranno*, Milano, Adelphi, 1990, p. 75.

cizia, la vanità stoltamente erudita, il languore fatuamente elegiaco degli inconditi compilatori: Narrenparnassus che consacra lacrime stizzite e inoneste preghiere a muse bavose»¹⁹. Matt: «s.m. ‘parodia di Parnaso’. [...] Composto del tedesco *narren* ‘prendere in giro, beffare’ e del latino (o più probabilmente dell’inglese, dato che in latino la variante con *-ss* è alquanto minoritaria) *Parnassus* ‘Parnaso’». Si allude indubbiamente a *Das Narrenschiff* (*La nave dei folli*) di Sebastian Brant (1494); ergo, ‘Parnaso di matti’.

Orribilante: «O. è il metronomo che parla»²⁰. Matt: «agg. ‘che suscita orrore’. [...] Derivato di *orribile* col suffisso *-ante*». Diremmo incrocio di *orribile* e *orripilante*.

Spiccinare: «puoi limare il cranio d’una bambina fino a fare spiccinare il cervello»²¹. Matt: «v. intr. ‘fuoriuscire da una piccola apertura’. [...] Parasintetico di *piccino* col prefisso *s-* e il suffisso *-are*». Piuttosto incrocio di *piccino* e *spiciare* ‘sgorgare’.

Wordsworthcoleridge: «Chi ha insegnato letteratura inglese [...] conosce il wordsworthcoleridge come una sorta di belva proteiforme, qualcosa che tendeva ad abitare i locali scolastici in modo stabile»²². Matt: «s.m. ‘insieme delle opere di William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, visto come un tutto omogen[e]o’». S’intenda non l’«insieme delle opere» dei due poeti britannici, ma la celebre raccolta *Lyrical Ballads, with a Few Other Poems*, la cui prefazione a firma di Wordsworth è considerata il manifesto del romanticismo inglese.

[Gualberto Alvino]

¹⁹ Nel glossario non è indicata la fonte.

²⁰ G. Manganelli, *Poesie*, Milano, Crocetti, a cura di D. Piccini, 2006, p. 172.

²¹ G. Manganelli, *Ti ucciderò, mia capitale*, Milano, a cura di S.S. Nigro, Adelphi, 2011, p. 84.

²² G. Manganelli, *Incorporei felini*, a cura di V. Papetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, p. 77.

INDICE DEI NOMI

a cura di Simonetta Teucci

- Ageno F. 51n, 62n
Alberto Magno 31
Albizzo, figlio di Combisello 36, 37, 38, 46
Alborghetti F. 161n
Aldinucci B. 168-70
Alfano G. 51n
Alighieri D. *vd.* Dante
Alvino G. 191-96n
Amati G. 57n
Ambrogio Aurelio, santo 25, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 50, 51n, 54n, 58n
Ambrosini R. 62n
Amerio R. 87n
Andrea Cappellano 28
Annoni C. 177-80
Antonelli R. 22n
Antonio da Padova, santo 48, 55n
Aretino P. 172
Arnolfo di Cambio 66n
Arnolfo II, vescovo 40
Arouet F.-M. *vd.* Voltaire
Asor Rosa A. 133n
Aureliano, Lucio Domizio, imperatore 100
Avalle S. D'A. 15, 22n
Azzo d'Este 63n
- Bacci M. 27, 33, 35, 52n, 55n, 56n, 57n
Baldini R. 21n
Baldini Confalonieri L. 87n
Baldinotti T. 173
Ballarini M. 60n
Banfi L. 55n
Baranelli L. 133n
Barbi M. 11, 12, 21n, 22n, 167, 168
Bardazzi G. 89n
Bardotti Biasion G. 61n
Barengi M. 131n, 132n, 133n
Bartolomei de' Libri, tipografo 173, 174
Bartolomeo da San Concordio 22n
Bartolomeo da Trento 49, 66n
Basile G.G. 194
Battaglia S. 192n
Battistini A. 52n
Baudelaire Ch. 162n
Bausi F. 52n
Becherucci I. 177-80
Beit-Hallahmi B. 135n
Belgrano L.T. 57n
Belisario Flavio 100
Belli G.G. 99
- Bellincioni B. 172
Bellini B. 192 e n
Beltrami P.G. 21n
Bencivenni Z. 10
Benedetto, santo 62n
Benzo d'Alessandria 59n
Berisso M. 7-24n
Bernardino, santo 57n
Bernardo da Siena 53n
Bernasconi Y. 160n, 161n, 163n, 164n
Bertelli C. 60n
Bianchi Enrico 60n
Bianchi Enzo 86, 89n
Bianciardi L. 133n
Billanovich G. 59n, 60n
Binda I. 177-80
Binni W. 176
Bisdomini O. 32, 33
Bisi M. 69-89
Bissacco D. 134n
Bitaubé M. 83
Boccaccio G. 14, 20n, 22n, 25-67n
Boggione V. 20n, 133n
Bognetti G. 88n
Bognetti G.P. 59n
Bollando J. 54n
Bonaparte N. 176
Bonatacca Tacche 54n
Bonaventura, santo 65n
Bondelmonti famiglia 19
Bonnefoy Y. 161n
Bonsaver G. 125, 132n, 134n
Bontempelli M. 91-109n, 188
Bonucci B. 52n
Bonvesin de la Riva 58n
Borromeo C. 41, 59n
Borsa P. 24n
Borsi, farmacista 173
Bosca P.P. 41, 59n
Bosco U. 60n
Bottoni L. 88n
Bozzoli A. 133n
Bragantini R. 77, 88n
Branca V. 51n, 52n, 64n
Brant S. 196
Brehm A.E. 183
Brown G. 134n
Browne K. 134n
Brugnolo F. 168
Brunetta G. 132n

- Brunetti L. 62n
 Brunetto Latini 21n
 Brunvand J.H. 135n
 Burchiello 172, 173
 Buzzetti Gallarati S. 9, 10, 14, 15, 16, 17, 19n, 20n, 21n, 22n, 23n, 24n

 Cagna A.G. 163n
 Calvino I. 113-36n
 Camber Barni G. 184-85
 Cammelli A. 172
 Campana D. 159
 Candolfi B. 165n
 Cannon J. 27, 44, 52n, 61n
 Cappelli T. 55n
 Capriotti M. 176.177
 Cardarelli V. 162n
 Cardini R. 54n
 Carducci G. 188
 Carlo d'Angiò 19
 Caro A. 172
 Carpi U. 21n
 Carrai S. 63n, 167
 Carrara E. 60n
 Casalegno G. 20n, 133n
 Casarsa L. 170
 Cascio G. 170-72
 Cases C. 133n
 Casini T. 57n
 Castelvetro L. 172
 Castiglione G.B. 42, 59n
 Castracani C. 12
 Cavalcanti G. 17, 18, 19, 23n, 24n
 Cesarotti M. 176-77
 Cesati F., editore 172
 Chiara P. 150, 165n
 Chiari A. 66n
 Chiereghin W. 184-85
 Chiesa F. 155, 164n
 Chiesa P. 58n
 Ciani G. 54n
 Ciccutto M. 105n
 Cino da Pistoia 168, 169
 Clemente IV, papa 31
 Codenacci, famiglia 31
 Coleridge S.T. 196
 Colombo M. 56n
 Colombo R. 180-84
 Colucci S. 27, 44, 52n, 55n, 61n
 Comisso G. 188
 Condé, principe di 73, 86
 Condorcet (marchesa di), S.-M.-L. de Grouchy 180
 Conti A. 176
 Contini G. 23n, 139, 152, 153, 155, 160n, 161n, 162n, 163n, 164n, 193
 Corsi G. 22n
 Corso chiamato Paolino 57n

 Cortellessa A. 185
 Costantino da Orvieto 49, 66n
 Crespo-Fernández E. 134n
 Cutolo A. 59n

 D'Annunzio G. 188
 D'Arrigo S. 191
 Dal Rio P. 56n
 Dallanegra P. 134n
 Dante 8, 11, 13, 14, 21n, 22n, 85, 146, 157, 158, 167, 173, 177, 188
 Danzi L. 88n
 Danzi M. 160n, 161n, 162n
 De Chirico G. 99, 100, 108n
 De Luca G. 49, 66n
 De Marchi P. 160n, 161n, 165n
 De Mauro T. 192n
 De Robertis D. 18, 21n, 22n, 24n, 168
 Debenedetti G. 184, 185
 Decaria A. 172-75
 Deidier R. 186-91, 195n
 Del Colombo M. 91-109n
 Del Lungo I. 20n
 Deleuze G. 191
 Della Casa G. 177
 Dietisalvi di Speme 67n
 Dionisotti C. 177
 Domenico, santo 47, 48, 49, 65n
 Donatello 55n
 Donato di Niccolò di Betto Bardi *vd.* Donatello
 Dotti U. 58n, 170

 Eco U. 93
 Einaudi G., editore 119
 Empson W. 194
 Enrico di Herford 58n
 Erba L. 150, 165n

 Fabbri F. 105n, 106n
 Falaschi G. 132n
 Falcetto B. 114, 131n, 132n, 133n
 Fauriel C. 83, 179, 180
 Fazio degli Uberti 14, 22n, 60n
 Federici V. 19n, 20n, 24n
 Fenzi E. 58n
 Feo M. 171
 Ferber C. 161n
 Ferrando P. 66n
 Ferratini P. 180
 Ferrato P. 49
 Ferreri R. 27, 52n, 57n, 58n
 Fiamma G. 58n, 59n, 60n
 Ficino M. 172
 Filippo de Rossi 174
 Fink G. 131n
 Fiorilla M. 51n
 Fiorita, moglie di Forese 12, 13, 62n
 Fioroni G. 89n

- Flamini E. 194n
 Forese Donati 8, 11, 13, 14, 22n
 Formisano L. 23n
 Fornari G. 87n
 Forni L. 162n
 Fortini F. 121, 133n
 Foscolo U. 165n, 176, 177
 Francesco da Barberino 12
 Francesco, figlio di Mina 35, 36, 37, 38, 58n, 65n
 Francesco, santo 47
 Frare P. 81, 84, 89n, 178
 Frasso G. 60n
 Frasson-Marin A. 128, 135n

 Gabriele T. 121, 129, 131n, 132n, 133n, 135n
 Gadda C.E. 107n
 Gaetani M. 186-91
 Gallerani A. 67n
 Gallo V. 176.177
 Garboli C. 186, 189, 190
 Gardair J.-M. 124, 134n
 Gatti Perer M.L. 60n
 Gatto A. 188
 Gavazzeni F. 89n
 Getto G. 83, 89n
 Ghisalberti F. 66n, 179
 Giacomo da Lentini 21n
 Giardini M.P. 27, 52n, 57n, 59n
 Gigliucci R. 194n
 Giordano di Sassonia 49, 66n
 Giotti V. 184
 Giovanni dall'Orto 169
 Girard R. 71, 84, 87n, 89n
 Gisberto d'Alessandria 32, 33
 Giuliano de' Medici 173
 Giunta C. 21n, 168
 Gobetti P. 163n
 Gocciolo 64n
 Goethe J.W. 83, 89n
 Gonzato G. 139
 Gorni G. 21n, 167
 Govoni C. 188
 Gramsci A. 118, 132n
 Grimaldi M. 167, 168
 Grossvogel S.M. 27, 52n, 57n
 Guadrini M. 113-36n
 Guglielmo IX 21n
 Gundle S. 131n, 133n

 Heidegger M. 191
 Henschen G. 32, 54n
 Herczeg G. 51n, 62n
 Herman R.D.K. 134n
 Hölderlin F. 190
 Hytier J. 164n

 Iacopo da Varazze 49, 66n
 Ildebrandino 55n

 Imiglia Tacca 54n
 Inglese G. 23n
 Ioca I. 22n
 Iozzia D. 172-75
 Italia P. 191n

 Jacopo da Varagine *vd.* Iacopo da Varazze
 Jones 83

 Kafka F. 96
 Kräupl Taylor F. 135n

 La Rosa G. 170-72
 Landolfo, cronachista 40
 Landuccio, figlio di Tofano dei Selvolesi 37, 38, 57n
 Landulphus Senior 58n
 Latini F. 25-67n, 89n
 Lausberg H. 89n
 Lecco M. 21n
 Leonetti F. 131n
 Leopardi G. 188, 190
 Lim J. 134n
 Linneo C.N. 195
 Lippini P. 53n, 64n, 65n
 Locatelli C. 40, 59n
 Lombardi A. 66n
 Lombardi L. 134n
 Longoni F. 165n
 Lorenzo de' Medici 172
 Lucrezio Caro, Tito 159
 Luzi M. 139

 Macpherson J. 176
 Madame de Condorcet *vd.* Condorcet (marchesa di) S.-M.-L. de Grouchy S.
 Maggioni G.P. 66n
 Malaparte C. 92
 Malato E. 167
 Malavolti R. 46
 Malavolti, casato 62n
 Mallarmé S. 144, 161n
 Manfredi A. 59n
 Manganelli G. 191-96n
 Manni D.M. 53n
 Mantegna A. 108n
 Manzoni A. 66n, 70-89, 177-89,
 Marcenaro S. 21n
 Marchand J.-J. 164n
 Marinetti F.T. 106n
 Marogna M.A. 59n
 Marrani G. 9, 17, 19n, 20n, 21n, 22n, 23n, 24n
 Martellotti G. 60n
 Marti M. 8, 19n, 20n
 Martignoni C. 162n
 Martini A. 163n
 Marucci V. 64n
 Masaccio 108n

- Massèra A.F. 19n, 20n, 24n
 Masuccio Salernitano 65n
 Matt L. 191-96n
 Matteo Franco 172-75
 Mauro A. 65n
 Mengaldo P.V. 8, 19n, 20n, 22n, 24n, 164n, 165n
 Merian M.S. 165n
 Mesirca M. 52n
 Michelangelo 66n
 Micheli S. 133n
 Milani G. 23n
 Milanini C. 135n
 Mina 35, 37, 38
 Mina, moglie di Gocciolo 64n
 Minetti F.F. 24n
 Modena G. 104, 106n
 Monet C. 141
 Montaigne (de) M. 130, 136n
 Montale E. 144, 184, 185, 188
 Monte Andrea 24n, 169
 Montefusco A. 23n, 58n, 63n
 Monti C.M. 42, 43, 59n, 60n, 61n
 Monti V. 176, 177
 Montorfani P. 160n, 163n, 164n
 Morante E. 191
 Morinini A. 137-65n
 Mula de' Muli 169
 Muratori L.A. 59n
 Musarra-Schroder U. 132n
 Muscetta C. 184
 Mussolini B. 184

 Nelli F. 43
 Neri G. 161n
 Niccolò dell'Arca 66n
 Niccolò Franco 172
 Nietzsche F. 98, 190
 Nigro S.S. 81, 83, 89n, 196n
 Novati F. 57n

 Omero 176
 Onesto da Bologna 168
 Onorio IV, papa 32
 Orelli G. 137-65n
 Orelli M. 164n
 Orlandi G. 169
 Orlando L. 162n
 Orsini C. 172
 Ossian 176

 Pallamidesse Bellindote 24n
 Paniccchia dei Frescobaldi 24n
 Paoli E. 66n
 Paolo di Dono *vd.* Paolo Uccello
 Paolo Uccello 108n
 Papafroni A. 32, 33
 Papebroch D. 32, 54n
 Papetti V. 196n

 Paris G. 52n
 Pascoli G. 180-84, 188
 Pasolini P.P. 186, 190
 Pasquini E. 63n, 67n
 Pasta R. 60n
 Pecora E. 186
 Pedullà W. 192n
 Peire de la Mula 21n
 Pelosini R. 51n
 Penna S. 186-91
 Pèrcopo E. 14, 23n
 Petoletti M. 59n
 Petrarca F. 30, 43, 54n, 58n, 59n, 60n, 170-72, 173
 Petrocchi G. 22n
 Petronio, santo 66n
 Piccini D. 196n
 Pichois P. 162n
 Picone M. 52n
 Piero Della Francesca 108n
 Pio IX *vd.* Ratti A.
 Pirovano D. 167, 168
 Pisano N. 66n
 Piscopo U. 108n, 109n
 Piur P. 170
 Pizzuto A. 191
 Platone 94
 Poe E.A. 116, 192
 Poliziano A. 172
 Porcelli B. 51n, 62n, 63n
 Porta C. 83
 Prezzolini G. 165n
 Prina G. 71
 Procolo, santo 66n
 Pulci L. 172, 173
 Puricelli G.P. 41, 59n

 Quondam A. 51n, 56n

 Raboni G. 186
 Raimondi E. 88n
 Ratti A. 60n
 Ravagli F. 165n
 Rea R. 23n
 Recupero d'Arezzo 32-36, 40, 45, 55n, 57n, 62n, 64n
 Recupero da Pietramala *vd.* Recupero d'Arezzo
 Redon O. 27, 52n, 54n, 55n
 Réginald d'Orléans, frate e beato 25, 48, 49, 50, 66n, 67n
 Repossi C. 87n, 88n
 Riccardi C. 83, 89n
 Ricci P.G. 60n
 Richardson S. 175
 Rico F. 54n
 Rimbaud A. 159, 188
 Rinaldo d'Orlando 62n
 Ritter Santini L. 89n

- Roberto da Visiani 49, 66n
 Romani S. 88n
 Roselli R. 172
 Rossi V. 60n
 Rossini G. 104
 Russo L. 24n, 88n
 Rustico Filippi 7-24n

 Saba U. 184, 185, 188
 Sabbadini R. 182
 Sacchetti F. 64n, 65n
 Saccone A. 107n, 108n
 Sangiovanni F. 168
 Sansedoni A. 25, 26, 28, 30-36, 38, 40, 44-48, 51n, 53n, 54n, 55n, 57n, 62n, 63n, 64n, 65n, 67n
 Sansedoni G. 32, 36, 37, 44, 57n, 62n, 64n
 Sansedoni, famiglia 54n
 Sasso P. 172
 Scalabrini M. 62n
 Scalfari E. 122, 133n
 Scheeben H.C. 66n
 Segre C. 27, 28, 52n, 53n
 Senardi F. 184-85
 Sercambi G. 64n, 65n
 Sereni V. 164n
 Serra F. 114, 131n, 133n
 Sicco Polentone 55n
 Simeone di Nicola 55n
 Sinicropi G. 64n
 Siribuono, giudice 169
 Sironi M. 188
 Snider S. 165n
 Soldini S. 160n, 164n
 Solmi S. 189
 Spinazzola V. 115, 120, 122, 132n, 133n
 Squillacioti P. 21n
 Stäuble A. 160n
 Stella A. 87n, 88n, 177-80
 Stirner M. 98
 Stock A., editore 108n
 Stoppelli P. 16, 23n
 Stufa (della) L. 173
 Stussi A. 172

 Tacca di Guido 54n
 Taegio A. 32, 33, 44, 62n
 Tasso T. 158

 Tatasciore E. 180-84
 Tateo F. 27, 30, 54n, 52n
 Tavoni M. 21n
 Terzaghi M. 160n
 Tiziano 55n
 Tofano dei Selvolesi 27
 Tomaso da Faenza 168-70
 Tommaseo N. 192 e n
 Tommasini L. 184-85
 Tommaso d'Aquino 31, 65n
 Tonelli N. 24n
 Torri P. 21n
 Torriti P. 27, 33, 52n, 53n, 54n, 55n, 67n
 Traina A. 181
 Tripisciano M. 99
 Trovato P. 175
 Trucchi F. 17, 23n

 Ugolini B. 172
 Umberto di Romans 49, 66n
 Ungaretti G. 184, 185

 Valenti A. 167-68
 Valéry P. 154, 164n
 Vannuccia, figlia di Mina e Gocciolo 64n
 Vannuccio, figlio di Albizzo 36, 37, 38, 46, 58n
 Varanini G. 33, 55n
 Vatteroni S. 21n
 Vauchez A. 27, 44, 52n, 61n
 Veracini F.M. 97
 Verri P. 60n
 Villani G. 12, 22n
 Viredaz C. 165n
 Virgilio Marone, Publio 180, 181, 182
 Visconti A. 59n
 Vitale M. 19 e n, 20n, 24n
 Viti P. 54n
 Vittorini E. 160n
 Voltaire 176

 Wood J. 187
 Wordsworth W. 105n, 196

 Zaccagnini G. 169
 Zaccarello M. 62n, 172-75
 Zanna R. 177-80
 Zecchini G. 177-80
 Zorzenon L. 184-85

INDICE DEI MANOSCRITTI

a cura di Simonetta Teucci

BOLOGNA

Biblioteca Domenicana

Codice 'A' di Cividale: 33, 55n

CITTÀ DEL VATICANO

Biblioteca Apostolica Vaticana

Vat. lat. 3214: 169

Vat. lat. 3793: 8, 169

Barb. lat. 3912: 174, 175

Chig. LVIII 305: 167

FIRENZE

Biblioteca Medicea Laurenziana

Laur. Redi 9: 169

Biblioteca Nazionale Centrale

Magl.VII 1148: 173

Pal. 217: 174

Banco Rari 217 (già Pal. 418): 169

N.A. 1470 (già codice Dolci): 172, 173, 174, 175

Fondazione Ezio Franceschini

Archivio Gianfranco Contini

Corrispondenza 1757: 139, 152, 153, 154, 155,
160n, 161n, 162n, 163n, 164n

Società Dantesca Italiana

4: 168-69, 170

GÖTTINGEN

Bibliothek Universität, Theologische Fakultät

109: 66n

LUGANO

Archivio Prezolini – Fondo Bixio Candolfi

AP F Can/1/Orel. G/2: 165n

MILANO

Biblioteca Nazionale Braidense

Fondo Manzoni

VII.1: 179

VS.X.2:179

Biblioteca Trivulziana

965: 173, 174, 175

NOVARA

Biblioteca Civica

10bis: 66n

PARMA

Biblioteca Palatina

1336: 174, 175

PAVIA

Centro Manoscritti

Fondo Giorgio Orelli: 154, 164n

ROMA

Biblioteca Corsiniana

44 B (già 147 Rossi): 57n

SIENA

Biblioteca Comunale

T-IV-6: 32-33, 54n, 55n

T-IV-7: 55n

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 I. Becherucci, C. Bianca

Rosangela Fanara
Le rime del Sannazaro. Indagini fra filologia e critica

Abbonamento annuale
Italia € 40,00
estero € 52,00
Numeri arretrati € 20,00

Volumi, dattiloscritti, files sono da inviare a
Natazia 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@laltacitta.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

