

PER LEGGERE

I GENERI DELLA LETTURA

ANNO XV, NUMERO 28, PRIMAVERA 2015



PER LEGGERE

I generi della lettura

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

www.rivistaperleggere.it

Direzione

ISABELLA BECHERUCCI, SIMONE GIUSTI, FRANCESCA LATINI
ROBERTO LEPORATTI, 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 2015

Finito di stampare
nel mese di aprile 2015

Comitato scientifico

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

Lettura e valutazione degli articoli (Open Peer Review)

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

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

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

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

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

SOMMARIO

- 7 CRISTINA MONTAGNANI
Furioso XV
Reading of Furioso XV
- 41 CLAUDIA TARALLO
L'elogio ariostesco di Paolo Giovio: specimen di una raccolta
Paolo Giovio's elogium for Ariosto: a collection sample
- 59 SIMONA MORANDO
Eccovi il don de l'onorata testa. *Tasso, il Battista decollato e la forza della parola*
"Eccovi il don de l'onorata testa". *Tasso, John the Baptist beheaded and the strength of the word*
- 77 PIER VINCENZO MENGALDO
Letture montaliane
Readings of Montale
- 91 MARIANNA COMITANGELO
Dalla «gondola che scivola» alle «zattere [...] alla deriva»: la laguna nell'imagerie montaliana. Analisi di una poesia del Quaderno di quattro anni
From the "gondola che scivola" to the "zattere [...] alla deriva": the lagoon in Montale's imagerie. Analysis of a poem from Quaderno di quattro anni

DIALOGHI

109 MANUELE MARINONI

Operazioni della memoria. Esemplarità efràstica nei Taccuini di d'Annunzio
Operations of memory. Ekphrastic exemplarity in d'Annunzio's Taccuini

INTORNO AL TESTO

125 NADIA EBANI

Le Odi pariniane: libro d'autore o volume di editore?
Parini's Odi: an author's work or an editor's volume?

CRONACHE

141 EDIZIONI E COMMENTI: Giovanni Boccaccio, *Rime*, edizione critica a cura di R. Leporatti [B. Aldinucci]; Luigi Pulci, *Sonetti extravaganti*, edizione critica a cura di A. Decaria [I. Falini]; Luigi Alamanni, *Satire*, a cura di R. Perri [C. Russo]

155 SCUOLA E UNIVERSITÀ: *La pratica del commento*, Siena 14-16 ottobre 2014 [S. Teucci]; M. Santagata, L. Carotti, A. Casadei, M. Tavoni, *TAG. Testi Autori Generi* [S. Teucci]; J.-M. Schaeffer, *Piccola ecologia degli studi letterari. Come e perché studiare la letteratura?* [S. Teucci]; *Universum versus. Saggi di teoria del verso e di teoria della letteratura*, a cura di C. Cadamagnani, G. Carpi e G. Larocca [F. Ippoliti]

167 *Indice dei nomi*

173 *Indice dei manoscritti*

CRISTINA MONTAGNANI

Furioso XV*

Reading of Furioso XV

ABSTRACT

Il saggio si concentra sul XV canto del *Furioso*, e ne offre una lettura condotta lungo tre direttrici fondamentali: presenza della storia, ovvero delle «moderne cose» nel tessuto del poema, sviluppo del personaggio di Astolfo e rapporto col precedente offerto dall'*Inamoramento*. Le modalità attraverso le quali Ariosto si confronta col suo precursore sono complesse e assai indagate: qui si sottolinea come, per quello che riguarda Astolfo, Ariosto attui una ripresa tutto sommato coerente col modello e rispettosa dei paradigmi boiardeschi, mentre sul finale del canto, quando si presenta sulla scena la figura di Origille, prendano il sopravvento il deciso pessimismo ariostesco e la sua funerea concezione dell'amore. Il personaggio, cui Boiardo aveva garantito una sorta di riscatto a fianco dell'amato Grifone, ripiomba nella sua conclamata malvagità e amoralità, in una spirale cui è destinata a soccombere.

This essay focuses on canto XV of *Orlando furioso* and offers a reading conducted along three fundamental guiding lines: the presence of history, or rather of "moderne cose" in the fabric of the poem, the development of Astolfo and the relationship with his character in Boiardo's *L'Inamoramento de Orlando*. The ways in which Ariosto measures himself against his great predecessor are complex and well-considered in previous scholarship. Where Astolfo is concerned, this study underscores how Ariosto's depiction of him is wholly consistent with Boiardo's model, whereas at the end of the canto, when Origille's character enters the scene, Ariosto's resolute pessimism and funereal conception of love take the upper hand. The character, to whom Boiardo had guaranteed a redemption of sorts at the side of her beloved Grifone, falls back into her clear wickedness and amorality in a spiral to which she is destined to succumb.

* Il testo è tratto dall'edizione di S. Debenedetti e C. Segre, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1960.

Furioso XV

1

Fu il vincer sempremai laudabil cosa,
vincasi o per fortuna o per ingegno:
gli è ver che la vittoria sanguinosa
spesso far suole il capitan men degno;
e quella eternamente è gloriosa,
e dei divini onori arriva al segno,
quando, servando i suoi senza alcun danno,
si fa che gl'inimici in rotta vanno.

2

La vostra, Signor mio, fu degna loda,
quando al Leone, in mar tanto feroce,
ch'avea occupata l'una e l'altra proda
del Po, da Francolin sin alla foce,
faceste sì, ch'ancor che ruggir l'oda,
s'io vedrò voi, non tremerò alla voce.
Come vincer si de', ne dimostraste;
ch'uccideste i nemici, e noi salvaste.

3

Questo il pagan, troppo in suo danno audace,
non seppe far; che i suoi nel fosso spinse,
dove la fiamma subita e vorace
non perdonò ad alcun, ma tutti estinse.
A tanti non saria stato capace
tutto il gran fosso, ma il fuoco restrinse,
restrinse i corpi e in polve li ridusse,
acciò ch'abile a tutti il luogo fusse.

4

Undici mila et otto sopra venti
si ritrovâr ne l'affocata buca,
che v'erano discesi malcontenti;
ma così volle il poco saggio duca.
Quivi fra tanto lume or sono spenti,
e la vorace fiamma li manuca:
e Rodomonte, causa del mal loro,
se ne va esente da tanto martoro:

5

che tra' nemici alla ripa più interna
era passato d'un mirabil salto.

Se con gli altri scendea ne la caverna,
questo era ben il fin d'ogni suo assalto.
Rivolge gli occhi a quella valle inferna;
e quando vede il fuoco andar tant'alto,
e di sua gente il pianto ode e lo strido,
bestemmia il ciel con spaventoso grido.

6

Intanto il re Agramante mosso avea
impetuoso assalto ad una porta;
che, mentre la crudel battaglia ardea
quivi ove è tanta gente afflitta e morta,
quella sprovista forse esser credea
di guardia, che bastasse alla sua scorta.
Seco era il re d'Arzilla Bambirago,
e Baliverzo, d'ogni vizio vago;

7

e Corineo di Mulga, e Prusione,
il ricco re de l'Isole beate;
Malabuferso che la regione
tien di Fizan, sotto continua estate;
altri signori, et altre assai persone
esperte ne la guerra e bene armate;
e molti ancor senza valore e nudi,
che 'l cor non s'armerian con mille scudi.

8

Trovò tutto il contrario al suo pensiero
in questa parte il re de' Saracini:
perché in persona il capo de l'Impero
v'era, re Carlo, e de' suoi paladini,
re Salamone et il danese Ugiero,
et ambo i Guidi et ambo gli Angelini,
e 'l duca di Bavera e Ganelone,
e Berlengier e Avolio e Avino e Otone;

9

gente infinita poi di minor conto,
de' Franchi, de' Tedeschi e de' Lombardi,
presente il suo signor, ciascuno pronto
a farsi riputar fra i più gagliardi.
Di questo altrove io vo' rendervi conto;
ch'ad un gran duca è forza ch'io riguardi,
il qual mi grida, e di lontano accenna,
e priega ch'io nol lasci ne la penna.

10

Gli è tempo ch'io ritorni ove lasciai
l'aventuroso Astolfo d'Inghilterra,
che 'l lungo esilio avendo in odio ormai,
di desiderio ardea de la sua terra;
come gli n'avea data pur assai
speme colei ch'Alcina vinse in guerra.
Ella di rimandarvilo avea cura
per la via più espedita e più sicura.

11

E così una galea fu apparecchiata,
di che miglior mai non solcò marina;
e perché ha dubbio pur tutta fiata,
che non gli turbi il suo viaggio Alcina,
vuol Logistilla che con forte armata
Andronica ne vada e Sofrosina,
tanto che nel mar d'Arabi, o nel golfo
de' Persi, giunga a salvamento Astolfo.

12

Più tosto vuol che volteggiando rada
gli Sciti e gl'Indi e i regni nabatei,
e torni poi per così lunga strada
a ritrovare i Persi e gli Eritrei;
che per quel boreal pelago vada,
che turban sempre iniqui venti e rei,
e sì, qualche stagion, pover di sole,
che starne senza alcuni mesi suole.

13

La fata, poi che vide acconcio il tutto,
diede licenza al duca di partire,
avendol prima ammaestrato e instrutto
di cose assai, che fôra lungo a dire;
e per schivar che non sia più ridotto
per arte maga, onde non possa uscire,
un bello et util libro gli avea dato,
che per suo amore avesse ognora allato.

14

Come l'uom riparar debba agl'incanti
mostra il libretto che costei gli diede:
dove ne tratta o più dietro o più inanti,
per rubrica e per indice si vede.
Un altro don gli fece ancor, che quanti
doni fur mai, di gran vantaggio eccede:

e questo fu d'orribil suono un corno,
che fa fugire ognun che l'ode intorno.

15

Dico che 'l corno è di sì orribil suono,
ch'ovunque s'oda, fa fuggir la gente:
non può trovarsi al mondo un cor sì buono,
che possa non fuggir come lo sente:
rumor di vento e di termuoto, e 'l tuono,
a par del suon di questo, era niente.
Con molto riferir di grazie, prese
da la fata licenzia il buono Inglese.

16

Lasciando il porto e l'onde più tranquille,
con felice aura ch'alla poppa spira,
sopra le ricche e populose ville
de l'odorifera India il duca gira,
scoprendo a destra et a sinistra mille
isole sparse; e tanto va, che mira
la terra di Tomaso, onde il nocchiero
più a tramontana poi volge il sentiero.

17

Quasi radendo l'aurea Chersonesso,
la bella armata il gran pelago frange:
e costeggiando i ricchi liti, spesso
vede come nel mar biancheggia il Gange;
e Traprobane vede e Cori appresso;
e vede il mar che fra i duo liti s'ange.
Dopo gran via furo a Cochino, e quindi
usciro fuor dei termini degl'Indi.

18

Scorrendo il duca il mar con sì fedele
e sì sicura scorta, intender vuole,
e ne domanda Andronica, se de le
parti c'han nome dal cader del sole,
mai legno alcun che vada a remi e a vele,
nel mare orientale apparir suole;
e s'andar può senza toccar mai terra,
chi d'India scioglia, in Francia o in Inghilterra.

19

— Tu déi sapere (Andronica risponde)
che d'ogn'intorno il mar la terra abbraccia;
e van l'una ne l'altra tutte l'onde,

sia dove bolle o dove il mar s'aggiaccia;
ma perché qui davante si difonde,
e sotto il mezzodì molto si caccia
la terra d'Etìopia, alcuno ha detto
ch'a Nettunno ir più inanzi ivi è interdetto.

20

Per questo del nostro indico levante
nave non è che per Europa scioglia;
né si muove d'Europa navigante
ch'in queste nostre parti arrivar voglia.
Il ritrovarsi questa terra avante,
e questi e quelli al ritornare invoglia;
che credeno, veggendola sì lunga,
che con l'altro emisperio si congiunga.

21

Ma volgendosi gli anni, io veggio uscire
da l'estreme contrade di ponente
nuovi Argonauti e nuovi Tifi, e aprire
la strada ignota infin al dì presente:
altri volteggiar l'Africa, e seguire
tanto la costa de la negra gente,
che passino quel segno onde ritorno
fa il sole a noi, lasciando il Capricorno;

22

e ritrovar del lungo tratto il fine,
che questo fa parer dui mar diversi;
e scorrer tutti i liti e le vicine
isole d'Indi, d'Arabi e di Persi:
altri lasciar le destre e le manicine
rive che due per opra Erculea fêrsi;
e del sole imitando il camin tondo,
ritrovar nuove terre e nuovo mondo.

23

Veggio la santa croce, e veggio i segni
imperial nel verde lito eretti:
veggo altri a guardia dei battuti legni,
altri all'acquisto del paese eletti:
veggo da dieci cacciar mille, e i regni
di là da l'India ad Aragon soggetti;
e veggio i capitan di Carlo quinto,
dovunque vanno, aver per tutto vinto.

24

Dio vuol ch'ascosa antiquamente questa
strada sia stata, e ancor gran tempo stia;
né che prima si sappia, che la sesta
e la settima età passata sia:
e serba a farla al tempo manifesta,
che vorrà porre il mondo a monarchia,
sotto il più saggio imperatore e giusto,
che sia stato o sarà mai dopo Augusto.

25

Del sangue d'Austria e d'Aragon io veggio
nascere sul Reno alla sinistra riva
un principe, al valor del qual pareggio
nessun valor, di cui si parli o scriva.
Astrea veggio per lui riposta in seggio,
anzi di morta ritornata viva;
e le virtù che cacciò il mondo, quando
lei cacciò ancora, uscir per lui di bando.

26

Per questi meriti la Bontà suprema
non solamente di quel grande impero
ha disegnato ch'abbia diadema
ch'ebbe Augusto, Traian, Marco e Severo;
ma d'ogni terra e quindi e quindi estrema,
che mai né al sol né all'anno apre il sentiero:
e vuol che sotto a questo imperatore
solo un ovile sia, solo un pastore.

27

E perch'abbian più facile successo
gli ordini in cielo eternamente scritti,
gli pon la somma Provvidenza appresso
in mare e in terra capitani invitti.
Veggio Hernando Cortese, il quale ha messo
nuove città sotto i cesarei editti,
e regni in Oriente sì remoti,
ch'a noi, che siamo in India, non son noti.

28

Veggio Prosper Colonna, e di Pescara
veggo un marchese, e veggo dopo loro
un giovane del Vasto, che fan cara
parer la bella Italia ai Gigli d'oro:
veggo ch'entrare inanzi si prepara
quel terzo agli altri a guadagnar l'alloro:

come buon corridor ch'ultimo lassa
le mosse, e giunge, e inanzi a tutti passa.

29

Veggio tanto il valor, veggio la fede
tanta d'Alfonso (che 'l suo nome è questo),
ch'in così acerba età, che non eccede
dopo il vigesimo anno ancora il sesto,
l'imperator l'esercito gli crede,
il qual salvando, salvar non che 'l resto,
ma farsi tutto il mondo ubidiente
con questo capitan sarà possente.

30

Come con questi, ovunque andar per terra
si possa, accrescerà l'imperio antico;
così per tutto il mar, ch'in mezzo serra
di là l'Europa, e di qua l'Afro aprico,
sarà vittorioso in ogni guerra,
poi ch'Andrea Doria s'avrà fatto amico.
Questo è quel Doria che fa dai pirati
sicuro il vostro mar per tutti i lati.

31

Non fu Pompeio a par di costui degno,
se ben vinse e cacciò tutti i corsari;
però che quelli al più possente regno
che fosse mai, non poteano esser pari:
ma questo Doria, sol col proprio ingegno
e proprie forze purgherà quei mari;
sì che da Calpe al Nilo, ovunque s'oda
il nome suo, tremar veggio ogni proda.

32

Sotto la fede entrar, sotto la scorta
di questo capitan di ch'io ti parlo,
veggo in Italia, ove da lui la porta
gli sarà aperta, alla corona Carlo.
Veggio che 'l premio che di ciò riporta,
non tien per sé, ma fa alla patria darlo:
con prieghi ottien ch'in libertà la metta,
dove altri a sé l'avria forse suggetta.

33

Questa pietà, ch'egli alla patria mostra,
è degna di più onor d'ogni battaglia
ch'in Francia o in Spagna o ne la terra vostra

vincesse Iulio, o in Africa o in Tessaglia.
Né il grande Ottavio, né chi seco giostra
di par, Antonio, in più onoranza saglia
pei gesti suoi; ch'ogni lor laude amorza
l'avere usato alla lor patria forza.

34

Questi et ogn'altro che la patria tenta
di libera far serva, si arrosisca;
né dove il nome d'Andrea Doria senta,
di levar gli occhi in viso d'uomo ardisca.
Veggio Carlo che 'l premio gli augmenta;
ch'oltre quel ch'in commun vuol che fruisca,
gli dà la ricca terra ch'ai Normandi
sarà principio a farli in Puglia grandi.

35

A questo capitano non pur cortese
il magnanimo Carlo ha da mostrarsi,
ma a quanti avrà ne le cesaree imprese
del sangue lor non ritrovati scarsi.
D'aver città, d'aver tutto un paese
donato a un suo fedel, più ralegrarsi
lo veggio, e a tutti quei che ne son degni,
che d'acquistar nuov'altri imperii e regni. —

36

Così de le vittorie le qual, poi
ch'un gran numero d'anni sarà corso,
daranno a Carlo i capitani suoi,
facea col duca Andronica discorso:
e la compagna intanto ai venti eoi
viene allentando e raccogliendo il morso;
e fa ch'or questo or quel propizio l'esce,
e come vuol li minuisce e cresce.

37

Veduto aveano intanto il mar de' Persi
come in sì largo spazio si dilaghi;
onde vicini in pochi giorni fersi
al golfo che nomâr gli antiqui Maghi.
Quivi pigliaro il porto, e fur conversi
con la poppa alla ripa i legni vaghi;
quindi, sicur d'Alcina e di sua guerra,
Astolfo il suo camin prese per terra.

38

Passò per più d'un campo e più d'un bosco,
per più d'un monte e per più d'una valle;
ove ebbe spesso, all'aer chiaro e al fosco,
i ladroni or inanzi or alle spalle.
Vide leoni, e draghi pien di tòsco,
et altre fere attraversarsi il calle;
ma non sì tosto avea la bocca al corno,
che spaventati gli fuggian d'intorno.

39

Vien per l'Arabia ch'è detta Felice,
ricca di mirra e d'odorato incenso,
che per suo albergo l'unica fenice
eletto s'ha di tutto il mondo immenso;
fin che l'onda trovò vendicatrice
già d'Israel, che per divin consenso
Faraone sommerse e tutti i suoi:
e poi venne alla terra degli Eroi.

40

Lungo il fiume Traiano egli cavalca
su quel destrier ch'al mondo è senza pare,
che tanto leggiamente e corre e valca,
che ne l'arena l'orma non n'appare:
l'erba non pur, non pur la neve calca;
coi piedi asciutti andar potria sul mare;
e sì si stende al corso, e sì s'affretta,
che passa e vento e folgore e saetta.

41

Questo è il destrier che fu de l'Argalia,
che di fiamma e di vento era concetto;
e senza fieno e biada, si nutria
de l'aria pura, e Rabican fu detto.
Venne, seguendo il duca la sua via,
dove dà il Nilo a quel fiume ricetto;
e prima che giugnesse in su la foce,
vide un legno venire a sé veloce.

42

Naviga in su la poppa uno eremita
con bianca barba, a mezzo il petto lunga,
che sopra il legno il paladino invita,
e: – Figliuol mio (gli grida da la lunga),
se non t'è in odio la tua propria vita,
se non brami che morte oggi ti giunga,

venir ti piaccia su quest'altra arena;
ch'a morir quella via dritto ti mena.

43

Tu non andrai più che sei miglia inante,
che troverai la sanguinosa stanza
dove s'alberga un orribil gigante
che d'otto piedi ogni statura avanza.
Non abbia cavallier né viandante
di partirsi da lui, vivo, speranza:
ch'altri il crudel ne scanna, altri ne scuoa,
molti ne squarta, e vivo alcun ne 'ngoia.

44

Piacer, fra tanta crudeltà, si prende
d'una rete ch'egli ha, molto ben fatta:
poco lontana al tetto suo la tende,
e ne la trita polve in modo appiatta,
che chi prima nol sa, non la comprende,
tanto è sottil, tanto egli ben l'adatta:
e con tai gridi i peregrin minaccia,
che spaventati dentro ve li caccia.

45

E con gran risa, aviluppati in quella
se li strascina sotto il suo coperto;
né cavallier riguarda né donzella,
o sia di grande o sia di picciol merto:
e mangiata la carne, e le cervella
succhiate e 'l sangue, dà l'ossa al deserto;
e de l'umane pelli intorno intorno
fa il suo palazzo orribilmente adorno.

46

Prendi quest'altra via, prendila, figlio,
che fin al mar ti fia tutta sicura. —
— Io ti ringrazio, padre, del consiglio
(rispose il cavallier senza paura),
ma non istimo per l'onor periglio,
di ch'assai più che de la vita ho cura.
Per far ch'io passi, invan tu parli meco;
anzi vo al dritto a ritrovar lo speco.

47

Fuggendo, posso con disnor salvarmi;
ma tal salute ho più che morte a schivo.
S'io vi vo, al peggio che potrà incontrarmi,

fra molti resterò di vita privo;
ma quando Dio così mi drizzi l'armi,
che colui morto, et io rimanga vivo,
sicura a mille renderò la via:
sì che l'util maggior che 'l danno fia.

48

Metto all'incontro la morte d'un solo
alla salute di gente infinita. –
– Vattene in pace (rispose), figliuolo;
Dio mandi in difension de la tua vita
l'arcangelo Michel dal sommo polo: –
e benedillo il semplice eremita.
Astolfo lungo il Nil tenne la strada,
sperando più nel suon che ne la spada.

49

Giace tra l'alto fiume e la palude
picciol sentier ne l'arenosa riva:
la solitaria casa lo richiude,
d'umanitade e di commercio priva.
Son fisse intorno teste e membra nude
de l'infelice gente che v'arriva.
Non v'è finestra, non v'è merlo alcuno,
onde penderne almen non si veggia uno.

50

Qual ne le alpine ville o ne' castelli
suol cacciator che gran perigli ha scorsi,
su le porte attaccar l'irsute pelli,
l'orride zampe e i grossi capi d'orsi;
tal dimostrava il fier gigante quelli
che di maggior virtù gli erano occorsi.
D'altri infiniti sparse appaion l'ossa;
et è di sangue uman piena ogni fossa.

51

Stassi Caligorante in su la porta;
che così ha nome il dispietato mostro
ch'orna la sua magion di gente morta,
come alcun suol di panni d'oro o d'ostro.
Costui per gaudio a pena si comporta,
come il duca lontan se gli è dimostro;
ch'eran duo mesi, e il terzo ne venìa,
che non fu cavallier per quella via.

52

Vêr la palude, ch'era scura e folta
di verdi canne, in gran fretta ne viene;
che disegnato avea correre in volta,
e uscir al paladin dietro alle schene;
che ne la rete, che tenea sepolta
sotto la polve, di cacciarlo ha spene,
come avea fatto gli altri peregrini
che quivi tratto avean lor rei destini.

53

Come venire il paladin lo vede,
ferma il destrier, non senza gran sospetto
che vada in quelli lacci a dar del piede,
di che il buon vecchiar el gli avea predetto.
Quivi il soccorso del suo corno chiede,
e quel sonando fa l'usato effetto:
nel cor fere il gigante che l'ascolta,
di tal timor, ch'a dietro i passi volta.

54

Astolfo suona, e tuttavolta bada;
che gli par sempre che la rete scocchi.
Fugge il fellon, né vede ove si vada;
che, come il core, avea perduti gli occhi.
Tanta è la tema, che non sa far strada,
che ne li proprii aguati non trabocchi:
va ne la rete; e quella si disserra,
tutto l'annoda, e lo distende in terra.

55

Astolfo, ch'andar giù vede il gran peso,
già sicuro per sé, v'accorre in fretta;
e con la spada in man, d'arcion disceso,
va per far di mill'anime vendetta.
Poi gli par che s'uccide un che sia preso,
viltà, più che virtù, ne sarà detta;
che legate le braccia, i piedi e il collo
gli vede sì, che non può dare un crollo.

56

Avea la rete già fatta Vulcano
di sottil fil d'acciar, ma con tal arte,
che saria stata ogni fatica invano
per ismagliarne la più debol parte;
et era quella che già piedi e mano
avea legate a Venere et a Marte:

la fe' il geloso, e non ad altro effetto,
che per pigliarli insieme ambi nel letto.

57

Mercurio al fabbro poi la rete invola;
che Cloride pigliar con essa vuole,
Cloride bella che per l'aria vola
dietro all'Aurora, all'apparir del sole,
e dal raccolto lembo de la stola
gigli spargendo va, rose e viole.
Mercurio tanto questa ninfa attese,
che con la rete in aria un dì la prese.

58

Dove entra in mare il gran fiume etiopo,
par che la dea presa volando fosse.
Poi nel tempio d'Anubide a Canopo
la rete molti secoli serbosse.
Caligorante tre mila anni dopo,
di là, dove era sacra, la rimosse:
se ne portò la rete il ladrone empio,
et arse la cittade, e rubò il tempio.

59

Quivi adattolla in modo in su l'arena,
che tutti quei ch'avean da lui la caccia
vi davan dentro; et era tocca a pena,
che lor legava e collo e piedi e braccia.
Di questa levò Astolfo una catena,
e le man dietro a quel fellow n'allaccia;
le braccia e 'l petto in guisa gli ne fascia,
che non può sciorsi: indi levar lo lascia,

60

dagli altri nodi avendol sciolto prima,
ch'era tornato uman più che donzella.
Di trarlo seco e di mostrarlo stima
per ville, per cittadi e per castella.
Vuol la rete anco aver, di che né lima
né martel fece mai cosa più bella:
ne fa somier colui ch'alla catena
con pompa trionfal dietro si mena.

61

L'elmo e lo scudo anche a portar gli diede,
come a valletto, e seguì il camino,
di gaudio empiedo, ovunque metta il piede,

ch'ir possa ormai sicuro il peregrino.
Astolfo se ne va tanto, che vede
ch'ai sepolcri di Memfi è già vicino,
Memfi per le piramidi famoso:
vede all'incontro il Cairo popoloso.

62

Tutto il popul correndo si traea
per vedere il gigante smisurato.
– Come è possibil (l'un l'altro dicea)
che quel piccolo il grande abbia legato? –
Astolfo a pena inanzi andar potea,
tanto la calca il preme da ogni lato;
e come cavallier d'alto valore
ognun l'ammira, e gli fa grande onore.

63

Non era grande il Cairo così allora,
come se ne ragiona a nostra etade:
che 'l populo capir, che vi dimora,
non puon diciotto mila gran contrade;
e che le case hanno tre palchi, e ancora
ne dormono infiniti in su le strade;
e che 'l soldano v'abita un castello
mirabil di grandezza, e ricco e bello;

64

e che quindici mila suoi vasalli,
che son cristiani rinegati tutti,
con mogli, con famiglie e con cavalli
ha sotto un tetto sol quivi ridutti.
Astolfo veder vuole ove s'avalli,
e quanto il Nilo entri nei salsi flutti
a Damīata; ch'avea quivi inteso,
qualunque passa restar morto o preso.

65

Però ch'in ripa al Nilo in su la foce
si ripara un ladron dentro una torre,
ch'a paesani e a peregrini nuoce,
e fin al Cairo, ognun rubando, scorre.
Non gli può alcun resistere; et ha voce
che l'uom gli cerca invan la vita tôrre:
cento mila ferite egli ha già avuto,
né ucciderlo però mai s'è potuto.

66

Per veder se può far rompere il filo
alla Parca di lui, sì che non viva,
Astolfo viene a ritrovare Orrilo
(così avea nome), e a Damiata arriva;
et indi passa ove entra in mare il Nilo,
e vede la gran torre in su la riva,
dove s'alberga l'anima incantata
che d'un folletto nacque e d'una fata.

67

Quivi ritruova che crudel battaglia
era tra Orrilo e dui guerrieri accesa.
Orrilo è solo; e sì que' dui travaglia,
ch'a gran fatica gli puon far difesa:
e quanto in arme l'uno e l'altro vaglia,
a tutto il mondo la fama palesa.
Questi erano i dui figli d'Oliviero,
Grifone il bianco et Aquilante il nero.

68

Gli è ver che 'l negromante venuto era
alla battaglia con vantaggio grande;
che seco tratto in campo avea una fera,
la qual si truova solo in quelle bande:
vive sul lito e dentro alla rivera;
e i corpi umani son le sue vivande,
de le persone misere et incaute
de viandanti e d'infelici naute.

69

La bestia ne l'arena appresso al porto
per man dei duo fratei morta giacea;
e per questo ad Orril non si fa torto,
s'a un tempo l'uno e l'altro gli nocea.
Più volte l'han smembrato, e non mai morto,
né, per smembrarlo, uccider si potea;
che se tagliato o mano o gamba gli era,
la rapiccava, che pareva di cera.

70

Or fin a' denti il capo gli divide
Grifone, or Aquilante fin al petto.
Egli dei colpi lor sempre si ride:
s'adiran essi, che non hanno effetto.
Chi mai d'alto cader l'argento vide,
che gli alchimisti hanno mercurio detto,

e sparger e raccor tutti i suo' membri,
sentendo di costui, se ne rimembri.

71

Se gli spiccano il capo, Orrilo scende,
né cessa brancolar fin che lo truovi;
et or pel crine et or pel naso il prende,
lo salda al collo, e non so con che chiovi.
Pigliar talor Grifone, e 'l braccio stende,
nel fiume il getta, e non par ch'anco giovi;
che nuota Orrilo al fondo come un pesce,
e col suo capo salvo alla ripa esce.

72

Due belle donne onestamente ornate,
l'una vestita a bianco e l'altra a nero,
che de la pugna causa erano state,
stavano a riguardar l'assalto fiero.
Queste eran quelle due benigne fate
ch'avean nutriti i figli d'Oliviero,
poi che li trasson teneri citelli
dai curvi artigli di duo grandi augelli,

73

che rapiti gli avevano a Gismonda,
e portati lontan dal suo paese.
Ma non bisogna in ciò ch'io mi diffonda,
ch'a tutto il mondo è l'istoria palese;
ben che l'autor nel padre si confonda,
ch'un per un altro (io non so come) prese.
Or la battaglia i duo gioveni fanno,
che le due donne ambi pregati n'hanno.

74

Era in quel clima già sparito il giorno,
all'isole ancor alto di Fortuna;
l'ombre avean tolto ogni vedere a torno
sotto l'incerta e mal compresa luna;
quando alla ròcca Orril fece ritorno,
poi ch'alla bianca e alla sorella bruna
piacque di differir l'aspra battaglia
fin che 'l sol nuovo all'orizzonte saglia.

75

Astolfo, che Grifone et Aquilante,
et all'insegne e più al ferir gagliardo,
riconosciuto avea gran pezzo inante,

lor non fu altiero a salutar né tardo.
Essi vedendo che quel che 'l gigante
traea legato, era il baron dal pardo
(che così in corte era quel duca detto),
raccolser lui con non minore affetto.

76

Le donne a riposare i cavallieri
menaro a un lor palagio indi vicino.
Donzelle incontra vennero e scudieri
con torchi accesi, a mezzo del camino.
Diero a chi n'ebbe cura, i lor destrieri,
trassonsi l'arme; e dentro un bel giardino
trovâr ch'apparechiata era la cena
ad una fonte limpida et amena.

77

Fan legare il gigante alla verdura
con un'altra catena molto grossa
ad una quercia di molt'anni dura,
che non si romperà per una scossa;
e da dieci sergenti averne cura,
che la notte discior non se ne possa,
et assalirli, e forse far lor danno,
mentre sicuri e senza guardia stanno.

78

All'abondante e sontuosa mensa,
dove il manco piacer fur le vivande,
del ragionar gran parte si dispensa
sopra d'Orrilo e del miracol grande,
che quasi par un sogno a chi vi pensa,
ch'or capo or braccio a terra se gli mande,
et egli lo raccolga e lo raggiugna,
e più feroce ognor torni alla pugna.

79

Astolfo nel suo libro avea già letto
(quel ch'agl'incanti riparare insegna)
ch'ad Orril non trarrà l'alma del petto
fin ch'un crine fatal nel capo tegna;
ma, se lo svelle o tronca, fia constretto
che suo mal grado fuor l'alma ne vegna.
Questo ne dice il libro; ma non come
conosca il crine in così folte chiome.

80

Non men de la vittoria si godea,
che se n'avesse Astolfo già la palma;
come chi speme in pochi colpi avea
svellere il crine al negromante e l'alma.
Però di quella impresa promettea
tor sugli omeri suoi tutta la salma:
Orril farà morir, quando non spiaccia
ai duo fratei, ch'egli la pugna faccia.

81

Ma quei gli dànno volentier l'impresa,
certi che debbia affaticarsi invano.
Era già l'altra aurora in cielo ascesa,
quando calò dai muri Orrilo al piano.
Tra il duca e lui fu la battaglia accesa:
la mazza l'un, l'altro ha la spada in mano.
Di mille attende Astolfo un colpo trarne,
che lo spirto gli sciolga da la carne.

82

Or cader gli fa il pugno con la mazza,
or l'uno or l'altro braccio con la mano;
quando taglia a traverso la corazza,
e quando il va troncando a brano a brano:
ma ricogliendo sempre de la piazza
va le sue membra Orrilo, e si fa sano.
S'in cento pezzi ben l'avesse fatto,
redintegrarsi il vedea Astolfo a un tratto.

83

Al fin di mille colpi un gli ne colse
sopra le spalle ai termini del mento:
la testa e l'elmo dal capo gli tolse,
né fu d'Orrilo a dismontar più lento.
La sanguinosa chioma in man s'avolse,
e risalse a cavallo in un momento;
e la portò correndo incontra 'l Nilo,
che rïaver non la potesse Orrilo.

84

Quel sciocco, che del fatto non s'accorse,
per la polve cercando iva la testa:
ma come intese il corridor via tôrse,
portare il capo suo per la foresta;
immantinente al suo destrier ricorse,
sopra vi sale, e di seguir non resta.

Volea gridare: — Aspetta, volta, volta! —
ma gli avea il duca già la bocca tolta.

85

Pur, che non gli ha tolto anco le calcagna
si riconforta, e segue a tutta briglia.
Dietro il lascia gran spazio di campagna
quel Rabican che corre a maraviglia.
Astolfo intanto per la cuticagna
va da la nuca fin sopra le ciglia
cercando in fretta, se 'l crine fatale
conoscer può, ch'Orril tiene immortale.

86

Fra tanti e innumerabili capelli,
un più de l'altro non si stende o torce:
qual dunque Astolfo sceglierà di quelli,
che per dar morte al rio ladron raccorre?
— Meglio è (disse) che tutti io tagli o svelli: —
né si trovando aver rasoï né force,
ricorse immantinente alla sua spada,
che taglia sì, che si può dir che rada.

87

E tenendo quel capo per lo naso,
dietro e dinanzi lo dischioma tutto.
Trovò fra gli altri quel fatale a caso:
si fece il viso allor pallido e brutto,
travolse gli occhi, e dimostrò all'ocaso,
per manifesti segni, esser condotto;
e 'l busto che seguia troncato al collo,
di sella cadde, e diè l'ultimo crollo.

88

Astolfo, ove le donne e i cavalieri
lasciato avea, tornò col capo in mano,
che tutti avea di morte i segni veri,
e mostrò il tronco ove giacea lontano.
Non so ben se lo vider volentieri,
ancor che gli mostrasser viso umano;
che la intercetta lor vittoria forse
d'invidia ai duo germani il petto morse.

89

Né che tal fin quella battaglia avesse,
credo più fosse alle due donne grato.
Queste, perché più in lungo si traesse

de' duo fratelli il doloroso fato
ch'in Francia par ch'in breve esser dovesse,
con loro Orrilo avean quivi azzuffato,
con speme di tenerli tanto a bada,
che la trista influenza se ne vada.

90

Tosto che 'l castellan di Damiaata
certificossi ch'era morto Orrilo,
la columba lasciò, ch'avea legata
sotto l'ala la lettera col filo.
Quella andò al Cairo; et indi fu lasciata
un'altra altrove, come quivi è stilo:
sì che in pochissime ore andò l'aviso
per tutto Egitto, ch'era Orrilo ucciso.

91

Il duca, come al fin trasse l'impresa,
confortò molto i nobili garzoni,
ben che da sé v'avean la voglia intesa,
né bisognavan stimuli né sproni,
che per difender de la santa Chiesa
e del romano Imperio le ragioni,
lasciasser le battaglie d'Oriente,
e cercassino onor ne la lor gente.

92

Così Grifone et Aquilante tolse
ciascuno da la sua donna licenzia;
le quali, ancor che lor ne 'ncrebbe e dolse,
non vi seppon però far resistenza.
Con essi Astolfo a man destra si volse;
che si deliberâr far riverenzia
ai santi luoghi ove Dio in carne visse,
prima che verso Francia si venisse.

93

Potuto avrian pigliar la via mancina,
ch'era più dilettevole e più piana,
e mai non si scostar da la marina;
ma per la destra andaro orrida e strana,
perché l'alta città di Palestina
per questa sei giornate è men lontana.
Acqua si truova et erba in questa via:
di tutti gli altri ben v'è carestia.

94

Si che prima ch'entrassero in viaggio,
ciò che lor bisognò, fecion raccorre,
e carcar sul gigante il carriaggio,
ch'avria portato in collo anco una torre.
Al finir del camino aspro e selvaggio,
da l'alto monte alla lor vista occorre
la santa terra, ove il superno Amore
lavò col proprio sangue il nostro errore.

95

Trovano in su l'entrar de la cittade
un giovene gentil, lor conoscente,
Sansonetto da Meca, oltre l'etade,
ch'era nel primo fior, molto prudente;
d'alta cavalleria, d'alta bontade
famoso, e riverito fra la gente.
Orlando lo converse a nostra fede,
e di sua man battesimo anco gli diede.

96

Quivi lo trovan che disegna a fronte
del calife d'Egitto una fortezza;
e circondar vuole il Calvario monte
di muro di duo miglia di lunghezza.
Da lui raccolti fur con quella fronte
che può d'interno amor dar più chiarezza,
e dentro accompagnati, e con grande agio
fatti alloggiar nel suo real palagio.

97

Avea in governo egli la terra, e in vece
di Carlo vi reggea l'imperio giusto.
Il duca Astolfo a costui dono fece
di quel sì grande e smisurato busto,
ch'a portar pesi gli varrà per diece
bestie da soma, tanto era robusto.
Diegli Astolfo il gigante, e diegli appresso
la rete ch'in sua forza l'avea messo.

98

Sansonetto all'incontro al duca diede
per la spada una cinta ricca e bella;
e diede spron per l'uno e l'altro piede,
che d'oro avean la fibbia e la girella;
ch'esser del cavallier stati si crede,
che liberò dal drago la donzella:

al Zaffò avuti con molt'altro arnese
Sansonetto gli avea, quando lo prese.

99

Purgati de lor colpe a un monasterio
che dava di sé odor di buoni esempi,
de la passion di Cristo ogni misterio
contemplando n'andâr per tutti i tempî
ch'or con eterno obbrobrio e vituperio
agli cristiani usurpano i Mori empîi.
L'Europa è in arme, e di far guerra agogna
in ogni parte, fuor ch'ove bisogna.

100

Mentre avean quivi l'animo divoto,
a perdonanze e a cerimonie intenti,
un peregrin di Grecia, a Grifon noto,
novelle gli arrecò gravi e pungenti,
dal suo primo disegno e lungo voto
troppo diverse e troppo differenti;
e quelle il petto gl'infiammaron tanto,
che gli scacciâr l'orazion da canto.

101

Amava il cavallier, per sua sciagura,
una donna ch'avea nome Orrigille:
di più bel volto e di miglior statura
non se ne sceglierebbe una fra mille;
ma disleale e di sì rea natura,
che potresti cercar cittadi e ville,
la terra ferma e l'isole del mare,
né credo ch'una le trovassi pare.

102

Ne la città di Costantin lasciata
grave l'avea di febbre acuta e fiera.
Or quando rivederla alla tornata
più che mai bella, e di goderla spera,
ode il meschin, ch'in Antïochia andata
dietro un suo nuovo amante ella se n'era,
non le parendo ormai di più patire
ch'abbia in sì fresca età sola a dormire.

103

Da indi in qua ch'ebbe la trista nuova,
sospirava Grifon notte e di sempre.
Ogni piacer ch'agli altri aggrada e giova,

par ch'a costui più l'animo distempre:
 pensilo ognun, ne li cui danni pruova
 Amor, se li suoi strali han buone tempre.
 Et era grave sopra ogni martire,
 che 'l mal ch'avea si vergognava a dire.

104

Questo, perché mille fiate inante
 già ripreso l'avea di quello amore,
 di lui più saggio, il fratello Aquilante,
 e cercato colei tragli del core,
 colei ch'al suo giudizio era di quante
 femine rie si trovin la peggiore.
 Grifon l'escusa, se 'l fratel la danna;
 e le più volte il parer proprio inganna.

105

Però fece pensier, senza parlarne
 con Aquilante, girsene soletto
 sin dentro d'Antiochia, e quindi trarne
 colei che tratto il cor gli avea del petto;
 trovar colui che gli l'ha tolta, e farne
 vendetta tal, che ne sia sempre detto.
 Dirò, come ad effetto il pensier messe,
 nell'altro canto, e ciò che ne successe.

Canto lungo, questo XV, che sviluppa temi diversi, blandamente raccolti sotto il *senhal* di un Astolfo *viator*, fra percorsi geografici e *excursus* narrativi; premessa un po' generica, confortata dalla quale spero, però, di farmi perdonare qualche taglio.

Intanto sull'apertura del tratto: come ben sappiamo, canto e nuclei narrativi nel *Furioso* non corrispondono quasi mai: una sorta di *variatio* sull'artificio dell'*entrelacement* che i lettori hanno sperimentato con Boiardo e che si aspettavano anche in Ariosto. In questo caso, però, il canto XIV non si era chiuso su una situazione di particolare tensione, e l'esordio, nelle prime otto ottave del XV non risponde a impellenti necessità narrative, non esaudisce pressanti curiosità dell'uditorio. Propone invece una ripresa a distanza dell'inizio del XIV, di nuovo sotto l'emblema delle «antique» e delle «moderne cose»¹: lì era la «gran vittoria» di Ravenna ad essere riaccostata a quelle dei Saracini, insanguinate dai «[...] molti / principi e gran baron ch'eran lor tolti» (XIV, 1); qui il ricordo corre al successo della Polesella, riportato da Ippolito contro i Veneziani il 22 dicembre 1509, e senza troppe vittime fra i propri soldati, a differenza di quanto accade nel poema a Rodomonte, che «se ne va esente da tanto martoro», indifferente in mezzo alla strage dei suoi (XV, 4).

Appena una postilla, sulle «antique» e le «moderne cose»: i canti dal XIV al XVIII, legati all'assedio di Parigi, e apparentemente privi di un solido centro narrativo, dispersivi, poliedrici, potrebbero trovare una loro sotterranea unificazione proprio nel tema della storia, o meglio della violenza della storia che, travolgendo i fragili argini cui ancora può pensare Machiavelli, dilaga rapinosa sulle umane sciagure (e il motivo della rotta, fluviale o marina che sia, ritorna ossessivo nel *Furioso*). La narrazione fantastica dell'assedio di Parigi si fa testimonianza storica riflettendosi nei sanguinosi eventi che ruotano attorno alla battaglia di Ravenna; ed è la modernità, con tutta la sua violenza, a modellare l'antico, a costituirne l'archetipo. Dal che ricaviamo non solo una ulteriore conferma della distanza siderale che, anche sotto questo profilo, intercorre fra Ariosto e Boiardo (l'assedio di Parigi sarà anche sempre quello, ma ben diversa ne appare la prospettiva), ma usciamo anche rafforzati nell'idea che il pessimismo ariostesco sia senza scampo, forse ancora più accusato di quello di Guicciardini, e che nella storia per lui non esista dinamismo, divenire, ma si dia solo una ciclica, sconsolata e defatigante iterazione degli eventi².

A distogliere il poeta, e noi con lui, dall'«impetuoso assalto» di Agramante è il «gran duca» Astolfo, timoroso di rimanere in eterno prigioniero della penna dello scrittore (9, 5-8). Un personaggio curioso questo di Astolfo, «viaggiatore» in molti sensi, anche ben prima del *Furioso*³: trasmigra, infatti, attraverso vari registri, sovente come portatore del comico sul versante dell'epica. Boiardo gli dedica i primi canti del suo poema, una sorta di prova in formato minore di quello che sarà poi l'*Innamoramento* nel suo complesso: se il rovesciamento di prospettiva, la rottura dell'orizzonte d'attesa del pubblico sono chiavi indispensabili per leggere il romanzo boiardesco in rapporto alla tradizione (dove Orlando innamorato, Rinaldo prode paladino e, appunto, Astolfo vincitore), le gesta del duca inglese contro Gradasso costituiscono un'interessante anticipazione di uno schema narrativo affatto nuovo.

Ma per non prestare subito il fianco al sospetto – piuttosto fondato – che io voglia leggere Ariosto *sub specie Boiardi*, torno al viaggio di Astolfo, nel suo duplice estrinsecarsi, geografico e narrativo. Il nostro eroe, infatti, non si muove solo nello spazio, attraverso luoghi peregrini; in un certo senso fa anche la spola fra *Innamoramento* e *Furioso*, raccogliendo e riannodando pazientemente i molti fili ancora sospesi. E questo *certamen* col modello boiardesco è di notevole interesse, anche perché siamo piuttosto avanti con la narrazione, al di là di quel canto XII, dopo il quale, secondo me, finisce la *gionta* e comincia il *Furioso*. Più marcata di quanto non sia in altri casi mi pare qui la distanza, voluta, che Ariosto pone fra sé e il modello, proprio nel momento in cui, in qualche tratto, pare seguirlo parola per parola; ancora pochi canti (penso per esempio al XVII), e Ariosto arriverà a violare intenzionalmente le regole della *gionta*, presentando alcuni personaggi in situazioni diverse da quelle in cui Boiardo li aveva lasciati, e senza curarsi (come aveva fatto per esempio nel VI alla ricomparsa di Astolfo) di instaurare con l'antefatto alcuna connessione.

Intanto il viaggio, però, quello vero, uno dei tanti del *Furioso*, che testimonia di una attenzione alla realtà geografica dell'*aventure* e alla sua rappresentazione cartografica⁴ ben superiore a quella boiardesca: anche in questo caso le «moderne cose», in qualche modo, condizionano il vissuto dei paladini-viaggiatori. Dopo il percorso aereo di Ruggiero al canto IV, sull'Atlantico, oltre le colonne d'Ercole (sulle orme di Colombo, si direbbe), sino all'isola di Alcina (di assai precaria localizzazione), e quello di ritorno al canto X, in senso opposto al precedente, sorvolando l'Asia e poi l'Europa (si realizza così una circumnavigazione del mondo, simile a quella di Magellano che sarà celebrata alle ottave 18-23 del nostro canto XV), ecco quindi quello di Astolfo, di ritorno dall'isola di Alcina verso l'Europa. Un percorso piuttosto tradizionale, lontano dal «boreal pelago» (XV, 12), per nave, lungo quelle che erano le usuali vie del commercio marittimo. Nessun cedimento alle malie del «nuovo mondo» (salvo che nelle ottave aggiunte di cui dirò poi): «l'odorifera India» (XV, 16), poi le isole dell'Oceano Indiano, il Maabar (dove sarebbe stato ucciso San Tommaso), infine a nord («più a tramontana», XV, 16) verso la Malacca («l'aurea Chersonesso», 17), per incontrare poi la foce del Gange. Attraverso lo stretto di Palk («il mar che fra i duo liti s'ange», XV, 17) Astolfo si spinge in vista di Ceylon (l'antica Taprobana) e di «Cori»⁵, per approdare a Cochin e uscire «fuor dei termini degl'Indi» (XV, 17).

L'escursione di Astolfo nei territori della letteratura fantastica si apre poco dopo quello lungo le coste indiane, con i doni (13-14) di Logistilla, libretto magico e corno incantato. Qui prende avvio, come dicevo prima, un confronto, via via più serrato con l'*Inamoramento*⁶; il libro degli incanti difatti, nonostante non sia una presenza poi eccezionale (ce n'è uno nella *Spagna*⁷; in Boiardo c'è anche quello di Malagigi, che però gli spetta di diritto, in quanto mago), mi sembra in relazione piuttosto stretta coi tre esemplari che vengono via via offerti a Orlando. Il primo (I, v, 66-67) è grazioso dono del «palmero» cui il conte salva il figlio (dovrebbe aiutarlo a risolvere l'enigma della sfinge, ma il paladino lo leggerà solo dopo aver sconfitto il mostro in combattimento, I, v, 76-77); il secondo si accompagna al corno magico (I, xxiv, 20-22) offerto dalla messaggera di Morgana durante l'avventura del cervo dalle corna d'oro (in questo caso il cavaliere se ne serve, anche se deve la vittoria solo al suo valore); il terzo (II, iv, 5), e più famoso di tutti, gli viene procurato da una «dammigella» alla vigilia dell'impresa del Giardino di Falerina (il paladino se ne ricorderà solo all'ottava 31).

Il libro di magia viene acquisito nel sistema ariostesco secondo la prassi consueta in questi casi: analiticamente e realisticamente descritto, fornito di «rubrica» e di «indice», insomma, più vero del vero, stile ippogrifo; più interessante risulta il fatto che Astolfo non abbia alcuna remora a servirsi di un oggetto simile (79), a differenza di quanto accade a Orlando nell'*Inamoramento*, poi a Ruggiero nel *Furioso*. In rapporto allo scudo di Atlante quest'ultimo ha reazioni decisamente ondivaghe: non lo vuole usare nel combattere contro i

mostri dell'isola di Alcina (VI, 67); se ne serve al canto X per sconfiggere l'orca – ma l'episodio, dal punto di vista etico, non segna un momento alto per il nostro eroe –; comunque sia ne prova vergogna, trova sommamente disdicevole questo «favore [...] d'incanti» (XXXII, 90), e finalmente, sconfitte le genti di Pinabello, se ne libera in questo stesso canto XXII⁸. Astolfo, però, per via della lancia dell'Argalia, aveva acquisito una certa familiarità con gli strumenti incantati, e poi il suo statuto di eroe è più fragile, costituzionalmente, rispetto a quello degli altri.

Solo una postilla sul corno: se il modello archetipico rimane certo l'olifante di Orlando⁹, il suo essere magico lo apparenta a quello con cui Orlando dà inizio alle diverse prove cui deve sottoporsi in *In. I*, xxiv, 26: «Poi mèse a boca il corno in abandono, / comme colui che ciò ben far sapiva: / sembrava quasi quella voce un trono / e ben da longi de intorno se odiva».

Ben provveduto da Logistilla, Astolfo riprende il suo viaggio, analiticamente descritto dal punto di vista geografico nelle ottave 16 e 17 di cui abbiamo già parlato, dalle quali prende avvio (18-36), quasi per una naturale estensione dei territori allora conosciuti verso «nuove terre» e «nuovo mondo», una delle più famose «addizioni» del 1532, relativa alle scoperte geografiche e all'elogio di Carlo V e dei suoi comandanti. Non voglio sottrarmi, un'altra volta, all'incalzare delle «moderne cose», ma a queste ottave Alberto Casadei ha dedicato nel suo *Strategie delle varianti* attenzione ed acume¹⁰: più in là, secondo me, è difficile andare, né mi pare il caso di indugiare in una qualche forma di riasunto. Procedo dunque serenamente.

Le ottave 37-38 chiudono il viaggio per mare e inaugurano quello via terra, sempre verso occidente; l'insenatura di Bahrein nel Golfo Persico, il *Magorum sinus* («[...] golfo che nomâr gli antiqui Maghi», XV, 37), è l'ultimo approdo marittimo. Poi un graduale avvicinamento al terreno boiardesco dell'*aventure*, sfumato in modalità favolistiche, quasi che dalla concretezza della realtà geografica l'autore voglia allontanarsi per gradi: «Passò per più d'un campo e più d'un bosco, / per più d'un monte e per più d'una valle» (38), e anche l'Arabia¹¹ dell'ottava successiva si stempera nel mito dell'«unica fenice», animale incantato al pari di Rabicano, il destriero su cui viaggia Astolfo, un cavallo boiardesco nel nome e negli attributi, figlio di una giumenta di fuoco impregnata di vento, che «[...] solamente de aria se pascea» (*In. I*, xiii, 4). Uno dei rari casi in cui l'eredità del predecessore passa ad Ariosto senza traumi, senza spericolate azioni di ricongiungimento; forse a mitigare l'effetto ben più straniante di quanto segue. Come tutti ricordiamo, Astolfo, con tardiva quanto sorprendente identificazione, si rivelerà essere l'ignoto cavaliere, con gigante al seguito, che in Boiardo (III, iii, 21) sopraggiunge sulla scena del combattimento di Aquilante e Grifone contro Orrilo: chi ne ha scritto prima di me (sono molti, ma penso soprattutto al libro di Praloran¹²) ha giustamente sottolineato l'arditezza della prospettiva ariostesca, che ci presenta di nuovo la scena descritta da Boiardo, ma dal punto di vista di chi sta arrivando, ovvero Astolfo e il suo prigioniero, il gigante Caligorante.

Il percorso di avvicinamento, appunto, al modello boiardesco si sviluppa per gradi: dopo le tracce lasciate dagli oggetti magici, la presenza 'in chiaro' di Rabiniano (40-41), poi l'eremita dell'ottava 42, fornito di una barchetta alquanto dantesca¹³, ma stretto parente del «palmero» (quello del primo libro donato a Orlando) che al canto I, v dell'*Inamoramento* mette in guardia il paladino contro il gigante che gli ha rapito il figlio: «La cagion de che io piango or savuta hai: / per mio consiglio indreto tornarai» (I, v, 61), e Ariosto: «Prendi quest'altra via, prendila, figlio, / che fino al mar ti fia tutta sicura» (XV, 46). Orlando, come era logico aspettarsi, non accetta il consiglio («“Io voglio ad ogni modo avanti andare”» I, v, 62), e lo stesso fa Astolfo («ma non estimo per l'onor periglio, / di ch'assai più che de la vita ho cura», XV, 46), forse perché la bilancia ariostesca in questo momento pende più sul côté eroico del personaggio (magari per effetto del modello), o invece perché l'eroismo di Astolfo, autoaffermato come al solito, era sempre motivo di un qualche spasso¹⁴. L'impronta del comico, prima del viaggio lunare, resta appiccicata al cavaliere inglese come retaggio del suo precedente vissuto letterario, soprattutto nell'*Entrée* e nella *Spagna ferrarese*; meno, come dicevo, nel poema di Boiardo.

La tappa successiva del viaggio di Astolfo fra le maglie dell'*Inamoramento* ci porta al gigante Caligorante, frutto di un accurato mix fra diverse situazioni e personaggi boiardeschi: intanto la rete di cui l'avversario è dotato (44-45) costituisce un rinvio diretto a «Zambardo il robusto», il gigante che Orlando incontra, sempre a I, v, dopo l'avventura della sfinge: «E questa rethe non si può vedere, / perché coperta è tuta nela harena» (I, v, 81); ma i versi finali dell'ottava 43: «ch'altri il crudel ne scanna, altri ne scuioia, / molti ne squarta, e vivo alcun ne 'ngioia», oltre che a *Inferno* VI 18 («graffia li spirti ed iscoia ed isquatra») rimandano senza dubbio a uno dei luoghi più cupi dell'*Inamoramento*: Rocca Crudele, con i suoi terrificanti riti di morte: «Alcun se scana, alcun vien impicato, / squartassi vivi anchora alcuna fiata» (I, viii, 52). E la dimora di Caligorante (49-50) appare una replica di quella in cui vive il mostro, frutto dello smisurato amore di Marchino per la bella Stella: «Son fisse intorno teste e membra nude / de l'infelice gente che v'arriva. / Non v'è finestra, non v'è merlo alcuno, / onde penderne almen non si veggia uno» (*Fur.* XV, 49), «D'altri infiniti sparse appaion l'ossa; / et è di sangue uman piena ogni fossa» (*Fur.* XV, 50) e «Teste di occisi nela prima fronte, / e gente morte vi pende apicata; / [...] / Vermiglio è lo castello e da lontano / sembrava foco, et era sangue umano» (*In.* I, viii, 25).

Il combattimento fra Astolfo e Caligorante non riflette l'entusiastica descrizione di Boiardo della «gran battaglia» (I, vi, 1-14) fra Orlando e Zambardo, soprattutto perché il paladino si affretta a suonare il corno per terrorizzare il nemico (54); un'eco del modello, forse, solo nel finale, laddove Caligorante resta imprigionato nella rete, in maniera non dissimile da come Orlando resta in trappola dopo la morte del gigante: «[...] legate le braccia, i piedi e il collo / gli vede sì, che non può dare un crollo»¹⁵ (*Fur.* XV, 55) e «Le bracie al busto gli strengie con pena, / che già non si poteva dimenare» (*In.* I, vi, 14).

Le ottave 56-59 ci portano su un terreno classicista, ben lontano dal *pattern* boiardesco: la rete di Caligorante altro non è che quella famosa costruita da Mercurio per fare prigionieri, nel bel mezzo di un amplesso, Venere e Marte e esporli al ludibrio degli dei.

La stessa rete, nel testo ariostesco, offre anche la possibilità a Mercurio di catturare la bella Cloride; di qui, stante l'identificazione fra Mercurio e Anubi, l'approdo della rete in Egitto nel tempio di Anubi a Canopo e «tre mila anni dopo» (XV, 58) il furto da parte di Caligorante. Che mi risulti, nessuno si è però mai preoccupato di chiarire i rapporti fra Chloris, la ninfa greca tardivamente (Ovidio, *Fast.* V, 195-224) identificata con Flora, e Mercurio, o Ermete che sia. Nel testo ovidiano è infatti Zefiro che cattura la recalcitrante fanciulla (senza l'ausilio di nessuna rete) e ne fa la sua sposa, con una qualche soddisfazione della ragazza, come glossa l'impertinente poeta. Ma Mercurio e Cloride sul terreno della mitologia non si sono mai neanche sfiorati; si sono incontrati, invece, nel contesto di un quadro celeberrimo, dalla iconografia contrastata, la cosiddetta *Primavera* di Botticelli. Nel *tourbillon* delle interpretazioni che si sono succedute negli ultimi anni, dopo l'intervento di Claudia Villa, alcuni punti fermi sono rimasti: l'ultimo personaggio a sinistra è Mercurio, e l'ultima figura femminile a destra, appunto, è Chloris, nell'atto di essere rapita al volo da un personaggio alato, che per lungo tempo, sulla scorta di Ovidio, è stato identificato con Zefiro. Ariosto, quindi, potrebbe avere attribuito a Mercurio l'azione di Zefiro, o di chi per lui, aggiungendo di suo solo il dettaglio della rete. Volendo spingerci un po' più in là, possiamo anche ricordare che il commento di Remigio di Auxerre al *De nuptiis* di Marziano Capella propone una identificazione fra Mercurio e Zefiro¹⁶ ma, per parafrasare una fulminante osservazione di Dionisotti, non mi stupisce che un testo del genere rientri fra le letture di Claudia Villa, mentre avrei delle perplessità a immaginarlo sullo scrittoio di Ludovico Ariosto.

Non mi fermo più di tanto, qualunque sia alla fine l'opinione in merito alla questione Mercurio/Zefiro/Cloride, sul valore del classicismo nel sistema del *Furioso*, perché l'argomento, è piuttosto noto. Vorrei solo sottolineare come la fascinazione dell'antico, nell'*Inamoramento*, sia una sottile e indiscutibile matassa, che però non assume mai le redini dell'opera: le allusioni classiche sono sempre celate, alluse, mescolate con prestiti romanzeschi; i personaggi antichi rivivono sotto vesti moderne, mentre i nuovi eroi incarnano gli statuti etici del passato¹⁷. Nel *Furioso* la classicità si estrinseca attraverso calchi chiaramente esibiti, su tutti i piani, da quello delle grandi strutture (pensiamo all'ossessività con cui i commentatori cinquecenteschi cercarono le sinopie dell'*Eneide* sotto l'impalcatura ariostesca) a quello della lingua e dei prestiti stilistici. È ovvio che in un percorso del genere molto si perde, rispetto all'affascinante ambiguità e allusività del mondo antico evocato dal conte di Scandiano: il prezzo del classicismo è pesante, ma la posta in palio, non va dimenticato, è l'immortalità.

L'Egitto, quello del mito che identificava Anubi con Mercurio, quello dove

giunge Astolfo nel corso del suo viaggio, è anche la terra di Orrilo, «che d'un folletto nacque e d'una fata» (XV, 66). Le stesse parole di Boiardo (III, ii, 46: «che d'una Fata nacque e d'un foletto»), la stessa storia: dall'ottava 66 alla 73¹⁸ Ariosto ripercorre fedelmente la narrazione di Boiardo (senza citarlo, come ben sappiamo) e lancia un ponte verso il lettore: ne cattura l'attenzione, lusinga la sua competenza, insomma gli dà l'idea di inserirsi nel solco di una pacifica tradizione. Ce lo conferma l'ottava 73, spericolato gioco ariostesco sul tema del modello e dell'autorità della fonte: «Ma non bisogna in ciò ch'io mi diffonda, / che a tutto il mondo è l'istoria palese; / ben che l'autor nel padre si confonda, / ch'un per un altro (io non so come) prese». E l'autore, certo, sarà l'anonimo responsabile di *Uggieri il Danese*, dove appunto il padre dei due gemelli è Ricciardetto, e non Oliviero; eppure questa «istoria palese» a me sa tanto di omaggio all'*Inamoramento* e alla fama dei suoi eroi. Come che sia, l'episodio non è l'equivalente di quello di Rabicano: l'identificazione fra il misterioso «cavaliere armato» «ch'a-vea preso in cathena un gran gigante» (III, iii, 21¹⁹) e Astolfo, l'inconsapevole Astolfo, sempre eroe in qualche modo a suo mal grado, introduce nell'episodio un reciso cambio di prospettiva. Prima però Ariosto deve, in qualche modo, liberarsi del gigante, di cui non sa bene cosa fare; lo posteggia all'ottava 77, da dove lo ripescerà, sotto le tristi spoglie di animale da soma, alla 94: «Fan legare il gigante alla verdura / con un'altra catena molto grossa / ad una quercia di molt'anni dura, / che non si romperà per una scossa» e «[...] carcar sul gigante il carriaggio, / ch'avria portato in collo anco una torre».

Intanto il cavaliere fa puntuale ricorso al libro di magia, dove, artificio questo sì piuttosto boiardesco, si legge che solo la perdita di un «crine fatal» (79) condannerà Orrilo a una morte senza ritorno; il capello pare tutto quello ovidiano di Niso, cui la figlia Scilla lo taglia per amore di Minosse, ma il mito è appena evocato, spunto romanzesco blandamente classico simile a tanti messi in opera nell'*Inamoramento*, senza alcuna *aemulatio* formale nei confronti del modello antico. Tutto ariostesco è poi l'impaccio di Astolfo, che pure – secondo tradizione – si sente già la vittoria in tasca²⁰: «Fra tanti e innumerabili capelli, / un più de l'altro non si stende o torce: / qual dunque Astolfo sceglierà di quelli, / che per dar morte al rio ladron raccorce?» (86); la soluzione è la stessa, radicale, adottata da Orlando nel Giardino di Falerina²¹ (cioè quella archetipica di Alessandro davanti al nodo di Gordio, ai giorni nostri quella di Indiana Jones che, di fronte alla noiosa prospettiva di un lungo duello, spara in fronte al nemico): «– Meglio è (disse) che tutti io tagli o sveli: –» (XV, 86). E l'effetto di Fortuna è la morte, quella vera²², non quella giocosa, in fondo sempre per finta, che caratterizza la narrazione di Boiardo: «Trovò fra gli altri quel fatale a caso: / si fece il viso allor pallido e brutto, / travolse gli occhi, e dimostrò all'ocaso / per manifesti segni, esser condotto» (XV, 87). Una morte che è l'unico momento in cui a Orrilo spetta una qualche forma di umanità, da giocattolo meccanico che è stato per tutta la sua lunga storia, dall'uno all'altro dei due poemi.

Conclusa la vicenda di Grifone e Aquilante, che preso congedo dalle loro

dame si incamminano verso il loro infausto destino, anche il canto ariostesco si avvia verso la fine; non prima, però, di avere proposto ai lettori un paio di altri folgoranti *rendez-vous*.

All'entrata di Gerusalemme i nostri tre eroi si imbattono in uno dei – pochi – personaggi di tradizione extraboiardesca (nel senso non di originale invenzione di Ariosto, ma provenienti da un diverso vissuto letterario; sarà per questo che Ariosto lo definisce solo «lor conoscente»? Forse no, ma sarebbe divertente): Sansonetto, figlio del soldano della Mecca. Potremmo pensare che Ariosto lo estraiga, banalmente, dal *Morgante*, magari da XXV, 182, là dove Pulci offre le coordinate necessarie all'inquadramento del personaggio: «E Sansonetto, figliuol del Soldano, / era del conte Orlando innamorato, / che per suo amore era fatto cristiano / allor che nella Mecche fu arrivato, / e sempre lo seguia per monte e piano, / tanto che spesso il Soldan fu ammirato». Ma preferisco pensare che il ricordo di Ariosto corra piuttosto alla *Spagna ferrarese*²³, di cui Sansonetto è uno degli eroi: dal momento del suo incontro con Orlando (XIII), esule in terra pagana per via della «gotata» ricevuta da Carlo, e alla ricerca di un impiego mercenario presso il padre del giovane, lo vediamo protagonista di imprese gentili: cerca di procurare un lavoro a Orlando, lo soccorre perché affamato (XIV: Orlando, abbandonate le vesti del combattente cristiano pare avere dismesso anche le norme basilari del comportamento civile); lo segue poi fedelmente in combattimento, riceve da lui prima l'investitura a cavaliere (XV, 22), poi il battesimo (XVIII, 18). Nella *Spagna ferrarese* lo incontriamo l'ultima volta (XXIII, 34) all'assedio di Pampalona, sempre al fianco di Orlando; il suo destino lo attende a Roncisvalle, ma non in questa versione della storia.

Mi fa piacere, dicevo, pensare che il Sansonetto di Ariosto sia quello della *Spagna*, gentile dispensatore di aiuto e – al bisogno – di cibarie; come nel *Furioso* ricambia i doni di Astolfo (non si tratta di grandi doni, in realtà: il solito gigante, di cui Ariosto finalmente riesce a liberarsi e la rete di Caligorante, un attrezzo a questo punto un po' inutile) con le preziose reliquie di San Giorgio, il protettore dell'Inghilterra: nientemeno che la spada e gli speroni del combattimento contro il drago. Dono affatto degno di un «nobel damigielo», come Sansonetto ci appare sin dalla sua prima comparsa nella *Spagna* (XIII, 40).

Assai meno commendevole il vissuto letterario dell'ultimo dei personaggi di questo canto: la *dark lady* Origille, di cui Grifone si era innamorato mentre erano entrambi prigionieri di Falerina (II, iii, 62-63). Boiardo l'aveva abbandonata, ammalata, a Costantinopoli: «[...] Horigila, sua [di Grifone] dama, infermata / era di febre tanto acuta e forte / che quasi è stata al ponto dela morte». Una Origille rientrata nei confini dell'etica tradizionale diventa, con assoluta evidenza, inutile: può ancora servire come esempio di malvagità a II, xii, 5-8, quando vende a Manodante i segreti di Orlando. Ma lo fa per liberare l'amato dalla prigionia; ben poco, confronto al suo passato.

Ed è proprio il suo passato nell'*Innamoramento* a garantirle un futuro nel *Fu-*

rioso: Origille fa parte a pieno titolo del percorso di formazione di Orlando all'interno del poema di Boiardo, lo imbrogliava, è vero, e più di una volta, ma in cambio gli fa capire cos'è la passione sessuale, senza la quale la conoscenza dell'amore non sarebbe completa (e quindi il paladino non realizzerebbe la sua condizione di cavaliere perfetto in quanto cavaliere innamorato):

[...]
 Lei con dolce parole ragionando
 lo incese dil suo amore a poco a poco;
 esso non se ne avide e rivoltando
 pur spesso il viso a lei, prende più foco,
 e sì novo piacer gli entra nel core
 che non ramenta più l'antiquo amore
 (I, xxix, 46).

Anche Ariosto utilizza Origille, ricondotta alla sua primigenia malvagità (e *tout court* definita «puttana» a XVI, 8), per dar vita a un *exemplum*, orientato però secondo la sua personale e scura lettura dell'amore come forza irrazionale, e fondamentalmente dolorosa. Ritroviamo quindi la dama, nel luogo dove Boiardo l'aveva lasciata, ma in qualche modo riportata indietro rispetto alla sua ultima caratterizzazione nell'*Innamoramento*:

Amava il cavallier, per sua sciagura,
 una donna ch'avea nome Orrigille:
 di più bel volto e di miglior statura
 non se ne sceglierebbe una fra mille;
 ma disleale e di sì rea natura,
 che potresti cercar cittadi e ville,
 la terra ferma e l'isole del mare,
 né credo ch'una le trovassi pare.

Ne la città di Costantin lasciata
 grave l'avea di febbre acuta e fiera.
 Or quando rivederla alla tornata
 più che mai bella, e di goderla spera,
 ode il meschin, ch'in Antiochia andata
 dietro un suo nuovo amante ella se n'era,
 non le parendo ormai di più patire
 ch'abbia in sì fresca età sola a dormire.
 (XV, 101-102).

Una traditrice nata, dunque; come Boiardo ce l'aveva presentata la prima volta, «anima prava» appesa per i capelli ai rami di un albero, per duro contrappasso dell'essere sempre stata falsa e bugiarda, «vana e d'animo leggero» nelle parole di Uldarno, già amante e ora carceriere (I, xxviii, 52-53 e I, xxix, 4);

all'ottava 44 dello stesso canto I, xxix Orlando la libera, e comincia così la sua avventura nei territori dell'amore sensuale (di cui forse traspare un'eco nell'ultimo verso della seconda ottava ariostesca).

Le ottave finali del canto di Ariosto addensano nere nubi sul destino della passione di Grifone (reincarnazione, come sappiamo, di Meliadus del *Palamedés*), fermamente intenzionato ad andare a Antiochia, riprendersi la donna e vendicarsi del suo nuovo amante. (103-105). Un cupo destino, e una luttuosa visione dell'amore, che troveranno una celebre conferma nelle prime ottave del canto successivo; ma, come dicevano i nostri amati autori, «il canto è qui finito».

NOTE

¹ «E se alle antiche le moderne cose, / invitto Alfonso, denno assomigliarsi» (XIV, 2, 3-4).

² Oltre che dal volume di A. Casadei, *La strategia delle varianti. Le correzioni storiche del terzo «Furioso»*, Pacini Fazzi, Lucca 1988, interessanti spunti per una lettura in questo senso sono offerti dal contributo di G. Scianatico, *Le «moderne cose». Storia contemporanea nel «Furioso»*, in *Il principe e la storia*. Atti del Convegno di Scandiano, 18-20 settembre 2003, a cura di T. Matarrese e C. Montagnani, Novara, Interlinea, 2005, pp. 223-38.

³ Il più recente consuntivo sul personaggio si deve a Andrea Canova nel suo *«Vendetta di Falconetto» (e «Innamoramento de Orlando»?)*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*. Atti del Convegno, Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005, a cura di A. Canova e P. Vecchi Galli, Novara, Interlinea 2007, pp. 77-106: 98-106; precedenti importanti quelli di G.G. Ferrero, *Astolfo. (Storia di un personaggio)*, in «Convivium», VI (1961), pp. 513-30 e di M. Santoro, *L'Astolfo ariostesco: homo fortunatus*, in «Filologia e letteratura», 9 (1963), pp. 236-87, e poi soprattutto di A. Limentani, *Il comico nell'«Entrée d'Espagne» e il suo divenire* [1983], in *L'«Entrée d'Espagne» e i signori d'Italia*, a cura di M. Infurna e F. Zambon, Padova, Antenore, 1992, pp. 109-41: 117-19 e di R. Brusciagli, *L'«Innamorato», la «Spagna», il «Morgante»*, in *Intertestualità e smontaggi*, a cura di R. Cardini e M. Regoliosi, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 111-26: 116-18. Eminentemente boiardesco l'intervento dello stesso Brusciagli *Il «romanzo» padano di Matteo Maria Boiardo*, in *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 33-86: 83-86.

⁴ L'intervento più recente sull'argomento si deve a M. Rossi, *La geografia del «Furioso». Sul sapere geo-cartografico alla corte estense*, in *Lucrezia Borgia. Storia e mito*, a cura di M. Bordin e P. Trovato, Firenze, Olschki, 2006, pp. 97-138. Una decina di anni prima l'altro importante contributo di A. Doroszlaï, *Ptolémée et l'hippographe. La géographie de l'Arioste soumise à l'épreuve des cartes*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998.

⁵ Qui l'identificazione è più incerta: secondo il saggio di Rossi già ricordato è la punta della penisola del Deccan, capo Comorin.

⁶ Un regesto esaustivo delle corrispondenze fra i due poemi è stato allestito da G. Sangirardi, *Boiardismo ariostesco. Presenza e trattamento dell'«Orlando Innamorato» nel «Furioso»*, Lucca, Pacini Fazzi, 1993.

⁷ XVIII, 27 nell'edizione critica della *Spagna ferrarese* (a cura di Valentina Gritti e di chi scrive, Novara, Interlinea – Centro Studi Matteo Maria Boiardo, 2009). Si tratta senz'altro di un libro di magia, offerto dal soldano – padre di Sansonetto – a Carlo Magno; ma il suo peso narrativo è scarso.

⁸ Daniela Delcorno Branca, *Armi incantate e cavalleria*, in *L'Orlando Furioso e il romanzo cavalleresco medievale*, Firenze, Leo S. Olschki, 1973.

⁹ Rajna nelle *Fonti* (pp. 258-59) suggerisce qualche altro riscontro con testi francesi; ma, co-

me osserva lui stesso, «rapporti col corno d'Astolfo non saprei troppo vederne».

⁹⁰ Pp. 44-49 e 79-85.

¹¹ Da qui in avanti le allusioni al viaggio – quello reale, non quello boiardesco – di Astolfo si fanno più rare: lo vediamo in Egitto, mentre risale il corso del Nilo sino all'incontro con Caligorante (XV, 40), per arrivare poi a Memfi e al Cairo (XV, 61). Alle foci del fiume (XV, 65) uccide Orrilo, mentre a Gerusalemme (XV, 93) incontra Sansonetto. Sempre a Gerusalemme Grifone riceve dal «peregrin di Grecia» (XV, 100) le infauste notizie su Origille.

¹² M. Praloran, «*Maraviglioso artificio*». *Tecniche narrative e rappresentative nell'«Orlando Innamorato»*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990, p. 79.

¹³ A meno che non sia un ricordo da *In*. II, ix, 52.

¹⁴ Confermerebbe questa seconda ipotesi l'ottava 80, accusatamente ironica: «Non men de la vittoria si godea, / che se n'avesse Astolfo già la palma / [...]. / Però di quella impresa promettea / tor sugli omeri suoi tutta la salma».

¹⁵ La rima *collo* : *crolo* è già in *Fur*. IX, 80; dietro ai versi ariosteschi traspare in filigrana anche *Inf*. XXV 7-9: «[sono le serpi che si avvolgono al corpo dei ladri] e un'altra a le braccia, e rilegollo, / ribadendo sé stessa sì dinanzi, / che non potea con esse dare un crollo».

¹⁶ Cfr. *Tutti i commenti a Marziano Capella*, Milano, Bompiani, 2006, p. 261.

¹⁷ Non è il caso di fare esempi dettagliati: pensiamo solo a Circe e Ulisse, e per converso a Orlando/Ercole nel Giardino di Falerina.

¹⁸ Non allego l'esemplificazione perché è tutta nel libro di Sangirardi.

¹⁹ Interessante anche la modalità dell'*entrelacement* attuato da Boiardo: «Ben poi ritornerò (come far soglio) / e questa impresa chiara conterò: / ché quando d'una cosa è pieno el foglio, / convien dar loco al'altra [...]»; allusione alla materialità dell'atto scrittorio, esattamente come l'Astolfo di Ariosto che protesta «e priega ch'io nol lasci ne la penna» (9). Fili sottili, a volte, ma sempre saldissimi.

²⁰ Cfr. XV, 80, già citata; e tradizionale è anche la diffidenza di Grifone e Aquilante: «Ma quei gli danno volentier l'impresa, / certi che debbia affaticarsi invano» (XV, 81).

²¹ *In*. II, v, 13.

²² «Che tutti avea di morte i segni veri» (XV, 88).

²³ Che Boiardo (e forse Ariosto) conoscano le vicende di Spagna secondo la redazione testimoniata – oggi – dallo splendido manoscritto miniato dell'Ariostea è cosa piuttosto nota: ce lo certifica il nome di Lanfusa, madre di Feraù solo nella *Spagna ferrarese*, e poi nell'*Innamoramento* e nel *Furioso* (ma il secondo dipenderà dal primo). Un esempio *e contrario* potrebbe essere il nome della spada di Astolfo, Mislea (XI, 19: «La lancia nol poté el duchi avere. / Mislea trasse fori e poi brandilla»), che nel codice F è sostituito dall'erroneo *misela*; e al paladino inglese, nell'*Innamoramento* e poi nel *Furioso* resta una spada senza nome. La *Spagna ferrarese* si legge oggi nell'edizione critica già ricordata.

CLAUDIA TARALLO

*L'elogio ariostesco di Paolo Giovio:
specimen di una raccolta**

*Paolo Giovio's elogium for Ariosto:
a collection sample*

ABSTRACT

Il profilo che Paolo Giovio dedica a Ludovico Ariosto nella sua celebre raccolta *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita* (Venezia, Tramezzino, 1546) è di fatto la prima biografia del poeta ferrarese approdata alle stampe. Nel breve elogio Giovio ricostruisce per sommi capi la vita di Ariosto, impiegando come fonte principale le sue *Satire*, ed esercita la sua perizia critica su alcuni titoli della produzione ariostesca: in particolare i *Suppositi* e soprattutto l'*Orlando furioso*. All'analisi dell'elogio è premessa una sintetica descrizione della raccolta che lo comprende.

The profile that Paolo Giovio dedicates to Ludovico Ariosto in his noted compilation *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita* (Venice, Tramezzino, 1546) is actually the first printed biography of the poet. In his brief *elogium*, Giovio uses the *Satire* as his main source to summarize Ariosto's life and examines a few of his works, in particular *Suppositi* and *Orlando furioso*. A concise description of the compilation precedes the analysis of the *elogium* it contains.

* Il presente articolo è tratto dalla mia tesi di perfezionamento, discussa presso la Scuola Normale Superiore di Pisa nell'anno accademico 2013/2014 sotto la direzione della professoressa Lina Bolzoni, alla quale sono debitrice di importanti suggerimenti: con tale lavoro s'intende anticipare la pubblicazione di quella tesi. Ringrazio altresì i professori Arnaldo Bruni, Alberto Casadei e Isabella Becherucci che sono stati attenti lettori di questo lavoro.

*L'elogio ariostesco di Paolo Giovio:
specimen di una raccolta*

Ludovicus Ariostus, nobili genere Ferrariae natus, quum paterna haereditas, inter numerosam fratrum sobolem diducta, ipsi pertenuis obvenisset, ingenium in literis vigilanter exercuit, ut certo nobilique praesidio familiae nomen tueretur. Sed uti pari prope necessitatis et gloriae stimulo vehementer excitatus feliciore certe iudicio inter primos ethruscae linguae poëtas celebrari, quam inter latinos in secundis gradibus consistere maluit; quod eius industriae labor cum eruditis, ac idiotis latissime dispensatus uberiolem praesentis praemii et diffusae laudis fructum ostenderet.

Adhaesit comes Hippolyto Atestino Cardinali in Pannoniam profecto, quum ille erudito ac illustri comitatu apud Reges Hungaros ambitiose gauderet. Sed iterum euntem, quum sequi recusasset usque adeo graviter offendit, ut pene implacabilis odii discrimen adierit.

Receptus inde est ab Alfonso Principe tanquam horarum omnium amicus et sodalis, cuius benigna manu urbanam domum extruxit, peramoena hortorum ubertate, frugi mensae quotidianos sumptus adaequantem: in eo autem civili otio, extra Aulae strepitum, poemata factitavit.

Satyras imprimis, mordaci sale conspersas, ac item Comoedias plures, theatri voluptate saepe repetitas, inter eas autem maxime Suppositi excellunt, inventionis atque successus amoenitate cum Plautinis faciles contententes, si utriusque saeculi mores non inepte comparentur.

Sed luculentissimum operum, ob idque forsitan aeternum, id volumen existimatur, quo Orlandi fabulosi herois admiranda bello facinora octonario modulo decantavit. Boiardo hercle ipsoque Pulcio peregre superatis: quandoquidem et hunc rerum et carminum accurata granditate devicerit; ac illum, surrepto inventionis titulo ac eo quidem variis elegantioris doctrinae luminibus illustrato, penitus extinxerit. Cuncta enim evolvisse volumina videtur, ut sibi undique collecta gratia ex iucundissimis floribus longe pulcherrimam ideoque perennem, qua lepidum caput ornaretur, coronam intexeret.

Interiit in patria, scalaris aetatis anno, quum diu pectoris angustia ex pituitae stillicidio laborasset; hoc autem carmen vivens composuit, ut sepulchro incideretur.

Ipsius

Ludovici Ariosti humantur ossa
Sub hoc marmore, seu sub hac humo, seu
Sub quicquid voluit benignus haeres,
Sive haerede benignior comes, seu
Opportunius incidens viator:
Nam scire haud potuit future; sed nec

Tanti erat vacuum sibi cadaver
 Ut urnam cuperet parare vivens.
 Vivens ista tamen sibi paravit
 Quae scribi voluit suo sepulchro,
 Olim si quod haberet is sepulchrum,
 Ne cum spiritus hoc brevi peracto
 Praescripto spatio misellus artus,
 Quos aegre ante reliquerat, reposcet:
 Hac et hac cinerem hunc et hunc revellens,
 Dum noscat proprium, diu vagetur¹.

1. L'elogio che Paolo Giovio dedica a Ludovico Ariosto (LXXXIV) appare per varie ragioni come uno dei più significativi della fortunata raccolta *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita* (Venezia, Tramezzino, 1546). Oltre alla rilevanza del soggetto e all'interesse per i temi trattati, il fatto che questo elogio risulti essere la prima narrazione di carattere biografico sull'Ariosto approdata alle stampe dà conto dell'ulteriore importanza di questa tessera nell'ambito della silloge gioviana².

Nella raccolta degli *Elogia*, ordinata cronologicamente in base alla data di morte dei protagonisti, il profilo di Ariosto si colloca fra quelli, analogamente interessanti, dei contemporanei Alberto Pio da Carpi ed Egidio Antonini³. Non sussiste alcun rapporto narrativo fra questi tre ritratti, come del resto fra quasi nessuno dei vari componenti la silloge: ciò non significa però che gli *elogia* debbano essere interpretati come monadi avulse da qualsiasi contestualizzazione⁴. A una lettura di insieme la raccolta rivela infatti dettagli e informazioni che, vagliati in sincronia, svelano le coordinate di quella civiltà umanistica che nel 1546 si era ormai già profondamente trasformata. Quale fosse la natura di questo mutamento appare con evidenza dalle due *perorationes* che sigillano la raccolta prospettando un bilancio su quel processo di *translatio studii* che aveva già da tempo esteso ai territori d'oltralpe i confini di una cultura da sempre considerata eminentemente italiana. A tale scopo fu senz'altro funzionale per Giovio iniziare la pubblicazione dei suoi *Elogia* dalla serie dei letterati defunti. La raccolta del 1546 comprende infatti solo autori morti prima di quella data: si parte da Alberto Magno e si chiude con Cosimo Pazzi. Nelle intenzioni dell'autore a questa prima avrebbe dovuto far seguito una seconda silloge sui letterati viventi: di tale progetto resta una traccia ben documentata sia nella prefazione della raccolta sia nella seconda *peroratio* finale. Evidentemente però il disegno venne disatteso, così come fallì l'originario proponimento di realizzare un'edizione degli *Elogia* del 1546 istoriata con le incisioni dei ritratti posseduti. Il discorso richiederebbe uno spazio maggiore per poter essere approfondito e condurrebbe fuori dal sentiero che ci siamo prefissi di percorrere: basterà pertanto riassumere di seguito alcune questioni relative alla raccolta, in servizio di una migliore comprensione del profilo dedicato all'Ariosto⁵.

È dunque doveroso avvertire in via preliminare il lettore circa un facile equivoco che potrebbe generarsi in base al titolo dell'opera. Gli *Elogia* non sono una raccolta di encomi: anzi la volontà panegiristica è del tutto assente dal proposito dell'autore. In latino infatti *elogium* significa 'iscrizione' e gli *elogia* erano appunto le iscrizioni che, in forma certamente più concisa, Giovio aveva fatto appendere sotto gli innumerevoli ritratti che egli aveva nel tempo collezionato e disposto nella sua villa sul lago di Como⁶. Al riguardo si tenga presente l'ormai conclamato assunto secondo il quale gli *Elogia* nacquero in funzione dei ritratti e non viceversa⁷. Su queste pergamene mobili erano riassunte le gesta degli effigiati secondo una prassi collezionistica che richiamava esplicitamente il modello romano: come infatti nelle *domus* patrizie di Roma gli *ambulacra* venivano adornati coi busti degli antenati, le cui azioni gloriose erano appunto compendiate su epigrafi sottostanti, così nella villa di Giovio i ritratti pittorici di letterati, condottieri, artisti e pontefici facevano sistema col rispettivo racconto delle loro gesta per il medesimo fine parenetico. Siffatto impianto della collezione gioviana inaugura una sua specifica fortuna che durerà inesausta fino alle soglie della contemporaneità.

Nella raccolta degli elogi dei letterati, ché diversa sarà la natura di quella degli uomini d'arme stampata nel 1551, i profili risultano mediamente brevi: nonostante quindi l'*elogium* abbia per oggetto la vita di un personaggio, esso non può essere assimilato a una biografia⁸. L'adozione di una linea diegetica irregolare, volta alla selezione dei fatti e non alla loro esaustiva enumerazione, segna inevitabilmente una frattura con lo statuto principale del genere biografico. Non a caso Zimmermann, autore di importanti studi sull'opera di Paolo Giovio, ha ricondotto gli *Elogia* alla sfera della retorica piuttosto che a quella della storiografia⁹. Lo stesso Giovio, scrivendo al cardinale Martinez Siliceo all'indomani della pubblicazione della raccolta del 1546, aveva evidenziato la distanza di quell'opera dal più sorvegliato campo della storiografia:

Mitto tibi tamquam doctissimo atque occupatissimo non ingratum futurum Elogiorum meorum libellum, molliore quadam licentia ad iucunditatem remissioris animi perscriptum, quum stylus ab historiae gravitate discesserit¹⁰.

Se dunque è la *iucunditas* il fine ultimo di questa narrazione, ne consegue che il genere dell'*elogium* sia altro da quello della *gravitas* storiografica. L'evidenza di tale natura susciterà in Cosimo I, dedicatario dei successivi *Elogia virorum bellica virtute*, il sospetto che questa scrittura nella quale «sia lecito in un certo modo trapassare et adombrare il vero» possa guastare la fama delle monumentali *Historiae* gioviane che saranno pubblicate di lì a poco¹¹.

Dal punto di vista retorico gli *elogia* appartengono dunque al genere epittico. Scopo dell'autore è infatti quello di esortare il lettore a una riflessione etica finalizzata a inseguire le virtù e a fuggire quei vizi umani dei quali gli *Elogia* propongono un vastissimo campionario. Se lo schema argomentativo del-

l'oratoria dimostrativa verte sui quattro cardini della biografia, della narrazione di gesta, del ritratto e dell'etopea¹², l'elogio dell'uomo di lettere si dispone secondo tre principali segmenti narrativi: 1) succinto e parziale riassunto della biografia, comprendente dati evenemenziali diversi su nascita, mecenati, viaggi, morte; 2) racconto aneddotico; 3) critica della produzione letteraria dello scrittore. Attraverso questi nuclei interni Giovio ritrae quindi l'immagine del letterato. A suggello dei singoli elogi l'autore inserisce poi uno o più testi poetici, per lo più epitaffi, che «non descrivono ma piuttosto commentano ingegnosamente l'immagine o il personaggio»¹³. Il prototipo di questa commistione di prosa e verso è stato individuato nel modello classico delle *Vitae philosophorum* di Diogene Laerzio¹⁴. Giovio cita Diogene assieme con Plutarco, Svetonio, Lampridio ed altri nella lettera inviata a Girolamo Scannapeco nel 1535, nella quale tratta della scrittura biografica, dell'encomio e dei loro modelli. Sugli antecedenti degli *Elogia* molto è stato detto ma di fatto pare impossibile stabilire univoche relazioni fra i profili gioviani e i referenti biografici della classicità. Se da un lato infatti nei ritratti gioviani appare acquisita la lezione plutarchiana per lo spiccato gusto aneddotico e per l'attenzione analitica riservata al carattere, d'altro canto è agevole scorgere in essi anche l'impronta del magistero svetoniano nell'imparziale denuncia dei vizi di quei personaggi¹⁵. Anche Diogene Laerzio è però modello di assoluto rilievo per gli *elogia* dei letterati. È Giovio stesso che nella già ricordata lettera allo Scannapeco lo ricorda come canonico biografo di intellettuali:

Ora l'Istoria ha una parte, la quale è lo scrivere le vite de gli eccellenti uomini, i quali la fortuna abbia fatti, o in Stati, o in arme, potenti, come gl'Imperadori di Svetonio e di Sparziano e di Lampridio, e quelli di Probo Emilio; ovvero che per virtù di lettere e di scienze siano stati famosi, come i celebrati da Laerzio, da Plutarco, e da Plinio nel libro de' grammatici illustri¹⁶.

In secondo luogo, la fusione fra elementi biografici e dossografici, così tipica delle vite laerziane e spesso presente anche nei più brevi ritratti gioviani, rende questa antica silloge fondamentale per l'ideazione degli *Elogia* dei letterati¹⁷.

2. A questo punto è lecito chiedersi se e come questi elementi costitutivi della raccolta siano rappresentati nell'elogio di Ariosto che abbiamo scelto come campione di analisi.

Il ritratto di Ariosto si apre in stile epigrafico con l'errata identificazione del luogo di nascita del poeta («Ferrariae natus»)¹⁸. Ariosto nacque infatti a Reggio e il disguido nel quale incorre Giovio prova quanto meno la sua libertà nell'attingere alle fonti. La biografia ariostesca è riassunta però in pochi tratti salienti: la gioventù vissuta in povertà, la lite con Ippolito d'Este, l'ingresso alla corte di Alfonso, la morte. Giovio non dà conto quindi del governatorato

della Garfagnana, né del rapporto con Alessandra Benucci, né dei viaggi e delle varie missioni che l'Ariosto intraprese per conto degli Este. Di una vita notoriamente poco avventurosa, Giovio propone perciò un'immagine ancor meno vivace. Sebbene Giovio potesse vantare una personale conoscenza con Ariosto, le informazioni biografiche e aneddotiche disseminate nell'elogio sono tratte dalle *Satire* ariostesche¹⁹. Anche altri biografi cinquecenteschi dell'Ariosto, in particolare il Fornari, attingono alle *Satire* per le loro compilazioni; lo stesso Giovio, qualche anno più tardi, nel suo *Dialogo delle imprese*, farà sempre riferimento alle *Satire* per illustrare il significato dell'impresa adottata da Ariosto²⁰. Alla possibilità di far intervenire l'io autoriale, come spesso avviene nei suoi *Elogia*, Giovio oppone il procedimento biografico della scuola peripatetica per cui si accosta al racconto della vita di un personaggio attraverso le sue opere²¹.

Giovio compie una selezione dei fatti biografici di Ariosto che è funzionale alla definizione della sua poetica. Così lo studio delle lettere che il poeta ferrarese intraprende da giovane appare una diretta conseguenza dell'impoverimento seguito alla suddivisione dei beni paterni fra i molti fratelli. Il relativo passo dell'elogio tiene presente i versi 13-27 della satira III, formulando inoltre l'esistenza di un nesso fra povertà e studio:

Elogio LXXXIV

Ludovicus Ariostus, nobili genere Ferrariae natus, quum paterna haereditas, inter numerosam fratrum sobolem deducta, ipsi partenuis obvenisset, ingenium in literis vigilanter exercuit, ut certo nobilique praesidio familiae nomen tueretur²².

Ariosto, *Satire* III, 13-24

Che s'al mio genitor, tosto che a Reggio
Daria mi partorì, facevo il giuoco
che fe' Saturno al suo ne l'alto seggio,
sì che di me sol fosse questo poco
ne lo qual dieci fra frati e serocchie
è bisognato che tutti abbiam luoco,
la pazzia non avrei de le ranocchie
fatta già mai, d'ir procacciando a cui
scoprirmi il capo e piegar le ginocchie.
Ma poi che figliolo unico non fui,
né mai fu troppo a' miei Mercurio amico,
e viver son sforzato a spese altrui;
meglio è s'appresso il Duca mi nutrico
ch'andare a questo e a quel de l'umil volgo
accattandomi il pane come mendico²³.

Proseguiamo con la lettura del passo successivo:

Sed uti pari prope necessitatis, et gloriae stimulo vehementer excitatus, feliciore certe iudicio inter primos Etruscae linguae poetas celebrari, quam inter Latinos in secundis gradibus consistere maluit: quod eius industriae labor, cum eruditis ac idiotis latissime dispensatus, uberiores praesentis praemii, et diffusae laudis fructum ostenderet²⁴.

La necessità di ottenere un immediato successo induce Ariosto a dedicarsi alla letteratura in volgare al fine di distinguersi dalla turba dei poeti latini di corte che difficilmente raggiungevano una stabile fortuna: impossibile non leggere in questa affermazione un'indiretta censura della produzione latina dell'Ariosto, ancora inedita (i *Carmina* saranno pubblicati solo nel 1553), ma certo nota a Giovio. In proposito torna alla mente quanto annoterà nel 1554 Giovan Battista Pigna nei suoi *Romanzi*, riportando i dettagli di una conversazione avvenuta fra Ariosto e Bembo circa la composizione del *Furioso*:

Da questa impresa (*idest* la composizione di romanzi) volendo il Bembo levarlo con dirgli che egli più atto era allo scrivere in latino che al volgare, e che maggiore in quello che in questo si scoprirebbe, dissegli all'incontro l'Ariosto che più tosto volea essere uno de' primi tra scrittori toscani che appena il secondo tra latini, soggiungendogli che ben egli sentiva a che più il suo genio il piegasse²⁵.

Negli *Elogia* Giovio ha più volte occasione di esporre il proprio punto di vista sulla letteratura volgare e sui suoi rapporti di forza col latino. Tra il 1527 e il 1529 lo storico comasco aveva dedicato a questo tema decisivo organiche riflessioni nella seconda parte del suo *Dialogus de viris et foeminis aetatis nostrae*, composto a Ischia alla presenza di Vittoria Colonna²⁶. In quella sede ad esempio, Giovio aveva valutato, secondo un'analoga prospettiva, il bilinguismo del sodale Bembo:

Porro Bembo, qui accurata exercitatione ad bene sanum, ac vividum pedestris eloquentiae habitum pervenerat, ad Etrusca ingenium deflexit, quum certam ac summam ab his studiis dignitatem petere, quam a latinis dubio eventu speratam gloriam consecrari mallet²⁷.

Pur consapevole che il volgare aveva ormai guadagnato pari dignità e apprezzamento rispetto al latino, Giovio resterà però sempre uno scrittore latino fedele ai principi normativi del ciceronianismo stabiliti da Bembo. Quando invece adotterà il volgare, per due opere di grande rilevanza quali il *Commentario de le cose de' Turchi* e il già citato *Dialogo delle imprese*, Giovio dichiarerà di non volersi uniformare «alla severità delle leggi di questo scelto, parlar toscano, perché io voglio in tutti i modi esser libero di voler parlare alla cortigiana»²⁸. Questo sguardo bifronte rivolto al ciceronianismo e al curialismo avvicina Giovio alle più importanti personalità dell'umanesimo romano quali Angelo Colocci, Vincenzo Calmeta, Paolo Cortesi e Baldassarre Castiglione, per i quali tale approccio aveva lo scopo di «riportare alla centralità romana l'unità della lingua letteraria italiana»²⁹.

Nell'elogio di Ariosto l'elemento aneddotico non appare particolarmente rilevante; allo stesso modo poco spazio è concesso ai vizi e alle virtù del poeta. Leggiamo della sua frugalità, soprattutto a tavola («frugi mensae quotidianos sumptos»), dato che non sembra collimare con le testimonianze del figlio Vir-

ginio e poi del Pigna³⁰: ma forse ancora una volta a Giovio sarà tornato alla mente il noto passo della satira III (vv. 43-47):

In casa mia mi sa meglio una rapa,
ch'io cuoca, e cotta s' un stecco me inforco,
e mondo, e spargo poi di aceto e sapa,
che all'altrui mensa tordo, starna o porco
selvaggio; [...] ³¹.

Si vedano inoltre i passi di *Satira* I, 148 e II, 24-29:

Io non ho molto gusto di vivande
che scalco io sia³²;

Provedimi di legna secche e buone;
di chi cucini, pur così alla grossa,
un poco di vaccina o di montone.
Non curo d'un che con sapori possa
de vari cibi suscitar la fame,
se fosse morta e chiusa ne la fossa³³.

Anche la notizia di una lunga sofferenza per causa di un catarro che pare tormentasse il poeta fin dalla giovane età («Interiit in patria [...] quum diu pectoris angustia, ex pituitae stillicidio laborasset») ³⁴, converge su quanto Ariosto scrive nelle satire I (vv. 46-48) e II (vv. 52-54):

Dal vapor che, dal stomaco elevato,
fa catarro a la testa e cala al petto,
mi rimarrei una notte soffocato³⁵;

Senza molt'acqua i nostri (vini), nati in loco
palustre, non assaggio, perché puri,
dal capo tranno in giù che mi fa roco³⁶.

Nel suo segmento biografico questo elogio si presenta quindi come un coacervo di notizie libresche, ordinate allo scopo di tratteggiare un'immagine dell'autore corrispondente, in questo caso, al prototipo dell'uomo virtuoso.

Veniamo ora alla seconda parte dell'elogio. La metà esatta di questo profilo è dedicata alla produzione di Ariosto. Alla selezione dei fatti concernente la vita si accompagna anche la selezione della bibliografia di uno scrittore. Ogni scelta si pone in rapporto sia al canone che Giovio ha in mente sia anche alla diegesi: l'opera rappresenta chi la compone alla stregua di un aneddoto o di un evento della vita.

Il breve catalogo bibliografico dell'Ariosto comprende in posizione liminare le *Satire*. Accanto a queste l'autore loda le commedie del ferrarese, fra le quali, a suo parere, i *Suppositi* detengono il primato:

factitavit [...] comoedias plures theatrales voluptate saepe repetitas: inter eas autem, maxime *Suppositi* excellent, inventionis atque successus amoenitate cum *Plautinis* facile contententes, si utriusque seculi mores non inepte comparetur³⁷.

In vari profili della sua raccolta Giovio ha occasione di discutere di teatro: varrà la pena segnalare al riguardo gli acuti giudizi formulati sulla *Calandria* del Bibbiena, sulla *Mandragola* di Machiavelli e sulle tragedie di Alessandro Pazzi. Di nuovo dobbiamo segnalare che nel *Dialogus* s'individua una sistematica teoresi sull'argomento che darà poi frutto nelle valutazioni, ovviamente frammentate ma non meno perspicaci, affidate ai singoli elogi³⁸.

La preferenza accordata da Giovio ai *Suppositi*³⁹ sollecita l'autore a istituire un paritetico confronto fra questa e le commedie di Plauto («cum *Plautinis* facile contententes»). Con tale paragone l'autore sembra così riappropriarsi della dichiarazione dello stesso Ariosto, il quale nel prologo della versione in prosa della sua commedia aveva già denunciato i debiti contratti con l'*Eunuco* di Terenzio e coi *Captivi* di Plauto⁴⁰.

Al favore tributato da Giovio ai *Suppositi* risponderà contrastivamente il Pigna nei *Romanzi* sostenendo il primato della *Cassaria*: l'esempio conviene a dimostrare come alla metà degli anni Cinquanta i pareri espressi da Giovio negli *Elogia* fossero già autorevoli e al tempo stesso oggetto di discussione⁴¹. Parlando della fortuna dei *Suppositi* è ineludibile però accennare alla valutazione che ne propose Machiavelli nel suo *Discorso intorno alla nostra lingua*. Senza pretendere di stabilire impropri paragoni o ipotizzare impossibili legami, volendo oltretutto ragionare sempre al netto del diverso contesto dei due brani, si noterà però che sia Machiavelli sia più tardi Giovio lodano nella commedia ariostesca la sua *inventio* e *dispositio*⁴²:

E a provare questo [*idest* l'utilizzo di termini appropriati alle situazioni delle commedie], io voglio che tu legga una commedia fatta da uno degli Ariosti di Ferrara, e vedrai una gentil composizione e uno stilo ornato e ordinato, vedrai un nodo bene accomodato e meglio sciolto; ma la vedrai priva di quei sali che ricerca una commedia tale, non per altra cagione che per la detta, perché i motti ferraresi non gli piacevano e i fiorentini non sapeva, talmente che gli lasciò stare⁴³.

Un articolato giudizio riguarda soprattutto l'*Orlando furioso*:

Sed luculentissimum operum, ob idque forsitan aeternum, id volumen existimatur, quo Orlandi fabulosi herois admiranda bello facinora octonario modulo decantavit. Boiardo hercle ipsoque Pulcio peregre superatis: quandoquidem et hunc rerum et carminum accurata granditate devicerit; ac illum, surrepto inventionis titulo ac eo quidem variis elegantioris doctrinae luminibus illustrato, penitus extinxerit. Cuncta enim evolvisse volumina videtur, ut sibi undique collecta gratia ex iucundissimis floribus longe pulcherrimam ideoque perennem, qua lepidum caput ornaretur, coronam intexeret⁴⁴.

Nel momento in cui Giovio scrive l'elogio di Ariosto, il *Furioso* gode ormai di un'enorme fortuna, testimoniata dall'ampia circolazione delle numerose edizioni veneziane che si succedettero a partire dal 1540. Solo nel biennio 1548-1549 però la pubblicazione delle *Explicationes* del Robortello e la traduzione italiana della *Poetica* di Aristotele ad opera di Bernardo Segni inaugurarono quel dibattito sull'epica nel quale il *Furioso* fu coinvolto come principale oggetto di discussione⁴⁵. In questa fase ancora intermedia del dibattito critico attorno al capolavoro ariostesco, Giovio avverte l'esigenza di vincolare il successo del *Furioso* ai limiti dei poemi di Pulci e Boiardo che lo hanno preceduto. Il profilo di Ariosto offre quindi l'occasione a Giovio di menzionare due autori che erano stati esclusi dal progetto degli *Elogia*⁴⁶. Se è vero infatti che il catalogo della collezione gioviana conferma che Giovio non possedesse i ritratti dei due poeti, è altrettanto vero che egli avrebbe potuto dedicare loro un breve elogio nella seconda parte della silloge, quella cioè nella quale figurano profili dichiaratamente indipendenti dal relativo supporto iconografico⁴⁷. Peraltro nella *Vita Leonis Decimi*, che sarà pubblicata nel 1548, il *Morgante* di Pulci è caldamente elogiato; sappiamo inoltre dalla polemica testimonianza del Varchi che Giovio si sarebbe espresso più volte a voce circa una superiorità del poema pulciano rispetto al *Furioso*⁴⁸. È noto che in area toscana la fortuna del *Morgante* non parve declinare troppo neppure dopo la pubblicazione del poema ariostesco, mentre sull'altro versante Dionisotti ha notato come fino ai primi anni Venti del Cinquecento il poema di Boiardo godesse ancora di una residuale fortuna fra i lettori colti⁴⁹. Al tempo stesso però la letteratura in ottava rima del primo Cinquecento lascia emergere il progressivo discredito nel quale stavano scivolando le opere dei due predecessori dell'Ariosto. Giovanni Filoteo Achillini e Andrea Stagi estromettono ad esempio dalle rassegne di poeti presenti nei loro poemi, rispettivamente il *Viridario* e l'*Amazonida*, i nomi di Pulci e Boiardo. Il Calmeta giunge addirittura a equiparare il *Morgante* e l'*Innamorato* alle frottole di Galeotto del Carretto e alle altre composizioni poetiche che si eseguivano con la musica, decretandone di fatto l'appartenenza al genere più umile della poesia volgare⁵⁰. In un poemetto anepigrafo dedicato al re di Francia Francesco I, Lelio Manfredi declassa i due autori quattrocenteschi a semplici poeti della plebe⁵¹.

Il breve giudizio di Giovio supera però queste limitazioni: l'elogio sancisce la superiorità del *Furioso* sulla base dei suoi meriti stilistici ma il confronto col Pulci e col Boiardo non denigra totalmente il valore dei predecessori. Anzi, la proverbiale malizia di Giovio si manifesta, smorzata e incidentale, anche in questo elogio, laddove egli afferma che Ariosto avrebbe rubato a Boiardo l'invenzione del poema e il suo titolo. Delle varie voci che nel tempo si unirono a questo coro di protesta val la pena di ricordare in proposito la censura di Sperone Speroni, il quale nel 1559 scrive, in una celebre lettera a Bernardo Tasso, che l'Ariosto era da considerarsi più «oca» che «cigno» per aver rubato al Boiardo l'invenzione narrativa⁵².

Giovio sostiene che Ariosto ha saputo abbellire il suo poema attraverso una multiforme pratica mimetica che ha fatto del *Furioso* una corona intrecciata di vari fiori («ex iucundissimis floribus longe pulcherrimam ideoque perennem, qua lepidum caput ornaretur, coronam»). Pochi anni prima, Sebastiano Fausto da Longiano aveva delineato la fisionomia di questo ampio bacino di fonti nella *Citatione de' luochi, onde tolsero le materie il Conte Matteo Maria, e M. Ludovico*, apparso nell'edizione del *Furioso* Bindoni e Pasini del 1542⁵³. In difesa della perizia imitativa dell'Ariosto si era schierato anche il Dolce nella sua importante *Apologia* nella quale individuava in Virgilio il primo collettore di «sententie» e «comparazioni» del *Furioso*⁵⁴. Come ha notato Giuseppina Fumagalli nel suo classico studio sulla fortuna del *Furioso*, dal 1535, data dell'*Apologia* del Dolce, al 1549, anno della *Spositione* del Fornari, non escono alle stampe altre opere di critica sul *Furioso*⁵⁵: anche per questa ragione l'elogio gioviano con la sua compatta digressione dedicata al poema rappresenta una precoce e autorevole testimonianza della 'protocritica' ariostesca. In anni durante i quali la critica attorno al poema oscillava fra plausi e condanne, l'elogio gioviano esprime dunque un parere favorevole non del tutto scontato.

Come si è detto, il profilo si conclude con la trascrizione dell'epitaffio che lo stesso Ariosto aveva steso per la propria tomba. Il testo non aveva ancora guadagnato la via della stampa e dunque Giovio può esserne entrato in possesso tramite l'usato metodo dell'inchiesta: i versi presentano infatti lievi varianti formali rispetto alla versione che sarà edita nei *Carmina*⁵⁶.

Da ultimo. La raccolta gioviana propone interessantissimi profili di letterati compresi in un arco cronologico che si estende dal pieno Medioevo al maturo Rinascimento. Un'analisi condotta in prospettiva diacronica svela i lineamenti della storia letteraria di un'epoca: al di là dei vivaci aneddoti su questi personaggi che hanno lo scopo di illustrarne il carattere, sono i giudizi che Giovio esprime sulle opere e sullo stile che danno conto sia del dibattito critico di quegli anni sia al tempo stesso del personalissimo, e dunque non universale, canone dell'autore. Per celebrare degnamente il nome dell'Ariosto Giovio ha scelto di elaborare un profilo forse meno vivace rispetto ai più gustosi elogi degli umanisti, preferendo però dare spazio alla ricognizione delle opere ariostesche.

Nell'ambito di quella categoria che si usa definire 'protocritica letteraria', gli *Elogia* di Paolo Giovio detengono un posto di primo piano. Venendo meno il progetto dell'edizione illustrata, che avrebbe riconsegnato all'immagine il potere di eternare gli uomini illustri, era ovvio che la celebrazione dell'uomo di lettere, per essere pienamente efficace, dovesse passare attraverso la riflessione sulle opere sia in chiave apologetica sia in ottica critica. Giovio scrive infatti nella prima delle due *perorationes* finali:

Pertinet hercle in quota parte exoptatae laudis ad producendam vitam in albo atque ordine praecellentium hominum recenserì agnoscique; item ex vera oris effigie ostendique posteris in perstricta nec inutili editorum operum censura, unde novam nobili-

tatem, veluti liberali nec sperata quadam adoptione, ad cumulatam decus induerint⁵⁷.

L'elogio di Ariosto risponde esattamente a questo impegno, riconoscendo all'autore la sua dignità di poeta e consegnando ai posteri un profilo di assoluto rilievo.

NOTE

¹ Gli *Elogia* dei letterati e degli uomini d'arme si leggono nella seguente edizione moderna: P. Giovio, *Elogia virorum illustrium*, curante Renzo Meregazzi, in Pauli Iovii, *Opera*, cura et studio Societatis historicae Novocomensis denuo edita, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato-Libreria, 1972 (di seguito *Elogia*; l'elogio di Ariosto si legge alle pp. 107-08). Nell'approntare la sua edizione Meregazzi però ha operato una scelta filologicamente discutibile, espungendo infatti i testi poetici posti in calce agli elogi e conservando solo quelli che «facessero parte integrante dell'elogio stesso, o perché in esso incorporati, o perché lo concludono, oppure perché sono riportati quali iscrizioni sepolcrali del personaggio» (p. 28). Nel caso che stiamo considerando l'epitaffio trascritto da Giovio è opera dello stesso Ariosto e come tale è stato appunto registrato da Meregazzi. Oggi disponiamo inoltre della traduzione italiana delle due raccolte: P. Giovio, *Elogi degli uomini illustri*, a cura di F. Minonzio, traduzione di A. Guasparri e F. Minonzio, Torino, Einaudi, 2006: la traduzione dei brani citati è stata tratta da qui (d'ora in avanti Trad. it.).

² L'importanza dell'elogio gioviano nell'ambito della prima critica ariostesca non è mai stata, curiosamente, rilevata. Ne hanno taciuto G. Fumagalli, *La fortuna dell'Orlando Furioso in Italia nel sec. XVI*, Ferrara, Zuffi, 1910, W. Binni, *Storia della critica ariostesca*, Lucca, Lucentia, 1951 e R. Ramat, *La critica ariostesca dal sec. XVI ad oggi*, Firenze, La Nuova Italia, 1954. Il profilo è rapidamente discusso invece fra i lemmi della *Bibliografia della critica ariostea (1510-1956)* di Giuseppe Fatini (Firenze, Le Monnier, 1957, p. 18), da M. Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, I, Genève, Olschki, 1930, pp. 31-32 e più recentemente da B. Mori, *Le Vite ariostesche del Fornari, Pigna e Garofalo*, «Schifanoia», 17-18, 1997, pp. 135-36.

³ Giovio, *Elogia* cit., p. 39: «Nulla enim alia ordinis nobilitas quaeretur, nisi, quae fatali vitae exitu praescribetur; hac enim saluberrima lege totam litem, quae de loco dignitateque ambitiose et turbolenter excitari possit, pacatis omnibus sustulimus». Trad. it., p. 19: «Nessun'altra regola sarà rilevante eccetto quella imposta dall'uscita fatale dalla vita. Seguendo un criterio così oggettivo come questo ho evitato tutte le controversie, confuse e nate da ambizione, che avrebbero potuto sorgere in merito alla maggiore o minore dignità della posizione eventualmente occupata».

⁴ Ha scritto S. Maffei (P. Giovio, *Scritti d'arte*, a cura di S. Maffei, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999, p. 161): «L'ordine, suddiviso per tipologie e determinato dal criterio oggettivo di una adeguata scelta cronologica, costituisce nel suo insieme compatto un quadro storico, che è invece assente nella trattazione dei singoli elogi, ridotti a epigrafici medaglioni appiattiti sulla profilatura moraleggiante». Pur essendo del tutto d'accordo con la prima parte della affermazione non riteniamo di dividerne *in toto* la seconda poiché anche nei singoli ritratti si rilevano talora tracce documentarie del contesto di riferimento e valutazioni critiche che elevano questi profili al di sopra della pur presente dimensione «moraleggiante».

⁵ Negli ultimi anni la bibliografia relativa agli *Elogia* gioviani si è notevolmente arricchita grazie soprattutto agli studi di Franco Minonzio, curatore della prima traduzione italiana dell'opera citata sopra, e di vari altri contributi fra i quali preme qui ricordare almeno *Studi gioviani. Scienza, filosofia e letteratura nell'opera di Paolo Giovio*, 2 voll., Como, presso la Società a Villa Galia, 2002 il secondo volume dei quali è dedicato all'analisi della serie dei medici e dei filosofi

presenti negli *Elogia*; F. Minonzio, *Il Museo di Giovio e la galleria degli uomini illustri*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, a cura di E. Carrara e S. Ginzburg, Pisa, Edizioni della Normale, 2007, pp. 77-146. Altre ricerche saranno di volta in volta segnalate nelle note. Val la pena però ricordare anche gli atti del convegno *Paolo Giovio: il Rinascimento e la memoria*, Atti del Convegno (Como, 3-5 giugno 1983), Como, Società Storica Comense, 1985 e i contributi di S. Maffei, in particolare «*Spiranti fattezze dei volti*». *Paolo Giovio e la descrizione degli uomini illustri dal Museo agli «Elogia»*, in *Ecfraisi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, I, a cura di G. Venturi e M. Farnetti, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 227-68 e *Lo spazio delle parole. Gli «Elogia» di Paolo Giovio tra innovazione e tradizione*, in *Sperimentalismo e dimensione europea della cultura di Paolo Giovio*, Atti del Convegno (Como, 20 dicembre 2002), a cura di F. Minonzio, S. Maffei e C. Sodini, Como, Società Storica Comense, 2007, pp. 9-29 nonché le pagine che agli *Elogia* ha dedicato B. Agosti in *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 2008, pp. 37-48. In servizio di un necessario aggiornamento della bibliografia sul genere biografico ricordiamo almeno M. McLaughlin, *Biography and autobiography in the Italian Renaissance*, in *Mapping Lives: The Uses of Biography*, edited by P. France and W. St. Clair, Oxford-New York, Oxford University Press, 2002, pp. 37-65 e V. Caputo, «*Ritrarre i lineamenti e i colori dell'animo*»: biografie cinquecentesche tra paratesto e novellistica, Milano, F. Angeli, 2012.

⁶ Fu Renzo Meregazzi il primo a mettere in rilievo il dato nell'introduzione alla sua edizione degli *Elogia* già citata: Meregazzi, *Introduzione*, in Giovio, *Elogia virorum illustrium* cit., pp. 5-7. Non c'è spazio in questa sede per dedicare una digressione al Museo gioviano e alla sua collezione: stante la dovizia di contributi che nel tempo hanno trattato di questa importantissima impresa del collezionismo rinascimentale sarà sufficiente rinviare ad alcuni dei lavori più noti. Cfr. quindi L. Rovelli, *L'opera storica ed artistica di Paolo Giovio comasco vescovo di Nocera. Il Museo dei ritratti*, Como, Tipografia Emo Cavalleri, 1928; M. Gianoncelli, *L'antico Museo di Paolo Giovio in Borgovico*, Como, New Press, 1977; P.L. De Vecchi, *Il Museo Gioviano e le «Verae Imagines» degli Uomini Illustri*, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, Milano, Electa, 1977, pp. 87-96; W. Prinz, *La serie Gioviana o la collezione dei ritratti degli uomini illustri*, schede a cura di E. Micheletti, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze, Centro Di, 1980, pp. 603-64; C. Marcora, *Ritratti conservati all'Ambrosiana copiati dal Museo Giovio di Como*, «Periodico della Società Storica Comense», 48, 1981, pp. 91-122; L. Klinger Aleci, *The Portrait Collection of Paolo Giovio*, Ph.D. Thesis, Ann Arbor, University of Michigan, 1991; L. Michelacci, *Né di Pitagora, né di Euclide: un'idea di Museo*, «Schede umanistiche», 14, 2000, pp. 99-118; C. Volpi, *Dall'Italia dei principi all'Europa dei letterati. Note in margine alla trasformazione del Museo gioviano di uomini illustri tra Cinquecento e Seicento*, in *Il volto e gli affetti: fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, Atti del Convegno di studi, Torino, 28-29 novembre 2001, a cura di A. Pontremoli, Firenze, Olschki, 2003, pp. 39-59; L. Michelacci, *Giovio in Parnaso. Tra collezionismo di forme e storia universale*, Bologna, Il Mulino, 2004; Agosti, *Paolo Giovio. Uno storico lombardo* cit., pp. 37-48.

⁷ De Vecchi, *Il Museo gioviano e le «verae imagines» degli uomini illustri* cit., p. 90.

⁸ Sulla differente struttura delle due raccolte pubblicate a cinque anni di distanza l'una dall'altra, ha insistito in varie sedi Franco Minonzio (cfr. ad esempio *Il «Museo di carta» di Paolo Giovio*, in Giovio, *Elogi degli uomini illustri* cit., pp. LXXII-LXXIV), sottolineando come l'articolazione degli elogi degli uomini d'arme avvicini di più questi profili a vere e proprie biografie. La diversa natura delle raccolte fu avvertita già dai contemporanei, come è possibile notare dai titoli che assumono nei loro volgarizzamenti: Ippolito Orio, traducendo la raccolta sui letterati, intitola l'opera *Le Iscrittioni poste sotto le vere immagini de gli huomini famosi* (In Fiorenza, appresso Lorenzo Torrentino, 1551); Ludovico Domenichi invece intitola la sua versione della silloge sugli uomini d'arme *Gli Elogi Vite brevemente scritte d'huomini illustri di guerra, antichi e moderni*, in Fiorenza, appresso Lorenzo Torrentino, 1554.

⁹ T.C. Price Zimmermann, *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of the Sixteenth Century Italy*, Princeton, University Press, 1995 (adesso disponibile anche in traduzione italiana, Id., *Paolo Giovio. Uno storico e la crisi italiana del XVI secolo*, trad. it di F. Minonzio, Cologno Monzese,

Lampi di stampa, 2012). Per il giudizio sugli *Elogia* si rinvia invece a T.C. Price Zimmermann, *Paolo Giovio and the Rhetoric of Individuality*, in *The Rhetorics of Life-Writing in Early Modern Europe: Forms of Biography from Cassandra Fedele to Louis XIV*, edited by T.F. Mayer, D.R. Wolf, Ann Arbor, The University of Michigan press, 1995, pp. 39-62: 45.

¹⁰ P. Giovio, *Lettere*, a cura di G.G. Ferrero, II, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1956-1958, p. 68. Trad. mia: «Invio a te, che sei dottissimo e molto impegnato, un libretto dei miei *Elogi* che non sarà sgradito: è scritto con una libertà più flessibile per la gioia di un animo più rilassato, per cui lo stile si è allontanato da quello più grave della storia».

¹¹ *Lettere volgari di Mons. Paolo Giovio da Como vescovo di Nocera, raccolte per messer Ludovico Domenichi. Et nuovamente stampate con la tavola*, In Venetia, appresso Gio. Battista & Marchion Sessa fratelli, 1560, cc. 71v-72r: «oltre che sendo il nervo dell'historia la verità, della quale havendo V. S. Reverendissima fatto professione ne gli altri, s'aspetta in questi sei ancora che gli restano (*idest* i libri delle *Historiae*), difficilmente se ne manterrebbe il credito, quando dall' historia si voltasse tutta a gli *Elogii*, ne' quali è lecito in un certo modo trapassare et adombrare il vero». Cfr. Michelacci, *Giovio in Parnaso. Tra collezione di forme e storia universale* cit., pp. 136-37.

¹² Cfr. F. Pich, *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*, Lucca, Pacini Fazzi editore, 2010, p. 202.

¹³ Pich, *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino* cit., pp. 199-200.

¹⁴ Ai versi posti in chiusura dei singoli elogi ha dedicato uno studio F. Minonzio, «con l'appendice di molti eccellenti poeti». *Gli epitaffi degli Elogia degli uomini d'arme di Paolo Giovio*, Cologno Monzese, Lampi di stampa, 2012. Spetta a Sonia Maffei il merito di aver individuato per prima nelle *Vitae philosophorum* di Diogene Learzio il modello della commistione di prosa e verso negli *Elogia*: cfr. Giovio, *Scritti d'arte. Lessico ed efrasi* cit., p. 161.

¹⁵ La bibliografia sulle biografie plutarchee e svetoniane è oltremodo ricca: a titolo esemplificativo si può rinviare ad A. Pennacini, *Strutture retoriche nelle biografie di Plutarco e Svetonio*, in *Vendere le vite: la biografia letteraria*, «Sigma», 17, 1984, pp. 103-11.

¹⁶ Giovio, *Lettere* cit., I, p. 174.

¹⁷ Cfr. M. Gigante, *Biografia e dossografia in Diogene Laerzio*, «Elenchos», 7, 1-2, 1986, pp. 9-102: 97-102. Recentemente Franco Minonzio ha indicato in Diogene Laerzio il modello principale di un piccolo manipolo di vite di filosofi, scritte da Giovio verosimilmente all'inizio degli anni Trenta e rimaste manoscritte: si veda F. Minonzio, *Cinque brevi biografie inedite di Paolo Giovio: disiecta membra delle perdute «Vite de' filosofi del nostro tempo»*, «Filologia e critica», 37, 2, 2012, pp. 235-63.

¹⁸ Una scheda sul ritratto di Ariosto posseduto da Giovio in Klinger Aleci, *The portrait collection of Paolo Giovio* cit., vol. II, p. 15.

¹⁹ *La princeps delle Satire* è del 1534: *Le Satire di M. Lodovico Ariosto, volgari, in terza rima, di nuovo stampate*, Ferrara, Francesco Rossi il giovane, 1534. Giovio e Ariosto si conobbero a Roma durante gli anni del pontificato leonino: Ariosto onorerà l'amico in noti versi della sua satira VII, vv. 127-129: «Dimmi che al Bembo, al Sadoletto, al dotto / Giovio, al Cavallo, al Blossio, al Molza, al Vida / potrò ogni giorno, e al Tibaldeo, far motto» (L. Ariosto, *Satire*, a cura di C. Segre, Torino, Einaudi, 1987, p. 66).

²⁰ P. Giovio, *Dialogo delle imprese militari e amorose*, a cura di M. L. Doglio, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 138-39.

²¹ Cfr. Mori, *Le Vite ariostesche* cit., pp. 136-37. Sulla biografia greca si veda il classico A. Momigliano, *Lo sviluppo della biografia greca*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 73-74.

²² Giovio, *Elogia* cit. p. 107; trad. it., p. 247: «Ludovico Ariosto era nato a Ferrara da una famiglia nobile. Poiché, una volta diviso tra i suoi numerosi fratelli, il patrimonio paterno avuto in eredità si rivelò insignificante, Ludovico si applicò con grande concentrazione allo studio delle lettere in modo da tutelare il nome della famiglia con una sicura e onorevole professione».

²³ Ariosto, *Satire* cit., pp. 22-23.

²⁴ Giovio, *Elogia* cit., p. 107; trad. it., p. 247: «In effetti, dietro la spinta intensa della necessi-

tà e, contemporaneamente, della fame di gloria, prese una decisione rivelatasi senza dubbio felice e scelse di essere celebrato tra i migliori poeti in lingua toscana piuttosto che occupare posizioni di retrovia fra quelli che componevano in latino. In effetti la sua operosa alacrità, ripartita largamente tra gli eruditi e un pubblico meno competente, gli garantiva in questo modo un concreto riconoscimento e una diffusa notorietà».

²⁵ G. B. Pigna, *I Romanzi*, edizione critica a cura di S. Ritrovato, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1997, p. 78.

²⁶ Sul *Dialogus* e sulla sua importanza quale documento primario di critica letteraria e di storia della civiltà rinascimentale si rinvia alla recente edizione critica P. Giovio, *Dialogo sugli uomini e le donne illustri del nostro tempo*, 2 voll., a cura di F. Minonzio, Torino, Aragno, 2011.

²⁷ Giovio, *Dialogo sugli uomini e le donne illustri del nostro tempo* cit., p. 194 (trad. it., p. 195: «D'altra parte Bembo, al quale un accurato esercizio aveva consentito di giungere ad una sobria, e tuttavia vitale, forma di scrittura in prosa, orientò il suo ingegno verso composizioni in toscano, preferendo ottenere un sicuro ed elevato prestigio da questi studi, piuttosto che tentare di conseguire, dalle lettere latine, con dubbio successo, la gloria sperata»).

²⁸ Giovio, *Dialogo dell'impresie militari e amorose* cit., p. 34.

²⁹ F. Tateo, *Classicismo romano e veneto*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. IV, Roma, Salerno editrice, 1996, p. 459. In proposito cfr. V. De Caprio, *Roma*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. II *Storia e geografia*, tomo I *L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 415-53.

³⁰ Cfr. Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto* cit., p. 632n, che riporta la testimonianza del figlio Virginio circa la fame spesso incontrollata del padre: «Mangiava presto e assai e non faceva distinzione di cibi. E tosto che giungeva a casa, se trovava preparato il pane, ne mangiava uno passeggiando [...]. Mangiava spesso un pane dopo che aveva intralasciato il mangiare [...]».

³¹ Ariosto, *Satire* cit. p. 23.

³² Ariosto, *Satire* cit., p. 8.

³³ Ariosto, *Satire* cit., pp. 13-14.

³⁴ Giovio, *Elogia* cit., p. 108; trad. it., p. 248: «Morì nella sua patria [...] dopo avere sofferto a lungo di angina per un versamento di catarro».

³⁵ Ariosto, *Satire* cit., p. 4.

³⁶ Ariosto, *Satire* cit., p. 14.

³⁷ Giovio, *Elogia* cit., p. 108; trad. it., p. 247: «Compose [...] molte commedie, replicate spesso per il piacere del pubblico dei teatri. Tra di esse si distinguono soprattutto i *Suppositi*, in grado di competere facilmente con le commedie di Plauto per la piacevolezza della trama e della successione degli eventi, se avesse un senso paragonare i costumi di queste due epoche così lontane».

³⁸ Val la pena segnalare il seguente passo del *Dialogus* nel quale Giovio, seguendo il pensiero di molti altri umanisti, relaziona la crisi della pratica oratoria fra i giovani alla perdita di abitudine alla recitazione delle commedie antiche: Giovio, *Dialogo* cit., p. 252: «Sed cur hodie doctorum ora aut conticescant, aut satis inepte veterum vocem, gestum, ac totam huius subtilioris artificii rationem aemulentur, ut diligenter explices postulamus. [...] Primo, quoniam iocundissima illa studia theatralium recitationum, veterumque praesertim comoediarum quae per ingenuos et patritios adolescentes nuper agebantur, apud Romanam iuventutem penitus fuerint intermissa, irrupentibus in scaenam vernaculis histrionibus, in gratiam, ut putamus, foeminarum ac indoctae multitudinis, quae quum latina obesis aureis non attingat, hetrusca demum scurrarum et Samniorum scommata, Terentianis et Plautinis salibus anteposunt, a quibus priscae puritatis authoribus adolescentes, tamquam ab incunabulis tenerioris eloquentiae expedita, et salutari quadam disciplina ad pleniorum et grandiorum latini oratoris habitum celeriter evadebant». Trad. it., p. 253: «Ma ti chiediamo ora di spiegare, con accuratezza, per quale ragione oggi le bocche dei più dotti siano in silenzio, o assai stoltamente emulino la voce, la gestualità ed ogni guisa di artificiosità sottile degli antichi. [...] In primo luogo, poichè quella dilettevole passione per

la recitazione teatrale, soprattutto la recitazione delle commedie antiche, che poco tempo fa venivano rappresentate ad opera di giovanetti nobili e patrizi, si è completamente interrotta presso la gioventù romana, quando irrupero sulla scena attori vernacolari a beneficio, come pensiamo, delle donne e della massa degli indotti, i quali non riuscendo ad attingere le commedie latine a causa delle orecchie grossolane, antepongono insomma le cose toscane e i detti mordaci degli Abruzzesi, ai sali plautini e terenziani, mentre proprio da questi autori di antica purità i giovanetti, come da prime prove di più tenera eloquenza, con un insegnamento agevole e utile, rapidamente pervenivano all'acquisizione di una qualità di oratoria latina più completa e più grande».

³⁹ Si segnala che già nel *Dialogus* la commedia era stata definita «perfaceta»: ivi, p. 234.

⁴⁰ A. Gareffi, *Introduzione*, in L. Ariosto, *Le Commedie*, a cura di A. Gareffi, I, Torino, UTET, 2007, pp. 35-36: «E vi confessa in questo l'Autore avere e Plauto e Terenzio seguitato [...] perché non solo ne li costumi, ma ne li argomenti ancora de le fabule vuole essere de li antichi e celebrati poeti, a tutta sua possanza imitatore».

⁴¹ Pigna, *I Romanzi* cit., pp. 111-12: «Nientedimeno al Giovio piacciuti sono i *Soppositi* più che alcuna altra comedia, e dove dell'Ariosto favella in ciò fonda due ragioni, che per avere il piè debile e arenoso a terra cadono. La prima è ch'essi sono più piacevoli che l'altre. Io dico che ciò vero è quanto alle parti accidentali, ma non quanto alle sostanziali. La seconda è ch'essi dell'altre son migliori perché con l'età di Plauto si confanno. Rispondogli che i tempi nostri più la gravità conoscono che non la scorsero quei di ch'egli parla, e che per ciò l'appressarsi a scrittore tale non è ora lodevole». Ludovico Dolce nella sua *Apologia contra ai detrattori dell'Ariosto* in L. Ariosto, *Orlando Furioso con la giunta novissimamente stampato e corretto*, In Venetia, Appresso Maphéo Pasini, 1535, c. JJ vi, lodando le commedie ariostesche, cita a titolo d'esempio il *Negromante*. Sul giudizio gioviano peserà peraltro anche il ricordo o la fama della splendida rappresentazione svoltasi a Roma alla presenza di Leone X il 6 marzo 1519 con le scene dipinte da Raffaello: cfr. F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento, Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983, p. 450.

⁴² È probabile che Giovio e Machiavelli si siano incontrati a Firenze, nel circolo degli Orti Oricellari, durante il primo soggiorno fiorentino del comasco tra il 1519 e il 1521: attorno a questa ipotetica, ma possibile, relazione hanno scritto pagine decisive E. Raimondi, *Machiavelli, Giovio e Aristofane*, in Id., *Politica e commedia. Dal Beroaldo al Machiavelli*, Bologna, Il Mulino, 1972, pp. 235-58 e C. Dionisotti, *Machiavelli e Giovio*, in Id., *Machiavellerie. Storia e fortuna di Machiavelli*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 411-44.

⁴³ O. Castellani Pollidori, *Niccolò Machiavelli e il Dialogo intorno alla nostra lingua*, Firenze, Olschki, 1978, p. 248. Preme segnalare in questa sede che recentemente la paternità machiavelliana del *Dialogo* è stata messa nuovamente in discussione partendo proprio dall'analisi di questo brano: cfr. S. Bionda, *Il "nodo" del Dialogo della lingua attribuito a Niccolò Machiavelli*, «Interpres», 28, 2009, pp. 275-97 al quale ha risposto P. Trovato, *Sul nodo "bene accomodato" di Machiavelli («Discorso intorno alla nostra lingua», 69)*, «Interpres», 30, 2011, pp. 272-83.

⁴⁴ Giovio, *Elogia* cit., p. 108; trad. it., p. 248: «Ma quella che è considerata la sua opera più splendida e perciò, forse, destinata all'immortalità, è il famoso volume in cui, in ottave, cantò le meravigliose gesta del leggendario eroe Orlando superando nettamente Boiardo e lo stesso Pulci: il secondo lo superò per la grandiosità degli argomenti e del tono poetico, il primo lo oscurò completamente dopo avergli sottratto il merito dell'ideazione letteraria con la ripresa del titolo, anche se è vero che Ariosto la seppe nobilitare con le luci variopinte di una cultura più raffinata. Infatti desta l'impressione di avere letto tutti i libri e di avere attinto la grazia dappertutto per potere intrecciare con i fiori più incantevoli la corona davvero più bella, e perciò destinata all'immortalità, con cui ornare il proprio capo delicato».

⁴⁵ Cfr. D. Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando Furioso»*, prefazione di N. Gardini, trad. it. di T. Praloran, Milano, Mondadori, 1999, pp. 15-34: 26-29. Javitch non fa però alcun cenno all'elogio gioviano che, a nostro parere, rappresenta una tappa importante nell'affermazione di quel dibattito.

⁴⁶ Si ricordi che nel 1545 Ludovico Domenichi, amico e collaboratore di Giovio, aveva curato le edizioni dell'*Innamorato* e del *Morgante* (In Venezia, presso G. Scotto). Un rapido sguardo dato ai repertori bibliografici, informatici o cartacei, rivela che ancora attorno alla metà del secolo le ristampe o le nuove edizioni dei due poemi quattrocenteschi erano tutt'altro che rare.

⁴⁷ Giovio, *Elogia* cit., p. 127: «Desiderantur autem a nobis multorum imagines, qui praeclara, quum iampride obierint, scriptorum testificatione, ingeniorum suorum effigies famae consecrarunt. [...] Sic tamen ut minime desperemus viros elegantes huic honesto voto humaniter suffragaturos». Trad. it., p. 312: «Purtroppo mi mancano i ritratti di molti uomini che, anche se sono morti da molto tempo, hanno consacrato le immagini dei loro ingegni alla fama grazie all'illustre testimonianza fornita con i loro scritti. [...] Tuttavia non ho assolutamente perso la speranza che persone di autentica cultura ci possano gentilmente aiutare ad appagare questo onorevole desiderio».

⁴⁸ Giovio, *Vita Leonis Decimi*, Pont. Max libri quatuor [...], Florentiae, Ex officina Laurentii Torrentini, 1549, c. 4: «Nec in postrema eius laude fuerit Aloisium Pulcium nobilem poetarum ipsius matronae ingenio ac liberali tate adiutum, Morgantis fabulosi herois admirandas vires Etrusco ac immortal carmine celebrasse». La traduzione del passo si legge in P. Giovio, *Le Vite di Leon Decimo, et d'Adriano Sesto sommi pontefici, et del Cardinal Pompeo Colonna, scritte per mons. Paolo Giovio vescovo di Nocera, e tradotte per m. Lodovico Domenichi*, In Fiorenza, Appresso Lorenzo Torrentino, 1549, p. 11v: «Ne fu ultima lode di lei (Lucrezia Tornabuoni), che Luigi Pulci nobil poeta aiutato dall'ingegno, et liberalità di questa matrona, celebrasse con uno verso toscano, et immortale le sì maravigliose forze di Morgante favoloso campione». Dionisotti (*Machiavelli e il Giovio*, in Id., *Machiavellerie. Storia e fortuna di Machiavelli* cit., p. 420) riconosce in questa presa di posizione l'indipendenza gioviana dai giudizi correnti. B. Varchi negli *Errori del Giovio nelle «Storie»*, a cura di F. Minonzio, Manziana, Vecchiarelli, 2010, pp. 155-56 scrive: «E nel vero, se niuno s'intendeva poco delle lettere toscane, egli era quel desso: perché oltre a quello che gli sentii dire io più volte, come dire, che l'*Morgante* era sì bello, e forse più dell'Ariosto, e cotali altre sciocchezze, le lettere sue volgarmente scritte delle quali io ho parecchi, lo mostrano».

⁴⁹ Cfr. rispettivamente Fumagalli, *La fortuna dell'Orlando Furioso in Italia nel secolo XVI* cit., pp. 63-65 e C. Dionisotti, *Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*, Atti del Convegno di studi su Matteo Maria Boiardo, Scandiano-Reggio Emilia, 25-27 aprile 1969, a cura di G. Anceschi, Firenze, Olschki, 1970, pp. 233-36. Tratta della questione anche A. Casadei, *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Milano, F. Angeli, 1997, pp. 25-44 al quale si rinvia per l'ulteriore bibliografia progressa.

⁵⁰ Ne parla appunto Dionisotti, *Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento* cit., pp. 233-34. Se l'estromissione che Achillini e Stagi compiono nei confronti di Pulci e Boiardo può essere ritenuta poco significativa, perché si aggiunge a quella di molti altri poeti, il brano del Calmeta, composto approssimativamente nel primo decennio del XVI secolo, è invece meritevole di riflessione: «Costoro (coloro che cantano) non volendo più avanti di tale istituto procedere, circa le stanze, barzellette, frottole e altri pedestri stili devono essercitarsi, e non fondarsi sopra arguzie e invenzioni, avendo ben per le mani *Morgante*, *l'Innamoramento d'Orlando*, le frottole di Galeotto del Carretto e simili altre composizioni, le quali, quando con la musica s'accompagnano, sono non solo adombrate, ma coperte per modo che non si possono discernere [...]». (Cfr. V. Calmeta, *Qual stile tra' volgari poeti sia da imitare*, in Id., *Prose e lettere edite e inedite [con due appendici di altri inediti]*, a cura di C. Grayson, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1959, p. 21).

⁵¹ «Di sogni pasce la mendace plebe / il Pulci col Matheo Conte Boiardo, / l'altro cieco a Ferrara ornò le glebe». Il brano è citato in F. Flamini, *Viaggi fantastici e 'Trionfi di poeti'*, in *Nozze Ciane - Sappa Flandinet*, Bergamo, Istituto italiano d'Arti grafiche, 1894, p. 293. Il poemetto del Manfredi è tramandato, anepigrafo, da due copie manoscritte recanti alcune varianti. Merita di essere segnalata la diversa identità del dedicatario: nella copia conservata alla Biblioteca Trivulziana di Milano (ms. 908) il destinatario è Federico Gonzaga mentre nel codice 1039 della Bi-

biblioteca Nazionale di Parigi il poema è indirizzato a Francesco I. Flaminio ricorda che anche nel poema dell'Oriolo *Monte Parnaso* Pulci e Boiardo sono citati in coppia (Flaminio, *Viaggi fantastici e 'Trionfi di poeti'* cit., p. 293, n. 16-18).

⁵² S. Speroni, *Opere*, V, In Venezia, Appresso Domenico Occhi, 1740, pp. 68-69.

⁵³ L'opera fu stesa a quattro mani dai fratelli Domenico Tullio e Sebastiano Fausto da Longiano: si veda G. Belloni - P. Trovato, *Sul commento al Petrarca di Sebastiano Fausto e sull'«Introduzione alla lingua volgare» di Domenico Tullio Fausto*, «Rivista di Letteratura Italiana», 7, 1989, pp. 249-88: 254-58.

⁵⁴ Dolce, *Apologia* cit., c. JJv. Sullo scritto del Dolce si veda F. Sberlati, *Il genere e la disputa. La poetica fra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 31-53.

⁵⁵ Fumagalli, *La fortuna dell'Orlando Furioso in Italia nel secolo XVI* cit., pp. 59-60.

⁵⁶ L. Ariosto, *Opere minori*, a cura di Cesare Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, p. 95.

⁵⁷ Giovio, *Elogia* cit., p. 143; trad. it., p. 380: «A prolungare la vita oltre la morte gioca una parte l'essere annoverato e riconosciuto, secondo la misura della gloria che spetta a ciascuno, nell'albo e nei ranghi degli uomini eccellenti: similmente conta, non meno di una rappresentazione del volto dal vero, essere indicati ai posteri in un utile giudizio critico sulle opere compiute, affinché come per effetto di un'adozione generosa e insperata, siano rivestiti di una nuova nobiltà, che si aggiunga al prestigio che essi già possiedono».

SIMONA MORANDO

Eccovi il don de l'onorata testa.
Tasso, il Battista decollato e la forza della parola

“Eccovi il don de l'onorata testa” .
Tasso, John the Baptist beheaded and the strength of the word

ABSTRACT

In questo saggio si propone una lettura del sonetto 1655 di Torquato Tasso, *Eccovi il don de l'onorata testa*: si mette in dubbio l'ipotesi per cui esso, componimento grave e con numerosi rimandi letterari e biblici, sarebbe «sovrà un ritratto della testa di S. Giovanni Battista», come dichiarano le didascalie dei testimoni manoscritti che lo tramandano. Tasso cita una precisa iconografia cinquecentesca della testa decollata del Battista, che il saggio mette a fuoco, ma con l'intento di sollecitare una visione mentale della «bocca già sonora» e dunque una riflessione sulla forza della parola profetica e dell'oratoria sacra, e in ultima analisi sulla vitalità della poesia che suscita immagini portatrici di verità.

This paper proposes an interpretation of sonnet 1655 by Torquato Tasso, *Eccovi il don de l'onorata testa*, and casts doubt on the hypothesis that the sonnet, a serious poem with numerous literary and biblical references, would be “sovrà un ritratto della testa di S. Giovanni Battista,” as stated in the captions of the manuscripts that have passed it down. Tasso quotes a specific sixteenth-century iconography of John the Baptist's decapitated head, which the essay brings into focus. He approaches it, however, with the intent of eliciting a mental vision of the “bocca già sonora” and thus a reflection on the strength of the prophetic word and sacred oratory, ultimately a reflection on the vitality of poetry that evokes images capable of bearing truth.

de deserto, e intanto vi indica l'Agnello di Dio: udite il suono che non si spegne in nessun modo nel mondo dopo la morte. Ma la fredda (morta) lingua accende lingue ardenti (vive): o dono già spietato di mano empia, o spettacolo crudele, ma sacro e santo.

Siamo in presenza di un sonetto che dialoga con testi e riferimenti sacri, e che istituisce una sottile e complessa dinamica intertestuale con la tradizione lirica. Si noterà infatti che la parola *martiri* (v. 5) è di ascendenza dantesca e non vale tanto *tormento*, *martirio*, *sacrificio dell'essere martirizzati*, ma proprio *pena*, *punizione*. Punizioni avute proprio a causa del «bene oprar»³. E si noterà anche l'infittirsi di citazioni evangeliche, col *richiama* (v. 7) che allude ad un'iterazione precisa del *clamare* con cui si identifica la predicazione solitaria e forte del Battista («vox clamantis in deserto», Mc 1, 1-3; Gv 1, 22-23), nel senso che, benché spenta dalla morte, la voce del Battista ancora è in grado di suscitare e spronare chi rimane nella vita mortale alla contemplazione dei cieli divini, quegli «stellanti giri» che costituiscono un sintagma assai caro a Tasso sacro⁴ e più volte imitato anche dai seguaci. La persistenza della voce e dell'annuncio di fede viene anche rafforzata nel v. 11 dalla costruzione latina della frase, che ribadisce che il suono di quella voce non si spegnerà («estingue») nel mondo dopo la morte, anzi dopo «nulla [...] morte», cioè: nessuna morte è in grado di tacitare quella voce.

Una fonte che qui mi sembra premere è *Rvf* 268, la fondamentale canzone *Che debb'io far? Che mi consigli, Amore?* vv. 74-76, dove Petrarca medita dentro di sé le parole di Amore che lo esorta a deporre il dolore per la morte di Laura e a pregare perché la fama di lei, che si diffonde in molte parti grazie alla sua voce («lingua»), non si estingua; anzi, il nome di lei deve diventare più chiaro e luminoso grazie alle parole del poeta: «e sua fama, che spira/ in molte parti ancor per la tua lingua,/ prega che non estingua,/ anzi la voce al suo nome rischiarì».

Questo incontro con il «planctus» 268, annuncio della morte di Laura, è particolarmente attivo nel nodo semantico tassiano, che pur sistemandosi in un breve sonetto e non in una canzone trattiene simbolicamente l'*ictus* dell'annuncio di un'altra morte, quella del Battista, e il gioco tragico della presenza di vita nella morte e di morte nella vita, su cui anche Petrarca insiste. Ma soprattutto, dai versi citati il sonetto di Tasso trattiene l'alta investitura data alla parola: in Petrarca è la sua poesia ad essere individuata da Amore come «lingua» che ravviva la fama di Laura nel mondo; in Tasso è l'alta voce del Battista a non spegnersi dopo la morte, aiutata, come si dice poi ai vv. 12-13, da quelle «ardenti lingue», accese di fede dalla stessa voce («lingua») di San Giovanni. Queste ardenti lingue di v. 12 andranno postillate con un riferimento alle lingue di fuoco dello Spirito Santo che scendono sugli Apostoli (come dirò più avanti); ma alludono anche alle lingue ardimentose dei poeti, tra cui Tasso si annovera, che suscitano gli affetti dei lettori con materia alta e sacra.

Materia alta e sacra, dunque. Anche la scelta metrica compiuta da Tasso in

questo sonetto ci sottolinea la radicale scelta di stile e di tema. Lo schema ABAB BAAB CDE EDC costituisce un *unicum* nel suo repertorio, oltre ad essere una rarità in assoluto. In particolare pongo l'attenzione sulla asimmetria delle quartine, che è soluzione rara di per sé anche nelle sacre di Tasso, che insistono serialmente sullo schema ABBA ABBA. Soluzione rara perché è contemplata solo qui e in son. 1663 *Nel santo Natale* (*Già sovra il ciel, del cielo il re superno*), schema ABAB BAAB CDE DEC (dunque schema delle quartine uguale a 1655), sonetto denso di cosmico e teologico mistero, che vede la nascita di Cristo come atto di emanazione divina («quand'ei [Dio] di sé produsse il Figlio eterno», v. 3), dentro una lucente visione angeologica («i secondi splendori», v. 5) e, a contrasto, nell'oscura notte («error profondo», v. 10), agitata dall'imminente miracolo d'umiltà dell'incarnazione. Questo per dire che lo schema eccezionale delle quartine si decifra come un ulteriore segnale di arduo concettoso, in un quadro, quello disorganico delle rime sacre di Tasso, già incline ad addensare materia e stile, e per nulla disposto a semplificare il tema dogmatico della fede. La scelta di campo è, per Tasso sacro, conforme alla *gravitas*, per la definizione della quale si devono anche registrare le inarcature tra i vv. 6 e 7, e tra 7 e 8, a creare un *continuum* discorsivo concitato, focalizzato sul nucleo concettuale portante del sonetto: la voce del Battista che richiama alla contemplazione dei cieli e dunque a Dio. E, come è noto, periodi lunghi e «rompimento de' versi» sono per Tasso caratteristiche dello stile magnifico e grave⁵.

Lo schema delle quartine non conformi è del resto autorizzato da Petrarca, *Rvf* 210, 295 (che presentano comunque schema di terzine diverso), con la possibilità di stabilire anche qualche nesso di significato proprio nel segno della densità concettuale. Il sonetto 210, *Non da l'ispano Ibero e l'indo Idaspe*, è «tutto percorso da negatività e asprezze»⁶ e da una disperazione di mancata rinascita umana che Tasso non percorre, ma che sottilmente evoca nel momento in cui pervade l'invito a guardare le fattezze di morte del Battista e a 'sentire' il silenzio della bocca non più sonora con un sentimento di disfatta e di tragedia, controbilanciato soltanto dall'anelito alla potenza della parola predicata, che ancora desta gli animi, e dalla speranza sottintesa che qualcuno la raccolga. Per contro il sonetto 295, *Soleano i miei penser soavemente*, è un'attestazione del «miracol gentile» di Laura, tornata nel cielo da dove è partita, secondo uno stilema tipico di glorificazione della donna e di sua sacralizzazione *post mortem*. Sacralità che Tasso ovviamente reputa inviolabile dalla morte anche nel caso di San Giovanni.

Affondi più vicini a Tasso, salva l'*auctoritas* petrarchesca che non può essere stata ignorata, scarsamente confermano l'unione di uno schema di quartine così raro con concetti gravi. Nelle *Rime de gli Academici Eterei* (Venezia, 1567 e poi Ferrara), quindi al centro dell'esperienza giovanile di Tasso, Scipione Gonzaga aveva utilizzato lo schema identico di quartine asimmetriche ABAB BAAB due volte, nei sonetti *Crespo aureo crin cui par che 'ntorno vole* e *Er' io qua-*

l'uom che nulla vede, o sente: si trattava di due componimenti d'argomento amoroso, il primo votato ai *tòpoi* del canone della beltà femminile, il secondo volto anche all'omaggio a Guarini⁷. Così nelle *Rime* del Bembo, ad esempio, non ci sono particolari relazioni tra il nostro sonetto e l'uguale schema di quartine ABAB BAAB utilizzato nei sonetti 40 e 69. Nel primo c'è l'invito agli «scrittori» perché rivolgano omaggi alla sua donna; il 69, dedicato a Veronica Gambara, tratta l'elogio di lei per bellezza e altezza d'ingegno⁸. I sonetti con quartine diverse (schema ABAB BABA) 14 e 165 sono sempre amorosi: il primo dedicato a Luigi da Porto perché non si difenda dagli assalti d'amore, mentre il secondo (l'unico effettivamente riconducibile ad un tema grave) rende partecipe gli amici della morte della Morosina. Più affine a Tasso senz'altro il modello dellacasiano. Le *Rime* di Giovanni Della Casa presentano infatti tre componimenti con schema di quartine non simmetriche, per quanto diverse dalla scelta tassiana (*Rime* 8 ABAB BABA; 36: stesso schema di 8; 56: solo nelle quartine come 8 e 36). Il sonetto 8 è il celebre *Cura, che di timor ti nutri e cresci*, dedicato alla Gelosia, e secondo Varchi, «tutto grave» per scelta di concetti e di rime⁹. Questo solo esempio ci conforta a sentire come radicale la scelta tassiana: a schema raro, a stile alto si unisce un tema grave e profondo.

Infatti il sonetto si propone come un dono offerto ai lettori, anzi come il dono della testa di San Giovanni Battista, l'«onorata testa», affinché degnamente la piangano e la sospirino. Si tratta, e il sonetto lo ricorda, della stessa testa che fu già dono, ma spietato (v. 11) e porto da mano empia, che Salomé ricevette, su sua richiesta, dopo la nota danza, e che a sua volta donò alla coppia regale Erode-Erodiade. (Mt 14,10; Mc 6, 21-28)¹⁰.

In prima battuta i lettori devono però decidere se il sonetto *sia* il dono, cioè se dono e sonetto coincidano, o se il sonetto *sia latore* di un dono, cioè dell'immagine della testa del Battista. Apparentemente esso si presenta come una descrizione di un «ritratto», cioè di un quadro rappresentante la testa del Battista, secondo un'iconografia riconoscibile, e di cui converrà che discuta. Ma se così fosse, se cioè Tasso descrivesse un quadro reale, avremmo almeno l'indicazione del pittore, come usa fare nei componimenti di simil argomento, o del soggetto prescelto in sé, o un riferimento alla finzione dell'immagine che artisticamente gareggia col vero¹¹: ci troveremmo insomma in una direzione che poi anche Giovan Battista Marino percorrerà nelle *Historie della Galeria* presentando *Herodiade con la testa di San Giovanni Battista d'Annibale Caracci* e *Herodiade con la testa di San Giovanni Battista di Luca Cangiassi in casa di Giovan Carlo Doria*, benché tutto, in Marino, sia un pretesto per sfuggire al confronto diretto col quadro e provocare il lettore, nel primo caso, con la vista della testa sanguinante, «cibo» orrifico di cui abbondano le mense reali; nell'altro caso l'occasione è d'oro per stringere in un unico nodo la testa della Medusa, quella del Battista e la vera Medusa, Erodiade¹².

Nulla nel sonetto di Tasso ci dice invece che esso sia «sovrà il ritratto», co-

me recita la didascalia congetturale, cioè su un quadro: non usa il verbo «fin-gere», né «dipingere», né è probante (anzi va in altra direzione) l'indicazione che questa immagine evocata dalle parole sia uno «spettacolo», crudele e santo insieme, che si offre manifestamente alla vista del lettore (*spectaculum*), e più propriamente, agli occhi della mente del lettore. Quindi l'immagine è contenuta nelle sole parole della poesia, è la poesia che disegna la testa onorata del Battista e la offre in meditazione ai lettori. Come nel componimento 1685 il binomio che decifra l'azione del lettore è «mirare» e «leggere». Quest'ultimo è peraltro madrigale assai criptico, e chissà se veramente alludente all'immagine della Vergine di Loreto, come annota Basile.

O tu che miri e leggi,
 questa ch'un quadro insieme a voi dimostra,
 non ebbe un tempo la terrena chiostra;
 ma chi pon freno e leggi
 al devoto pensiero,
 che vede in ciel, ma senza velo nero?
 Ed allor santo è più ch'egli è più vago,
 dunque del paradiso è questa imago.

Il nesso col sonetto dedicato alla testa del Battista sta nell'invito perentorio rivolto al «devoto pensiero» a non porre freno alla sua capacità di rappresentare a se stesso, attraverso il senso figurato delle parole, immagini sacre. Se nel madrigale la sollecitazione è verso l'immaginare e meditare bellezze paradisiache, nel sonetto l'attenzione è richiamata, dalla seconda quartina e per tutta la durata del componimento, sulla «bocca già sonora» del Battista e su quanto ne deriva, cioè sulla forza e sulla vitalità della parola (e quindi dell'eloquenza e dell'oratoria) che vince sulla morte e ancora rimbomba percuotendo le menti e i cuori di chi è in grado di porsi in ascolto di tale miracolo.

Per questo raffinato scopo, la strategia compositiva del sonetto passa attraverso la citazione puntuale e consapevole dell'iconografia di San Giovanni Battista decollato e della sua tradizione pittorica. Essa incide sulla prima ricezione della lettera del sonetto, con il suo carico affettivo e patetico, con la sua "evidenza", talmente manifesta e palpabile da invitare a considerare *ictu cordis* il vero tema in esso rappreso, che si pone al di là della 'visione' e dello «spettacolo» e svela la meraviglia dell'eloquenza. Se, in tempi assai recenti, uno studioso di Caravaggio come Bert Treffers ha suggerito di intendere l'estremo naturalismo delle molte tele dedicate al Battista dal Merisi come puramente strumentale «per farci capire che anche noi siamo materia, ma materia *capax Dei*, *capace di capire Dio*», «anti-immagine per eccellenza»¹³, a maggior ragione potremmo avvertire impalpabile, pur nella forte visionarietà del verso, l'effigie pallida della testa di San Giovanni Battista e inesistente il suo modello.

Vediamo allora l'iconografia. Essa contempla la testa spiccata del Battista,

della quale importa a Tasso descrivere la mestizia e il pallore del volto, sul quale la morte si manifesta ossimoricamente viva al punto da fingere il respiro. La raffigurazione della sola testa del Battista diventa, come aveva già sottolineato Panofski, un preciso soggetto pittorico avulso dalla rappresentazione della decollazione e anche distinto dalla tradizionale iconografia di Salomé con il vassoio contenente la testa¹⁴ o, ancor di più, dalla rappresentazione di Erodiade con la testa medesima: «durante il XIV ed il XV secolo – ha scritto Panofski – il piatto con la testa di San Giovanni Battista era divenuto in se stesso un'immagine devota (*Andachtsbild*), specialmente popolare nei paesi nordici e nell'Italia settentrionale»¹⁵, poi apprezzata anche come « richiestissima immagine devozionale »¹⁶ ad uso privato, nel Cinque e nel Seicento, oltre che come iconografia simbolo non solo dei cavalieri di Malta ma anche di congregazioni laicali che si occupavano di confortare i condannati a morte (Confraternita della Misericordia, di San Giovanni Decollato, dei Penitenti Neri)¹⁷. In Italia il soggetto viene per la prima volta formalizzato da Giovanni Bellini nella tempera su tavola oggi ai Musei Civici di Pesaro, datata 1465-1470 c.a.¹⁸. Un prototipo più moderno del soggetto è stato fornito ad inizio Cinquecento (c.a. 1507) da Andrea Solario per Georges d'Amboise, fratello del Gran Maestro dei cavalieri di Malta, in un olio su tavola oggi conservato al Louvre e più volte imitato [Figura 1]¹⁹. È qui raffigurata una testa dal pallore lunare, adagiata su un piatto o vassoio rialzato e metallico, priva di particolari orrorifici: le copie e le derivazioni dal Solario potranno indugiare sul sangue che macchia il vassoio o addirittura si allarga in una pozza sotto la lunga ferita del collo (come nella tavola attribuita a Bernardino Luini) o, in parallelo al modello, e come nella tavola di Brera di Giovan Francesco Mainieri²⁰, sottolineare gli effetti patetico-cruenti degli occhi semichiusi e delle vene recise del collo, ma non si allontaneranno troppo dal prototipo del Louvre.



Figura 1

Sebbene Tasso possa ben tenere memoria di questa iconografia consolidata, bisogna però ricordare che nei versi del sonetto non si perita di citare il vassoio che dovrebbe sorreggere la testa del Battista. La sua proposta figurativa, come detto, vera e propria ipotiposi, si limita a pochi elementi (mestizia, pallore), passando poi decisamente agli «aspri martiri», cioè agli elementi di più dolorosa e simbolica contemplazione, quelli che, stante la parola dantesca «martiri», costituiscono di fatto la vera punizione per il Battista, più efficace della stessa morte: il silenzio della sua bocca sonora, la perdita della parola. Il sonetto, infatti, si sofferma proprio sulla bocca, che ora è muta, ed

interviene con la sua parola a riscattare silenzio e perdita e a ridonare voce. Il dettaglio della bocca, enfaticizzato, che rimanda ai molti quadri di San Giovanni decollato dove effettivamente essa è raffigurata semiaperta, come fulminata mentre emette suono, apre nei versi successivi ad un'estensione della sonorità. Il componimento smette o sospende la visionarietà per essere cassa di risonanza di un'eco solo uditiva e amplifica il lessico in tal senso: la bocca *sonora*, *l'alta sua voce* che ancora *richiama*, che ancora *rimbomba*. L'insistita iterazione di questi rimandi alla sfera uditiva e l'alta investitura della parola che deve scuotere le coscienze e i cuori ci portano a considerare come questo sia il tema, cioè il testimoniare la fede con la parola, il persuadere della venuta di Cristo, il suscitare fede in altrui con la forza persuasiva dell'eloquenza. Siamo nel pieno rispetto del modello della raffigurazione interiore sollecitata da Ignazio de Loyola nei suoi *Esercizi spirituali*, modello già ampiamente argomentato per Tasso²¹. Negli stessi *Esercizi* la facoltà visiva affidata agli occhi della mente deve essere anche corroborata, soprattutto nelle prescrizioni della Seconda Settimana, dalla facoltà uditiva, che deve *fingere* di udire. Ad esempio: «udire quel che dicono le persone sulla faccia della terra, ossia come parlano le une con le altre, come imprecano e bestemmiano ecc.; e così pure quel che dicono le persone divine [...]»²², che è meditazione che introduce ad esempio la quinta contemplazione della seconda giornata che apre l'esperienza spirituale a tutti i cinque sensi²³.

Lo snodo importante è rappresentato dai vv. 10-11, quando, affidata al solo 'rimbombo' della voce del Battista decollato, c'è la presentazione dell'Agnello di Dio. È un suono, una parola, che come fa la poesia con la testa del Battista, formalizza un'immagine. La voce che esce dalla bocca morta del Battista «mostra» infatti l'Agnello di Dio, e dunque nuovamente dal piano uditivo siamo chiamati a rappresentarci sotto forma di immagine ciò che ci viene indicato.

Anche qui siamo in presenza di un elemento iconografico che non riterrei solo allusivo, ma realmente *ficto* nell'immaginaria tela della poesia: nelle fattezze dell'Agnello o nelle fattezze del cartiglio con la scritta «Ecce Agnus Dei», spesso avvolta al bastone cruciforme del Precursore, che l'iconografia di San Giovanni Battista propone in molte occasioni. Ho potuto vedere, nei cataloghi a mia disposizione, solo esemplari più tardi, rispetto al sonetto tassiano, che propongano questa iconografia specifica: uno è quello di Anonimo Francese (forse Jacques Bellange? 1575-1616) [Figura 2]²⁴ che presenta una straordinaria testa illuminata irrealmente e calata in una coloritura rossastra a contrasto.

Ma nella struttura immaginativa e metaforica del sonetto, l'additamento dell'Agnello di Dio da parte della voce del Precursore allude anche alla volontà della poesia stessa di 'precorrere' la meditazione sul sacrificio e sulla morte di Cristo, vero traguardo del cuore devoto. La poesia è omologabile al Battista, è *vox clamantis* anch'essa: entrambi annunciano l'avvento e il sacrificio dell'Agnello di Dio.

Non ci deve sorprendere questa conclusione, dal momento che gli studi av-

vertiti su Tasso, penso a quelli di Erminia Ardisino, hanno già assicurato della convergenza tra «problemi poetici e spirituali»²⁵, e, per essere più precisi, tra il ragionamento sulla poesia e il ragionamento sull'oratoria sacra e sulla predicazione. Ed è questo un punto che sento come particolarmente risolutivo a proposito del sonetto prescelto. Il quale è una dimostrazione per affetti visivi e uditivi della forza della parola, per nulla inferiore alla veemenza della predicazione, anch'essa procedente per immagini.

Il poeta è eloquente e potente quanto il predicatore²⁶, dal momento che è in suo potere suscitare vive immagini e meditazioni su Cristo e sulla morte²⁷. L'ultimo particolare visivo riservato alla «lingua» del Battista silenziosa dalla morte è infatti corretto da quello delle ardenti lingue che essa è ancora in grado di accendere. Noto qui un forte rimando alle lingue ardenti dello Spirito Santo che scesero sugli Apostoli nel giorno della Pentecoste, lingue che sciolsero a loro volta le lingue, capaci a quel punto di parlare ogni idioma e di predicare in tutto il mondo la Parola di Gesù: è l'atto fondativo della predicazione e della diffusione della Parola di Cristo, atto che Tasso vede rinnovarsi nella parola dei predicatori del suo tempo con i quali si allinea. La discesa delle lingue di fuoco, momento di grande impatto visivo, si accompagna, nel secondo capitolo degli *Atti degli Apostoli*, come nel sonetto di Tasso, da un forte accadimento sonoro, un rombo: «et factus est repente de caelo *sonus* tamquam advenientis spiritus vehementis et replevit totam domum, ubi erant sedentes. Et apparuerunt illis dispetitae linguae tamquam ignis...» (corsivi miei). Negli *Atti* a suono segue visione, nel sonetto di Tasso a visione segue suono. Ma non



Figura 2

cambia il senso dell'abbinata: in entrambi i casi a prendere corpo è il mistero della testimonianza e della predicazione.

Ci conforta in questo il confronto con un sonetto, il 1365, intitolato *In lode del signor Ambrogio Figino per un rituale del padre Francesco Panigarola*:

Quest'è la bocca, anzi è quel chiaro fonte
ond'esce d'eloquenza un aureo fiume,
questo è de gli occhi il puro e dolce lume
e questo è il ciglio e la serena fronte.
Ben riconosco or le fattezze conte
e quel suo mansueto alto costume;
l'arte no, che natura ornar presume,
né per lodarla ho nuove rime e pronte.
Chi fia che più l'onori o più distingua?
Io, mentre miro pur come l'adombre,
fra me stesso così penso e ragiono:
"Meraviglia è 'l silenzio, a prova è 'l suono,
e 'l color muto a la sonora lingua
quasi agguaglia il Figino e 'l vero a l'ombre".

Qui davvero siamo in presenza di un ritratto del predicatore Panigarola, dipinto sul suo rituale da Ambrogio Figino, come specifica la nota di Basile. Ma il fatto che Panigarola, personalità e autorità così importante per Tasso²⁸, dedicatario di almeno cinque sonetti nel corpo delle *Rime*, sia un predicatore ed anche un modello di riferimento stilistico e spirituale, connota tutta la descrizione, che appunto parte dalla visualizzazione della bocca, da cui esce un fiume di eloquenza, secondo un'invenzione che farà sua, su scorta tassiana, anche il Marino della *Galeria* alle prese con il ritratto del Figino²⁹. Tutto il componimento passa velocemente da suggestioni visive ad effetti uditivi: la terzina finale insiste sul paragone tra il silenzio dell'immagine e la sonorità dell'eloquenza del vero Panigarola, a ribadire la centralità della parola³⁰. È questa senz'altro una delle tessere che potrebbero plausibilmente farci avvertire come connaturati e complementari l'elogio del Panigarola e il sonetto *Eccovi il don de l'onorata testa*, quasi nati dalla stessa intenzione. Non si può infatti liquidare almeno un ulteriore nesso: che anche Panigarola fu autore di una predica sul tema di San Giovanni Battista³¹. E non si può eludere la cornice entro cui tutto questo si iscrive, cioè la nota sintonia tra Tasso e Panigarola in materia di retorica e soluzioni stilistiche³².

Benché la predica dedicata al Battista dal Panigarola a Bologna nel 1576 non affronti minimamente la morte del santo, né evochi l'immagine della testa decollata, il nodo concettuale e teologico della prima parte ruota (anche prevedibilmente) intorno alla definizione di Giovanni come *vox*, voce attraverso cui si indica l'*Agnus Dei*, voce attraverso cui Dio, avendo figurato il concetto, lo rende manifesto, prima che si espliciti interamente la Parola Incarna-

ta, cioè Cristo. Ragionando dei tre modi in cui la parola può considerarsi – «concetta», «detta», «scritta»³³ – Panigarola definisce Giovanni come «articolata voce», voce pura perché non accompagnata dai fatti, ad esempio dai miracoli, voce che deve essere onorata tramite il riconoscimento dei propri peccati. Si riconosce dunque palpabile un filo di continuità tra la predica di Panigarola e il sonetto tassiano; filo forse inevitabile e già depositato nelle fonti patristiche note ad entrambi, ma senz'altro risolto diversamente da Tasso nel sonetto, nel momento in cui intende complicare la ricezione di questo concetto con la visionarietà della testa decollata e con l'invito perentorio a compiere uno sforzo immaginativo, e poi spirituale.

A parte questi elementi non sforzerei ulteriormente la consentaneità tra il sonetto 1655 in questione e quello dedicato al ritratto di Panigarola: non c'è, credo, necessità di avvertire un richiamo diretto al Panigarola dietro *Eccovi il don de l'onorata testa*. La *varietas* encomiastica può prendere, nei confronti del predicatore, anche toni più miti e normalizzanti, come nel sonetto sacro 1641 [*In lode del padre Francesco Panigarola*] *Chi, Francesco, di te più lieto sciolse*, in cui l'arcivescovo di Asti è lodato anche per il «vero» dimostrato coi detti e con gli inchiostrici, dunque non solo per la veemenza della voce. Inoltre la prerogativa della voce che sconvolge e trafigge il cuore di chi ascolta non appartiene solo a Panigarola, ma anche ad altri potenti signori del pulpito: ad esempio cito il sonetto 1647 [*Al padre francescano Francesco Cocchi predicatore*] *De le mie colpe e del mio grave errore*, in cui manifestamente la voce del Cocchi apre piaghe metaforiche nel cuore di Tasso, facendone uscire pianto e non sangue. E, come osserva già la Ardisino, Tasso tributa ad altri «più sconosciuti predicatori», omaggi poetici più profondi. È il caso, molto collimante con le istanze del nostro componimento, del sonetto 1695 per padre fra Ludovico da Siracusa, il cui pregio, all'intelligenza di Tasso, risiedeva appunto nella capacità di suscitare, grazie alla parola della predicazione, immagini interiori da meditare e da pregare in cuore.

Santo cor, santa lingua e santa mano,
che l'uno imprimi di celeste esempio,
con l'altre informi, e Dio nel fero scempio
mostri in languide membra e in volto umano.
Perch'io pianga il mio fallo, e non in vano,
mentre risona a le tue voci il tempio,
di quell'amore i miei difetti adempio
felice e sacro io misero e profano.
Scolpisci, prego, in me divota imago,
che dentro porti e le sue piaghe e i segni
di quel fuoco divin mai sempre ardente.
Scolpisci pur con l'opre e con gli accenti
la sua pietade e gli altrui ferì sdegni
in quel diaspro, ond'è 'l mio cor sì vago.

Si tratta di un sonetto centrale, già ampiamente commentato³⁴: perché è chiaro che alla figura del predicatore Tasso doni quelle qualità peculiari che sono anche del poeta, che sono dunque sue³⁵. Qui l'immagine dipinta dalle parole di padre Ludovico nel cuore dei suoi ascoltatori è quella della Passione di Cristo, soggetto assai caro a Tasso ma anche a tutti coloro che, dietro a Tasso, posero gli inchiostri e *in primis* il benedettino Angelo Grillo, presenza importante nella vita tassiana e su cui vado a chiudere.

Infatti la linea ideale che può essere tracciata da Tasso a Grillo attinge a pure ragioni spirituali, per cui è l'anima la diretta interlocutrice della poesia, sovrapposta alla teologia³⁶, ed è lei che viene incoraggiata a contemplare l'immagine mentale di Cristo crocefisso, non senza fremiti di pianto. La Croce, in particolare, simbolo equivalente all'Agnello di Dio, e dunque al mistero del sacrificio di Cristo, è il soggetto preferito della scrittura spirituale di Tasso, così come di quella dell'abate Grillo. Così è per la canzone 1634 *Alma inferma e dolente*, indirizzata *Alla santissima Croce*³⁷, per il sonetto 1643 *Croce del Figlio, in cui rimase estinta*, per il sonetto 1652 *Di vincitor, che 'n Campidoglio ascenda*, 1653 *Dove rivolgi, o lusinghier fallace*, 1670 *In questo sacro Legno, ove la vita*, 1693 *Questa di spine incoronata fronte* (e la successiva 1694 dedicata alle piaghe di Cristo, *Queste piaghe onde in Croce affissa or langue*), tutti componimenti che veicolano, insieme all'immagine feroce della morte, anche il sentimento del pentimento e della confessione, attorno a cui ruota un gruppo coeso³⁸ delle rime sacre. Così è per il ricchissimo canzoniere sacro del Grillo, *I pietosi affetti*, dove non solo si medita sulla Croce, ma si compiange analiticamente il corpo morto di Cristo. La citazione che il tassiano Angelo Grillo compie del sonetto 1655 riguarda l'espressione «onorata testa» che viene attribuita a Cristo in *Piagato mio t'adoro* e in *Lo spirito non avesti*³⁹. L'ultima edizione del libro è del 1629, ma il primo dei componimenti citati venne pubblicato nell'edizione dei *Pietosi affetti* del 1595 e fu scritto vivente il Tasso. Sicché probabilmente c'è un rapporto cronologicamente più lineare e non meramente discendente da Tasso a Grillo del sintagma «onorata testa», almeno per quel che riguarda, appunto, il primo componimento. Ma non ho elementi ulteriori per avanzare ipotesi di datazione. Del resto vanno anche precisate le diversità. L'iconografia della testa decollata del Battista dà adito in Tasso non solo alla riflessione sulla morte del Cristo, ma in ultima analisi, come si è dimostrato, ad una meditazione sulla parola poetica e predicatoria; in Grillo la contemplazione della testa è la risoluzione di uno studio anatomico sul corpo morto di Cristo, tutto da ammirare con spirito di fede e di pentimento. E quando Grillo approccia il tema di San Giovanni Battista, lo fa attraverso una corona di componimenti in latino e in italiano, elogianti il miracolo della liquefazione del sangue del Precursore «che si conserva in picciol vaso nel Convento di S. Maria Donna Romita di Napoli» (e oggi a San Gregorio Armeno). Salvo recuperare il richiamo alla loquacità e all'eloquenza, cioè alla capacità di *dire*, della reliquia (il sangue del Battista), variando l'attribuzione che Tasso ha dato alla lingua del Santo:

Questo, che chiuso in vaso angusto io miro
 a poco a poco dileguato alzarsi,
 e pianto a gli occhi miei languidi farsi,
 ed al pietoso cor piaga, e sospiro
 del gran Battista è sangue il suo martiro
 predica anch'oggi qui, qui pare amarsi
 contra l'antico incesto; e qui disfarsi
 tutto d'amor nel suo fervor l'ammiro.
 O miracolo novo, o novo mostro,
 ahi, come son ne le tue lodi scarso
 mentre lodarti il tuo valor m'insegna?
 Ch'eloquenza di sangue a torto sparso
 non offerse materia unqua più degna
 d'eloquenza di lagrime, e d'inchiostro⁴⁰.

Il sangue del Battista «predica anch'oggi» e ancora oggi genera eloquenza «d'inchiostro». Tuttavia andrà notato l'approdo al patetismo di Grillo, che si arrende al pianto e alla meraviglia del «novo mostro», molto lontano dall'essenziale messaggio del sonetto tassiano, rivolto direttamente al lettore a cui offre con tutta evidenza un dono che non potrà evitare di guardare con gli occhi del corpo e della mente. Quest'ultimi (e qui l'eloquenza di sangue di Grillo perde il confronto) dovranno consumare internamente l'ardore della Parola, di fede e di poesia congiunte, l'unica che «nulla dopo morte al mondo estingue».

NOTE

¹ Torquato Tasso, *Le Rime*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno, 1994, vol. II, pp. 1901-02.

² V. Martignone, *Catalogo dei manoscritti delle Rime di Torquato Tasso*, Bergamo, Centro di Studi di Tassiani, 2004: riporta come presente il sonetto in P₂ (Palatino 223, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrle), miscellanea di rime e lettere allestita da Serassi, con la didascalia *Sopra il ritratto della testa di San Giovanni Battista*, nel V₇, codice appartenuto ad Orazio Falconieri (oggi Vat. Lat. 9880 della Biblioteca Apostolica Vaticana), con la didascalia *Sovra il Ritratto de la Testa di san Giovanni Battista*. Risultava presente anche in [II.14], codice disperso che Solerti ancora vide. Si veda anche Giuseppe Santarelli, *Studi sulle Rime sacre del Tasso*, Bergamo, Centro Tassiano, 1974, p. 162, dove il sonetto è detto «di data incerta».

³ Cfr. ad esempio *Inf.* XIV 65-66: «nullo martirio, fuor che la tua rabbia, / sarebbe al tuo furor dolor compito». Ma nella edizione della *Divina Commedia* Giolito 1554 Tasso sottolinea il «sanza martiri» di *Inf.* IV 28: «ciò avvenia di duol senza martiri», riferito al sospirare doloroso delle anime del Limbo, non prodotto da pene materiali, secondo il commento di Sapegno. Si veda: N. Bianchi, *Con Tasso attraverso Dante. Cronologia, storia ed analisi delle postille edite alla «Commedia»*, in «Studi tassiani», XLV, 1997, in particolare p. 93.

⁴ Cfr. per l'espressione «stellanti giri» canz. 1598, v. 36 [per il Principe di Venosa], son. 1686 [*All'immagine di Gesù Cristo fatta da Bernardo Castello*], v. 3. Ma «stellanti» è aggettivo assai frequentato da Tasso, in attribuzione a «chiostri», in ripresa di *Rvf* 309, soprattutto, ma anche a «ciglia», sempre in ripresa petrarchesca di *Rvf* 200 (conto almeno 27 occorrenze nelle *Rime*). Frequente anche (e proprio in attribuzione a «chiostri», «ciglia» e «rote») anche nella *Gerusalemme*

Conquistata (almeno 7 occorrenze contro l'unica della *Liberata* e in variazione: «stellati giri», IV, 10). «Stellanti» è uno degli aggettivi della sottolineatura religiosa-sublime della scrittura.

⁵ A. Afribo, «*Il senso che sta largamente sospeso*». *Appunti su Tasso e la «gravitas» nel Cinquecento*, «Studi Tassiani», XLIV, 1996, pp. 73-109. La citazione del passaggio dei *Discorsi dell'arte poetica* in cui Tasso si pronuncia sullo stile magnifico è a p. 73. Il saggio è stato poi ripreso e riconsiderato all'interno del volume di Afribo, *Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2001.

⁶ Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di S. Stroppa, Torino, Einaudi, 2011, p. 352.

⁷ Leggo da *Rime de gli Academici Eterei dedicate alla Serenissima Madama Margherita di Valois Duchessa di Savoia*, [Venezia, Comin da Trino, 1567], pp. 48v, 50v.

⁸ Leggo nell'edizione Pietro Bembo, *Rime*, a cura di A. Donnini, Roma, Salerno, 2008, tomo I, pp. 102-04 e 163-64.

⁹ Giovanni Della Casa, *Rime*, a cura di S. Carrai, Torino, Einaudi, 2003, pp. 25-26.

¹⁰ Ho già avuto modo di occuparmi della figura del Precursore commentando il poemetto *Il Batista* di Gabriello Chiabrera, edito nel 1602, nel 1606 e infine nel 1628. Cfr. dunque Gabriello Chiabrera, *Poemeti sacri 1627-1628*, a cura di L. Beltrami e S. Morando, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 199-215.

¹¹ Mi limito a fare l'elenco delle *Rime* che contengono nella titolazione il riferimento al pittore o all'opera (pittorica o scultorea) descritta: 565 *Sovra le immagini de' principi de la casa d'Este le quali sono nel cortile*, 566 *Ne l'istesso soggetto*, 640 *Sovra la statua de la signora duchessa di Parma*, 897 *Sovra un ritratto di donna Marfisa d'Este Cybo, marchesa di Massa*, 898 *Al pittore Filippo Paladini, il quale aveva ritratto donna Marfisa d'Este Cybo*, 899 *Nel medesimo argomento*, 965 *Sopra il ritratto del principe Carlo di Guisa, ritratto dal signor Curzio Ardizio*, 1133 *Ne l'immagine del Boccaccio*, 1365 *In lode del signor Ambrogio Figino per un rituale del padre Francesco Panigarola*, 1479 *Sovra il simulacro d'Ercole sovra il fonte de' Pitti*, in Firenze, 1630 *A un pittore per l'immagine di Gesù bambino ignudo*.

Altrettanto congetturali, come nel sonetto che analizzo, sono i titoli in 1501 [*A Bernardo Castello*], nel quale però c'è la descrizione delle illustrazioni della *Liberata* di Castello, veri soggetti del sonetto; in 1619 [*Per il ritratto del signor Latino Orsino*], in cui però si fa riferimento esplicito ad un'immagine dipinta; in 1686 [*All'immagine di Gesù Cristo fatta da Bernardo Castello*], in cui, nuovamente, è chiaro il riferimento all'opera pittorica.

¹² Giovan Battista Marino, *La Galeria*, a cura di M. Pieri, Padova, Liviana, 1979, vol. I, poi accolta in www.bibliotecaitaliana.it.

¹³ B. Treffers, *Sulle orme del Battista. Caravaggio tra morte e vita*, in *Vox clamantis in deserto. San Giovanni Battista tra arte, storia e fede*, a cura di M. Sodi, A. Antoniutti, B. Treffers, Roma, Libreria Vaticana, 2013, p. 256. Aggiunge: «Ogni dipinto di Caravaggio raffigurante san Giovanni Battista poteva ridestare in noi questo desiderio sempre crescente [di conformarsi a lui e a Cristo], in trasformazione come lo stesso santo. Il quadro ci aiuta a compiere un primo passo sul cammino della salvezza. Il naturalismo, il fatto che il santo sembri una persona vera, è nient'altro che un placebo, in grado di innescare un processo di medicazione la cui vera medicina è la memoria. Ogni dipinto di Caravaggio raffigurante il Battista doveva destare, non solo la vera immagine del santo nella memoria dello spettatore e nel suo cuore, ma un'immagine spiritualizzata, che in quanto tale, era ancora più vera e vivente.». Nello stesso volume segnalo anche il saggio di Lauro Magnani, «*Nuovo e vero Giano*». *Il Ruolo del Battista tra spazio della comunicazione devota e funzione politica: l'esempio genovese tra XVI e XVII secolo*, dove a p. 290 rievoca l'importanza dell'iconografia della testa del Battista per il culto genovese, complice anche il prezioso piatto con al centro la raffigurazione della testa di San Giovanni, conservato nel Tesoro della Cattedrale di Genova. Segnalo anche D. Benvenuti, *La figura del Battista nei manoscritti e nelle edizioni a stampa* (pp. 297-308) e infine il saggio di Edmondo Lupieri, *Giovanni nella storia*, pp. 457-82, che pone a confronto fonti e tradizioni della figura del Precursore.

¹⁴ Per una schedatura delle testimonianze di questa iconografia: *Salomé e Giovanni Battista*.

Immagini-iconografia dal VI al XVI secolo, a cura di M. Lorandi Bedogni-Pietri, O. Pinessi, Trevio-
lo (BG), Ikonos, 2011.

¹⁵ Cito da E. Panofski, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, introduzione di G. Previtali, Torino, Einaudi, 2009, p. 17 (il testo com'è noto risale al 1939).

¹⁶ *La Croce la testa e il piatto. Storie di San Giovanni Battista*, catalogo della mostra (Cesena, Galleria Comunale d'Arte-Biblioteca Malatestiana, 12 giugno-24 ottobre 2010), a cura di M. Pulini, Cesena, Clac-Artexplora Edizioni, 2010, p. 205: Pietro Di Natale nella scheda sulla testa del Battista di Pittore lombardo (?) del XVII secolo (da Andrea Solario).

¹⁷ *La Croce la testa e il piatto. Storie di San Giovanni Battista* cit., p. 206: Michela Bacchi nella scheda a Giovan Francesco Maineri, *Testa di San Giovanni Battista*, Collezione Koelliker.

¹⁸ Semplifico una storia a dire il vero molto più articolata e affascinante. A suggestionare Tasso possono essere state, ad esempio, anche non solo le incisioni circolanti sul tema, ma anche le non rare raffigurazioni della testa del santo in predelle di pale o in tarsie di legno, in concorrenza con i modelli pittorici su tavola o tela che si andavano sviluppando tra fine Quattro e inizio Cinquecento. Ad esempio nel catalogo *Salomé e Giovanni Battista. Immagini-iconografia dal VI al XVI secolo* cit., p. 314, c'è la raffigurazione di una tarsia in legno con tale immagine nella Chiesa di San Bartolomeo a Bergamo. Sull'asse lombardo-emiliano comunque le testimonianze in tal senso sono fitte.

¹⁹ *La Croce la testa e il piatto. Storie di San Giovanni Battista* cit., pp. 202 e segg. per il modello Solario e le sue derivazioni.

²⁰ *La Croce la testa e il piatto. Storie di San Giovanni Battista* cit., pp. 206-07. La scheda dell'opera è affidata a Michela Bacchi. Con quest'opera di inizio Cinquecento siamo in un'area geografico-culturale già estense: e alla Pinacoteca di Ferrara si conserva infatti anche un'altra *Testa di San Giovanni Battista* del Manieri.

²¹ Cfr. gli studi di Erminia Ardisino che cito *infra* e C. Ossola, *Figurato e rimosso*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 129 segg. Ma sulla meditazione interiore legata alla creazione di raffigurazioni mentali cfr. anche G. Pozzi, *Dall'orlo del «visibile parlare»*, in *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, p. 450, citando il *Trattato della perfezione* di Ugo Panziera.

²² Ignazio de Loyola, *Esercizi spirituali*, a cura di G. Giudici, Milano, Mondadori, 1984, p. 33 (esercizio [107]).

²³ Ignazio de Loyola, *Esercizi spirituali* cit., p. 36 (esercizio [121]).

²⁴ *La Croce la testa e il piatto. Storie di San Giovanni Battista* cit., pp. 212-13, scheda di Massimo Pulini. Il dipinto appartiene alla collezione Koelliker. L'autore della scheda sottolinea che la scelta del soggetto è particolarmente vicina ad ambienti mistici come quelli che trovano espressione pittorica nei dipinti di Jacques Stella (1596-1657). Siamo comunque in pieno Seicento. Nella stessa collezione Koelliker presentano iconografia simile un olio su pergamena di mano ignota (Anonimo lombardo) ma tratto dal modello di Francesco Cairo, come l'olio sempre di anonimo e sempre tratto dal Cairo a pp. 216-17. Un altro dipinto, sempre di mano ignota ma riconducibile all'area lombarda, mette in primo piano la canna attorno a cui è avvolto il cartiglio: «una canna di fiume al pari di uno zufolo di Pan». Così nella scheda Massimo Pulini, p. 218, con un affascinante accostamento tra gli strumenti della predicazione e quelli della poesia, pienamente ripercorsi anche dal sonetto tassiano, come tento di dire nel corso del saggio. Il catalogo presenta poi altre tre opere riconducibili alla stessa iconografia (testa più canna e cartiglio): una di anonimo di scuola nordica (p. 225), una di Pittore spagnolo non meglio identificato (Sebastián de Llanos y Valdés?), una sicuramente attribuita al Valdés (p. 230).

²⁵ E. Ardisino, «Scolpisci, prego, in me divota imago». Torquato Tasso e i predicatori, in *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*, atti del seminario di studi (Bologna 15-17 novembre 2001), a cura di G. Auzzas, G. Baffetti, C. Delcorno, Firenze, Leo S. Olshki, 2003, p. 98. Precedentemente l'Ardisino aveva indagato il portato delle rime sacre di Tasso in «L'aspra tragedia». *Poesia e sacro in Torquato Tasso*, Firenze, Olshki, 1996.

²⁶ Angelo Alberto Piatti, «Su nel sereno de' lucenti giri». *Le Rime sacre di Torquato Tasso*, Ales-

sandria, Edizioni dell'Orso, 2010, dedica il terzo capitolo all'analisi dei punti di contatto tra retorica dei predicatori (Musso e Panigarola) e della poesia: *Dal pulpito alla poesia: la voce dei predicatori nei versi delle Rime sacre*, pp. 101-58.

²⁷ Il richiamo a San Giovanni Battista non si spiega perciò, a mio avviso, annoverando questo sonetto tra i molti che nel corpo delle sacre elogiano i santi (cfr. Piatti, «*Su nel sereno de' lucenti giri*». *Le Rime sacre di Torquato Tasso* cit., p. 140), in conformità con lo spirito contro-riformistico. Se è pur vero che questo tipo di encomio ricade perfettamente tra i *topoi* della retorica dei predicatori, Tasso non vuole mostrare San Giovanni come modello di santità in sé e per sé, ma portare il livello di meditazione su altri livelli.

²⁸ Si veda ancora, per la ricostruzione dei rapporti tra Panigarola e Tasso, il saggio dell'Ardisino, alle pp. 98 e segg. E precedentemente: Santarelli, *Studi sulle Rime sacre del Tasso* cit., p. 198.

²⁹ «Del gran Panigarola,/ FIGIN, fingesti il simulacro in carte:/ ma ben che finto, parte/ non gli manca di moto, o di parola./ O meraviglia sola/ di divino Pittore,/ lo cui muto color, la cui bell'arte/ sono di far possenti/ quel ch'ei fe' con la lingua, e con gli accenti!» (Giovanni Battista Marino, *La Galeria*, nella sezione delle *Pitture* dedicata a *Oratori e Predicatori*. Di simili raffronti tra silenzio e loquacità dell'immagine è intessuta anche la lode a Cornelio Musso, dipinto da Bernardo Castello).

³⁰ Annotazione che, detto tra parentesi, spinge a considerare le lodi dei Padri e dei Religiosi assimilabili alle «laude de' prelati» che Tasso avrebbe voluto includere, per consentaneità di temi e modi, tra le rime sacre, e non tra quelle d'encomio. Antonino Sole, *Le "Rime sacre" e i soggiorni romani del Tasso*, in *Tasso a Roma*, a cura di G. Baldassarri, Modena, Franco Cosimo Panini, 2004, p. 67, ricorda la lettera di Tasso al Giolito del 6 maggio 1591 in cui tripartiva in questo modo le sue molte rime: «nel primo volume di poesie vorrei che si pubblicassero gli Amori, nel secondo le Laudi e gli Encomi de' Principi e delle donne illustri, nel terzo le cose sacre o almeno in laude de' prelati». Ma, come aveva già osservato Spongano (cfr. nota 6 del saggio di Sole) nel 1949 e come è ormai noto, nessuna delle sistemazioni delle sacre di Tasso ha mai preso in considerazione l'unione delle rime spirituali e delle lodi degli uomini di chiesa.

³¹ Francesco Panigarola, *Delle laudi di S. Gio. Battista fatta in S. Petronio di Bologna il giorno della festa del medesimo santo l'anno 1576*, in *Prediche di Monsig. Rev.mo Panigarola vescovo d'Asti fatte da lui spezzatamente e fuor de' tempi Quadragesimali in varii luoghi, et a varie occasioni più illustri*, in Asti, Per Virgilio Zangrandi, 1591, ff. 37v-50r.

³² Panigarola cita nel suo *Predicatore* (1609) il Tasso lirico, ma anche quello tragico, aminteo, e il poeta della *Liberata* ed ha accesso direttamente alla fabbrica della *Conquistata* che uscirà l'anno prima della sua morte (e che comunque non preferì alla *Liberata*). Cita Tasso come un punto di riferimento stilistico, pur riservandogli anche la critica di «freddezza» che probabilmente Tasso non seppe, e lo ammira dentro un quadro teorico ispirato alla retorica di Demetrio Falereo, condiviso anche da Tasso. «Il Tasso nasce adesso: ed in tutto c'è che dire», scrive Panigarola nel suo trattato, intendendo che dalla grande opera di Torquato il predicatore può attingere versi senza alcuna tema, e senza quegli accorgimenti che invece deve prendere verso un Petrarca «amoroso» o verso un Ariosto «un po' troppo plebeo». Cfr. Ardisino, «*Scolpisci, prego, in me divota imago*». *Torquato tasso e i predicatori* cit., p. 107.

³³ Francesco Panigarola, *Delle laudi di S. Gio. Battista fatta in S. Petronio di Bologna il giorno della festa del medesimo santo l'anno 1576* cit., ff. 40v-41r.

³⁴ Sempre da Erminia Ardisino nell'opera citata. Vanno acquisite tutte le annotazioni della studiosa a corredo di questo testo importante, comprese le citazioni di 920 *In morte del francescano Agostino Righini*, di 1701 [*A monsignor Fiamma vescovo di Chioggia*], ecc.

³⁵ «Le rime sacre di Tasso risentono di un clima oratorio non tanto per l'abile retorica impiegata, quanto per gli elementi assunti dalla predicazione. Esse non sono rime spirituali di meditazione del singolo, ma acquistano il tono del parlare del pulpito, per insegnare, far pentire, convertire i lettori». Ardisino, «*Scolpisci, prego, in me divota imago*». *Torquato tasso e i predicatori* cit., p. 113.

³⁶ «il condurre a la contemplazione de le cose divine e il destare in questa guisa con l'im-

magini, come fa il teologo mistico e il poeta, è molto più nobile operazione»: Torquato Tasso, *Discorsi del poema eroico*, in *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 90. Oltre a Erminia Ardisino ha messo ottimamente in luce la poetica spirituale di Tasso Elisabetta Selmi, *Ancora su Guido Casoni: la circolazione accademica di un'Ode per il Tasso e il dibattito sul poeta-*'teologo mistico'**, in *Poesia e retorica del Sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di E. Ardisino e E. Selmi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 148 segg. Questa linea Tasso-Grillo, ma soprattutto in riferimento alla citazione biblica, è stata poi oggetto anche di un contributo scritto a quattro mani (quelle di chi scrive e di Myriam Chiarla), *La Bibbia nella lirica del primo tempo barocco, dalle Rime spirituali di Tasso ai Pietosi affetti di Grillo*, di imminente pubblicazione in *La Bibbia nella letteratura italiana. Dalla Controriforma all'Età napoleonica*, a cura di T. Piras, opera diretta da P. Gibellini, Brescia, Morcelliana, i.c.s.

³⁷ Si veda, oltre al saggio Morando-Chiarla sopra citato, F. Ferretti, *Fuggendo Saturno. Note sulla canzone «Alma inferma e dolente» di Torquato Tasso*, in *Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, a cura di M. L. Doglio e C. Delcorno, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 157-204.

³⁸ Piatti, «*Su nel sereno de' lucenti giri*». *Le Rime sacre di Torquato Tasso* cit., pp. 147-52.

³⁹ Entrambi ora in Angelo Grillo, *Pietosi affetti*, a cura di M. Chiarla, Lecce, Argo, 2013, pp. 104-06 e 581. Il primo ha argomento «Adorando il Crocefisso, accusa se stesso d'essere stato cagion dell'acerbe sue pene, pregando «si lungamente d'averlo offeso più gravemente de' perfidi Giudei, onde ne chiede per ciò l'amore, che portò a' suoi nemici, come più confacevole allo stato suo»; il secondo «Mostra come le narici di Cristo furono tormentate da malissimi odori, per li quali anco il cervello restava, oltre l'altre pene, gravemente offeso».

⁴⁰ Angelo Grillo, *Pietosi affetti* cit., pp. 694-95. Gli altri componimenti sono i distici elegiaci *De Sanguine S. Io. Baptistae inter sacrae Hostiae litationem liquescente Neapoli Illustrissimi ac Reverendiss. Domini Clementis Merlini Sacre Rote Apostolicae Auditoris eximij*, il qui citato sonetto con la didascalia «Doppo aver veduto liquefarsi il sacro sangue di S. Gio. Battista, che si conserva in picciol vaso nel Convento di S. Maria Donna Romita di Napoli, l'onora co 'l seguente sonetto», i due madrigali che seguono, sempre sullo stesso soggetto, in cui rispettivamente parla ai suoi occhi e allo stesso sangue. Le finalità dei componimenti sono la testimonianza di un «mostro», cioè di una meraviglia inaudita, e la sollecitazione al pianto in cui il poeta si liquefa, esattamente come il sangue del Battista.

PIER VINCENZO MENGALDO

*Letture montaliane**

Readings of Montale

ABSTRACT

Il saggio comprende quattro contributi all'analisi di altrettante poesie di Montale, da *Ossi di seppia* e *Occasioni* (*Corno inglese*, *Spesso il male di vivere...*, *Accelerato* e *Il fiore che ripete...*) che si muovono fra descrizione degli aspetti formali delle liriche, volta a volta diversi, e proposte interpretative delle stesse, che nel caso di *Accelerato* si fondano precisamente su aspetti biografici, recentemente venuti in luce, del poeta.

This essay examines four of Montale's poems from *Ossi di seppie* and *Occasioni*: "Corno inglese", "Spesso il male di vivere...", "Accelerato" and "Il fiore che ripete...". Analyses move between descriptions of their varying formal characteristics and proposed interpretations of the texts themselves which, in the case of "Accelerato," are founded specifically on aspects of the poet's biography that have recently come to light.

* Queste pagine, che riprendono qua e là miei vecchi scritti, derivano da lezioni tenute a un pubblico giovane su testi degli *Ossi di seppia* e delle *Occasioni*. Non mi dispiace perciò mantener loro un carattere in certo modo didascalico.

Lecture montaliane

1. *Corno inglese*

Corno inglese

Il vento che stasera suona attento
 – ricorda un forte scotere di lame –
 gli strumenti dei fitti alberi e spazza
 l'orizzonte di rame
 dove strisce di luce si protendono 5
 come aquiloni al cielo che rimbomba
 (Nuvole in viaggio, chiari
 reami di lassù! D'alti Eldoradi
 malchiuse porte!)
 e il mare che scaglia a scaglia, 10
 livido, muta colore
 lancia a terra una tromba
 di schiume intorte;
 il vento che nasce e muore
 nell'ora che lenta s'annerà 15
 suonasse te pure stasera
 scordato strumento,
 cuore.

Faceva parte di una serie, *Accordi (Sensi e fantasmi di una adolescente)* – epoca!, ognuno dedicato a uno strumento d'orchestra, dai *Violini agli Ottoni*, pubblicata in rivista nel 1922 ma composta a detta dell'autore fra *Meriggiare pallido e assorto* del 1916 e *Riviere* del marzo 1920. Gli strumenti non vi sono 'descritti' ma piuttosto indicati per via analogica. E questa era, ancor più d'epoca, la didascalia finale: «Unissono fragoroso d'istrumenti. Comincia lo spettacolo della Vita!», quasi futurista. Di questa serie *Corno inglese* è l'unico 'salvato' negli *Ossi di seppia*, entrando nella sua prima sezione, *Movimenti*. E in verità negli altri vi è quasi un Montale prenatale, tenendo poi conto che del precedente *Meriggiare* l'autore ha potuto dire con Racine che egli era per la prima volta «tout entier à sa proie attaché», intendendosi con la preda il suo paesaggio ligure, che infatti *Corno inglese* è l'unico fra gli «istrumenti» a riflettere, con in più un tocco di color locale (*lame* 2 nel senso ligure di 'lamiera', più o meno come in *Caffè a Rapallo* 15). Giova ricordare che di quell'epoca o circa sono altre poesie d'argomento musicale, le 'disperse' *Musica silenziosa* del '18 e *Suonatina di pianoforte* esplicitamente ispirata dalla *Sonatine* di Maurice Ravel, pubblicate solo molto più tardi, mentre *Minstrels* (dapprima *Musica sognata*), con riferimen-

to esplicito invece a Debussy, ai cui *Préludes* (I libro, num. 12) appartiene il titolo, era inserita solo nella prima edizione degli *Ossi*, per poi scomparirvi e riapparirvi soltanto in extremis. Ma a parte questa zona, non occorre dire quanto la musica, in particolare melodrammatica, ha sempre contato per la poesia montaliana.

Corno inglese è costituito, arditamente e sapientemente, su un solo periodo, come poi *Accelerato* e *Il ritorno* nelle *Occasioni* e la celebre *Anguilla* nella *Bufera* (e vd. anche, nella stessa raccolta, *La bufera* e *Luce d'inverno*), di cui rappresenta molto più che un cartone. Ma a differenza di quelle (qualche somiglianza c'è però tra il suo finale e quello di *Accelerato*) è costruito come una piramide, o meglio data la continuità una spirale, rovesciata: in quella che si può considerare convenzionalmente la prima parte dominano gli endecasillabi (vd. anche il fatto che 3-4 derivano da correzione di «gli strumenti degli alberi, / e spazza l'orizzonte di rame»), con rari settenari, mentre la seconda ne è priva, con novenari a scendere fino ai quinari di 9 e 13 (in rima) e addirittura al minimo possibile in chiusa, il bisillabo *cuore*. Anzi si faccia attenzione: i due novenari ad anfibrachi, 'pascoliani', anche sintatticamente simili, di 15 e 16 (e vd. anche 14?) sono seguiti dal loro naturale compagno isoritmico, il senario di 2^a-5^a di 17; dopo di che ci aspetteremmo un trisillabo sempre con ritmo *ata*, e invece troviamo un bisillabo naturalmente di prima. È quanto dire che il testo si estingue, e alquanto modernamente, con una dissonanza, che è poi il correlativo ritmico del motivo lì stesso enunciato del cuore come «scordato strumento» (vd. in una poesia vicina per tema e data, *Minstrels* 24: «cuore che ti smarrisci!»).

La struttura uniperiodale comporta e quasi impone dei rallentamenti: l'inciso di 2 e la parentesi di 7-9, e ugualmente la ripresa di fiato della ripetizione de *il vento che* (14 come 1), preceduta significativamente da una pausa semiforte, unica del testo, segnata dal punto e virgola. (In *Accelerato* si ripete due volte *Fu così* e una volta il successivo *com'è*, ne *Il ritorno* più volte *ecco*, ne *L'anguilla* appunto *l'anguilla* una volta e poi i suoi sostituti appositivi, «l'anima verde che», «la scintilla che», «l'iride breve...»).

D'altra parte l'andamento dilabente, a caduta, è contenuto da una struttura ciclica o circolare, con riecheggiamenti fra il principio e la fine: ripetizione de *il vento che* (vd. subito sopra), suonasse...*stasera* 17 che riecheggia *stasera suona* 1, *strumento* 17 che riprende *gli strumenti* 3. La costruzione vivamente 'musicale' di *Corno inglese* comporta un fitto intreccio di rime, esterne e perfette o meno, quasi a cascata, di una consistenza rara nei metri liberi montaliani: *vento* : *attento* : *strumenti* : *protendono* 1-3-5; *lame* : *rame* 2-4; *rimbomba* : *tromba* 6-12; *chiari* : *Eldoradi* 7-8 (con *reami* 9); *porte* : *intorte* 9-13 (già annunciata da *forte* 2, al mezzo e rafforzata dalla sensibile assonanza interna fra «malchiuse» e «schiume» 9-12), in quasi-rima con *colore* : *rumore* : *cuore* 11-14-18; *vento* : *lenta* : *strumento* 14-15-17; *s'annerà* : *stasera* 15-16, anche ricca: il tutto in diciotto versi, di cui restano anarimi solo 3 (ma con rima al mezzo) e 10 (ma con l'anagramma che vedremo e con la ripetizione di *scaglia*): i quali comunque, sep-

pure a distanza, assuonano fra di loro, «spazza» – «scaglia», anche con una sorta di rima iniziale. S'aggiunga la corrispondenza di posizione fra gli unici due sdrucchioli «Nuvole» 7 e «livido» 11. Alla diffusione delle rime si deve poi aggiungere quella, tipica del musicalissimo Montale, di allitterazioni, effetti fonici ecc.: *ricorda* – *forte* – *scotere* di fila, 2; *strumenti* – *fitti* 3; *strumenti* – *strisce* 3–5; *rame* – *reami* 4–8; *D'alti Eldoradi* 8; *lassù* – *malchiuse* 8–9; *malchiuse* – *mare* 9–10; «mare» 10 che è anagramma di «rame» 4+; «mare» 10 con la rima in *-ore* 11 ss.; *ora* – *scordato* – *cuore* 15–17–18; *suonasse* – *stasera* 16, ecc.

Si può dunque dire che l'assunto postsimbolista o postcrepuscolare del colloquio col cuore, quale si dichiara nel finale del testo, è travolto dall'ampiezza del respiro e dalla ricchezza musicale. E arricchito da qualcos'altro che diremo subito.

Questo qualcos'altro è l'ingenza, mai riscontrabile in nessun'altra poesia degli *Ossi*, e spiegabile forse anche con la data alta, dei debiti verso l'*Alcyone* di d'Annunzio, pur entro il ben noto e generale dannunzianesimo della raccolta.

Elenco i passi dannunziani interessati però nell'ordine successivo dei versi di *Corno inglese*, e senza stare a citare questi, che il lettore può individuare subito:

- *Le madri* 15–16: «...d'oro, di *rame*. / Su le *Lame* [toponimo], cui adduce...».
- *Pioggia nel pineto* 46 ss.: «E il pino / ha un suono, e il mirto / altro suono, e il ginepro / altro ancorà, *stromenti* / diversi / sotto innumerevoli dita».
- *Le Ore marine* 53–55: *romba* : *tromba*.
- *Sera fiesolana* 35–36: «Io ti dirò verso quali *reami* / d'amor ci chiami il fiume» e 40: «Le colline su i limpidi *orizzonti*».
- *Feria d'agosto* 13: «Albica il mar, di cristalline *strisce* / varia».
- *L'onda* 3 ss.: «Nella cala tranquilla / scintilla / intesto di *scaglia* / come l'antica / lorica / del catafratto / il *Mare*» (vd. anche il precedente *Merigiare* 10: «scaglie di mare»).
- *Ditirambo III*: «la scia *mutar colore*».
- *Anniversario orfico* 5: «Dalle *schiume* canute ai gorgi *intorti*».
- *Sera fiesolana* 1–5: «Fresche le mie parole nella *sera*...su l'alta scala che *s'annerà*», e vd. anche ivi 4: «...e ancor s'attarda a l'opra *lenta*»: e probabilmente altro ancora.

Può venire un sospetto. Come ha supposto intelligentemente Alessandro Martini (*Occasioni musicali nella poesia del primo Montale*, «Versants», n.s., XI, 1987, pp. 105–22), il corno inglese di Montale può non essere uno strumento qualsiasi, ma il corno inglese straziante dell'inizio del III atto del *Tristano* di Wagner. Se così è allora può darsi che, certo non volutamente, la massa dei ricordi dannunziani sia consona a questa allusione.

2. Spesso il male di vivere

Spesso il male di vivere ho incontrato:
era il rivo strozzato che gorgoglia,
era l'incartocciarsi della foglia
riarsa, era il cavallo stramazzato.

Bene non seppi, fuori del prodigio 5
che schiude la divina Indifferenza:
era la statua nella sonnolenza
del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato.

Questa lirica appartiene alla seconda sezione degli *Ossi di seppia*, intitolata anch'essa *Ossi di seppia* e formata, a differenza delle altre, tutta di poesie brevi sempre anepigrafe (a sottolineare la loro subordinazione alla serie), di cui questa, due quartine contrapposte, può essere considerata un esempio del loro *tipo* essenziale.

Ma vale la pena di fermarsi un po' su questo titolo complessivo della serie. Dapprima Montale aveva proposto il titolo *Rottami*, fin troppo apparentato a due a lui vicini della recente tradizione ligure, soprattutto *Frantumi* di Boine e anche *Trucioli* di Sbarbaro. Si può opinare che poi egli abbia sostituito *Rottami* proprio perché troppo assonante coi *Frantumi* boiniani (*Trucioli* indica piuttosto minimalismo e residualità che frantumazione esistenziale). Quanto all'espressione sostitutiva, essa è tratta da un passo dell'ultima – il che è già significativo – poesia della raccolta, *Riviere*: «Oh allora sballottati / come l'osso di seppia dalle ondate / svanire a poco a poco», salvo ricorrere prima, non è inutile ricordarlo, in due luoghi dell'*Alcyone* dannunziano, *Ditirambo III* e *Il novilunio*. E certo la formula aveva agli occhi del poeta il pregio preliminare di alludere a quel paesaggio marino ligure di cui egli non si è stancato di indicare la centralità, quasi di collante, in questo suo libro di poesie.

Ma conviene insistere sulla differenza fra il titolo iniziale e il definitivo. La connotazione fondamentale che si sprigiona da *Rottami* è, come accennato, di frantumazione esistenziale e di deriva, quella di *Ossi di seppia* è sì minimalistica (come *Trucioli*) e se si vuole anche indicatrice di deriva, ma contemporaneamente è allusiva a essenzialità e purezza, o diciamo pure scarnificazione. Se da un lato è un titolo 'paesistico' dall'altro è un titolo stilistico. Per questo e altro è significativo che fin dalla prima edizione del '25 questo titolo migri a indicare l'intera raccolta, così come è significativo che uno degli elementi della serie venga strappato dalla serie e collocato come proemio dell'intera raccolta col titolo appunto proemiale di *In limine* (e così Montale farà nelle *Occasioni* con un individuo della serie sorella, anche quantitativamente, degli *Ossi di seppia*, i *Mottetti*). L'una e l'altra circostanza indicano dunque che Montale attribuisce a questa serie di componimenti brevi un posto centrale e particolarmente denso di valore nella raccolta stessa, quasi di parte per il tutto. Conclu-

do queste note introduttive ricordando che *Spesso il male di vivere* è del '24, cioè appartiene al gruppo più recente di testi ospitati nella prima edizione degli *Ossi* (pochi altri la completeranno nella seconda edizione del '28): il che non mi sembra senza importanza dato il suo accento fortemente nichilistico, diciamo 'leopardiano'.

Ciò detto veniamo al nostro testo. Due quartine in netta opposizione l'una all'altra. Ma l'opposizione stretta si fonda evidentemente su un'analogia altrettanto stretta. Vediamo.

A parte l'opposizione *male di vivere/bene* (ma non ancora «di vivere») nel primo verso delle rispettive quartine, ecco che gli *exempla* relativi sono tre nella prima come nella seconda; ma non solo, le triadi sono in entrambi i casi sgrunate in forma di *climax*. Nella prima si passa dal mondo acquatico, minerale, al vegetale e all'animale (l'umano è per così dire sottinteso); nella seconda, dove lo sguardo è – significativamente – dal basso, i tre *exempla* crescono progressivamente in altezza: statua – nuvola – «falco alto levato». E in entrambi i casi l'ultimo soggetto è un animale – cavallo, falco – con rapporto sottolineato dalla rima: nel primo caso abbattuto dall'alto verso il basso, nel secondo inalzato dal basso verso l'alto. Ma c'è una significativa differenza sintattica: la terzina di esempi della prima quartina è martellata dall'anafora su *era* (ritirata entro il verso solo a 4), a scandire la dolorosità del riconoscimento del male della vita, quella della seconda invece è annunciata da un solo *era*, che poi si scioglie in un polisindeto, veicolo dell'estasi contemplativa, sia pur minimale. Ancora: i due soli *enjambements* della lirica sono ugualmente collocati fra terzo e quarto verso delle rispettive quartine: «della foglia / riarsa», «nella sonnolenza / del meriggio». E si può notare anche che il testo contiene due sole parole sdrucciole, ma collocate a cornice tra i vv. 1 e 8 e sempre sotto accento di 6^a.

Particolarmente significativo è l'assetto metrico: endecasillabi A(a)BBA nella prima quartina, ma nella seconda non CDDC o simili ma CDDA, a legare i due elementi, e a conferma dell'«irregolarità» sta il fatto che l'ultimo verso non è più un endecasillabo, ma un doppio settenario o alessandrino (la convivenza di endecasillabi ed alessandrini o pseudo-alessandrini è frequente in Montale come in genere nel Novecento italiano, a partire almeno da Govoni, e qui è anche garantita dal fatto che la maggior parte degli endecasillabi, e tutti quelli della prima quartina, sono di 6^a). Ma nella prima posizione dell'alessandrino spunta la parola *meriggio* (si noti, in inarcatura, cioè appartenente dal punto di vista sintattico, per così dire, al verso che precede), la quale fa rima al mezzo con *prodigio* 5, imperfetta per la regola ma non per una pronuncia settentrionale: col che è restituita la sequenza CDDC, non solo, ma isolando come additizio «del meriggio» si ha che ciò che segue è ancora un endecasillabo: «e la nuvola, e il falco alto levato». Dunque doppia lettura o ambiguità metrica, e schema analogo a quello della prima quartina che si nasconde *entro* lo schema appariscente.

Un altro punto: entrambe le quartine sono introdotte, in correlazione, da

tempi del passato («ho incontrato», «non seppi»), come si conviene a una sapienza negativa che non deriva dall'intuizione ma dall'esperienza. Sennonché il primo tempo è un passato prossimo, che come si sa indica un passato che vive ancora nel presente; il secondo invece un remoto, che indica il fatto che quel passato non è recuperato nel presente. Dunque l'esperienza del male è ancora viva nel presente dell'io che dice, quella del bene ne è staccata, e viene espressa come qualcosa di accidentale. E qui naturalmente va aggiunta la differenza fra *Spesso* 1, per di più in posizione forte di inizio testo, e *non...fuori del*, che sottolinea appunto l'eccezione e l'accidentalità.

Segnalo ancora due punti differenziali fra le due quartine. Uno è di natura timbrica: Montale usa in rima quattro fra i cinque timbri possibili, escluso cioè il più difficile -ù-, ma nella prima quartina si hanno i più gravi -à- e -ò-; nella seconda i più sottili ed euforici -ì- ed -è- (per Rimbaud, nel suo celebre sonetto *Voyelles*, *A* era nera, *O* blu, ma *E* bianca e *I* rossa).

E ora alcuni dettagli. In primo luogo il già chiuso anzi abbondante schema rimico è accompagnato da varie disseminazioni extraschematiche del significante, allitterazioni e così via: *vivere* 1 - *rivo* 2, *strozzato* 2 - *stramazzone* 4, *incartocciarsi* 3 - *riarsa* 4, la serie di *s-* iniziali nella seconda quartina e qui, 8, *nuvola-falco alto levato*, serie plurimembre e lineare con effetto forte di chiusa.

1. *ho incontrato*: dunque il «male di vivere» non è un fatto puramente mentale, ma un'esperienza vissuta della sofferenza universale (*era* vale in certo modo come 'per esempio').

2. In un primo tempo il verso suonava «era il rivo *ingorgato* che gorgoglia», con forte ma anche pesante allitterazione immediata. Con la lezione corrigente *strozzato* si ha che: il ritorno fonico non è più immediato ma a distanza (appunto con *stramazzone*); a un'espressione non-metaforica, puramente anche se vigorosamente descrittiva, se ne sostituisce una metaforica, anzi antropomorfica: è quasi come se il rivo venisse strozzato da mani umane, gorgogliando a sua volta come un annegato. L'esempio acquatico, cioè il più lontano dall'umano, viene così fortemente umanizzato. Ai lettori di Montale s'impone poi il rimando alla «vita strozzata» di *Arsenio*, a sua volta coincidente come è stato notato, ed è significativo, con la formula usata da Croce per o contro Leopardi. E la correzione muove certo, come tante altre volte, dalla *Commedia* dantesca, *Inf.* VII 25: «quest'inno si *gorgoglian* ne la *strozza*» (vd. Commento Cataldi-D'A-mely).

3. *incartocciarsi* e non *ac-*. Così la dizione si stacca da quello che è forse stato il punto di partenza di questo verso, Pascoli, *Diario autunnale* VI, I, 7: «Ora ogni foglia stride e s'accartoccia» (e vd. anche *Myrica*, *Patria* 6: «le foglie accartocciate»). Ma notevole è comunque l'introduzione di uno di quei parassintetici a prefisso *in-* che, sempre su autorizzazione fondamentalmente dantesca, abbondano negli *Ossi* e in Montale in genere, caratterizzandone da parte loro l'espressionismo (energia, dinamismo), che è comunque anche un correttivo all'atonia esistenziale che domina il libro. Si osservi in ogni caso che mentre in

Pascoli si aveva il *risultato* di un'azione, qui con *in-* si ha lo svolgersi doloroso dell'azione stessa, ribadito a 4 da *riarsa* (vd. sopra per il rintocco fonico) che non è il semplice *arsa*, ma è iterativo. Che il male della vita possa investire anche i vegetali era, come si sa, convinzione leopardiana.

4. La morte del cavallo, anche come correlativo di quella umana, è ricorrente nella letteratura occidentale: basti ricordare il racconto *Cholstomér* di Tolstoj. Qui viene irresistibilmente in mente la microsequenza di *Ottobre* di Eizenstein in cui, nel massacro generale, si alzano i due elementi del ponte sulla Nevà e prima la testa del cavallo stramazza poi il corpo intero scivola in giù.

5. *seppi* 'conobbi': meno concreto e meno esperienziale di 'ho incontrato'. ~ *prodigio*. Lo stesso, prodotto gradevole ma gratuito del caso, che altrove Montale chiama *miracolo* (*Forse un mattino andando* 2, *Crisalide* 66-67). Importante ciò che Montale scrive in una lettera a Clizia (E. Montale, *Lettere a Clizia*, a cura di R. Bettarini, G. Manghetti e F. Zabagli, con un saggio introduttivo di R. Bettarini, Milano, Mondadori, 2006, p. 47): «Life is an addition of painful movements (?); necessity is the Rule; but the miracle, the contingenza exists also (*In limine, Casa sul mare*) for the 'happy few'. I don't think I belong; but the happy few *do* exist. I hope you, Irma, will belong».

6. Stesso verbo e analogo costruito in *Occasioni, Notizie dall'Amiata* I, 17-18: «Schiude la tua icona / il fondo luminoso». Nel nostro caso quasi non c'è dubbio che soggetto, nel rovesciamento totale della frase, sia «la divina Indifferenza», mentre per l'altro passo Montale stesso ha indicato come soggetto «la tua icona» (ma sarà proprio così?). ~ *divina Indifferenza*, con giro astratto, è formula di tipo filosofico, come «male di vivere» (notare anche la maiuscola): le apparenze del «bene» sono distribuite dunque da una Divinità non benevola ma indifferente, quasi a sua stessa insaputa. Nelle *Occasioni* l'«indifferenza» sarà prerogativa (difensiva?) di Dora Markus, 23-24: «questo lago / d'indifferenza ch'è il tuo cuore».

7. *la statua*. Il motivo della o delle statue, magari nel meriggio assolato, è già p. es. nelle *Vergini delle rocce* di d'Annunzio, in Govoni *passim* e in Gozzano, *Il viale delle statue*, testo che fornisce più di uno spunto a Montale (1 ss., 9 ss., 29 ss.). Tra i maggiori poeti moderni stranieri è particolarmente documentato da Rilke. — «meriggiar sonnolento» è nell'*Ipotesi* di Gozzano, 57. ~ *sonnolenza* riprende tonalmente *Indifferenza* con cui rima, nella comune connotazione di inerzia.

8. *meriggio*. È l'ora topica degli *Ossi* (vd. in particolare *Merigiare pallido e assorto*, già stesa per l'essenziale nel '16).

Altre osservazioni sul testo ha prodotto A. Soldani, in A. Afribo-A. Soldani, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Roma, Carocci 2012, pp. 215-18.

3. *Accelerato*

Accelerato

Fu così, com'è il brivido
 pungente che trascorre
 i sobborghi e solleva
 alle aste delle torri
 la cenere del giorno, 5
 com'è il soffio
 piovorno che ripete
 tra le sbarre l'assalto
 ai salici reclinati –
 fu così e fu tumulto nella dura 10
 oscurità che rompe
 qualche foro d'azzurro finché lenta
 appaia la ninfa
 Entella che sommersa
 rifluisce dai cieli dell'infanzia 15
 oltre il futuro –
 poi vennero altri liti, mutò il vento,
 crebbe il bucato ai fili, uomini ancora
 uscirono all'aperto, nuovi nidi
 turbarono le gronde – 20
 fu così,
 rispondi?

Della singolare e alacre struttura di questo testo (scritto nel 1938 e collocato significativamente a chiudere la I sezione delle *Occasioni*) si è già detto qualcosa parlando di *Corno inglese*. Si aggiunga che anche qui il finale è dotato di un effetto-sorpresa, dato dall'unione dell'interrogativa (che si presenta come tale solo ora) con la restrizione delle misure versali (quadrisillabo tronco più trisillabo). L'andamento serpentino e affannoso della lirica si appoggia sulla prevalenza delle misure settenarie, che anche a 6 e a 16 scendono ulteriormente (quadrisillabo e quinario), rispetto agli endecasillabi: undici contro sei, benché a guardar meglio si veda che in altri casi la misura endecasillabica si ricostruisce sommando due versi medi e brevi contigui ecc. (5+6 o 6+7, 20+21, e vd. anche «Entella che sommersa rifluisce / dai cieli dell'infanzia oltre il futuro» 14-16). Ma questo significa anche che la scelta per le misure settenarie si coglie per così dire *in re*. Quanto allo scorrere veloce e incalzante della lirica, esso è scandito anche dal cumulo finale di asindeti tra le frasi brevi sempre rette da perfetti, che preparano l'improvvisa e patetica interrogazione finale.

Forse anche perché surrogato almeno in parte dalle anafore, e più perché la velocità dell'insieme deve prevalere sulla mora dei dettagli, il sistema delle ri-

me è alquanto ridotto rispetto alle medie montaliane: una sola rima perfetta, ma al mezzo, di *giorno* col letterario (Dante, Carducci...: noto che la prima quartina dell'ode *Miramar* contiene anche *torrì*) *piovorno* 5-7, come già in *Ar-senio* 7-9 e sempre con *piovorno* al mezzo; per il resto rime inesatte, *trascorre* : *torrì* 2-4, *dura* : *azzurro* (al mezzo) : *futuro* 10-12-16, *lenta* : *vento* 12-17, *gronde* : *rispondi* in chiusa, 20-22. E si può notare che a 17 Montale evita una rima perfetta *lidi* : *nidi* 19 optando per la variante letteraria *liti* (nel complesso, tra *Ossi* e *Bufera*, sono attestate due forme con la sorda contro quattro con la sonora). Però è fitto come sempre il gioco delle allitterazioni e disseminazioni del significante: a parte il ritorno iniziale di *-or-*, ecco *sobborgi* - *solleva* 3, *pungente* - *cenere* - *ripete* 2-5-7, *assalto* - *salici* 8-9, *assalto* - *tumulto* 8-10, *du-ra* / *oscurità* 10-11, *finché* - *ninfale* - *infanzia* 12-13-15, *Entella-sommessa* 14, *vennero* - *vento* 17 (con *aperto* 19), *uomini* - *nuovi* 18-19, *uscirono* - *turbarono* 19-20: e più di tutto *lenta* 12 che è letteralmente contenuto in *Entella* 13. Si può infine osservare che l'unico sdrucchiolo in uscita, *brivido*, è collocato nel primo verso mediante correzione che lo scambia di posto con *soffio* 6. L'attacco è così più energico e misterioso, mentre *soffio* va in assonanza immediata con la rima *-orno*.

Quanto al titolo, è chiaro che esso allude in primo luogo al treno che si chiamava un tempo accelerato, lento e obbligato a tutte le fermate, ben presumibilmente quello che andava da e per Genova percorrendo la Riviera di Levante; e soprattutto nel tratto che attraversa le montaliane Cinque Terre il percorso si snoda attraverso una serie di tunnel (a ciò si riferisce l'«oscurità» di 11 che almeno in prima istanza occorre interpretare alla lettera), interrotti ogni tanto da squarci d'aperto (come indicano i vv. 11-12). A suo tempo io stesso ho proposto un'interpretazione che, s'intende, s'aggiunge alla prima e letterale, non la sostituisce: «accelerato» alluderebbe *anche* all'andamento precipitoso e a crescendo del testo. Ma non so se oggi vorrei mantenerla. Dei due commenti delle *Occasioni*, quello della de Rogatis cita questa interpretazione, ma Isella, forse saggiamente, tace.

Accelerato, che mi sembra poco considerata fra le poesie di Montale mentre a me appare molto notevole, è però di spiegazione tutt'altro che facile (e forse la seconda circostanza serve a spiegare la prima). La de Rogatis non fornisce mi pare una spiegazione d'assieme; Isella, se intendo bene, scontato che il 'tu' finale è rivolto a Irma Brandeis (Clizia), pensa a un viaggio letterale da Genova a Monterosso (luogo della casa di vacanze del poeta), che però sarebbe anche allegoria del «viaggio della vita»: la domanda finale alla donna sarebbe se un suo viaggio ma anche la sua vita sono stati simili a quello. Viene perciò naturale allo studioso allegare a riscontro un altro e celebre testo 'ferrovionario', il mottetto *Addii, fischi nel buio...*, dove si tratta di due viaggi in treno corrispondenti e diversi ma dopo una separazione («Presti anche tu ecc.»). E si noti in aggiunta che, siccome al solito Montale non inventa nulla (parole sue), il testo trascende in poesia un episodio ben reale e preciso, raccontato

dalla stessa Irma Brandeis nel suo Diario (vd. M. Sonzogni, *La speranza di pure rivederti... Clizia, Montale e l'impossibilità di dirsi addio*, Milano, Archinto, 2013, pp. 15-16).

Tutto questo è certo possibile, ma io suggerirei una diversa interpretazione. Come è noto Montale accompagnò Irma a Genova per un brevissimo soggiorno nell'estate del '34, prima della partenza in piroscalo dell'amica per l'America (all'episodio si riferisce certamente il mottetto *Lo sai: debbo riperderti e non posso*, scritto infatti nel '34 e pubblicato nel dicembre di quell'anno). E quel soggiorno restò per Montale memorabile: nelle sue lettere a Irma (Montale, *Lettere a Clizia* cit., *passim*) egli continuò fino al '38 a ricordare con struggimento quel soggiorno (nella sua città!), specie per ciò che vi avvenne, culmine dell'intesa amorosa, all'«Hotel Bristol». Potrebbe dunque darsi che *Accelerato* si riferisca a quel viaggio (allora *verso* e non *da* Genova) e che l'io poetico chieda all'amica, lontana o anche di nuovo vicina (Clizia fu di nuovo a Firenze nel '38), se condivide le impressioni di allora, depositate nella memoria (il verbo chiave è *fu*, come nell'attacco di *Dora Markus*). Naturalmente un controcanto allegorico non è escluso neppure con questa spiegazione (la vita o le sue fasi ecc.): sembrerebbe indicarlo l'aggettivo *dura* predicato all'oscurità, che non si adatta molto a una pura situazione di viaggio; cfr. in particolare il primo verso del mottetto *Molti anni, e uno più duro sopra il lago*.

Del lessico di *Accelerato* non c'è quasi nulla da spiegare, e proprio questo è interessante; niente cose come *cimata*, dialettalismo, o *onagri* o *burrato* o *fersa* o i nomi tecnici di danze ecc. Tutto è all'insegna di una lingua media, quasi epistolare, con l'unica e relativa eccezione di *piovorno* e di *ninfale* (probabile dannunzianismo). Insomma niente epifanie fulminanti di cose o paesaggi, il lessico e le 'cose viste' sono subalterne alla sintassi avvitata, cioè all'ansioso racconto memoriale. Poche poesie di Montale sono così poco preziose. Anzi, nel finale il registro si abbassa ulteriormente, coi *fili* del *bucato* (questo, *hapax* in Montale). Ma va sempre ricordato, al di là di altre considerazioni, che se anche *Accelerato* è, com'è, una poesia *metafisica* nell'accezione montaliana del termine, la 'metafisica' in lui come in altri grandi del Novecento non esclude affatto, anzi richiede l'oggetto e la parola comuni.

4. *Il fiore che ripete*

Il fiore che ripete
dall'orlo del burrato
non scordarti di me,
non ha tinte più liete né più chiare
dello spazio gettato di tra me e te.

5

Un cigolio si sferra, ci discosta,
l'azzurro pervicace non ricompare.

Nell'afa quasi visibile mi riporta all'opposta
tappa, già buia, la funicolare.

L'esistenza di due ottimi commenti delle *Occasioni*, quelli di Dante Isella e di Tiziana de Rogatis, ricordati già al punto 3, e di un'attenta lettura del testo (Soldani, in Afribo - Soldani, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi* cit., pp. 218-21) mi esime qui dal toccare vari punti.

Come molti mottetti (vd. tipicamente *Addii, fischi nel buio*), *Il fiore che ripete* (1937) è una poesia di separazione e distacco; e si direbbe che proprio la forma prevalente di questi testi (due terzi cioè quattordici su ventuno complessivi), a due strofette (quartine) contrapposte (massimamente in *Al primo chiaro, quando*), sia particolarmente adatta allo sviluppo di questo tema. Qui però la separazione è duplice, quella già avvenuta dalla donna («lo spazio gettato tra me e te»), e quella in corso dal *fiore*, che si può perciò considerare, come si sarebbe detto nel Medioevo, una 'figura' della donna. Se si vuole un riscontro biografico, allora occorre ricordare che nel '37, epoca del mottetto, Clizia cioè Irma Brandeis era lontana, negli Stati Uniti, e che in quell'anno, come lui stesso spiega, Montale non gli poté scrivere che due lettere (cfr. Montale, *Lettere a Clizia* cit., pp. 221-22). Il risultato è che, a differenza di altri mottetti, questo non si sviluppa acuminatamente per contrasti, ma piuttosto per sovrapposizione di pennellate (l'azzurro del cielo *vs* quello del «non-ti-scordar-di-me» o miosotide ecc.) con un valore in qualche modo 'atmosferico'; e vd. del resto *tinte* 4. E forse non è inutile ricordare che un fiore figura nell'esergo dei mottetti, «sobre el volcan la flor», verso del poeta romantico spagnolo G.A. Bécquer (e lascio stare se dietro a questa occhieggi *La ginestra* di Leopardi, che peraltro a Montale non piaceva: *Lettere e Clizia* cit., p. 101; ma in quell'occasione, va pure ricordato, egli aveva colto una ginestra per Clizia lontana).

Si può dire ancora qualcosa sulla 'forma' (anche in senso grafico, visivo) del componimento. La disposizione delle misure versali è secondo crescendo, che marca il motivo del distacco: tre settenari e poi due endecasillabi nella prima strofetta, ma nella quartina due endecasillabi che inquadrano due ipermetri (8 variante di un alessandrino): graficamente l'effetto è vagamente trapezoidale; espressivamente il metro va d'accordo con la sintassi: un solo periodo, benché snello, a 1-5, due periodi-distici 'pesanti', ma costruiti diversamente, nella quartina (sulla forte inversione con *funicolare* in chiusa di 8-9 vd. oltre).

Il gioco delle rime è molto diverso nei due membri: a rime tradizionalmente alternate nella quartina, con rime fitte e anche al mezzo, quasi divisionisticamente, nella strofe pentastica, che pure è più 'leggera', sicché due versi, il 4 e il 5, sono doppiamente rimati. E l'unico verso non rimato all'esterno entro la strofa, il 4, anticipa in realtà i versi pari della quartina (legare rimicamente le varie strofette è artificio molto più tipico dei *Mottetti* che dei loro antecedenti, gli *Ossi di seppia*). Come sempre in Montale, che una volta ha esaltato la propria superiore 'musicalità', la tessitura, qui già così fitta, delle rime è ac-

compagnata quasi come una risonanza da varie allitterazioni, disseminazioni foniche ecc.: *fiore* – *orlo* – *scordarti* 1-5, *tinte* – *liete* 4, *spazio* *gettato* 5 e anche *me* e *te*, *sferra* – *discosta*, equivalenza fonica dello strappo, 6, *pervicace* – *ricompare* 7, *ricompare* – *riporta* 7-8, quasi *visibile* 8, *riporta* – *opposta* 8, *afa* – *tappa* e *opposta* / *tappa* 8-9. Ma si vorrà notare che rispetto ad altre liriche montaliane in cui il gioco delle replicazioni foniche è più cospicuo e pesante, qui esso è più leggero, conforme al carattere stesso della lirica.

1. L'attacco della poesia è quello frequente nei *Mottetti*, quasi una sigla: sostantivo soggetto + congiunzione più verbo: «Il ramarro se scocca», «L'anima che dispensa», «La gondola che scivola», «La canna che dispiuma», con relative varianti («Il saliscendi bianco e nero dei /», «La rana, prima a ritentar la corda» ecc.): che questo stabilisca un *relais* fra i vari testi, è più che probabile, così come è probabile che discenda dalla 'poetica dell'oggetto'.

1-5. Un possibile ventaglio di 'fonti'. Pascoli presenta almeno tre volte «non ti scordar(e) di me» (il *fiore*), due delle quali in rima con *te*. G. Lonardi, acuto indagatore delle fonti melodrammatiche di Montale, propone il *Trovatore* verdiano, a. IV, sc. I: (Manrico) «[Non ti scordar,] Non ti scordar di me! / Leonora, addio!» – (Leonora) «Di te, di te scordarmi!!...». Ed è stata ricordata anche la canzone d'epoca «Non ti scordar di me, / la vita mia è legata a te», che se non sbaglio era cantata anche da grandi tenori come Gigli e Schipa (e si tenga presente almeno che probabilmente il *do re la sol sol* del mottetto *L'anima che dispensa* appartiene probabilmente a una canzone d'epoca, e che nelle *Lettere a Clizia* Montale ricorda più volte la canzone francese «Parlez-moi d'amour»: anche le canzoni erano per Montale, o per Montale e Clizia, 'occasioni'). Ma io credo che, fino ad ora, le migliori carte in regola le abbia questo brano delle *Villi* di Puccini, libretto dello scapigliato Ferdinando Fontana, a. I: «“Io penso sempre a te”. / Ripeter gli vorrei / “Non ti scordar di me”...o fior [e la parola compare anche più sopra]... Deh se il nome che avete / menzognero non è, / Al mio amor ripetete / “non ti scordar di me”». Che nella memoria di Montale si potessero installare passi di libretti, anche di opere minori (con la relativa musica!), non ha bisogno d'essere dimostrato. Si possono sempre ricordare i versi di *Satura II*, *Due prose veneziane*, I: «Lei [Clizia] che amava solo / Gesualdo Bach e Mozart e io l'orrido / repertorio operistico con qualche preferenza / per il peggiore».

8-9. La funicolare, tramite sinistro della separazione, e già pesante con le sue cinque sillabe, è rigettata e sospesa in chiusa assoluta dalla forte inversione sintattica, dopo che la sua azione è stata rallentata dall'*enjambement* («all'opposta / tappa»), l'unico del testo; e contemporaneamente il v. 9, a rincalzare l'effetto con una sospensione anche ritmica, è accentato sulle sole 1^a-4^a prima della decima (soluzione rara in Montale). È un notevole caso di *iconicità* della sintassi e del ritmo. Conta anche l'opposizione al distico precedente, col suo lento ostinato di tre frasi collegate in asindeto, e forse anche alla prima strofetta, tutta condotta sintatticamente in perfetto *ordo naturalis* (e perciò metricamente seghettata).

MARIANNA COMITANGELO

*Dalla «gondola che scivola» alle «zattere [...] alla deriva»:
la laguna nell'imagerie montaliana.
Analisi di una poesia del Quaderno di quattro anni*

*From the “gondola che scivola” to the “zattere [...] alla deriva”:
the lagoon in Montale’s imagerie.
Analysis of a poem from Quaderno di quattro anni*

ABSTRACT

Si analizza il *topos* della laguna in un gruppo di poesie del ‘ciclo veneziano’, in particolare nel secondo foglio del *Quaderno di quattro anni*, *Lagunare*, «testo di cospicuo valore strutturante» nell’economia della raccolta, che mostra il processo di maturazione di alcuni espedienti stilistici del Montale in transito verso nuovi orizzonti poetici, da una parte accogliendo l’eredità delle *Occasioni* e della *Bufera*, dall’altra anticipando temi e motivi degli ultimi libri.

This study focuses on the *topos* of the lagoon in a group of poems belonging to the ‘Venetian cycle’ with a particular focus on the poem “Lagunare”, from *Quaderno di quattro anni*, which contributes enormously to the structure of the entire collection. The work shows how some of Montale’s stylistic expedients mature toward new poetic horizons, embracing the legacy of *Occasioni* and *Bufera* but also revealing some of the themes and motifs present in his last books.

*Dalla «gondola che scivola» alle «zattere [...] alla deriva»:
la laguna nell'imagerie montaliana.*

Analisi di una poesia del Quaderno di quattro anni

1. Il *Quaderno di quattro anni* (1977) comprende di testi scritti tra il luglio del '73 e il giugno del '77, all'infuori di uno, *Lagunare*, che nell'Indice del datiloscritto complessivo del *Quaderno* riporta la data «1960», confermata dal poeta nell'intervista *Montale secondo Montale*¹. Passano circa quindici anni prima che Montale decida di pubblicarlo senza titolo sul «Corriere della Sera» in coda a un elzeviro dal titolo *Variazioni* il 12 maggio del '74². La gran parte degli articoli raccolti sotto il titolo di *Variazioni* è seguita da testi poetici, confluiti poi in *Satura*. Fanno eccezione una traduzione da W.B. Yeats e un «adattamento» da Djuna Barnes. Anche *Lagunare* porta tra parentesi tonda l'indicazione «da John Freeman», che Montale fa credere di aver tradotto, a scopo di distacco di critici e lettori³, salvo poi scoprire «che un poeta di tal nome è realmente esistito nel '700»⁴. Ma la notizia è mistero persino per le storie letterarie inglesi. L'unico J. Freeman di cui si serbi memoria nasce nel 1880 (-1929) e lo si associa al gruppo dei cosiddetti *georgian poets*, i poeti operanti nei primi anni del regno di Giorgio V d'Inghilterra. Di quella stagione contrassegnata dall'ambigua etichetta di *georgian poetry* restano cinque antologie, pubblicate nel decennio '12-'22, nelle quali figurano, appunto, alcune poesie di Freeman. Uno sguardo alla sua produzione, mai tradotta in italiano, ma raccolta in parte in un volume dal titolo *Poems new and old*, permette di fugare ogni dubbio su possibili corrispondenze tra questi e *Lagunare*. Resta tuttavia l'enigma del salto di un secolo (e più, se si considera che Freeman pubblica a partire dal 1916) nella richiamata nota montaliana.

La data di composizione di *Lagunare* non passa inosservata, poiché si tratta dei soli versi scritti nel '60, ossia «nel periodo di silenzio che unisce le due *Conclusioni provvisorie*⁵ della *Bufera* a *Botta e risposta I* (1961), poi a *Xenia I* (1964-65)»⁶, e che tuttavia non vedono il loro inserimento, neppure provvisorio, in *Satura* o nei *Diari*, per dimenticanza o incompatibilità col nuovo stile del quarto libro. Essi appaiono infatti slegati dal registro basso, comico-razziocinante, talora epigrammatico di *Satura* e congiunti ancora al *recto* della poesia montaliana, in particolare all'intonazione madrigalistica di certe poesie della *Bufera*, come cercherò di chiarire più avanti. Vengono dunque «ripescati» non solo per chiudere *en poète* l'articolo del '74, ma per infoltire il già corposo volume del *Quaderno di quattro anni*⁷, dove compaiono in seconda posizione, quasi un contrappunto sentimentale del testo d'apertura, se è vero che il tono speculativo de *L'educazione intellettuale* cede il passo all'emergenza del dato emotivo.

Il presente studio si propone di ricostruire il sistema di *repêchage* della memoria in un gruppo di poesie che formano un vero e proprio 'ciclo veneziano', dal mottetto *La gondola che scivola in un forte...* a *Lagunare* (QQ), passando attraverso *Due prose veneziane* (*Satura*). Non sono le sole poesie ambientate a Venezia⁸, ma quelle in cui la memoria di Clizia e il *topos* della laguna danno luogo a cortocircuiti di senso tali da delineare un'ipotesi interpretativa particolarmente densa di richiami.

L'arco temporale abbraccia più di un trentennio ('38-'69), in questo riconfermando la poesia di Montale come luogo delle onde lunghe, in cui i ricordi e le parole che li veicolano risuonano oltre la pagina, attraversando il tempo e lo spazio. Si è scelto di incentrare l'analisi su un «testo di cospicuo valore strutturante»⁹ nell'economia del *Quaderno*, che mostra il processo di maturazione di alcuni espedienti stilistici del Montale in transito verso nuovi orizzonti poetici, da una parte accogliendo l'eredità delle *Occasioni* e della *Bufera*, dall'altra anticipando temi e motivi degli ultimi libri.

2.

Lagunare

Ancora un Erebo di più per farti

più rovente

e occultata per sempre nella mia vita,

da sempre un nodo che non può snodarsi.

Zattere e zolfo a lampi, innocultabili questi, 5

alla deriva in un canale fumido,

non per noi agli imbarchi ma su un lubrico

insaccato di uomini e di gelo.

Non per me né per te se un punteruolo di diaspro

incide in noi lo stemma di chi resiste. 10

Un unico organismo di 10 versi innestati in uno schema polimetrico, ma a base prevalentemente endecasillabica (vv. 1, 4; 6-7 con clausola sdrucchiola; ipermetri i vv. 3 e 10, ambedue scomponibili in settenario più quinario). Le altre misure oscillano tra il decasillabo (v. 8) e il verso di quattordici sillabe metriche (vv. 5, 9, scomponibili rispettivamente in settenario più ottonario e settenario tronco più ottonario)¹⁰. Risalta, per contrasto, un quadrisillabo al v. 2, enfaticizzato dall'*enjambement* («per farti / più rovente»), in un testo che lascia pressoché imperturbato l'andamento lineare della sintassi, se si eccettua l'*enjambement* forte al v. 7 («lubrico/insaccato»). È consuetudine di Montale quella di innestare versi brevissimi nel corpo di testi costituiti per la gran parte da versi lunghi, al fine di esaltarne la portata semantica e variare lo schema metrico dominante.

Tre periodi (vv. 1-4; 5-8; 9-10), corrispondenti a tre momenti: riflessivo, visionario, utopico (o gnomico, qualora al «se» si attribuisca valore causale: 'dal

momento che'). Il ricordo riaffiora, scatena il processo immaginativo in cui allo sgomento esistenziale presente potrebbe far seguito l'ipotesi di riscatto. Ma a patto di non ridurre passato, presente e futuro a una terna diacronica. I tempi verbali sono limitati al minimo («farti», «può snodarsi», «incide», «resiste»), prevalendo una catena di frasi nominali che sospende l'azione ed esalta il potere delle immagini fissate in una visione atemporale. Esempio il caso dei vv. 5-8, ellittici di verbi (del verbo 'essere') e teatro della *visio in somniis* carica di indizi cromatici e olfattivi infernali. La maestria tecnica consente a Montale di costruire ellitticamente non una semplice elencazione, sia pur di «oggetti concatenati in una plausibile progressione topografico-cronologica», come avviene nella prima *Prosa veneziana* (vv. 9-14)¹¹, in *Satura* ma un più articolato ventaglio di motivi e figure, tale da richiedere un dispiegamento della sintassi, che sembra invece implicare, o meglio condensare ogni tensione attiva nel movimento intrinseco dell'immagine. Mancano i verbi, ma l'impressione non è di una scena statica: da una parte zattere cariche di vivi-morti (che vanno) alla deriva in un canale fumido e maleodorante, dall'altra un io e un tu (che attendono) all'imbarco sullo sfondo di un cielo sinistramente squarciato da lampi di zolfo. È l'effetto di una sintassi apparente, più che nominale, determinata dalla presenza di due proposizioni coordinate, una quasi-copulativa negativa («non per...imbarchi») e una quasi-avversativa («ma...gelo»).

Di azioni in senso stretto dà conto solo l'ultimo distico, cui è affidato lo slancio di una possibile svolta, un sigillo inciso da un punteruolo di diaspro sulla pelle di un io e un tu chiamati a resistere. Anche la finale implicita del primo verso («per...rovente») è sorretta da una proposizione nominale («Ancora...più») e seguita da una coordinata («e occultata...nodo») che sottintende lo stesso supporto verbale. Lo stesso dicasi del verbo successivo, parte di una subordinata – una relativa soggettiva («che non può snodarsi») – non legata ad alcuna principale effettiva. Il testo ha dunque la caratteristica di articolarsi secondo un sistema di ellissi e subordinazioni, fino all'esito estremo di una totale assenza di proposizioni indipendenti. Gli altri due verbi, «incide» e «resiste», due indicativi presenti alla terza persona singolare, veicolano infatti una proposizione condizionale che incorpora una relativa esplicita, ambedue dipendenti dal doppio complemento di svantaggio («non per me né per te»), in anafora con «non per noi» al v. 7¹³. Volendo esplicitare: 'zattere e zolfo a lampi non (sono) per me né per te'.

Indicatori di una sospensione temporale sono, oltre all'esiguo numero di verbi, anche gli avverbi e i complementi avverbiali del primo periodo, «ancora» (v. 1), «da sempre» (v. 3), «per sempre» (v. 4), un trittico che proietta il *récit* in un tempo continuativo, in una imprecisata *durée*, dove l'inferno non accade semplicemente, ma si ripete, portando nuovo turbamento e alimentando il carattere persuasivo dei ricorsi della memoria. Le stesse figure della ripetizione potenziano l'idea di un inferno seriale: «più-più», «sempre-sempre», «noi-noi» (*geminatio*); «non per-non per» (anafora); «nodo-snodarsi», «occultata-

inocultabili» (figura etimologica rafforzata dall'antitesi tra gli elementi della coppia).

Un lavoro particolarmente provvido di suggestioni è quello che si viene delineando in ambito lessicale e fonico. Della semantica di ogni singola tessera si dà ragione nel corso della trattazione (al punto 1.3). Sia detto per il momento che la terminologia si rivela affatto prossima a quella del Montale madrigalista della *Bufera*, dove la pronuncia è più intima e la ricerca stilistica o la componente raziocinante non soverchiano il dato emotivo. Nel '60 Montale dichiarava, com'è noto, che «nelle Occasioni cresce il bisogno di un'espressione oggettiva e sono diminuite le effusioni di carattere romantico. [...] *Finisterre* conclude le *Occasioni*; mentre le altre poesie della *Bufera* tornano a un'espressione più diretta e allentano le maglie di una tessitura fin troppo rigorosa»¹⁴. L'impressione che *Lagunare* sia un *flash* o un madrigale del Montale di mezzo è confortata, oltre che dall'intonazione privata, dalla presenza di elementi, quali il «diaspro», che rimandano al simbolismo d'area metafisico-religiosa caratteristico della *Bufera*.

La ricca serie degli *hapax* («lagunare», «Erebo», «nodo», «imbarchi», «insaccato», «punteruolo», «stemma») fornisce la misura dell'unicità di un testo gravido sì di echi e corrispondenze con altre liriche anteriori e successive, ma comunque dotato di un suo *specimine*.

Elegante e tutta interna la trama dei richiami fonici. Cassata, nella versione definitiva, l'unica rima al mezzo *gelo* : *stelo*, restano al setaccio una quasi-rima *gelo* : *punteruolo* e una fitta testura di assonanze/consonanze e serie allitteranti, a cominciare dalla lunga sequenza a gradazione vocalica alternata LagunARE ancORA EREbo pER fARTi. Marcata l'assonanza lUbrIcO-fUmIdO, sdruc-cioli, consecutivi e in clausola, tali da costituire una rima ritmica, e rovEntE-sEmprE-sEmprE, fonicamente compattati dalle nasali 'm/n'. Consuonano seMPre laMPi iMBarchi e, più marcatamente, NODo-sNODarsi, OCCULTAta-inOCCULTAbili.

3. «Erebo» è uno dei numerosi *hapax* della poesia di Montale e appartiene allo spettro lessicale di Inferno e Averno, ma meglio di questi asseconda la fluidità della catena fonica, «LagunARE AncORA EREbo pER fARTi» (ma anche «EreBo Più Per», con accentuazione di consonante bilabiale sonora e sorda) e la polisemia della visione consegnata al tempo circolare del mito. È il regno delle tenebre, ove dimorano i morti, anche sinonimo di Inferi, generatore degli elementi negativi del pensiero greco arcaico, tra cui il Sonno, i Sogni, la Morte. È proprio al confine di questi che prende forma l'immagine di lei «rovente» e «occultata», coppia di aggettivi speculare alla topica del fuoco e dell'oscurità dell'Erebo; delle zattere cariche di uomini visibili a intermittenza tra i fumi del canale; di un io e un tu salvi infine dalla fiumana di corpi rappresi dal gelo e sul punto di dissolversi nelle tenebre. Ma non è escluso che alla por-

tata simbolica di «zattere» si affianchi un'allusione concreta alla Fondamenta delle Zattere che si affaccia sul canale della Giudecca, una passerella situata nella parte meridionale dell'arcipelago veneziano. La riva delle Zattere costituisce, peraltro, uno dei punti d'imbarco della laguna, e di «imbarchi» si parla al v. 7. Ma il dato contingente non riduce, l'ampiezza semantica del termine. La situazione descritta rappresenta, infatti, un avantesto del secondo tempo di *Botta e risposta I*, che segue di un anno la stesura di *Lagunare*:

Che senso aveva quella nuova
 palta? e il respirare altre ed eguali
 zaffate? e il vorticare sopra zattere
 di sterco? ed era sole quella sudicia
 esca di scolaticcio sui fumaioi,
 erano uomini forse,
 veri uomini vivi
 i formiconi degli approdi?

La trama allegorica¹⁵ richiede evidentemente una mediazione intellettuale che travalica la simbolica di *Lagunare*, meno pretenziosa dal punto di vista dei referenti storico-culturali, ma le tangenze fra i due testi si allineano in parallelo stimolando il confronto: «zaffate»-«zolfo», «zattere di sterco»-«zattere», il senso di una umanità degradata con il conseguente «processo di reificazione corporale e di metamorfosi kafkiana in insetto»¹⁶, i «formiconi» di *Botta e risposta I* e il «lubrico insaccato» («uccelli insaccati» in *L'arte povera*) di *Lagunare*, l'onirismo visionario in bilico tra la vita e la morte, il sonno (il «torpore di sonnambulo» rimprocciato al poeta da Clizia) e la veglia. In *Lagunare* il soggetto poetico subisce il giogo del ricordo per ironia di contrappasso, per aver negato alla propria interlocutrice la possibilità di una relazione concreta. «Vivere di memorie non posso più», scrive Clizia in *Botta e risposta*, ed è il riconoscimento di una funzione poetica fedele al recupero memoriale, non già all'esperienza.

Le esalazioni di sterco e zolfo rappresentano la cifra olfattiva di gran parte delle rappresentazioni infernali montaliane («zaffate di Averno» e «di nausea dal canale» sono in *Diamantina* e nella prima delle *Due prose veneziane*, oltre che in *Botta e risposta I*, mentre «un tanfo acre che infetta le zolle a noi devote» si propaga durante *Le processioni del 1949*)¹⁷. D'altra parte, il motivo del tanfo e dello sterco, oltre che al mito delle stalle di Augìa, è legato alla parabola escrementizia della prima cantica della *Commedia* (il «puzzo che 'l profondo abisso gitta», *Inf.* XI 5), dove il lezzo aumenta man mano che ci si approssima agli ultimi cerchi e vi si incontrano dannati attuffati nel letame¹⁸. Probabilmente Montale ignorava che i Greci attribuissero allo zolfo un carattere divino, per via di certe affinità con il fulmine, e per essere principio e origine dei metalli. *Theion* è, infatti, sia il nome greco dello zolfo che il neutro dell'aggettivo *theios-a-on* («divino»). Ma non gli sfuggiva certo l'episodio di *Genesi* 19 in cui

Dio fa abbattere una pioggia di fuoco e zolfo su Sodoma e Gomorra, distruggendole¹⁹. La traccia scritturale veicola una fenomenologia della luce di segno negativo, l'anti-luce sulfurea che procede da Lucifero e si fa tenebra e vessillo del diabolico.

Se «ancora» describe il tempo fluido, non-finito della memoria, «rovente», isolato per *enjambement* nell'unico verso breve della lirica, un quadrisillabo, e pertanto in posizione di spicco, describe l'effetto scottante, bruciante di quell'immagine impressa nel ricordo, in un testo in cui la scansione dei versi lascia quasi indisturbata la linearità dell'andamento sintattico; mentre «occultata» convoca in antitesi «inoccultabili» del v. 5, riferito a «lampi». I lampi, i barlumi, non sono benigni presagi epifanici, ma fumate sulfuree intermittenti sullo sfondo di una scena apocalittica²⁰. Il «lampo» perde dunque la concentrazione lirica e simbolica che ne fa, nella *Bufera*, il «trait d'union tra la concretezza di un temporale di marzo, l'epifania di Clizia, il cortocircuito del ricordo, l'annuncio dell'imminente catastrofe bellica e il ruolo conoscitivo e salvifico della poesia»²¹.

«Occultata» ha un'accezione ambigua, nel senso di nascosta per forza di cose, negata alla luce dell'intelletto, oppure custodita per sempre nella profondità dell'anima, qui con significato positivo, almeno nella misura in cui si oppone all'inoccultabilità dei lampi. Occultare per proteggere, salvando dalla dispersione e dall'imbarbarimento: «dove potremo occultare, se tentiamo / con rudimenti o peggio di sopravvivere, / gli oggetti che ci parvero / non peritura parte di noi stessi?» (*Poiché la vita fugge, Altri versi*).

«Gelo» fa da contrappunto a «rovente», come «inoccultabili» a «occultata». Da un lato la fiamma viva della passione, del ricordo che brucia, dall'altra il gelo della morte e del distacco, altra cosa dalla polarità ghiaccio-fuoco che investe gli «archetipi fondamentali»²² del mito di Clizia. Il «fuoco di gelo» (*Iride*), ciò che resta del sacrificio di Iri del Canaan, non basta alla salvezza, né meno a dar prova di resistenza, ora affidata all'intervento esterno di un «punteruolo di diaspro». «Resistere», alla terza persona singolare, è anche in *Nuove stanze*, dove il verbo assume il significato di «prendere le distanze dalle false rappresentazioni, dal giuoco illusivo delle immagini: raccogliersi nella fede sofferta di Clizia, novella Beatrice che guida nel purgatoriale transito terreno, l'angiola assente e presente, balenante in rare e talora deluse epifanie»²³. In *Lagunare* lo scenario è infernale e la presenza di Clizia non è garanzia di riscatto se non per se stessa, non più per l'umanità. E infatti, se in *Nuove stanze* la serie contempla «resiste-oppone-vince», in *Lagunare* il tono è troppo dimesso e la speranza troppo fioca perché la resistenza esiti anche in una vittoria. Il «duro ceppo» (*Palio*) della speranza è stato quasi del tutto ridotto in cenere, ma un'estremità ancora resiste, e ad essa si tengono precari il poeta e la donna superstite nel ricordo. Il verbo «incidere» è invece tre volte negli *Ossi*, tre nelle *Occasioni*, tre nella *Bufera*, una sola volta nel *QQ*, indizio che porterebbe a confermare la veridicità della data, qualora non si facesse affidamento sulle parole di Montale. Ma più che le concordanze interessa la storia di questo vocabolo, che dice la trac-

cia indelebile, meno aleatoria e istantanea di un'epifania, che resta lì «dove la spugna non giunge» (*Dora Markus*). In *Punta del Mesco* «un tràpano incide / il cuore sulla roccia», in *Palio* una «trottola» incide un «solco», ne *L'ombra della magnolia* «la lima che sottile / incide» è quella dell'arte poetica, che cesella con pazienza [...] i testi²⁴. La stessa incisività è del «diaspro», considerato presso gli antichi un minerale con virtù protettrici e guaritrici, adatto a rafforzare l'istinto di difesa, usato perciò come talismano o amuleto. Esso appartiene a un altro ordine di oggetti-simbolo, non certo quello comico-prosaico della «pentola» nell'*Educazione intellettuale*. Si ricorderà che «diaspro» è in *Luce d'inverno* (1952), nella quarta sezione della *Bufera, Flashes e dediche*, dove è incluso nella terna binaria «pomice-diaspro», «sabbia-sole», «fango-argilla divina». Il secondo elemento della coppia «rivela una sostanzialità di ordine diverso e appartiene alla sfera hölderliniana dell'ontologico permanente contrapposto al transeunte»²⁵. Una rassegna delle pietre e dei cristalli nella poesia montaliana, in particolare nella *Bufera*, consente di cogliere una sfumatura significativa rispetto a *Lagunare*. Qui la pietra non è ornamento della figura femminile o metafora di un carattere («sguardo di cristallo», «cuore d'ametista», i «coralli ai lobi» de *Gli orecchini*), men che meno «metonimia del visiting angel»²⁶, bensì elemento esterno al tu che perde il ruolo privilegiato di mediatore di salvezza. La donna, privata dei connotati di forza e risolutezza, appare ora affratellata al poeta nel medesimo fragile destino, in bilico tra speranza e disperazione. L'ultimo distico è a tutti gli effetti del Montale della *Bufera*, dove ancora alberga un simbolismo alto, tragico, accompagnato dall'ipotesi di riscatto, sia pure per pochi e non per tutti. Il miracolo è preannunciato dalla proposizione condizionale «se un punteruolo...», che prepara l'occasione, la possibilità di mutare una situazione che pareva destinata allo scacco, ipotesi che, almeno dal punto di vista sintattico, è relegata al primo tempo della produzione montaliana²⁷.

Il sondaggio lessicale non può fare a meno, a questo punto, di contemplare l'aggettivo (sostantivato per ellissi) che dà il titolo alla poesia, «lagunare», che al pari di altri elementi del testo presenta una stratificazione di memorie linguistiche e letterarie, a cominciare dalla «lacuna» di *Paradiso XXXIII*, metafora dell'Inferno (ma *lacuna* in latino è anche spazio vuoto, deputato all'assenza o all'assente), all'acqua come filtro mitico, fondale paludoso (e se accogliamo la lezione del «tempo fatto acqua», quello della laguna è un tempo ingorgato che, come le «pozze d'acquamorta» de *L'anguilla*, non vivifica ma attira al fondo i ricordi, intorbidandoli), alla laguna veneziana come riferimento spaziale e geografico, ambientazione non estranea al poeta che aveva compiuto svariati viaggi a Venezia²⁸, testimoniati dall'attività saggistica e giornalistica e da un gruppo di poesie destinate a varie raccolte, tra le *Occasioni* e *Altri versi*. Ma è un viaggio in particolare a imprimersi nella memoria di Montale e a tornare a più riprese nei suoi versi²⁹, quello del '34 con Irma Brandeis, ispiratrice del mottetto *La gondola che scivola*, di *Due prose veneziane*, di *Il mio cronometro svizzero aveva il vizio* e, come si ha ragione di credere, di *Lagunare*.

«Era forse il '34», si legge nell'ultimo distico della prima *Prosa*, ed è l'anno in cui Irma torna in Italia, con tappa a Firenze e a Venezia, un doppio *set* ricreato senza veli nei versi precedenti («Bell'affare a Venezia»; «sulle rampe / che portano dall'Oltrarno al grande piazzale»).

Alle memorie biografiche si intrecciano quelle letterarie³⁰, in particolare il paesaggio lagunare schizzato da Hemingway nelle prime pagine di *Across the river*, romanzo con spiccati accenti autobiografici che narra di un colonnello innamorato di una diciannovenne veneziana, come Hemingway lo era stato di una giovanissima aristocratica veneta. Montale vi allude nell'articolo che celebra l'assegnazione a Hemingway del Nobel, ricordando nella stessa sede lo scandalo che quel libro aveva destato nel capoluogo veneto³¹. Nel marzo dello stesso anno ha luogo, sempre a Venezia, l'incontro tra Montale e lo scrittore americano evocato in un vivace e commosso referto, *Abbruciacciato e felice Hemingway è tornato a Venezia* (1954)³², che mostra numerose affinità con la seconda delle *Due prose*³³. Nelle varianti dei vv. 18-20, via via rastremati nella versione definitiva («niente cacce in palude, / niente anatre selvatiche, niente ragazze / e nemmeno l'idea di un libro simile»), figura l'allusione esplicita a un «libro veneziano / di anitre selvatiche e d'amore e di morte» (il libro è *Across the river*, appunto)³⁴, dove il risvolto tragico, tradotto nella polarità amore-morte – la stessa che innerva il tessuto tematico di *Lagunare* – è respinto a vantaggio del comico accenno alla caccia amorosa.

L'affresco veneziano non si esaurisce alle corrispondenze tra *Lagunare* e le *Due prose*, ma sollecita incastri suggestivi quando al dittico si allinei un componimento di molto precedente, il mottetto XIII *La gondola che scivola in un forte*....

Di tale feconda intersezione si dà conto nel paragrafo che segue.

4. *La gondola che scivola in un forte*..., scritta nel '38 e pubblicata l'anno successivo in rivista³⁵, è ispirata allo stesso episodio evocato nelle *Due prose*, il viaggio con Irma a Venezia nel '34 che aveva sancito un «momento di grave crisi»³⁶ nella relazione tra i due amanti, quasi che in esso il poeta rintracciasse il primo segnale evidente di un destino di separazione. Il titolo originario del mottetto, *La Venezia di Hoffmann – e la mia*³⁷, ne svela immediatamente il sottotesto: *I racconti di Hoffman* di Offenbach rappresentati a Firenze nel maggio musicale del '38, contemporaneamente alla visita di Hitler nel capoluogo toscano³⁸. Nella poesia convergono dunque le suggestioni della rappresentazione teatrale, cui Montale aveva assistito, e il ricordo spiacevole del soggiorno veneziano avvenuto quattro anni prima.

Paolo De Caro ha per primo intuito il legame tra il mottetto e *Lagunare*, «due poesie veneziane, invernali e “tragiche” (in opposizione alle due già ricordate poesie veneziane, estive e “comiche”)»³⁹ riconducendo entrambe non alla vacanza estiva del '34, ma a un viaggio avvenuto nel febbraio-marzo del '36. È in

quell'occasione, secondo De Caro, che si sarebbe consumata la vera rinuncia, il vero addio, non nel '35, come informa l'epistolario⁴⁰. Ma di questo incontro invernale non resta traccia nei carteggi o nei testi in versi e in prosa di Montale. L'inverno di *Lagunare* appare piuttosto una stagione dell'anima, e lo confermerebbe l'assenza di una precisa indicazione topografica o d'ambiente, presente invece in *Due prose* e nella *Gondola*, e non ci accorgeremmo che si tratta di una poesia veneziana se non intervenissero il titolo e un fugace accenno al «canale» a chiarirlo. La vicenda di allora, foriera di forti incomprensioni tra Montale e la Brandeis, ha richiesto trent'anni per essere metabolizzata dalla memoria che può ora trascendere i dati concreti, trasfigurare i luoghi: non interessa Venezia quale luogo di villeggiatura o meta privilegiata di due amanti in fuga dai vincoli fiorentini, ma la laguna come *topos*, nuova figura del tempo e dell'identità – come il *Mediterraneo* lo era stato in *Ossi di seppia* – correlativo di una memoria che s'ingorga («smorto groviglio»), ma che ciò nonostante riesce ancora a convergere in un punto, nell'istante di folgorazione del ricordo. In questo senso *Lagunare* rappresenta un'emancipazione rispetto al mottetto, dal punto di vista sia stilistico che esistenziale. Non sono più gli oggetti della realtà naturale ad attivare il processo psichico-immaginativo, ma gli stessi oggetti acquisiti dalla psiche a tradursi in immagini oggettivabili. È una riflessione che si vuol porre a completamento ideale del discorso sulla storia dell'oggetto montaliano avviato da Jacomuzzi a proposito dei primi tre libri. Se negli *Ossi* «il processo va ancora dall'oggetto al discorso», nelle *Occasioni* «dal discorso all'oggetto», riducendo le proporzioni del lirismo soggettivo, mentre nella *Bufera* gli oggetti calano nella storia e «si dispongono in una prospettiva temporale»⁴¹, l'esempio di *Lagunare* attesta una tappa ulteriore nel processo di trasformazione della poetica oggettuale. Gli oggetti non si impongono nella loro concretezza realistico-naturalistico o storico-temporale, ma sono stati e rappresentazioni della psiche⁴². Il «gelo» in *Lagunare* è controcanto dell'immagine «rovente» di lei, è la condizione dei vivi-morti alla deriva sulle zattere contrapposta al ricordo che bruciando 'avviva'. Non è detto, quindi, che il vocabolo serbi un richiamo alla stagione invernale in senso stretto. Lo stesso può dirsi delle «maschere» della *Gondola*. Come la «subdola canzone» della prima strofe è (anche) l'aria cantata dal dottor Dappertutto, così l'allusione al Carnevale è implicita nei *Racconti di Hoffmann* di Offenbach, ai quali la strofe è legata da precisi riferimenti⁴³. Le risa di maschere che dileggiano Hoffmann alla fine del secondo atto sono parte della teatralizzazione di una vicenda che ha connotati subdoli e beffardi. Hoffmann è ingannato e respinto da Giulietta che si allontana in gondola mentre su di lei si chiudono le «ampie porte»⁴⁴; l'io poetico della *Gondola* è invece oggetto di scherno per la sua inettitudine sentimentale. Anch'egli resta al di qua delle «alte porte», rievocazione del tristo commiato dei due amanti destinati, per volontà di lei, a «due camere neppure comunicanti»⁴⁵. E questo avviene nel '34⁴⁶.

A conferma di quanto detto è utile soffermarsi su un dettaglio ingiustamente trascurato, che ci riporta nuovamente al titolo originario del mottetto,

La Venezia di Hoffmann – e la mia, dove il trattino intermedio pare anticipare quello che separa le due strofe, quasi che la prima corrispondesse alla Venezia dei *Racconti di Hoffmann*, la seconda a quella del poeta. È nella seconda parte che entra infatti in scena l'io lirico («e la MIA notte» riecheggia la «MIA» Venezia del titolo) che introduce un momento riflessivo, introspettivo, a dispetto dell'elencazione esterna della prima strofe. Nella memoria, dice giustamente De Caro, «situazioni, figure, luoghi e tempi sono programmaticamente miscelati e contraffatti»⁴⁷, anche per chi, come Montale, non sa prescindere dal dato oggettivo.

In *Lagunare*, dunque, Montale recupera l'ambientazione di una poesia scritta ventidue anni prima. È in esse un «immutato segno di strozzatura interiore», «una stessa situazione malefica (il demonismo della “subdola canzone” di Dappertutto e dell’“Erebo”», una stessa indicazione ambientale-temporale (Venezia, la laguna, il temporale, il gelo)»⁴⁸. Ma se nel mottetto il riferimento a Venezia è lampante con l'allusione alla «gondola» e alle «maschere», in *Lagunare* viene meno ogni determinazione d'ambiente. Nell'economia di una medesima cornice serale-notturna (di una notte dell'anima, nel caso di *Lagunare*), lì è il «bagliore di catrame e di papaveri», qui i lampi di zolfo; lì «la gondola che scivola», qui le «zattere [...] alla deriva». In questi due esempi è manifesto quanto prima accennato in merito alla funzione degli oggetti, che in *Lagunare* paiono smaterializzarsi, nel senso che i dati visivi diventano elementi di una visione. Lo scivolamento anche fonico della gondola è innestato in una ricerca musicale volta a una greve levità, «à la manière de»⁴⁹ Offenbach nei *Racconti di Hoffmann*, «unica opera seria, o semiseria» del compositore tedesco, «“opera fantastica”»⁵⁰; le zattere sono invece parte di una scenografia tragica con evidenti derive apocalittiche. Anche la musica, lungi dall'assecondare qualsiasi indugio melodico, è intimamente rielaborata, «parlata più che cantata», le quasi rime, consonanze e assonanze, prevalendo sulle rime e le corrispondenze dirette.

L'intricata trama del ricordo subisce, nella *Gondola* e in *Lagunare*, il medesimo trattamento metaforico, con l'immagine dello «smorto groviglio» riproposta nella forma di un «nodo» che non si snoda. Cambia, però, l'elaborazione del sentimento della distanza, la dinamica relazionale tra gli attori principali del discorso poetico. Nel mottetto «io» e «tu» si dividono i rispettivi spazi: a lei è rivolto il complesso figurale della prima strofe, al soggetto poetico la seconda. Essi non sono ancora un «noi», o non lo sono più, ché una separazione si è forse consumata o sta per consumarsi. In *Lagunare* si è oltre la separazione, al momento del ritorno dell'immagine del passato che consacra l'unione, il legame per la vita, «da sempre» e «per sempre», l'impossibilità di dividere ciò che la forza del ricordo ha inesorabilmente congiunto.

5. Siamo giunti quasi al termine di questo itinerario veneziano, al punto in cui occorre domandarsi che cosa rappresenta *Lagunare* nell'economia di un libro come il *Quaderno*, in cui la levigata superficie dei simboli è intaccata da uno stile che rinuncia a qualsiasi ambizione emblematica. Di lì non si torna più indietro, e non solo per Montale, ma per i poeti dopo di lui.

Se il foglio incipitario della raccolta, *L'educazione intellettuale*, dialoga con la poesia degli anni giovanili, com'è evidente da una serie di riscontri tematici e intertestuali, portando a compimento non solo la fine dell'infanzia decretata negli *Ossi*, ma la possibilità di dar vita a un pensiero mitologico (il mito di Clizia nella *Bufera* che ha i suoi prodromi nelle *Occasioni*), *Lagunare*, collocato in seconda posizione, è un prezioso reperto degli anni a cavallo tra *La bufera* e *Satura*, che segnano una frattura vistosa fra primo e secondo tempo della poesia montaliana. *Lagunare* eredita i toni, tutt'altro che gnomici, del terzo libro, del quale condivide la sublimazione di una vicenda esistenziale che si compie, forse, nel progetto salvifico, ma il cui tramite non può più essere nemmeno la donna, che sconta l'inferno al pari del poeta. I testi clizieschi del *Quaderno* risentono della fine di questo incanto, che alla riduzione dell'io fa corrispondere quella del 'tu' (vedi anche la Clizia di *Due destini*, ormai «consumata dal suo Dio / ch'era lei stessa»), nella doppia veste dell'*alter ego* e dell'altro da sé. Il che vale, negli ultimi libri, a gettare la maschera e a svelare la propria sofferta, patetica impotenza. *Lagunare* rappresenta, in tal senso, un primo segnale di congedo, non da Clizia, ma dal mito ritagliato su di lei dal poeta, un congedo, dunque, anche da un certo tipo di poesia. Le ombre dell'Erebo si proiettano ben oltre il poeta e la donna lontana, incontrano il destino della poesia nel punto in cui qualcosa finisce – il grande stile, le grandi figurazioni del passato, la coesione del ciclo romanzesco – perché inizi un altro tempo, in cui all'elogio del dubbio si accompagna una pronuncia senz'enfasi, un «mezzo parlare» dai toni antilirici (un lirismo – è bene sottolinearlo – che riaffiora timidamente nel settimo e ultimo libro, *Altri versi*). *Lagunare*, destinata al *Quaderno di quattro anni*, che si configura da subito come *summa* della memoria biografica e poetica di Montale, svolge dunque, in questo senso, la funzione di *hapax*, o meglio, di testimone di un mondo che non può essere ripetuto.

NOTE

¹ «La datazione [1973-1977 nel frontespizio della raccolta primitiva, secondo quanto si informa nell'intervista] non era esatta, perché la materia non è data in ordine cronologico. Le date sono nell'indice e c'è anche una poesia più vecchia che ho ripescato, *Lagunare* del 1960», E. Montale, cit. dall'*Opera in versi* (OV), *Varianti e autocommenti*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980, p. 1107.

² Ora in E. Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 3023 (ma la poesia non compare). Montale aveva l'abitudine di concludere le sue *Variazioni* con brevi componimenti, senza che tra questi e gli articoli vi fossero necessariamente dei richiami. Lo stesso si può dire di *Lagunare* e dell'articolo che la precede.

³ Paolo De Caro legge nello pseudonimo «una specie di Giovanni Liberuomo, quasi un *transfert* della libertà di lei (Irma) nella condizione di lui, eterno “prigioniero”, in ogni senso, psicologico e filosofico, calderoniano e platonico-gnostico. Ma anche, in certo qual modo, fisico e politico» (P. De Caro, *Journey to Irma: una approssimazione all'ispiratrice americana di Eugenio Montale*, Volume 1, Foggia, M. De Meo, 1999, p. 80). Al di là delle intenzioni del poeta e della divaricazione tra nome (*freeman*, appunto) e destino, resta che la dialettica, sbilanciata a favore del secondo termine, tra aspirazione alla libertà e costrizione esistenziale, è uno dei motivi dominanti della poesia montaliana fin dal testo proemiale di *Ossi di seppia*. Ma è solo in rapporto all'alterità, a Irma, in questo caso, che quel conflitto si amplifica e concretizza.

⁴ La dichiarazione compare nella nota che accompagna il dattiloscritto di *Lagunare* conservato da Rosanna Bettarini, cfr. OV cit., p. 1107.

⁵ *Piccolo testamento* è del 12 maggio del '53, *Il sogno del prigioniero* del '54.

⁶ A. Bertoni, *Ritratto del poeta da vecchio: Montale e il Quaderno di quattro anni*, in A. Bertoni - J. Sisco, *Montale vs Ungaretti. Introduzione alla lettura di due modelli di poesia del Novecento*, Roma, Carocci, 2003, p. 261.

⁷ Si utilizzerà, d'ora in avanti, la sigla QQ.

⁸ A sfondo veneziano sono pure *Lettera* e *A tarda notte* (prima col titolo di *Vancouver-Venezia*) in *Satura, Il mio cronometro svizzero aveva il vizio (Altri versi)*, la «farfalla» *Sera difficile*.

⁹ Bertoni, *Ritratto del poeta da vecchio: Montale e il Quaderno di quattro anni* cit., p. 261.

¹⁰ Al v. 9, se si considera «diaspro» trisillabo, secondo una scansione *culta*, di matrice toscana, non estranea a Montale, si può proporre l'alternativa del pentadecasillabo.

¹¹ Cfr. M.A. Grignani, *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale. Con una prosa inedita*, Ravenna, Longo, 1987, p. 150 n. Rilievi critici sull'espedito non solo sintattico, ma anche stilistico, dell'elencazione ellittica è in A. Jacomuzzi, *Sul linguaggio di Montale: l'elencazione ellittica*, in *La poesia di Montale: dagli Ossi ai Diari*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 3-13.

¹² L'uso della relativa soggettiva all'interno dell'elencazione è tipico già del Montale degli *Ossi*. Cfr. Jacomuzzi, *Sul linguaggio di Montale: l'elencazione ellittica*, in *La poesia di Montale: dagli Ossi ai Diari* cit., p. 7.

¹³ Un utilizzo affine del complemento di svantaggio è in un altro componimento cliziano del QQ, *Morgana*: «ma non per te che uscivi per ritornarvi / dal grembo degli Dèi».

¹⁴ E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società* (AMS), a cura G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 1496.

¹⁵ Cfr. Jacomuzzi, *Le stalle di Augia*, in *La poesia di Montale: dagli Ossi ai Diari* cit.

¹⁶ Bertoni, *Ritratto del poeta da vecchio: Montale e il Quaderno di quattro anni* cit., p. 261.

¹⁷ «Venezia, come simbolo della realtà decomposta, torna regolarmente: si rammenti il “Canalazzo” di *Xenia II*, 3, lo “spurgo di canale” di *Lettera* o ancora “l'acqua marcia del canale” della prosa *Sera difficile* in *Farfalla di Dinard*», Grignani, *Prologhi ed epiloghi: sulla poesia di Eugenio Montale* cit., p. 156 n. Altrettanto eloquenti i versi della prima stesura della seconda *Prosa*: «Parlammo non di Ezra ma della nostra / Adrienne Monnier a noi carissima (non mentivo del tutto), / di Sylvia Beach, (mai veduta da me), del bestiale carnaio / veneziano. Negai di essere giornalista, / difesi il Tortorella, ammisi che qualche volta / avevo scribacchiato ma senza cattive intenzioni. / Venezia Parigi l'Europa l'America inabitabili», *ivi*, p. 165.

¹⁸ La dialettica scatologico-escatologico è analizzata da Andrea Zanzotto in A. Zanzotto, *Sviluppo di una situazione montaliana*, in *Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 21-28.

¹⁹ Ma lo zolfo è presenza assidua in numerosi passaggi della Bibbia: nel cap. 30, 33 di Isaia, «profondo e largo è il rogo, / fuoco e legna abbondano. / Lo accenderà, come torrente di zolfo / il soffio del Signore»; Ezechiele al cap. 38, 22, «riverserò su di lui e le sue schiere, sopra i popoli numerosi che sono con lui, una pioggia torrenziale, grandine come pietre, fuoco e zolfo»; nel *Libro di Giobbe*, 18, 15, «sulla sua dimora si spargerà zolfo». Tutte le cit. sono da *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, EDB, 2009.

²⁰ Non è da escludere una memoria del sintagma «lampi di zolfo» ne *Le morte chitarre* di Quasimodo, elementi scenografici di una guerra che non cessa di evocare morte e dolore.

²¹ M. Romolini, *Commento a «La Bufera e altro» di Montale*, Firenze, University Press, 2012, p. 9.

²² A. Marchese, *Montale. La ricerca dell'Altro*, Padova, Messaggero, 2000, p. 244.

²³ A. Marchese, *Amico dell'invisibile. La personalità e la poesia di Eugenio Montale*, Novara, Interlinea, 2006, p. 99.

²⁴ Cfr. Romolini, *Commento a «La Bufera e altro» di Montale cit.*, p. 303.

²⁵ A. Jacomuzzi citato da Romolini, *Commento a «La Bufera e altro» di Montale cit.*, p. 219.

²⁶ Romolini, *Commento a «La Bufera e altro» di Montale cit.*, p. 52.

²⁷ Alcuni esempi nelle *Occasioni*: «se ancora / di là dal mulinello della sorte / mi rimane il sobbalzo che riporta / al tuo sentiero» (*Sotto la pioggia*), «se urgi fino al midollo i diòsperi...il tuo splendore è aperto» (*Elegia di Pico Farnese*); nella *Bufera*: «puoi condurmi per mano, se tu fingi / di crederti con me, se ho la follia / di seguirti lontano e ciò che stringi, / ciò che dici, m'appare in tuo potere» (*Serenata indiana*).

²⁸ Montale è nel capoluogo veneto anche nel maggio e nel settembre del '60 (anno di stesura di *Lagunare*), in occasione del settimo ciclo di conferenze sulla storia di Venezia promosse dal Centro di cultura e civiltà della Fondazione Giorgio Cini e del Festival musicale.

²⁹ Oltre che nella prosa *Sera difficile*, dove «ritorna una Venezia fissata tra tenebre fitte e improvvise accensioni», in D. Isella (a cura di), *Le occasioni*, Torino, Einaudi, 1996, p. 106.

³⁰ Alla «gondola» che «scivola pel silenzio lagunare» di Govoni, prelevata ad uso del mottetto XIII (cfr. L. Blasucci, *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 40-41), si affianca il Cardarelli di *Autunno veneziano*, in particolare dei sintagmi «canali fetidi» e «tetre notti lagunari».

³¹ «Corriere della Sera» (Milano), 29 ottobre 1954, in Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979 cit.*, p. 1739.

³² E. Montale, *Prose e racconti*, a cura di M. Forti, Milano, Mondadori, 1995, p. 1055.

³³ La trama delle corrispondenze tra l'articolo e la *Prosa veneziana* è stata portata alla luce da Grignani in *Prologhi ed epiloghi cit.*, pp. 160-68.

³⁴ Grignani, *Prologhi ed epiloghi cit.*, p. 161.

³⁵ Esce insieme a *Il Balcone* in «Corrente», a. II, n. 4, Milano, 28 febbraio 1939.

³⁶ R. Leporatti, *Il mottetto XIII di Eugenio Montale. Offenbach e la primavera hitleriana*, «Per leggere», 11 (2006), pp. 83-132. La cit. è a p. 85.

³⁷ Alle due poesie pubblicate in rivista è allegata la seguente *Nota dell'autore*: «Queste poesie andranno ristampate con varie altre sotto il titolo generico di *Mottetti* e saranno distinte solo da un numero progressivo. Il titolo d'oggi, puramente possibile e indicativo, vuol essere il riflesso di un momento, un sottinteso e magari una chiave in più offerta al lettore (se pur ce ne sia il bisogno). Il "subdolo" canto della prima poesia può essere la *canzone di Dappertutto*, nel secondo atto dei racconti di Hoffmann; ma il motivo della lirica non è di maniera. Dalla pura invenzione non mi riesce, purtroppo, ricavar nulla», in «Corrente» cit., p. 3 (cfr. OV, pp. 894-95 e 913).

³⁸ Il già citato (n. 36) contributo di Leporatti ricostruisce dettagliatamente il contesto storico-culturale e biografico che non solo fa da cornice al mottetto, ma ne irroria i motivi profondi a livello intratestuale.

³⁹ De Caro, *Journey to Irma cit.*, p. 91.

⁴⁰ Missiva del 29 luglio 1935, in *Lettere a Clizia*, a cura di R. Bettarini, G. Manghetti, F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2006.

⁴¹ Jacomuzzi, *La poesia di Montale: dagli Ossi ai Diari cit.*, pp. 5, 6, 11.

⁴² Si noti anche come il passaggio dal golfo genovese a quello veneziano è il passaggio da un territorio conosciuto, e che si impone nella sua oggettività, a uno spazio inesplorato, che pertanto stimola l'adempimento da parte del soggetto della funzione spaziale.

⁴³ Così Isella commenta la voce «maschere» nella *Gondola*: «ambiguo tra presenze carnevalesche (nel clima appunto del libretto di Hoffmann) e volti estranei: gli “altri”, i “cadaveri in maschera” di *Gli uomini che si voltano*», in Isella (a cura di), *Le occasioni* cit., p. 107. E T. de Rogatis: «potrebbe essere un riferimento realistico al carnevale veneziano, ma potrebbe anche designare, con voluta ambiguità, i volti, allucinati da un ghigno espressionista, che si affollano nel finale dell’atto veneziano dei *Racconti*», in Ead. (a cura di), *Le occasioni*, Milano, Mondadori, 2011, p. 132.

⁴⁴ Cfr. de Rogatis (a cura di), *Le occasioni* cit., p. 131.

⁴⁵ «We had no dinner; late we went to Harris bar – and all was better. But you shut your room in my face», scrive Montale a Irma il 29 luglio del ’35. E Bettarini riconosce in esso «il ‘trito fatto’ che riecheggia nell’alte porte / rinchiusse su di te’ del mottetto *La gondola che scivola in un forte...*», in Ead., *Introduzione a Lettere a Clizia* cit., p. 346.

⁴⁶ Cfr. lettere del 4 agosto 1934 e del 9 marzo 1935 (*Lettere a Clizia* cit., pp. 88, 141)

⁴⁷ De Caro, *Journey to Irma* cit., p. 193.

⁴⁸ De Caro, *Journey to Irma* cit., p. 91.

⁴⁹ Leporatti, *Il mottetto XIII di Eugenio Montale* cit., p. 103.

⁵⁰ Montale, AMS cit., p. 770.

DIALOGHI

MANUELE MARINONI

*Operazioni della memoria. Esemplarità efràstica
nei Taccuini di d'Annunzio*

*Operations of memory. Ekphrastic exemplarity
in d'Annunzio's Taccuini*

ABSTRACT

Partendo dalle riflessioni fondamentali di Aby Warburg e Th. Vischer, si è cercato di individuare alcune delle principali caratteristiche estetiche e stilistiche dei *Taccuini* di d'Annunzio. Essi sono una vera e propria 'geografia della memoria'; in cui, accanto ai temi del mito e della scrittura d'arte, si trova una forte componente somatica. Tutti elementi discussi alla luce della cultura europea contemporanea.

Taking the fundamental reflections of Aby Warburg and Th. Vischer as a point of departure, this essay identifies some of the main aesthetic and stylistic characteristics of d'Annunzio's *Taccuini*. The notebooks are truly a 'geography of memory' in which, besides themes of myth and art, one finds a strong somatic component. All elements are discussed in the context of contemporary European culture.

Operazioni della memoria. Esemplarità ecfràstica nei Taccuini di d'Annunzio

Riprendendo le parole di Cesare Segre dedicate a *pittura, linguaggio e tempo*¹ non possiamo non partire dalla polarità di informativo/comunicativo che concerne l'esperienza ecfràstica e la possibilità di dare «un'idea degli oggetti [d'arte] mediante un'esposizione verbale»; oggetti che, difatti, possono slittare nel tempo e nello spazio, sia per quanto riguarda il carattere ontologico sia per le forme rappresentative in cui essi si offrono. Il *descrivere* manufatti artistici (non importa se quadri, statue, edifici, rovine, ecc.) implica, e già viene declinando, si parte del discorso, una generalissima, ma credo necessaria, duplicità di prospettive (dalla quale si distende una fittissima ramificazione di sottogruppi, una cui discussione esula però dagli obiettivi qui prefissati): 1) l'esposizione di immagini a scopo didascalico/interpretativo (tutta la grande officina della critica d'arte); 2) la rappresentazione di manufatti artistici all'interno di un sistema letterario più ampio (quindi con funzioni esornativa/descrittiva/metaforica/poetica).

Il caso di d'Annunzio può rientrare, parzialmente, in entrambe le categorie. Pensiamo, per esempio, ai numerosi articoli di giornale dedicati all'arte (ricordiamo tutta la sezione *Arte e artisti* pubblicata nel «Fanfulla» tra 1882 e 1885, o i due interventi dedicati ai *Paesisti* sul «Fanfulla della domenica» nel febbraio dell'83; gli articoli sulle Esposizioni annuali per la «Tribuna» durante il periodo romano; e ancora, le pagine sulle bellezze dell'antico nell'«Illustrazione italiana» del 1896-97; ecc.)², per i quali ancora si attende una dettagliata schedatura stilistica e tematica, che possa inserire d'Annunzio a pieno titolo nel primo insieme (nonostante tutti i limiti di conoscenze e competenze tecniche connessi); e poi, per l'appartenenza alla seconda categoria, il corredo di immagini d'arte (dai pittori del Quattrocento fiorentino, alle statue elleniche, ai paesaggisti e vedutisti italiani dell'Ottocento, con alcuni dei quali d'Annunzio era in stretti rapporti) nei romanzi, nelle novelle, in alcune poesie, e nella cosiddetta sezione *notturna*; tra gusti classicheggianti, parnassiani e bizantinistici verso un modo, come si dirà, specifico di 'vedere' e 'sentire' l'antico.

Spero di poter tornare sistematicamente in altra sede su entrambe le sezioni; anticipo solo alcuni caratteri del primo gruppo (dunque degli scritti d'arte) desunti da una prima mappatura: 1) interesse alle esigenze di pubblico, alla fortuna del genere e dell'artista; 2) centralità dell'*ambiente* dell'opera; 3) attenzione alla tavolozza cromatica e ai giochi di luce/ombra in una più ampia riscrittura di suggestioni visive (e talvolta sonore); non mancano arditezze sine-stetiche; 4) per quanto riguarda lo stile sono già presenti molti dei caratteri essenziali della prosa dei primi romanzi: ampie esercitazioni analogiche, accumulazioni ed elenchi (con il solito richiamo all'ordine finale), iterazioni, ripre-

se anaforiche, costruzioni secondo «frammenti percettivi», comparazioni multiple, ecc.³; 5) reiterata simulazione della *passeggiata* in un museo allo scopo di poter mostrare quadri o sculture senza un preciso ordine. Sono rare le osservazioni stilistiche e formali, e quando sono presenti risultano approssimative e poco dettagliate.

Troppo dispersivo invece il secondo punto per suggerire anche solo una rapida schematizzazione. Anticipo invece che nelle prossime pagine mi soffermerò, per campioni significativi, su alcuni caratteri della scrittura privata (e i *Taccuini* sono davvero operazioni 'private') attraverso i quali tenterò di mostrare come dai rapidi, ma ben organizzati, esercizi di 'descrizione' di opere avvenga l'esecuzione immediata di una *risrittura visionaria*.

Nel 1929, anno della sua morte, Aby Warburg lasciava incompiuto l'atlante dell'immaginario pittorico mitologico, oggettivazione di un'antropologia del senso mitico, titolato evocativamente *Mnemosyne*⁴; l'emblema di una ricerca iconologica attenta al binomio arte/cultura e alla memoria collettiva che di per sé produce paradigmi comuni e orizzonti conoscitivi di senso.

Partirò dalle riflessioni sulla 'teoria della memoria umana delle immagini' dello storico dell'arte d'Amburgo, in contatto, per certi aspetti, con le teorie del simbolo di Friedrich Theodor Vischer⁵, per discutere alcuni caratteri della scrittura 'segreta' dei *taccuini* dannunziani, in particolare le potenzialità della parola efrástica. Ho già trattato in altra sede la natura intimistico-memorale di questo enorme cantiere in divenire⁶, e non indugio su ulteriori aspetti filologici e critici se non ricordando che la natura dei *taccuini* è pluri-prospettica: oltre un'ascendenza, com'è noto, genetica, essi hanno un elevato valore letterario autonomo. Sono difatti presenti costanti tematiche (aspetti descrittivi, sempre nel tracciato di una percezione sinestetica e analogica) e stilistiche (nel paradigma del 'non finito'), che già preludono al d'Annunzio delle *Laudi* e della scrittura *notturna*, e non manca un substrato di coscienza simbolistica che pare, seppure acerbamente, preesistere a qualsiasi lettura, poi fondamentale, d'Oltrealpe.

Ma torniamo a Warburg. Nel corso della sua lunga ricerca il grande studioso ha tenuto saldi alcuni punti fondanti, fra cui l'inscindibile interdipendenza fra memoria, mito e risultanza figurativa; per non parlare degli aspetti che legano parola e magia, ove il linguaggio gioca il ruolo archeologico e antropologico della dualità fra antico e moderno (credo che tutta la sperimentazione analogica tardo-ottocentesca risenta proprio di questa tensione) stabilizzando nuove coordinate sugli imperativi della ripresa dell'ordine classico. E vedremo a breve come i *taccuini* di d'Annunzio siano costruiti sulla dimensione somatica di tale nuovo paradigma percettivo⁷, all'interno di una ri-semantizzazione funzionale e archetipica dei sensi⁸.

Leggiamo nel *Taccuino LXX*⁹ datato *Domenica 6 settembre 1914*:

Il corpo è come una coppa che deve essere tesa verso la folla perché si riempie dell'anima diffusa. Esso sembra vuotarsi quando si allontana e resta in disparte; (I, p. 675)

oppure nel *Tacchino* 32, datato 23 ottobre 1915:

Mi stendo su l'erba – Il vento passa sopra essa e sopra me – Il sole mi scalda una gota
– Un meccanico sùfolà sommessamente una canzone del suo paese –
Una gran pace ondeggia nell'aria. [...]
Il canto degli uccelli invisibili. Chiudo gli occhi – il riposo entra nel corpo. (II, p. 277)

Ma su questi aspetti tornerò leggendo altre pagine private. Prima vorrei ricordare un altro concetto essenziale del pensiero di Warburg: l'«intensificazione delle immagini» (*Pathosformeln*), attraverso cui la dimensione artistica diventa strumento nella più generale orchestrazione dell'esperienza dell'esistere, non restando così esclusiva «fonte» culturale¹⁰. E proprio la configurazione d'immagini d'arte (ma non solo – e molte di esse subiscono proprio una «intensificazione» semantica) è centrale nel repertorio iconografico/scritturale dei *Tacchini*¹¹. Specifico iconografico perché da tali testi risulta una rete fittissima di 'immagini' e 'figure' declinate in nessi lirico-descrittivi, in *ecfrasi* e disegni naturali; a loro volta elevati in potenza dalla prospettiva simbolistica che vuole, del reale, comunicare l'*indicibile*. Di tale matrice comunicativa parlava Warburg in uno dei suoi ultimi scritti, una conferenza del 1929, riferendosi alla simpateticità delle raffigurazioni ataviche del *pathos*.

S'è fatto inizialmente il nome di Vischer, attento promotore, in ambito estetico, d'ascendenza hegeliana, della teoria dell'empatia, e con essa della nozione di 'sentimento del simbolo'. Simbolizzare è prima di tutto trasfigurare, caricare di significati un significante di per sé oscillante fra trasparenze e opacità, fra leggerezze e plasticità¹². Scrive Vischer che il simbolo è primariamente una «connessione esteriore tra immagine e contenuto attraverso un termine di confronto»¹³. Sia il carattere metaforico e metonimico, sia la fluida sperimentazione sinestetica dei *tacchini* propongono tale funzione, plastica, del simbolo. Laddove, ancor più marcatamente, dato il contesto mitico entro cui appare il significato simbolico, il riflesso dell'immagine nasconde la morte, o meglio la nullificazione, del senso presente della *cosa*. Leggiamo un esempio:

La pineta è selvaggia, tutta chiusa da cespugli fitti, da mirti, da tamerici. Qua e là ginestre fiorite *risplendono* con i loro gialli fioriti. La pioggia discende su la verdura con un crepitio che varia secondo la densità del fogliame. I pini hanno alla cima i rametti simili a *dita* "che giocano con l'aura che si perde" (II, p. 105)

Esiste una formula figurativa che descrive uno stadio pulsionale primigenio tipico, secondo l'antropologia del mito, dei greci. E proprio parte considerevole delle *Pathosformeln* warburghiane sono associate a *topoi* della tragedia attica. Senza scomodare Nietzsche e tutto il corredo immaginativo che scaturisce

dalla *Nascita della tragedia*, c'è tutta una corrente, (dalla quale Nietzsche stesso deriva) specie proveniente dall'*équipe* filologica tedesca, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, attenta a cercare fili conduttori del percepire mitico degli antichi greci. D'Annunzio si nutrì ampiamente di queste conoscenze (penso ad eventuali influenze – ma tutte da verificare – di Johann Jakob Bachofen e di G.F. Schoemann). Ma non occorre, ora, soffermarsi sul magma delle fonti in ambito mitico¹⁴; dobbiamo invece riflettere sul 'senso greco della cosa' come emerge da alcuni *taccuini* fondamentali.

Durante la crociera sul Mediterraneo (1895), più carica di auto-leggende che veri atti eroici, d'Annunzio, immancabile annotatore, *taccuino* alla mano (*III, 29 luglio 1895*), scrive:

Al piacere vivo che provo nel rimanere ignudo, alla mia disinvoltura nel muovermi, alla mancanza assoluta del pudore fisico, sento che veramente io sono penetrato d'ellenismo fino alle midolle e che avrei dovuto nascere ad Atene, esercitare nei ginnasii la giovinezza; (*I, p. 34*)

e il *31 luglio*:

Il sole, battendomi su le palpebre, mi sveglia. Vedo, a traverso il tessuto delle palpebre, lo splendore roseo del mio sangue. Mi sembra già di essere a traverso una purificazione. È incredibile quanto sia in me profondo il sentimento di distacco da tutte le cose lasciate dietro di me [...]. (*I, p. 38*)

Al di là del tipicizzatissimo gioco visivo/visionario¹⁵, e dei forti nessi iterativi sul piano stilistico, è curioso leggere come attraverso un linguaggio somatico (sia nei sostantivi che nei verbi) d'Annunzio voglia ridare la sensualità greca, il percepire e il percepirsi secondo canoni antichi, tramite una presenza distante, feroce nella corporalità e distaccata da ogni principio individuale. Il reale si frantuma nella molteplicità dei particolari e da essi si cristallizza il senso simbolico, così come descritto da Vischer, e ripreso da Warburg, della percezione visiva: gli oggetti subiscono una «trasformazione tramite simbolizzazione». È l'artista che dà un particolare senso alla natura mediante le proprie percezioni e le proprie facoltà¹⁶.

Gli appunti di queste pagine dei *Taccuini* risentono già di una riflessione sulla 'percezione' del 'mondo greco' (nel particolare tutto veicolato sul mondo della natura ed eventualmente, come vedremo, sulle immagini delle rovine in essa presenti), sulla dimensione simbolica alla quale conduce un modo di vedere il reale completamente differente. Tali riflessioni sul senso panico, che per l'apunto il luogo mitico suscita, trovano giustificazione teorica nel medesimo *taccuino III*: «lo spirito greco si formava nella continua reazione dell'uomo contro la precisa e imponente *personalità* delle cose. Non v'è per me un paesaggio più eccitante di questo, composto quasi tutto dalle forme violente degli olivi e delle rupi. Così fiera e singolare è ogni figura, che s'impone allo spirito quasi *come*

un sopruso. V'è – mi sembra – nelle cose una linea dominatrice. [...] Esse – le cose – s'impongono prepotenti. Allora nasce nell'uomo energico un istinto di reazione. Egli vuol essere *più forte delle cose*. Ed ecco come si formano le magnifiche personalità degli antichi Elleni. Il paese ch'essi abitavano era per loro un continuo stimolo, un continuo suscitatore di energie e di volontà» (I, pp. 56-57). La personalità delle cose rende la realtà circostante autonoma rispetto al soggetto che la percepisce, dopo il processo stesso di riconoscibilità e visione. D'Annunzio parla di una «purificazione», di un atteggiamento sacrale e religioso nei confronti del luogo circostante; ma non un luogo qualsiasi, bensì il luogo dove nel passato sono sorti i «miti» stessi; le realizzazioni più immediate dell'unione fra uomo e natura (tramite la metamorfosi); e qui giocoforza ci soccorrono le memorabili intuizioni di Warburg che vedeva nelle immagini mitologiche la materializzazione «dominante di [...] un universo mentale»¹⁷.

È certo solo una coincidenza di influenze, ma è bene ricordare che Warburg ebbe a disposizione, per quanto riguarda certe dinamiche primitive dell'irrazionale, i risultati di Tito Vignoli di *Mito e scienza* del 1879 (tradotto in tedesco nel 1880), testo conosciuto e utilizzato anche da d'Annunzio¹⁸. L'antropologo italiano insegna a d'Annunzio che nell'uomo nasce un «istinto di reazione», l'istinto proprio dei greci antichi. Nel *taccuino 1* d'Annunzio rielabora proprio il concetto espresso nel *taccuino V*: «lo spirito greco è fatto dalla reazione continua dell'uomo contro la *personalità delle cose*» e proprio da tale rapporto nacque nella Grecia antica «l'istinto di predominio» necessario all'uomo per reagire. Si tratta di un discorso sul rapporto fra uomo e natura, un discorso che d'Annunzio non ha mai abbandonato, dalle prime riflessioni del *taccuino della Pescara* al *Libro segreto*. Il legame fra umano e naturale si conclude nell'ambito artistico, lasciando spazio al «mistero», in sintonia con l'estetica di Conti, e vicino all'idea di realizzazione di «vita superiore» parallela all'estetica di Schopenhauer.

La scrittura simbolistica, che ha in sé precipui dislocamenti rispetto all'analoga, va quindi, per certi aspetti, di pari passo col senso ellenico del mondo. I primi veicoli per la greicità arrivarono a d'Annunzio da Lessing e Winckelmann, specie per l'idea di «bellezza neoplatonica» sottesa al *Piacere*¹⁹. In ciò d'Annunzio si colloca all'interno di un fenomeno ricettivo importante, poi codificato, per l'appunto, da Warburg e, ancor più, dal suo «venerato maestro» Carl Justi, autore di una fondamentale monografia (in tre volumi del 1866-72) su Winckelmann dal titolo *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, nella quale, oltre che uno splendido panorama della cultura europea tra Sette e Ottocento, emerge l'idea che la forte rinascita del senso ellenico del mondo in epoca moderna abbia le sue radici profonde nella cultura germanica (idea che poi verrà estesamente ripresa, proprio discutendo la monografia di Justi, da Eberhard Gotthein, nel 1889, con i *Compiti della storia della cultura*). D'Annunzio fu anche lettore di opere tedesche, in traduzione, e per quanto ostentasse l'idea che la filosofia classica tedesca fosse importante, certo non fu sordo, nonostante cer-

ti disordini concettuali, alle voci che da lì provenivano verso la rinascita dei paradigmi dell'antico.

Nei *taccuini*, così come nelle pagine del d'Annunzio 'ufficiale', anche se lì le cose risentono delle molteplici sensibilità dei vari momenti, l'operatività simbolistica determina nelle opere d'arte e nei paesaggi (quindi la configurazione spaziale) il nucleo di una scrittura che, in quanto simbolistica, diventa anche performativa (la parola/simbolo non solo descrive l'oggetto ma, nominandolo, lo carica di sovraindividualità semantiche). Essi, proprio come *Mnemosyne*, sono un «Atlante della memoria» che ci accompagna come un *Baedeker* per chiese, musei, monumenti, sia in Italia sia in Europa e oltre, sino all'Egitto. Il campo di forze figurativo-strutturali rappresentato ha, inevitabilmente, un carattere frammentario, e talvolta febbrile; leggiamo alcune descrizioni.

D'Annunzio, a Basilea nell'aprile del 1900, sta percorrendo le sale del *Kunstmuseum*, che tutt'ora ospita tra le più ricche collezioni d'arte in Svizzera, e s'imbatte in opere di Arnold Böcklin e di Hans Holbein (il *taccuino* è il XXXVI):

BOECKLIN -

Fama usurpata. Un settentrionale che ha allucinazioni nostalgiche del mondo mitico – Colore *violento* e intero, ma nessun senso del colore – un'aspirazione vana verso l'energia e un disegno fiacco. Un senso confuso del mistero sacro –

La visione della bellezza gli è negata. Le sue donne sono brutte. Non hanno se non un animo mediocre – come quelle di Holbein – Nel sogno della Vita la donna che stringe il fascio di fiori è informe senza alcuna nobiltà – I due fanciulli che scherzano nel rivolo sono *senili*, figli di *vecchio*. L'acqua, il divino elemento, non ha nessun palpito. La colorazione è stridente.

[...]

V'è sempre l'*aspirazione* e non la sensazione RESA. (I, p. 389)

Emergono un'acutissima sensibilità, attenzione all'impianto cromatico e alle forme nel complesso; d'Annunzio legge il quadro cercando le facoltà simboliche, dei corpi e degli elementi. È interessante, per dinamiche più generali già discusse, la definizione iniziale: «un settentrionale che ha allucinazioni nostalgiche del mondo mitico». Con allucinazioni, nostalgia e mondo mitico siamo proiettati nelle scene centrali della *Città morta*, ove l'archeologo Leonardo, vittima di una degenerazione (anche in questo caso, attraverso un sapiente uso del lessico, fortemente caratterizzato in senso fisico)²⁰, rivive, follemente, secondo le leggi d'un *Déjà vu* iper-temporale, il dramma antico; costanti dell'attenzione dannunziana, rivolte anche all'arte figurativa.

E Holbein:

HOLBEIN, il suo ritratto – Un volto di contadino con una certa durezza e una certa astuzia – Le labbra serrate, gli occhi lionati e acuti Il cappello rosso: *rasato*, imberbe: buono operaio del pennello (I, p. 390)

e poi, a proposito del ritratto dei Meyer (fu una delle prime opere commissionate al pittore):

[...] Holbein interprete della stirpe, dell'*eredità* familiare, della *progenie*.

La cura minuziosa nel rendere tutte le particolarità degli abiti –

[...]

Tutte anime mediocri, ben chiuse nel loro corpo – Sembra che le linee della lor figura corporea sieno *i limiti* del loro spirito (I, p. 391)

Se da un lato, con Böcklin, l'interesse è tutto veicolato ai sintomi simbolistici, ora l'accento cade sull'altra tematica già menzionata: il positivismo psicologico. Ho già ribadito che gli studi di fisiognomica (Lombroso, Morselli, Mantegazza, Tanzi, ecc.), fra i tanti dell'ambito scientifico, furono determinanti per d'Annunzio, specie all'altezza dell'*Invincibile*, dell'*Innocente* e del *Giovanni Episcopo*.

A proposito di Böcklin dunque d'Annunzio ha parlato di «mistero sacro», tenendo presente l'intensa educazione, mediata appunto dai grandi temi del mito, dello sguardo (interiore) verso il mondo classico sotto la duplice influenza misterica e sacra. Di «mistero greco» e di segreto religioso parla Édouard Schuré in una lettera scritta il 3 settembre 1906 all'orientalista, antropologo e storico delle religioni Angelo de Gubernatis. L'accostamento della cultura classica al fenomeno dell'occultismo non era estraneo alla civiltà decadente (e qui si spiega molto dell'attenzione verso le capacità visionarie). Schuré, autore dei *Grands Initiés*, del 1889 (opera nota a d'Annunzio), parla del «verbo orfico [che] si infiltrò così misteriosamente, nelle vene dell'Ellade, per le vie segrete dei santuari e dell'iniziazione»²¹. Senza soffermarsi su origine e natura di uno dei movimenti religiosi 'misterici' più affascinanti dell'epoca classica, l'orfismo, ricordiamo solamente la connessione che il mito di Orfeo ha, originariamente, con le potenzialità dionisiache²² (temi importantissimi che arrivano a tanta cultura europea di fine Ottocento – primo Novecento specialmente grazie a Nietzsche). I santuari greci che, secondo una visione estetica filtrata dal 'mistero', sono il simbolo di un'antica sapienza proveniente dal mondo orientale diventano il mezzo per la «résurrection de la Grèce antique dans la conscience moderne» nelle parole di Charles Diehl, autore di due opere conosciute e utilizzate da d'Annunzio: l'*Excursions archéologiques en Grèce* del 1890 e *En Méditerranée* del 1901²³.

Questo nesso ci aiuta a definire meglio quel binomio tutto warburghiano basato su 'memoria iconologica' e 'irrazionalità moderna'. Il mistero suscitatore di vertigine viene mediato da un processo, fra immaginazione e linguaggio figurativo, demiurgico che d'Annunzio coglie molto bene, sia grazie alla lettura di Nietzsche (anche se deviata da studiosi francesi e da Angelo Conti – quindi in forti connessioni con Schopenhauer), sia alla personale esperienza del viaggio in Grecia e alla più generale spinta, specie wagneriana, verso un nuovo linguaggio del mito. Ci sono una stratificazione della memoria e una rise-

mantizzazione del percepito che d'Annunzio fa proprie laddove, in queste «operazioni della memoria» che sono i *Taccuini*, parla di personalità artistiche vicine, per sensibilità e vocazione, alle atmosfere elleniche.

Angelo Conti scriveva che «per conoscere l'essenza dell'arte è necessario conoscere l'essenza della vita. Questa conoscenza è la sola base sulla quale possa solidamente essere fondata una teoria estetica o un programma etico; è il solo modo per giungere a contemplare il fatto dell'esistenza e l'opera d'arte con lo sguardo reso profondo e sereno dall'intuizione della natura»²⁴; e poco dopo evoca i due principi entro i quali si svolge la più alta forma di conoscenza umana, quella per l'appunto estetica: il «mistero» e la «meraviglia». Per quest'ultimo fenomeno Conti ripercorre alcune idee di un pensatore a lui molto caro: il Thomas Carlyle del *Sartus Resartus*: «L'uomo che non può meravigliarsi [...], quand'anche fosse membro d'innumerabili istituti governativi e portasse dentro il suo cervello tutta la *Meccanica celeste* e tutta la *Filosofia di Hegel* e il riassunto di tutti i risultati dei laboratori e degli osservatori, non è se non un paio di occhiali ai quali mancano gli occhi»²⁵. La meraviglia verso il mistero si determina mediante l'arte, la quale deve assumere le vesti di un nuovo linguaggio: «il linguaggio dell'arte non è quello che il Carlyle paragona alla musica delle sfere di Pitagora; è un linguaggio umano», ma Conti aggiunge che «l'arte non riesce se non in alcuni istanti a lacerare il tessuto del velo di Maya, e – riprendendo Schopenhauer – l'oblio che essa può darci è sempre seguito dal riapparire del dolore e dell'angoscia individuale»²⁶. La predisposizione conoscitiva che d'Annunzio legge nel mondo ellenico è la medesima che Conti propone come risoluzione al problema dell'individualità: «quando l'artista» è in grado di «mettersi in comunicazione diretta e immediata con l'anima delle cose, egli non è più una creatura individuale, egli è un creatore che opera seguendo le stesse leggi con le quali operano le cose, egli è la voce stessa della natura. Lo spettatore, il contemplatore a cui giunge un'eco di questa voce, non si sentirà come tuffato d'improvviso nelle onde del fiume dell'oblio?»²⁷; e proprio questo fiume dell'oblio, l'eliminazione dell'«errore del tempo», è ciò che d'Annunzio continua a cercare (ancora una volta pensiamo agli esiti della *Città morta*).

Torniamo alla lettura di altri frammenti dai *Taccuini*. Sono numerose le impressioni lasciate sui luoghi che custodiscono le opere; per esempio: «l'incanto di questi musei tedeschi è la loro solitudine, il loro silenzio, e il mutismo dei custodi» (*Taccuino XXXVII*), secondo il gusto del collezionismo e il dibattito, in seno all'estetismo ruskiniano, sui musei. Medesime cure e attenzioni sono serbate a monumenti, chiese e sculture. Lo troviamo nel 1899 a Venezia, dinanzi alla Porta della Carta di Palazzo Ducale:

L'angolo della basilica, presso la porta della Carta, tutto incrostato di marmi venati, rosei, verdi, gialli, paonazzi, grigi, una infinita varietà di colori e di venature. Giù nell'angolo, i quattro re di porfido rosso che si abbracciano. I quattro pugni che stringono le else delle spade che finiscono con un becco di sparviero. (I, p. 349)

Quattro re di porfido rosso che, nel *Fuoco*, la Foscarina percepisce:

vivere come se fossero di cupo sangue [...] che si abbracciano per un patto con un sol braccio mentre stringono nel pugno duro l'elsa terminata da un becco di sparviere. La innumerevoli vene dei marmi diversi ond'è incrostato il fianco del tempio, quelle indistinte trame di vario colore, quei labirinti e quei meandri commisti, parvero quasi renderle visibile la sua stessa diversità interiore, la confusione stessa dei suoi pensieri²⁸.

Ecco l'«intensificazione delle immagini» e la «trasformazione tramite simbolizzazione» di cui prima si discuteva. Il dato cromatico si smaterializza per spiritualizzarsi nelle pagine del romanzo wagneriano, attraverso gli occhi e le sensazioni di Foscarina.

L'esempio permette di fare un'ultima riflessione, sempre traendo spunto dalla critica di Warburg, sulle questioni della «creazione artistica» in d'Annunzio. Scrive Warburg il 22 giugno 1888, in un manoscritto catalogato nei faldoni dell'Archivio Warburg col titolo generale *Grundlegende Bruchstücke* (cit. A., 43. 1. 2. 1, n. 3): «offrendosi sempre all'osservatore – contrariamente alle leggi della vita – come immagine irrigidita di un momento in realtà fuggevole, il prodotto artistico consente all'osservatore di tentare di verificare la vitalità dell'opera d'arte desumendone le intrinseche qualità da questa o quella caratteristica superficiale».

Nei *Taccuini* è dunque operativa un'osservazione empirica del reale, ove s'intrecciano, attraverso un'estetica generale della rappresentazione, la matrice simbolistica con circolarità e sequenzialità di dati (come esemplificato). L'occhio di d'Annunzio è puntato sui dettagli (altro carattere importante dell'osservazione del reale di d'Annunzio), specie su nessi cromatici, impressioni violente e immediate. Dal *taccuino* emerge una *riscrittura visionaria* dei dati registrati²⁹. «Nell'osservazione simbolica – scrive Warburg – di una cosa [...] si fa astrazione delle altre caratteristiche ed esperienze dell'oggetto a vantaggio dell'espressione momentanea». Alla dinamicità spazio-temporale la *riscrittura visionaria* sostituisce l'eterno mitico e onirico del simbolo, dedotto dalle modificazioni della percezione.

In questo brevissimo percorso ho cercato di lasciare Aby Warburg più sullo sfondo che non all'interno della questione, per ovvi motivi. I suoi lavori, così come quelli dei citati Vischer, Gombrich ecc., aiutano con immenso respiro d'intelligenza a leggere alcuni testi molto complessi della modernità e della pre-modernità (credendo fermamente che d'Annunzio appartenga più a questa seconda categoria che non alla prima) che sono o il risultato di una raffinata sensibilità o di complessi procedimenti di riscrittura (come il caso dannunziano). Da delle «operazioni della memoria» certo ci si aspetta che un «io», più o meno lirico, faccia uno scavo, anche archeologico, attraverso propri ricordi, immagini indelebili, epifanie (parola importante per queste «operazioni»), ecc. di quello che è un discorso profondo e capace di senso letterario, e non solo, mediante una manipolazione di valori e sentimenti. Ma esiste anche

un'altra memoria, ancora più inabissata che brilla laddove il moderno inevitabilmente «cozza» con l'antico. E non è solo un vedere paesaggi, reali e della mente, di un mondo che non esiste più in superficie, ma è il tentativo di 'sentire' qualcosa come non lo si può più sentire nelle razionalità moderne; qualcosa che ha bisogno dell'irrazionale, di tutto quell'irrazionale che dell'antico era il sangue, che del mito era l'anima stessa. Ma come tutte le anime ha bisogno di un corpo. Ed ecco questo corpo diventare memoria iconologica, nelle parole di Warburg. E che nella voce di un autore alle soglie della modernità come d'Annunzio si trasforma in un museo di immagini, tramite quell'instancabile bisogno di annotare, appuntare e riflettere (non con distensione, ma per intuizioni). Immagini che fanno parte di una interpretazione del mito *inclusiva*³⁰. Se anche il mondo non è più abitato da ninfe, nereidi o satiri, da dei ed eroi, non mancano certe polarità analogiche intrinseche alla realtà stessa, che d'Annunzio tenta di far emergere attraverso un uso musicale, evocativo, analogico appunto, e talvolta plasticamente simbolico, della parola.

Ho fatto solo un esempio tratto dal *Fuoco*, ma quanti se ne potrebbero fare da *Alcyone*, *Maia* o dalle *Faville del maglio* del «Corriere della Sera», relativi a quel processo di *risrittura visionaria* che prende la plasticità di certi appunti dei *Taccuini* e li carica di una densità semantica ricchissima e tutta da ragionare a seconda delle singole fasi monostilistiche (perché è sempre lo stile che detta certe regole poetiche) di un percorso, nella totalità, come ha magistralmente indicato Dante Isella, pluristilistico. Sarà infine il caso, in altra sede, di indagare «ritmo» e «melodia» (con l'aiuto dello studio di Gian Luigi Beccaria sulla prosa d'arte) di questa sintassi ferma e frammentaria, ricca di iterazioni e complicità simbolistiche *in nuce*.

Dunque concludo applicando al d'Annunzio dei *Taccuini* una bella riflessione che Ezio Raimondi ha dedicato all'occhio di Warburg scrittore: «la descrizione è scrittura ma insieme è anche atto critico e prospettiva interpretativa» (nel caso dannunziano, prospettiva simbolistica).

NOTE

¹ Cfr. C. Segre, *Pittura, linguaggio e tempo*, Parma, Monte Università Parma Editore, 2006; e C. Segre, *La pelle di san Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino, Einaudi, 2003. Si vedano inoltre P.V. Mengaldo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005 (in particolare il primo capitolo) e E. Raimondi, *Ombre e figure: Longhi, Arcangeli e la critica d'arte*, a cura di G. Fenocchio e G. Zanetti, Bologna, Il mulino, 2010.

² Tutti gli interventi sono raccolti in G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, a cura di A. Andreoli, 2 Voll. Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1996-2003; ma cfr. anche G. d'Annunzio, *Pagine sull'arte*, a cura di S. Fugazza, introduzione di P. Gibellini, Milano, Electa, 1986.

³ A un primo sguardo tutta la prima produzione giornalistica di d'Annunzio (non solo, quindi, gli articoli di cronache o recensioni d'arte) presenta la maggior parte dei caratteri della sintassi (e connessi ritmi) analizzati da Gian Luigi Beccaria nel fondamentale *Figure ritmico-sintattiche della prosa dannunziana*, in Id., *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 285-318.

⁴ Cfr. l'essenziale monografia di Ernst Hans Gombrich, *Abby Warburg. An Intellectual Biography*.

With a memoir on the history of the library by F. Saxl, London, The Warburg Institute, University of London, 1970. Antiromantico per eccellenza, anche Gombrich è una lettura essenziale per il ruolo delle immagini fra arte e scrittura, specie per quella dimensione intermedia, tra pienezza e vuoto ontologici, che prolunga le figuratività su piani alterati. Cfr. S. Ferretti, *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panofsky*, Casale Monferrato, Marietti, 1984 e la relativa discussione di Giorgio Zanetti, *I misteri della memoria*, in Id., *Il Novecento come visione*, Roma, Carocci, 1999, pp. 189-96 ove si legge, a p. 192: «Warburg era [...] guidato da una filologia del mito, della facoltà simbolica interna alla migrazione delle immagini attraverso cui l'*homo non sapiens* evoca e controlla le proprie paure e i propri fantasmi», inteso a sottolineare la specificità di un'antropologia della memoria di cui Warburg è stato costante maestro.

⁵ Cfr. E. Raimondi, *Warburg, Justi e la «prima sostanza»*, in *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dèi*, a cura di M. Bertozzi, Modena, Panini, 2002, pp. 86-98.

⁶ Cfr. M. Marinoni, *Appunti sui 'Taccuini' dannunziani: Journal di una memoria 'materiale'*, «Studi di Novecenteschi», 84, ottobre 2013, pp. 125-43, ora in Id., *Note dannunziane. Simboli, malattie mentali e luoghi del mito*, Edizioni Accademiche Italiane, 2014, pp. 76-95.

⁷ Anche se in altra prospettiva cfr. N. Lorenzini, *Il segno del corpo. (Saggio su d'Annunzio)*, Roma, Bulzoni, 1984, in particolare il capitolo *Parlare l'irrazionale: la sinestesia*. Sempre di Lorenzini può risultare interessante confrontare gli esiti novecenteschi della centralità del corpo indagati per campioni in *Corpo e poesia del Novecento italiano*, Bologna, Il Mulino, 2009 (un capitolo è dedicato proprio a d'Annunzio). Per quanto riguarda invece il campo della psicologia sperimentale, determinante per molte inclinazioni anche della sfera estetica otto/primo-novecentesco, mi piace indicare, consapevole della totale arbitrarietà della scelta, nell'introduzione del concetto di *memoria organica* da parte di Henry Maudsley, nel 1867, l'inizio di una nuova interpretazione del rapporto fra il sé e il corpo. Alla luce delle parallele indagini della scuola psicologica francese (Ribot, Binet e Janet – ma non è da sottovalutare l'approccio del sistema schopenhaueriano, di cui Ribot è stato attento studioso) che segnano con fermezza la frantumazione (più o meno anarchica) dell'io. Cfr. R. Bodei, *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Milano, Feltrinelli, 2009, pp. 65-82.

⁸ Cfr. F. Gavazzeni, *Le Sinopie di «Alcione»*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980, pp. 1-10.

⁹ I testi di riferimento sono G. d'Annunzio, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti e R. Forcella, Milano, Mondadori, 1965 (numerazione romana, I); G. d'Annunzio, *Altri taccuini*, a cura di E. Bianchetti, Milano, Mondadori, 1976 (numerazione araba, II) – indicherò, di volta in volta, tra parentesi il numero di pagina. Sia per questioni filologiche sia per necessità testuali occorrerebbe una nuova edizione, rivista e ampliata dei *Taccuini*, che corregga da un lato la bipartizione numerica – poco utile alla ricerca – dall'altra, attraverso una nuova edizione critica, che inglobi oltre i numerosi *taccuini* rinvenuti dopo la pubblicazione del secondo volume anche tutti quegli appunti, abbondantemente presenti nell'Archivio del Vittoriale, che, a rigore di logica, possono essere catalogati sotto l'etichetta generale di *Taccuini*.

¹⁰ Cfr. G. Careri, *'Pathosformeln'.* *Aby Warburg e l'intensificazione delle immagini*, in *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dèi cit.*, pp. 50-62.

¹¹ Nel mio precedente lavoro, indicato in nota 6, all'interno di una classificazione per generi, ho contato, fra quelli editi nelle due raccolte (1965 e 1976), 39 *taccuini* 'd'arte'.

¹² Questa idea di Vicher, da leggersi specularmente con quanto sostenuto da Christian Hermann Weiss, altro hegeliano (semi)ortodosso, in *System Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit* del 1830, deriva dal problema posto da Hegel, nelle lezioni di Estetica, del rapporto tra la bellezza dell'arte (l'arte, ricordiamo, appartiene per Hegel al *Geist*) e la bellezza della natura, partendo dalla possibile deducibilità della prima dalla seconda. Semplifico da Vischer: non essendo necessaria la presenza della bellezza nella natura, anzi essendo intrinseche nella natura stessa delle potenze capaci di annientare o sostituire tale caratteristica, resta compito determinante dell'artista (quello che sopra ho inteso come 'caricare' di significati unificante) quello di produrre una *forma* entro la quale si possa manifestare quel dettaglio di bellezza (di per sé) contin-

gente. La discussione di Vischer si legge in *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, del 1847. Cfr. E. Matassi, *Eredità hegeliane. Da Cieszkowski e Gans a Ritter*, Napoli, Morano, 1991, pp. 37 ss.

¹³ F.Th. Vischer, *Il simbolo*, in *Estetica ed empatia*, a cura di A. Pinotti, Milano, Guerini, 1997, p. 141. Ricordo anche l'importante idea, ancora in un intreccio hegeliano, assai diffusa nel periodo, dell'«essenzialità del gesto evocativo» discussa da G. Friedrich Creuzer nel suo fortunatissimo *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* del 1810 (la prima edizione). Cfr. per il contesto culturale E. Howald, *Der Kampf um Creuzers Symbolik: Eine Auswahl Dokumenten*, Tübingen, Mohr, 1926 e F. Marelli, *Lo sguardo da Oriente: simbolo, mito e greità in Friedrich Creuzer*, Milano, LED, 2000.

¹⁴ Molti nomi e molti testi, come fonti, si leggono nelle note degli ultimi due volumi dei «Meridiani» che raccolgono l'opera drammaturgica dannunziana; cfr. G. d'Annunzio, *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, Milano, Mondadori, 2013 (si vedano, in particolare, le note, curate da Zanetti, alla *Città Morta*, alla *Gloria* e al *Sogni d'un tramonto d'autunno*). Sempre di Zanetti cfr. *Tema della folla e dell'eroe per un commento della «Gloria» di d'Annunzio*, «La modernità letteraria», 6, 2013, pp. 68-88.

¹⁵ Ancora efficacissimo in proposito lo studio di Arturo Mazzarella, *La visione e l'enigma: d'Annunzio, Hofmannsthal, Musil*, Napoli, Bibliopolis, 1991.

¹⁶ Ed è proprio su questo punto che si fondano i due presupposti che vorrei legare saldamente: la forte tensione mitica, intesa, nello specifico, come adesione totale a un fenomeno di relazioni corporee/extracorporee sulla via della perdita del *principium individuationis* e i risultati della ricerca sperimentale coeva in ambito psicologico. Esempio calzante la figura di Angelo Mosso: psicologo e anatomista da un lato, e studioso delle antiche civiltà (del Mediterraneo in particolare) dall'altro.

¹⁷ Zanetti, *Il Novecento come visione* cit., p. 121.

¹⁸ Un altro fondamentale punto di incontro fra d'Annunzio e Vignoli è la questione dell'evoluzionismo. Gli studi di Pietro Gibellini hanno da tempo messo in chiaro l'interesse costante e precoce del poeta per le teorie di Darwin. Testimoniano tale attenzione oltre che certi temi delle prime novelle molti articoli di giornale. Il nome di Vignoli può essere suonato molto presto negli orecchi di d'Annunzio in quanto, in Italia, l'antropologo fu uno dei primi ad aderire alla nuova scienza darwiniana, pubblicando molto presto alcuni interventi sul «Politecnico» di Carlo Cattaneo. Cfr. E. Canadelli, «Più positivo dei positivisti». *Antropologia, psicologia, evoluzionismo in Tito Vignoli*, Pisa, ETS, 2013.

¹⁹ In ciò è da notare una certa prematura confusione concettuale estetica – su cui non apro parentesi ulteriori, ma che meriterebbe un'analisi approfondita – di d'Annunzio che mette insieme, per lo meno all'altezza del *Piacere*, alcuni insegnamenti di Winckelmann con altri di Schopenhauer. È noto, anche da alcune pagine centrali del terzo libro del *Mondo come volontà e rappresentazione*, come il filosofo di Danzica abbia preso nettamente le distanze dalla «lettura dell'antico» di certe espressioni neoclassiche settecentesche.

²⁰ Sulla caratterizzazione somatica del linguaggio della follia nella *Città morta* mi permetto di rimandare al mio *Mito classico e follia moderna. Un incontro teatrale presso un sito archeologico*, «Studi Novecenteschi», 82, giugno 2012, pp. 71-84.

²¹ É. Schuré, *I grandi iniziati. Cenni sulla storia segreta delle religioni*, Bari, Laterza, 1914, p. 134.

²² Erwin Rohde, in un lavoro pubblicato in due volumi dal 1890 al 1894 intitolato *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, parla di un «Dioniso tracio separatista». Cfr. E. Rohde, *Psyche, culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci*, a cura di S. Givone, Roma-Bari, Laterza, 2006. La bibliografia storica sul fenomeno dell'Orfismo è molto vasta, cfr. lo studio ormai classico di Marcel Detienne, *Dioniso e la pantera profumata*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

²³ Cfr. l'ottimo catalogo di opere di viaggio nell'Ottocento realizzato da Giancarlo Menichelli, *Viaggiatori francesi reali o immaginari nell'Italia dell'Ottocento*, «Quaderni di cultura francese», Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1962. Non occorre qui ripercorrere il labirintico mondo delle fonti dannunziane a proposito del rapporto con il mondo greco, per il quale si rinvia agli

studi di Guy Tosi, *D'Annunzio e la cultura francese*, 2 Voll., a cura di M. Rasera, prefazione di G. Oliva, Lanciano, Carabba, 2014.

²⁴ A. Conti, *La beata riva. Trattato dell'oblio*, a cura di P. Gibellini, Venezia, Marsilio, 2000, p. 91.

²⁵ Conti, *La beata riva. Trattato dell'oblio* cit., p. 104.

²⁶ Conti, *La beata riva. Trattato dell'oblio* cit., pp. 91-92.

²⁷ Conti, *La beata riva. Trattato dell'oblio* cit., p. 134.

²⁸ G. d'Annunzio, *Il fuoco*, in Id., *Prose di romanzi*, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1989, vol. II, p. 397.

²⁹ Quello della 'riscrittura' è un modello intrinseco agli sviluppi della modernità; diventa elemento essenziale della stessa processualità letteraria e in d'Annunzio rappresenta una nota di lettura, soprattutto filologica, determinante.

³⁰ Per una discussione in proposito mi permetto di rimandare al mio *D'Annunzio e il non-finito: strutture, temi e motivi delle prime «Faville del maglio»*, in *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di A. Dolfi, Firenze, FUP, 2015, pp. 213-30, in cui discuto la duplice natura *inclusiva/esclusiva* della riscrittura del mito in d'Annunzio.

INTORNO AL TESTO

NADIA EBANI

*Le Odi pariniane:
libro d'autore o volume di editore?*

*Parini's Odi:
an author's work or an editor's volume?*

ABSTRACT

Alle ragioni di ordine stilistico, metrico, strutturale, già individuate nel commento alle *Odi* pariniane (Guanda, Fondazione Bembo, 2010), si aggiungono ragioni desunte dalla compulsazione dei manoscritti del fondo ambrosiano, che testimoniano in più modi la presenza e la volontà dell'autore nell'allestimento della prima edizione della raccolta.

Complementing the stylistic, metrical and structural considerations, already explored in the commentary on Parini's *Odi* (Guanda, Fondazione Bembo, 2010), this essay considers the manuscripts in the Ambrosian collection which bear witness to the author's interest and involvement in the preparation of the work's first edition.

*Le Odi pariniane:
libro d'autore o volume di editore?*

Quando, nel 1975, Dante Isella licenziava l'edizione critica delle *Odi pariniane*¹, operava una scelta ecdotica di assoluta radicalità. La più che centenaria tradizione testuale inaugurata nel 1802 da Francesco Reina, fondamento di tutta la critica pariniana di otto e novecento, veniva accantonata a favore, invece, della *editio princeps* pubblicata nel 1791 a Milano per la cura di Agostino Gambarelli, amico tra i più intrinseci al poeta². Le divergenze tra il testo tradito dal Reina e la nuova proposta filologica erano relevantissime: variava il numero dei componimenti inclusi (i ventidue del 1791, seguiti dalle tre odi di più tarda composizione e non più venti) e variava la loro *dispositio* interna, mentre veniva a mancare ogni possibilità di correlazione dei singoli testi con un macrotesto includente, secondo la classificazione del Reina, tutta l'opera poetica pariniana ordinata per forme metriche, a ritrarre la figura del poeta in tutta l'estensione e varietà della sua opera. Ne riusciva invece un volumetto, individuo per se stante, sciolto da legami con altri testi, «il libro delle *Odi*», come lo definì Isella, con tutte le implicazioni che già l'idea di libro comporta in merito alla parte svolta dall'autore nell'assemblaggio della silloge.

Tale scelta filologica ha suscitato sia nell'immediato, sia in tempi recenti, alcuni se pur rari dissensi, tra i quali a tutt'oggi il più dettagliato per articolazione e argomentazione rimane quello di Furio Felcini, pubblicato nel 1978 su «Studi e problemi di critica testuale»³. A questo saggio successivamente, a vario titolo e in varia misura, si sono affiancati gli interventi di Stefano Carrai e di Paolo Bartesaghi⁴.

Le ragioni del Felcini sono sintetizzabili, nelle loro linee generali, in due ordini di obiezioni:

a) mancano, al di là della sola parola di Agostino Gambarelli, le prove di un qualche avallo dell'autore all'edizione del 1791, il cui permesso di stampa sarebbe stato addirittura strappato al poeta agitando il pericolo di una imminente edizione pirata. A suffragio, invece, della affermazione del Reina, secondo la quale Parini avrebbe eliminato dalla raccolta alcune odi-canzonette⁵, Felcini e Carrai portano la testimonianza di Giuseppe Bernardoni, già curatore della stampa Bolzani del 1795-96 e nuovamente editore delle *Odi* nel 1814, il quale affermava di aver avuto tra le mani un esemplare dell'edizione Gambarelli, con correzioni dello stesso Parini, che ne aveva escluso quattro componimenti⁶.

b) La raccolta del 1791 non è definibile come libro delle odi, dal momento che non vi è ravvisabile «alcuna *ratio*, vuoi metrica, vuoi contenutistica, vuoi cronologica».

Nella disamina della questione il Felcini procedeva analizzando *in primis* l'*Avviso* al lettore premesso alla Gambarelli, come del resto aveva proceduto già Isella, evidentemente approdando a conclusioni opposte. Al momento attuale, tuttavia, il recente rinvenimento di una redazione scartata di questa premessa⁷ consente un confronto tra i due testi potenzialmente utile a una valutazione della questione.

Li riproduco in parallelo qui di seguito.

Redazione approvata

La sorte che questi componimenti hanno corsa da tanti anni in quà, è stata appunto quella che ed essi e il loro Autore si meritavano. Il pubblico non ha mai cessato di andarli ramassando con una avidità proporzionata al conto che ne faceva: l'Autore non si curò mai di raccogliarli, e darli fuori stampati; ed essi ci avevano fatto il guadagno di passare da una mano all'altra, e da questa a quella città, tanto infedeli e scorretti e mutili e svisati, da non potersi talvolta più riconoscere per fattura dello ingegno che li aveva prodotti. Questo disordine era sempre doluto ad ogni amatore della buona poesia: ma gli amici soprattutto dell'Autore non se ne potevano dar pace. Le istanze di questi a lui non furono nè scarse, nè tiepide. E benché l'Ab. Parini sia ornato di quella tanta gentilezza, e di quel delicato senso d'amicizia, che ognun sa; tuttavia la sua estrema modestia, e una ripugnanza a lui naturale a correre attorno al soverchio in istampa, prevalsero finora alle brame ed ai conforti de' suoi tanti lodatori, ed amorevoli. A uno di questi, nè certo de' meno assidui e fervorosi, venne finalmente sentore di una edizione che stava per intraprendersi altrove di *poesie* di quest'uomo. Raccoglitori sconsiderati, e stampatori rapaci, che bei servigi e che decoro non sono atti a rendere a uno scrittore di vaglia, e alle buone lettere? Cotale edizione, oltre alla fedeltà ed alla correttezza del testo, requisiti sì poco necessari in questo genere di scritti, sarebbe ancora per soprammercato stata impinguata di quelle graziose *balorderie*, con le quali altri ha tentato, a penna, e quando a stampa, di nobilitare viepiù il nome dell'Ab. Parini. Ma fuor di scherzo. Un pericolo di questa fatta, oltre le ragioni già addotte, doveva eccitare tutti gli amici ed ammiratori del nostro *Poeta* a raddoppiare la forza delle loro esortazioni. Non mancarono essi a lui, nè egli a se stesso; accordando da ultimo (però sempre al suo modo) a quegli fra loro poco sopra accennato, la facoltà di pubblicare queste *Odi*, e non più. A queste sole⁸ dunque ha dovuto l'*Editore* limitare per ora il suo desiderio. Tante altre cose, e di questo e di diverso genere, specialmente del giocoso: tante prose, quali versanti sulle belle arti e sulla eruzione letteraria in generale, quali attenenti più in particolare alla facoltà che l'Ab. Parini in generale da ben ventidue anni professa pubblicamente in Patria, è forza che se ne stiano per il presente dov'esse sono. Chiunque si pregia di gentilezza, e d'onestà, non crederà mai lecito lo stampare checchessia di un autore vivente, senza il di lui consenso, e per belle che l'opere ne sieno, e per inopportuna che possa sembrare la ritrosia di lui nello aderirvi, più se ne asterrà chi più ne farà stima. Si può frattanto asserire con certezza, che qualunque *Ode*, sì edita, che inedita, che giri sotto il nome dell'Ab. Parini, e non sia compresa nella presente raccolta, è farina di tutt'altro sacco che del suo. Questo, soprattutto, importava all'*Editore* che fosse avvertito.

Redazione scartata

«Queste *Odi* non sarebbero, nè facilmente nè si presto venute alla luce in questa pubblica forma, se non concorrevano importanti ragioni a destarne il pensiero dell'Editore. Di quelle ragioni dunque, e dei mezzi adoperati per effettuarne l'idea, stima egli non impertinente al suo assunto il dare uno stesso ragguaglio ai Lettori.

Egli non può asserire senza esagerazione, che da più d'una ventina d'anni in qua, molte persone, sì in patria, che pel resto d'Italia, e oltramonti ancora, non vanno cessando di ramassare quanti versi, massime del genere lirico, possano trovare dell'Abate Parini. E siccome questo Poeta, mirando non meno al ben fare, che a non invanirsi degli altrui applausi a quello ch'ei fa, non s'è mai curato gran fatto di mandare a stampa i varj componimenti, che, o per isfogo dell'estro, o per qualche occasione or d'amicizia, or di dovere, o per sollievo de' suoi più gravi studj, egli ha di quando in quando dettati; ne sono provvenute due conseguenze, le quali hanno cagionato un ragionevole disgusto in tutti coloro, che amano egualmente le cose sue, che lui. L'una è, che quasi tutte queste sue *Poesie*, ricercate e lodate come sono, girano continuamente da una mano all'altra tanto infedeli, e tronche, e svisate, e malconce, che appena si crederebbero fattura di un sì nobile ingegno: e ciò, non tanto nelle copie a penna, quanto, dal più al manco, in ognuna di quelle ancora, che altri spontaneamente, e senza il consenso di lui ne abbia stampate. L'altra poi non meno sgraziata conseguenza di questo universale buon accoglimento, è stata quella dello avere alcuni sconsiderati raccoglitori degli scritti di quest'uomo, divulgate per di suo, fin anche col mezzo della stampa, cose tanto insulse e sguate, che non è facile il dire se i suppositori di quelle, si meritassero più derisione che abborrimento.

Ben è vero che quegli sciocchi travisamenti, e quelle sfacciate supposizioni non alterarono mai l'Abate Parini a segno, di moverlo agevolmente o a dar fuori egli stesso in più giusta forma que' suoi maltrattati lavori, o a risentirsi pubblicamente del torto fattogli nell'apporre al nome suo le insulsaggini altrui. Chi ha notizia dell'indole bonaria e della moderazione di questo eminente Professore, sa quante volte abbia dovuto ammirarne quella generosa modestia, e quella sensata ripugnanza al correre attorno soverchio facilmente in istampa, da cui pare che non sappiano così scrupolosamente guardarsi parecchi altri, se non troppo presuntuosi, certo almeno più facili a persuadersi del loro valore.

Ma questa virtuosa superiorità d'animo, e non curanza dell'Abate Parini non è già stata il caso de' suoi veri amici, e dei giudiziosi estimatori delle sue poetiche abilità. Chè anzi, mossi costoro, sì dal peso di tutte le predette ragioni, sì dal desiderio che le sue pregiate fatiche comparissero una volta in quel decente aspetto ch'era loro dovuto, non hanno mancato dal fargli reiterate istanze, o perchè s'inducesse ormai a darle fuori egli stesso, o almeno perchè non negasse più oltre il suo aderimento a lasciarle pubblicare da chi si faceva pregio di assumersene l'incarico. Tra questi, non è stato dei manco assidui e calorosi l'Editore; e ciò niente meno che per una serie di ben cinqu'anni.

Ma poco per avventura avrebber giovato nè le istanze nè i conforti, sì degli altri che di lui, se da ultimo non fosse questi stato preso dal non mal fondato timore di una prossima edizione, che di queste e d'altre rime del medesimo Autore era per intraprendersi altrove su quegli sconci esemplari, e su quelle suppositizie balorderie che s'è indicato: edizione, che quando avesse avuto effetto, o per il poco giudizio di chi l'a-

vesse promossa e diretta, o per la rapace avidità degli stampatori che l'avrebbero eseguita, non dovea che cagionar una specie di infamia al Poeta, e un rammarico inesprimibile a' suoi cordiali amici.

In vista dunque di tutte le accennate considerazioni, ma vieppiù avuto riguardo all'indicato sospetto, l'Abate Parini si è finalmente piegato alle tante istanze e persuasioni de' suoi amorevoli, accordando da ultimo la facoltà all'Editore di stampare la presente raccolta. E quantunque il desiderio dell'Editor medesimo si fosse esteso a tentare di dar fuori, comechè sempre al modo suo, con questa occasione diversi altri componimenti della stessa mano, sì di questo, che d'altro genere: buona parte de' quali esistono presso di lui, ed alcuni pochi girano parimente in mano d'altri: tuttavia gli è convenuto per questa volta restringersi al solo numero delle Odi finora divulgate: rimanendogli a ogni modo la brama e la speranza di potere quandochessia appagare e sé e il pubblico con volume di meno scarsa mole. Nel qual tempo, se gli verrà fatto di aggiungere qualche cosa altresì del genere faceto, in cui questo Poeta non si è meno felicemente esercitato, che nel serio e sublime, sarà certo di riscuoterne da ogni amatore delle buone lettere, e dell'antico lepore e venustà italiana, non minor gradimento, di quello ch'ei si lusinga ottenere per questa edizione, così limitata com'ella è.

Le due redazioni hanno in comune la citazione di una serie di fatti: la grande fortuna della poesia del Parini e il parallelo proliferare di false attribuzioni, un deterioramento dei testi proporzionale alla frequenza e alla fretta della loro trasmissione, di qui le reiterate e annose istanze di amici sollecitanti una edizione finalmente rispettosa dell'*auctoritas* pariniana, la sempiterna renitenza del poeta a occuparsi dei problemi concreti della stampa, il pericolo di una imminente edizione pirata, il quale pericolo fu determinante nel convincere il poeta a concedere il permesso per l'impresa editoriale. In entrambi i testi, inoltre, è immediatamente dichiarata una precisa limitazione dell'avallo dell'autore: solo odi (e non altra poesia) e solo quelle odi che già erano state divulgate – come recita il primo avviso – ovvero solo quelle odi, ventidue – che risultano raccolte nel volumetto del 1791, come informa l'avviso definitivo. In altra sede credo di aver chiarito come, in realtà, le due affermazioni vengano a coincidere⁹.

Pure, si noterà come il secondo testo introduca varianti e aggiunte di non scarso rilievo.

Ad esempio:

– Se nella bozza l'assenso del Parini era concesso direttamente all'editore Marelli (che si premurava di precisare: «comechè sempre al modo suo», cioè secondo il modo di vedere del Parini stesso), nella seconda redazione la facoltà alla stampa risulta accordata ad altro responsabile, a quello tra gli amici e lodatori del poeta che gli era più strettamente legato, il Gambarelli. E anche in questa occasione come già nel testo precedente, veniva immediatamente precisato «sempre però al modo suo», dove l'avversativa parentetica, mentre riprende l'inciso della prima bozza, proprio in quanto avversativa mal si concilia – almeno così a me pare – con il significato attribuitole dal Felcini e recentemen-

te condiviso dal Carrai¹⁰: «vale a dire senza rinnegare quella sua “estrema modestia”»¹¹.

– Nel testo andato a stampa entra una proposizione del tutto nuova: «Non mancarono essi [lodatori e amici] a lui, nè egli a se stesso», di cui il Felcini dà la seguente interpretazione «Non hanno mancato essi nei riguardi del poeta, dichiara il Gambarelli, in quanto hanno agito esclusivamente “in servizio” e “per decoro” delle buone lettere. Né ha mancato il poeta verso se stesso: che, se è venuto meno alle direttive della propria coscienza d'uomo e d'artista ha reso però un buon servizio alla letteratura che è dominio di tutti»¹². Tuttavia, quale altro meno involuto significato può esprimere questa giunta, se non che il cantiere editoriale era stato avviato con il concorso e l'assistenza reciproca, sia degli amici nei confronti del maestro, di cui intendevano certificare l'attendibilità formale, sia dell'autore nei confronti della sua opera (il quale tuttavia, come si è testé notato, mentre cedeva alle insistenze degli amici, dettava però le sue condizioni). Si tenga presente per altro che il punto e virgola successivo a *se stesso*, come in moltissimi casi della scrittura coeva e anche pariniana, ha il valore della virgola attuale.

Dunque, tutte le varianti introdotte nella premessa al volume vanno nella direzione di una più ferma precisazione delle clausole dettate dall'autore al momento stesso dell'avallo: in sintesi, un unico responsabile dell'operazione – il più intimo tra gli amici –, il quale pubblicasse solo quel preciso genere di testi e in quel preciso numero.

Su quali fondamenti, dunque, il Felcini definisce ‘presunto’ il consenso accordato al Gambarelli? «Presunto – risponde il critico – dal momento che non si hanno testimonianze a prova di esso, salvo quello del Gambarelli stesso». Motivazione in sé del tutto plausibile, se non fosse che il valore aggiunto che, secondo il Felcini e il Carrai, deriva alla testimonianza del Reina dalla concordanza con la dichiarazione di Giuseppe Bernardoni del 1814 (si veda al proposito il punto *a* a p. 126 e le relative note 5 e 6) è, a mio avviso, malsicuro e discutibile. Quantomeno occorrerà por mente ad alcune distinzioni: al fatto, ad esempio, che le due testimonianze fanno aggio su documenti di natura eterogenea, che sembra porre qualche interrogativo circa l'origine monogenetica sostenuta dai due filologi¹³. Reina infatti si riferisce a un manoscritto (solo vagamente riconoscibile nell'ambrosiano III,4, dove per altro le odi non sono neppure contemplate), il Bernardoni invece si fonda su di una stampa, ovvero una copia della Gambarelli corretta autografamente. Le due testimonianze – per stessa dichiarazione degli autori – divergono nel fondamento, così come – alla fine – divergono anche nelle conclusioni. Il Reina, infatti, esclude dalla sua raccolta cinque componimenti (*Il piacere e la virtù*, *Piramo e Tisbe*, *Alceste*, *Il brindisi*, *La Primavera*), il Parini citato dal Bernardoni ne avrebbe esclusi quattro (*Il piacere e la virtù*, *Piramo e Tisbe*, *Alceste*, *La Primavera*). Un Bernardoni, infine, editore nel 1814, ormai evidentemente influenzato dalla classificazione reiniana,

ne esclude sei, aggiungendo alle eliminazioni del Reina anche *Le nozze* e scavalcando così quella scelta d'autore di cui lui stesso si faceva testimone. (E si prenda per intanto atto che il Bernardoni, comunque, non fa cenno ad alcuna ipotesi pariniana di modifica della *princeps* nella *dispositio* dei testi). Anche ipotizzando una possibile radice comune in un successivo mutamento del gusto del poeta, per figurare oggi una edizione diversa dalla Gambarelli sarebbe necessario conoscere il numero preciso dei testi, la loro distribuzione, il loro testo. Purtroppo la copia compulsata dal Bernardoni non ci è pervenuta; e per quanto – considerato l'*habitus* autocensorio del Parini ben esemplificato dalla storia delle poesie *Varie* –¹⁴ sia del tutto plausibile che a distanza di qualche anno anche sul *corpus* delle odi l'autore sarebbe intervenuto limando ed escludendo, fin tanto che non si acquisiscano dati nuovi, sarà a mio avviso prudente non tradurre la plausibilità in verità effettuale.

Non si comprende, a onor del vero, in base a quale giudizio evidentemente anche morale, Felcini abbia elargito credito a tutti tranne che all'allievo più intrinseco al poeta, che non solo operava all'interno di una cerchia di amici massimamente interessati a ripristinare l'autenticità dell'opera, ma vivente l'autore. E forse anche a stretto contatto con lui.

Su quest'ultima ipotesi l'escussione dei testimoni, autografi e non, ha portato alla luce alcuni dati materiali utili a valutare i rapporti intercorrenti tra Parini e Gambarelli negli anni '90-'92. Li elenco qui di seguito.

1) Il ms. ambrosiano segnato S.P. 6/1 AII1h, già descritto da Isella¹⁵, è un quaderno interamente autografo che tramanda, nonostante lo strappo di non poche pagine, ventinove sonetti, un madrigale, otto odi. Nessuno di questi testi reca titolo, ma spesso è introdotto dalla precisazione del genere: *sonetto*, *madrigale*, *ode*. Delle otto odi qui incluse recano la definizione di 'ode' le seguenti quattro: *La salubrità dell'aria* (pp. 4-8), *Il piacere e la virtù* (pp. 15-16), *Il brindisi* (pp. 21-23), *Le nozze* (pp. 23-25). Ne sono invece prive: *La educazione* (pp. 33-36), *Piramo e Tisbe* (pp. 37-38), *Alceste* (pp. 38-39), *La musica* (pp. 40-43).

Nonostante la variabilità dell'inchiostro – in alcune parti scolorito e arrugginito – il quaderno è caratterizzato da una generale continuità di *ductus*, da invariata inclinazione delle lettere, da un rapporto omogeneo tra spazio della pagina e parte scritta, da un livello di accuratezza che risulta di messa in pulito, ma non di copia calligrafica. Per quanto il Felcini affermi, senza addurre motivazioni, che le quattro ricorrenze della parola *Ode* siano d'altra mano¹⁶, l'autografia sembra proprio indubbia: perché ciascuna delle tre lettere di cui si compone è inconfondibilmente del Parini, per la costanza della inclinazione dei caratteri rispetto a quella dei testi che seguono, per la assoluta naturalezza con cui la paroletta si inserisce nei margini o nell'interlineo.

Il quaderno è databile nell'insieme al 1789-90, dal momento che il *terminus post quem* relativo è dato dal sonetto *Ardono, il credi, al tuo divino aspetto com-*

posto dal Parini nel 1789. Rappresenta quindi una fase di raccolta e di ricopiatura di testi ormai vicina alla silloge del 1791.

Come si constata pertanto è il Parini stesso che in un lasso di tempo ormai necessariamente a ridosso dell'edizione, definisce come odi testi che il Reina invece esclude come tali, *Il piacere e la virtù*, *Il brindisi*, *Le nozze*. Si tenga presente che la mancata specificazione relativamente a *Piramo e Tisbe* e a *Alceste* non indica, di per sé, la ascrizione di questi testi ad altro genere lirico; tant'è che la medesima assenza connota odi elevate sia per livello stilistico sia per argomento, come *La educazione* e *La musica*; così come il fatto che molti dei sonetti non rechino la definizione di sonetto non implica che questi testi non siano, appunto, sonetti.

2) Il manoscritto ambrosiano segnato S.P.6/1 AII1g è quaderno che presenta le medesime caratteristiche dell'autografo precedente. Come AII1h contiene una ricopiatura in pulito (diciannove sonetti, un madrigale, due odi, una canzone) e come il precedente è databile tra 1789 e il 1790. Nessuno dei testi ivi compresi è trascritto anche in AII1h, cosicché i due fascicoli risultano complementari e nell'insieme contengono quarantotto sonetti, dieci odi, un madrigale, una novella in versi, una canzone. Tutti questi testi sono contrassegnati da una croce di spunta (una doppia crocetta costituita da due tratti paralleli incrociantsi con altri due), che a mio avviso è indubbiamente di mano del Gambarelli: tutti, tranne le dieci odi e il madrigale.

La funzione di questo segno si chiarisce allorché si prenda in considerazione l'operato del Gambarelli nel suo complesso. Dalla esplorazione generale del fondo ambrosiano infatti si evince che la ricorrenza di questa spuntatura nei manoscritti, autografi e non, connota quei testi che successivamente il Gambarelli ricopia nel suo ultimo codice, il calligraficissimo AIII4, vera e propria antologia di poesia varia, in cui, infatti, né il madrigale, né alcuna delle dieci odi su menzionate è presente.

Se ne deduce che, almeno all'altezza della cernita operata dal Gambarelli sui due autografi pariniani, le odi non erano pensate per confluire tra le poesie varie (non figurano difatti neppure negli elenchi preparatori compresi nell'incarto di AIII8)¹⁷.

3) Il plico ambrosiano segnato S.P. 6/2 AIII8 consegna una moltitudine di fogli, generalmente volanti, numerati da Guido Mazzoni da 1 a 202 e contenenti trascrizioni di testi tutti di mano del Gambarelli. Nonostante che i fogli siano appunto sciolti, con sette o otto cambiamenti di carta e di inchiostro, il contenuto del plico si presenta come ricopiatura unitaria, condotta sistematicamente per quasi duecento pagine. A una generale continuità di *ductus* e di livello di accuratezza – di copia in pulito, ma non di calligraficità – fanno eccezione alcuni casi di cui si dirà più oltre.

Tale lavoro di ricopiatura è ascrivibile intorno al 1790-91 per motivi di di-

verso ordine: sia perché il *terminus post quem* è rappresentato dalla data di composizione de *Il dono*, ode che vi è compresa alle pp. 23-24, sia perché le collazioni, soprattutto, indicano che Gambarelli copia – oltre che da altri autografi – da AII1g e AII1h, databili, come si è visto, a dopo il 1789.

Vi sono compresi novantacinque sonetti, quattordici odi, tre componimenti in isciolti, cinque in terzine, due canzoni, quattro *Frammenti*, due novelle in versi. Relativamente alle odi va segnalato che seppure inserite sparsamente nel plico, in pagine anche lontane tra di loro, conservano i segni di una loro peculiare e unica vicenda di familiarità. Tranne *La Tempesta* e *La impostura*, sono tutte copiate su carta loro esclusiva, di una medesima qualità e misura, sono vergate con cura calligrafica non riscontrabile nelle altre carte del plico e tranne che per *La impostura* presentano esiti di una loro precedente avventura comune; recano infatti alcuni forellini d'ago esattamente coincidenti. Vale a dire: dopo una parentesi – necessariamente molto breve – in cui erano stati spillati o cuciti insieme – erano poi state sciolte e smistate all'interno del plico di AIII8. Dunque, in un certo momento della vicenda era sembrato opportuno al Gambarelli di immettere tra le poesie varie una campionatura di odi, che esemplificasse nel *corpus* antologico il livello più alto della lirica pariniana. Ma così non fu e la parentesi si chiuse senza che nessuna delle quattordici odi entrasse nei successivi progetti di antologia. D'altra parte, nessuna di queste odi (come alcuni sonetti) è contraddistinta dal solito segno di spunta che invece accompagna tutti gli altri testi qui ricopiati e, analogamente a quanto si è già riscontrato all'altezza dei due autografi AII1g AII1h, nessuna di queste odi verrà ricopiata dal Gambarelli sull'elegantissimo AIII4.

Quale fosse a questa altezza della ricopiatura la parte del Parini – se ci fosse, innanzitutto, una parte del Parini – stando a questi soli elementi non si potrebbe arguire. Ma un più minuto esame delle carte fornisce un altro tipo di testimonianza. Che infatti il Parini si trovasse *in praesentia*, concedendo o negando il suo benessere mentre l'allievo andava allestendo l'antologia delle varie, è desumibile da una serie di tracce del poeta individuabili a *côté* delle ricopie del Gambarelli.

Pur non soffermandomi in questa sede sulla valutazione di alcuni segni marginali denotanti perplessità o scontento, che non si esclude possano essere di mano del maestro (si vedano, per esempio, i tratti verticali a sinistra delle strofe settima e nona della *Vita rustica* a pp. 148-49), segnalo, alla pagina numerata dal Mazzoni 108, il caso del sonetto *L'arbor fatale, che di rami annosi*, casato con un unico frego verticale, un poco arcuato e a spessore discontinuo, che confrontato con molti tratti di sicura censura pariniana sembra ascrivibile alla mano del poeta. (Aggiungo, tra parentesi, qualche altra riflessione: nella metà superiore della stessa pagina è trascritto il sonetto *Quando il Nume improvviso al suol Latino*, dove un insieme di varianti sostitutive scritte nell'interlineo – *sentir* per *venir*, *Roma* per *onda*, *nel* per *sul* – sollecita la domanda se siano o meno suggerite dall'autore o siano invece ardita iniziativa del copista).

Ma soprattutto, nel margine sinistro, si riscontra una diversa crocetta, più minuta, malcerta, di inchiostro diverso e più scuro, sicuramente del Parini. Dunque, l'autore è lì, ben presente. A indicare che? La ricerca condotta sulle duecento pagine del plico ha prodotto esiti interessanti. La piccola spunta pariniana infatti vi ricorre in tutto per dodici volte:

a p. 50, a lato dei sonetti *Qual fu? Qual fu la scelerata mano* e di *Gira l'alta donzella, e in mille nodi*

a p. 169, a lato di *Filli, questo splendor che con tant'arte* e di *Carca di merci preziose e rare*

a p. 170, per *Manzon, s'io vedrò mai l'aspro flagello*

a p. 193, per *Stava a l'ombra gentil d'un tal cotale*

a p. 195, per *O monachine mie, questa fanciulla*

a p. 196, per *Muse pitocche, andatene allo sbando* e per *Molti somari ho visto in una lista*

a p. 198, per *Ahi quante, ahi quante di pietade ignudi* e per *In man d'Essecutori e di notai*

Contrariamente al segno del Gambarelli (un secondo segno che fosse di assenso sarebbe del resto del tutto inutile) quello del Parini sembra indicare non approvazione, bensì divieto di includere i testi così contrassegnati nella raccolta antologica. E infatti, tranne che in tre casi (*O monachine mie*, *Muse pitocche*, *Molti somari*) questi sonetti non sono entrati né negli elenchi di pp. 199-202, né nel codice AIII4. Le tre eccezioni sono spiegabili, a mio avviso, con il fatto che in tutte e tre le evenienze – ed esclusivamente in queste – la crocetta censoria del Parini non è apposta, come per il solito, nel margine sinistro, ma in alto, lungo il margine superiore, con scarsa evidenza.

Dunque, quando l'allievo ha già approntato in quasi duecento pagine una vasta campionatura di poesia varia, è ancora il maestro che rivede e sceglie, 'giudica e manda secondo giudizio', secondo cioè le sue personali ragioni di stile, a evitare soprattutto – come si può facilmente constatare – troppo marcate somiglianze di *incipit* con altri sonetti: si veda l'analogia di inizio tra *L'arbor fatale* e *L'arbor son io*; di *Filli, questo splendor* con *Filli, qualor* (con accento, inoltre, sulla medesima sillaba *or*), di *Qual fu, qual fu* con *Qual cagion, qual*; oppure si considerino analogie tematiche, come nel caso del motivo abbastanza particolare della danzatrice in *Gira l'alta fanciulla*, piuttosto vicino a quello del sonetto *Mirate come scioglie e come affrena*.

E Agostino, tranne che nei tre suddetti casi, ottempera. D'altro canto, sarà ancora il maestro, che dopo la morte tragica dell'allievo, ripenserà l'intera raccolta delle varie, con tale veemenza autocensoria che degli ottantadue sonetti ne rimarranno soltanto quarantatre e anche su componimenti d'altro genere la sua scure non risparmierà eliminazioni. La parola ritornerà dunque al Parini, il quale però o non avrà più la forza per affrontare le fatiche della stampa, o for-

se non ravviserà ragioni poetiche sufficientemente forti per rappresentarsi nel volume, o forse per entrambi i motivi.

Comunque siano andate le cose, dalla vicenda di questa antologia emerge una sensibilissima attenzione dell'autore a ciò che l'allievo andava allestendo. Ne deriva come naturale corollario una domanda: se il Parini, nel breve e medesimo arco di tempo di poco più di un anno, ha così sottilmente sceverato e vegliato sia sulla qualità del dettato, sia sulla scelta dei testi, per costituire un florilegio non raramente di poco momento, come dimostra il suo giudizio finale, quanto può essere plausibile che non abbia sorvegliato su eventuali intemperanze di quell'allievo, cui pure non senza trepidazione aveva accordato la stampa della sua massima espressione lirica, quella delle ventidue odi già divulgate nel 1791? Nondimeno, considerata la sua tendenza *ad eliminandum* e figurando un calcolo delle probabilità, non si può affatto escludere, anzi, si può ben immaginare, che con il passare del tempo, se gli fosse rimasto vigore sufficiente per riconsiderare quel volume, approvato nella sostanza una seconda volta cinque anni dopo, verosimilmente avrebbe tagliato alcuni rami e creato diverse *liaisons*, come nella migliore tradizione italiana. A questo punto, però, glisseremmo sul piano delle ipotesi.

4) Si aggiunge un caso di spunta d'autore che questa volta non riguarda un sonetto, ma un'ode. È il caso che contrassegna, a p. 20, *La primavera*. Qui le ragioni della crocetta pariniana possono essere individuate nel fatto che il testo dell'ode, diversamente dal consueto, era stato trascritto dal Gambarelli in uno spazio sacrificato, sulla quarta facciata di un bifoglio contenente per le prime tre pagine una copia estremamente calligrafica e ben spaziata di *Le nozze*. Evidentemente questa altra canzonetta era stata aggiunta dal Gambarelli in un momento successivo, una volta calcolato che in quell'unica facciata un testo breve come quello di *La primavera* poteva esservi compreso. (Per vero, anche *La vita rustica* è inserita in uno spazio ristretto, disposta su due colonne; ma in quella circostanza, subito sotto la conclusione di *La salubrità dell'aria*, il Gambarelli stesso aveva già scritto «Ode» e non si presentavano quindi possibilità di confusione). Se, come si è constatato per i dodici sonetti su elencati, la spunta del Parini esprime diniego al passaggio del testo tra le poesie varie, allora la crocetta relativa alla *Primavera* documenta la volontà del poeta di riservare a questa canzonetta una destinazione diversa da quella della produzione varia e che la strada ipotizzata per lei, ormai nel 1790, non poteva non identificarsi come per le altre odi sorelle qui trascritte con quella della silloge andata in stampa nel 1791.

5) Una ulteriore traccia della parte attiva svolta dal Parini nell'allestimento dell'edizione milanese, non solo sui testi, ma anche sulla loro disposizione nel volume gambarelliano è rinvenibile nel fascicolo segnato S.P. 6/1 A1d, opuscolo estratto dalle «Memorie delle belle Arti» del 1786, che contiene la prima stam-

pa di *La caduta*. Il testo dell'ode è accompagnato da numerose correzioni autografe, tracciate con inchiostro piuttosto scolorito e per questo motivo in parte ricalcate dal Gambarelli con inchiostro più scuro. Si aggiungono alcune correzioni di una terza mano, relative a criteri ortografici da adottare nella stampa: al v. 12 *cammino* per *camino*; al v. 30 *incita* per *incita*; al v. 68 *insidioso* per *insidioso*. Che questo testimone, così corretto, sia quello poi utilizzato per la stampa del 1791 lo attestano molte e chiare impronte di nero tipografico (e infatti sul piano testuale l'edizione Gambarelli tiene conto di tutte queste varianti). Ma finora, ch'io sappia, non è stato notato come sulla prima pagina dell'ode – la p. XX dell'opuscolo – nell'angolo superiore sinistro figuri il numero arabo «15», sottolineato e scritto con il medesimo inchiostro arrugginito delle correzioni pariniane. Il numero corrisponde alla collocazione dell'ode all'interno della *princeps* e la mano non è certamente quella del Gambarelli. Il sospetto che possa essere dell'autore è legittimo e sollecita la ricerca del caso. La prima cifra è costituita da una asticciola tracciata in punta di pennino, senza peduncolo e senza filetto antistante. La seconda cifra simula una S maiuscola, leggermente piegata verso destra, non parallela alla cifra precedente. Nella disamina delle occorrenze numeriche negli autografi pariniani, si è rilevato che mentre nelle date apposte nelle non numerose lettere – generalmente alla fine della missiva e in caratteri minutissimi – il numero «5» è presente in forma di «S», ma un po' meno sinuosa che nell'opuscolo in questione (lo stesso dicasi dei numeri che contrassegnano alcune traduzioni da Orazio, S.P.6/1 e), mi è venuto tra le mani un foglietto, numerato «12»¹⁸, che nel *recto* conserva una piccola e veloce prosa in francese, nel *verso* invece – rimasto generalmente bianco – il Parini ha annotato frettolosamente alcuni calcoli, in cui figura e il numero «15», e, ancora, il numero «5». Tanto la prima cifra, quanto la seconda – per forma e per inclinazione a destra – non lasciano dubbi. Il numero apposto alla copia corretta della *Caduta* risulta autografo.

È proprio il Parini, quindi, che dopo aver rivisto il testo della lirica da mandare in tipografia per il volume delle odi comunica il numero d'ordine di quel testo all'interno della silloge.

Dunque, dalla disamina condotta nei cinque punti succitati emerge una serie di fatti che attestano come l'autore non solo definisse come odi liriche che il Reina non riconosceva come tali, ma anche come fosse lui stesso a deciderne una destinazione ben distinta da quella delle varie rime di cui attentamente e personalmente sorvegliava la raccolta (e la destinazione non poteva che essere quella della silloge del '91), e come addirittura ne stabilisse la collocazione all'interno della *princeps*.

Venendo ora al secondo ordine di argomenti indicati dal Felcini e qui sintetizzati all'inizio, cioè alla assenza nel volume gambarelliano di una qualsiasi ragione o metrica, o di contenuto, o di cronologia, riprenderò sinteticamente quanto ho esposto alcuni anni fa nella introduzione al mio commento alle *Odi*.

In quella occasione rendevo conto di come una verifica effettuata sulle singole liriche aveva evidenziato una frequente recidiva del poeta nel concepire il testo come architettura governata da precise ragioni di simmetria e di proporzione tra il tutto e le parti, secondo i principi della più aurea classicità predicati nelle lezioni braidensi del Parini e in quegli anni rilanciati anche dalla fortunata ristampa del *De architectura* di Vitruvio, oltre che da una generale ripresa di stilemi neoclassici. Mi si era pertanto imposta come ipotesi di lavoro l'escussione in questa stessa direzione del *corpus* delle *Odi* nel suo complesso. Se le corrispondenze riscontrate tra le parti della raccolta si fossero limitate al circolare ritorno di alcuni contenuti, per cui – ad esempio – la chiusa della prima ode (*L'innesto del vajuolo*, con il tema di una propria isolata alterità di poeta scevro 'di servo encomio') trova riscontro con la chiusa dell'ultima (*La gratitudine*: «Io d'importuna lode / Vile mai non apersi / Cambio; né in blandi versi / Al giudizio volgar so tesser frode. / Oro né gemme vani / Sono al mio canto», vv. 321 sgg.) – esigenza di circolarità per altro soddisfatta anche cinque anni dopo nella stampa Bolzani con il finale di *Alla Musa*¹⁹) si sarebbe legittimamente potuto supporre una isolata e magari fortuita correlazione. Ma il *corpus* delle ventidue odi pubblicate nel '91 ha fornito risposte ben più complesse. Si è riscontrato, ad esempio, che quell'asse di simmetria che la stessa circolarità di inizio e di fine raccolta induceva a sospettare, veniva a coincidere di fatto con la metà dell'insieme e che era identificabile *in primis* con quelle ragioni metriche che né il Felcini, né altri avevano individuato: delle ventidue odi, le prime undici sono a prevalenza di metri brevi (nella proporzione di sette in settenari, due in ottonari, due in endecasillabi), le undici successive invece sono a prevalenza di metri complessi, nella proporzione pressoché inversa di sette in endecasillabi, tre in settenari, una in ottonari.

Mentre l'ultima della prima metà, e forse non a caso la pur lontana *Musica*, chiudeva con strofette di settenari declinanti un tema addirittura truce e di scottante attualità, la prima ode della seconda metà *La recita de' versi* del 1783, dopo un silenzio durato ben sei anni, annunciava un cambiamento di musica complesso. Le strofe esastiche comprendevano addirittura tre endecasillabi, ed endecasillabi di arduità estrema, per ardimento di iperbati e di inarcature: a rendere sul piano metapoetico la figura di una parola che avesse il compito di scardinare con la sua isolata e cristallina saldezza ogni liquida facilità espressiva.

In una specie di canone inverso, la nota maestosa che più raramente era caduta frammezzo alla prima metà (odi I e X), veniva ora scelta come nota dominante nella seconda parte, per accompagnare argomenti meno direttamente civili, e più toccati, invece, dalla gravità dell'esperienza personale del poeta: la sua personale norma di opposizione morale e artistica, includente – secondo un Orazio restituito ad antica funzione – i casi della sua giornata (*La caduta*), la sua vita (*Il pericolo*) e gli *exempla* di altezza umana che più direttamente lo avevano commosso (*In morte del maestro Sacchini* e *La gratitudine*).

Quanto poi alle ragioni cronologiche, sarebbe assurdo – come già inferiva Isella – cercare nella successione dei testi la riproduzione di una diacronia compositiva. Nondimeno si rileva che mentre tra le odi I-XI, ricorrono testi tutti anteriori al 1780, nella seconda metà tutte le liriche sono composte tra l'83 e il '91, tranne la canzonetta *Le nozze* che è del '77, mentre di *Piramo e Tisbe* e di *Alceste* non si conosce la data di composizione. Né, a ben vedere, il combinato disposto del numero delle odi divulgate e insieme dell'esigenza di proporzione interna alle parti, in realtà, concedeva altre soluzioni (a rappresentare l'ottonario non esistevano infatti altri componimenti).

Erano, cioè, secondo un sentire di ben austera classicità, le ragioni della forma a dettare la disposizione dei contenuti e a precedere altri criteri di rappresentazione.

Forse non aveva torto il Felcini quando ipotizzava che l'esigenza del «libro delle *Odi*» derivasse da una «fisima» di moderni filologi²⁰ suggestionati dal *Canzoniere* petrarchesco. Nondimeno, ci si chiede: senza quella idea fissa che necessariamente consegue a ogni ipotesi di ricerca, di quanti riscontri non disporrebbe la lenta, e certamente pedissequa, filologia?

NOTE

¹ G. Parini, *Le Odi*, edizione critica a cura di D. Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975.

² G. Parini, *Odi dell'Abate Parini già divulgate*, a cura di A. Gambarelli, Milano, Nella Stamperia di Giovanni Marelli, 1791.

³ F. Felcini, *Dell'ordinamento e del canone delle Odi pariniane*, «Studi e problemi di critica testuale», XVI, 1978, pp. 99-127.

⁴ Rispettivamente: G. Parini, *Odi, Edizioni 1791 e 1802*, a cura di S. Carrai, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 1999 e P. Bartesaghi, *Le Rime del Parini nell'Ambrosiano III, 4*, in *Rileggendo Giuseppe Parini. Storia e testi*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2011, pp. 181-98.

⁵ Infatti, a proposito di *Il piacere e la virtù*, *Piramo e Tisbe* e *Alceste*, Parini avrebbe detto al Gambarelli «Voi arrischiaste di farmi perdere quel po' di buon nome, che mi meritavano le mie fatiche». Cfr. G. Parini, *Opere*, a cura di F. Reina, Milano, Genio Tipografico, 1802, p. XLI. Rimane tuttavia inevaso un interrogativo: da quale testimone fu raccolta questa frase non scritta?

⁶ Tre per mezzo di un segno di spunta, *Il piacere e la virtù*, *Piramo e Tisbe* e *Alceste*, uno con cassatura, *La Primavera*.

⁷ Giacente nel faldone ambrosiano S. P. 6/5 XII4 e pubblicato da Bartesaghi, *Le Rime del Parini nell'Ambrosiano III, 4* cit., pp. 197-98.

⁸ L'espressione «A queste sole» è stata intesa da Paolo Bartesaghi come riferita al genere lirico delle Odi; aggiunge infatti lo studioso tra parentesi «[vale a dire alle *Odi*]». A me pare invece che la limitazione espressa dal deittico, mentre evidentemente riprende la frase precedente e il «queste Odi, e non più», sia da intendersi come riferita alla scelta dei testi inclusi nel volume. Ne va, ovviamente, una mia diversa interpretazione del «dovuto» e del «per ora» della medesima frase, su cui Bartesaghi nel suo saggio dissente (cfr. p. 181, n. 1).

⁹ Si veda la mia introduzione alle *Odi*, Parma-Milano, Guanda Editore, Fondazione Bembo, 2010, pp. XVI-XVII, e la relativa conclusione «Dunque, a conti fatti, il libro accoglieva tutta

quella produzione di odi che non fosse stilisticamente incompatibile con il livello che la raccolta, nella sua generalità, voleva esprimere. La silloge, così, si configurava come 'il luogo' delle odi che il poeta riconosceva per sue, quelle, e non altre, ciascuna nella sua peculiarità di occasione e diversità di contenuto, per comporre un'opera tanto varia nelle singole testimonianze, quanto euritmica e calcolata nella distribuzione delle parti e nella sua complessione architettonica.

¹⁰ Parini, *Odi, Edizioni 1791 e 1802* cit., p. IX: «Visto che lo spauracchio di una eventuale stampa pirata costituì la spinta decisiva alla pubblicazione del libretto, ha fatto bene Furio Felcini a sottolineare il carattere contingente e in certa misura coatto di quella prima silloge, tanto più che l'autore si era deciso ad avallarla "però sempre al suo modo", dice Gambarelli, che è da intendere 'con ritrosia', secondo quanto avvertito sopra circa la "ripugnanza a lui naturale al correre attorno soverchio facilmente in stampa"».

¹¹ Felcini, *Dell'ordinamento e del canone delle Odi pariniane* cit., p. 105.

¹² Felcini, *Dell'ordinamento e del canone delle Odi pariniane* cit., p. 108.

¹³ Felcini, *Dell'ordinamento e del canone delle Odi pariniane* cit., p. 125: «Il fatto che due "intrinseci" del poeta, non sprovvisti del conforto di testimonianza diretta, orali e scritte, non rivelino alcuna incertezza nel rimuovere dalla raccolta del '91 qualche componimento inserito già dal Gambarelli tra le "Odi" non fa che provare sia la natura provvisoria di quella prima scelta "orientata", come s'è avuto modo di constatare, da fatti contingenti, sia il carattere vago e non rigorosamente qualificante del titolo» e Carrai, Parini, *Odi, Edizioni 1791 e 1802* cit., p. 368: «La sostanziale concordanza contro il canone Gambarelli non sembra poter essere poligenetica».

¹⁴ Dove Parini interviene sul codice AIII4 cassando da ultimo circa la metà dei componimenti.

¹⁵ Parini, *Le Odi*, p. XXXIX.

¹⁶ Felcini, *Dell'ordinamento e del canone delle Odi pariniane* cit., p. 107.

¹⁷ Indici segnalati da Bartesaghi, *Le Rime del Parini nell'Ambrosiano III, 4* cit., p. 187

¹⁸ Segnato SP6 / 1 II e, n.12

¹⁹ «Parini, Italo cigno, / Che ai buoni amico, alto disdegna il vile / volgo maligno», vv. 97-100.

²⁰ Felcini, *Dell'ordinamento e del canone delle Odi pariniane* cit., p. 113, n. 23.

CRONACHE

COMMENTI E EDIZIONI

★ Giovanni Boccaccio, *Rime*, edizione critica a cura di R. Leporatti, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, «Archivio romanzo», 26, 2013

La cinquecentesca Raccolta Bartoliniana (Firenze, Accademia della Crusca, ms. 53; sigla Bart) è stata, per oltre un secolo, insieme croce e delizia della pratica editoriale intorno al *corpus* lirico di Boccaccio. In assenza di una silloge organica d'autore, la Raccolta – con il suo compatto spicilegio di cento sonetti, la metà circa dei quali (55) senza altra attestazione – ha dato corpo a un vero e proprio succedaneo di canzoniere. A dispetto di un vasto censimento della tradizione, l'importante testimone è assunto a *codex optimus* in tutte le edizioni delle rime di Boccaccio, inclusa quella critica di Aldo Francesco Massera (Romagnoli-Dall'Acqua 1914), poi a fondamento delle successive edizioni curate da Vittore Branca (Laterza 1939, Liviana 1958, Mondadori 1992), offrendo una base testuale e formale apparentemente uniforme e corretta.

Sulla questione editoriale, oltre che la pregiudiziale affezione a Bart, ha ulteriormente gravato l'instabilità del canone: nel corso della tradizione editoriale, il *corpus* lirico ascrivibile a Boccaccio ha infatti assunto dei confini ancipiti e variabili, tanto da essere esposto a soluzioni fin troppo inclusive; complice da un lato la natura frammentata e disomogenea della tradizione – in cui fa eccezione il compatto (anche per le attribuzioni) collettore bartoliniano – e dall'altro la progressiva commistione della poesia del certaldese con il coacervo delle 'disperse' petrarchesche.

Inscrivendosi nella scia del fondamentale saggio di Domenico De Robertis, *A norma di stemma (per il testo delle rime del Boccaccio)*, apparso sugli «Studi di filologia italiana» del 1984, l'edizione critica curata da Roberto Leporatti riafferma preliminarmente la pari autorità della tradizione e la necessità di ricondurre tutta la questione su un piano strettamente ecdotico finalmente scevro da preconcetti, a partire proprio dalla riconsiderazione della classificazione dei testimoni e dallo studio della storia della tradizione (per cui si veda il capitolo introduttivo della *Nota al testo*, significativamente intitolato *Le rime del Boccaccio: una tradizione policentrica*, alle pp. CLXXI-CLXXII).

L'edizione è aperta dal corposo censimento della tradizione, da cui tra l'altro emerge l'assenza di attestazioni precoci delle rime: la *recensio*, infatti, evidenzia un numero piuttosto alto di testimoni (oltre centotrenta fra manoscritti e stampe), di cui nessuno contemporaneo a Boccaccio (fa naturalmente eccezione l'autografo Zibaldone Lau-

renziano, latore dell'*incipit* dei sonetti 128 e 129), pochissimi (e avventizi) risalenti allo scorcio del Trecento e solo pochi ascrivibili agli inizi del XV secolo. A integrazione della ricognizione documentaria, ci si limita qui a segnalare un nuovo testimone, assente nel censimento di Leporatti: il codice Acquisti e Doni 831 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, latore dei sonetti LXI *L'aspre montagne e lle valli profonde* e A23 *Amore, pur convien che le tue arme* (entrambi a f. 22vb). Per quanto riguarda il sonetto LXI, il nuovo testimone integra e conferma il quadro delle testimonianze già escusse da Leporatti senza implicare alcun intervento sul testo edito; mentre, per il sonetto A23, il contributo del codice Laurenziano si rivela piuttosto significativo, consentendo di apportare importanti novità al testo vulgato (a tal proposito mi permetto di rimandare alla mia nota *Un nuovo testimone per due "Rime" di Giovanni Boccaccio in «Medioevo Romanzo», XXXIX/1 2015 i.c.s.*).

La natura polimorfica e frammentata della tradizione rende difficile l'individuazione di rapporti stabili e sistematici fra testimoni pur strutturalmente affini, ossia, in particolar modo, fra Bart, Ba3467 (Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, cod. B. 3467), R1100 (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1100), R1103 (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1103), Pr1081 (Parma, Biblioteca Palatina, Parmense 1081), Ox65 (Oxford, Bodleian Library, Canonic. it. 65), Mc257 (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX.257) e Reg (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reginense lat. 1973), cui si aggiunge, per coincidenze di presenze, Bo177 (Bologna, Biblioteca Universitaria, 177³): «per quanto riguarda questa prima serie di testimonianze, l'incoerenza dei raggruppamenti [...], così come l'impossibilità di dimostrare congiunzioni se non parziali e circoscritte [...], sono elementi che autorizzano ad estendere tali legami ai raggruppamenti omogenei [...], ma non possono essere estesi a coinvolgere trasversalmente l'intera sequenza dei testi presenti nei singoli codici per costituire uno stemma unitario, come faceva il Massèra (addirittura basandosi sulle semplici affinità positive e non sugli errori), che inevitabilmente porterebbe a conferire a Bart un'autorità assoluta, da verificare invece caso per caso» (p. CLXXXVII). Ci si limita qui a segnalare, senza scendere ulteriormente nel dettaglio, che a queste testimonianze, che condividono sequenze di testi più o meno estese e omogenee, si oppongono le ben delineate famiglie antagoniste **g** e **h**, nonché la famiglia **x**, a cui risalgono gli ascendenti, i rappresentati diretti e i discendenti della Raccolta Aragonese (**ar**) e che presentano però solo una rosa ristretta di testi, rispecchiando forse una fase già asfittica nella circolazione della poesia di Boccaccio.

La *constitutio textus* si fonda pertanto sull'escussione esaustiva della tradizione, condotta analiticamente testo per testo ma anche attraverso significativi rimandi fra le parti, che evidenziano la costanza di certe relazioni fra i singoli codici o fra i raggruppamenti individuati.

In presenza di almeno una testimonianza alternativa con cui instaurare un confronto, o nei casi in cui s'impongono lezioni stemmaticamente maggioritarie, si rivela la tendenza attiva del Bartolini (o della sua fonte) a innovare il testo, con interventi per lo più volti a levigare eventuali asprezze sintattiche (tendenza a eclissare i costrutti arcaici di verbo singolare con soggetto plurale, eliminazione delle dialefi d'eccezione, propensione alle inversioni per evitare la prostesi a inizio verso, predilezione per le accumulazioni polisindetiche etc.), o ad aggiornare un frasario avvertito come antiquato (si vedano almeno, a mo' di esemplificazione, il *restyling* petrarchesco a cui è sottoposto il componimento XVII o i casi piuttosto emblematici rappresentati dalle rimo-

zioni delle omofonie *ella-quella* di XVI, 14 e *Ond'io-s'io* di XXVI, 9, che dovevano suonare come sgradevoli all'orecchio di un cinquecentista; o, ancora, si veda la diffrazione in presenza di XXIV, 5, dov'è recuperata a testo la forma tipicamente boccaccesca *tututta*, trådita da R1100, ma avversata dalle *Prose della volgar lingua* del Bembo e forse proprio per questo eclissata da Bart): numerosi sono i luoghi in cui l'accurato confronto della *varia lectio* autorizza il recupero di lezioni più arcaiche o *difficiliores* conservate dai testimoni più antichi, laddove era stata finora accordata fiducia incondizionata a Bart (Leporatti annovera circa sessanta interventi apportati al testo vulgato a base Bart, per cui si vedano almeno le significative acquisizioni a XIV, 1; XXII, 6 e 13; XXVIII, 1 e 10; XXXVIII, 6; LXXXIV, 13).

Per quanto riguarda la resa formale, Leporatti rinuncia a recuperare la supposta veste grafico-linguistica originaria sulla base dei pur possibili riscontri autografi (ad esempio col *Teseida*, o con i testi poetici del *Decameron* e del *Filocolo*), per adottare una soluzione conservativa degli esiti offerti dalla tradizione, privilegiando, quando possibile, la lingua e la grafia dei testimoni che s'impongono per preminenza stemmatica e che talvolta coincidono proprio con le più antiche e autorevoli attestazioni toscane: acquistano in arcaicità formale i componimenti I-II, IV-V, XV-XVII e XX, XXIII-XXIX e LIX-LXVIII che possono giovare dell'apporto dei toscani Pr1081 e R1100, testimoni più antichi del concorrente Bart e quindi più prossimi alla presumibile età di composizione dei testi. Sono piuttosto limitati i casi in cui il testo di riferimento richiede l'innesto di lezioni trådite da codici alternativi, non toscani, per cui Leporatti ritiene comunque opportuno non uniformare, «lasciando ben evidenti, come si fa nel restauro delle opere d'arte, i 'punti di sutura'» (p. CCLXXVI). In assenza di un'alternativa toscana, sono scrupolosamente conservate le forme settentrionali per i testi 109-111; così come è affidata alla testimonianze stemmaticamente più autorevole del settentrionale Reg" la resa formale dei testi 112-115. Dal punto di vista grafico-linguistico il testo edito si rivela in generale più mosso e variabile rispetto alle precedenti soluzioni editoriali, che alternavano una fiducia incondizionata a Bart a uno scaltro interventismo, volto ad esempio a toscanizzare eventuali settentrionalismi e, più in generale, a uniformare la veste formale dei componimenti.

La classificazione dei testimoni, l'attenzione alla complessa specificità dei singoli manoscritti e l'analisi delle sequenze di testi da essi trasmesse diventano finalmente premesse indispensabili anche per la risoluzione dell'annosa questione attributiva (pp. CCX-CCXV). Sfrondato il *corpus* dalle assegnazioni allotrie, che erano andate progressivamente ingrossando le fila delle rime dubbie e attribuibili – fino a raggiungere le 49 unità nell'edizione Branca del 1958 (per cui si veda il capitolo dedicato alle *Rime attribuite a Boccaccio escluse dalla presente edizione*, pp. CCXX-CCXLI) –, al tradizionale e definito nucleo dei 126 componimenti di certa attribuzione, si aggiungono tre testi finora relegati in appendice dalle precedenti edizioni (pp. CCLXIII-CCLXVI): il sonetto 114 (*Disposto sum, fin che l'ontuosa morte*), strettamente implicato con la tradizione dei testi 112-113 e 115; le strofe decastiche 126^{a-b} (*I cieli, l'iddii, l'età et la fortuna e Hani-bale, le pace, che rompesti*) e il sonetto 127 (*Carissimi fratei, la forma oscura*), attribuiti senza riserve a Boccaccio dai rispettivi testimoni. È invece limitata a due sole presenze la zona grigia delle rime dubbie, con il capitolo ternario *La dolce Ave Maria di gratia plena* (1), dato a Boccaccio dal Riccardiano 1672, mentre nei congiunti Laurenziano Plut. 41. 15 e nel codice di rime appartenuto al Castiglione è rispettivamente adespoto e dato prima a Dante e poi a Petrarca, e con la canzone *Nascosi son gli spirti e l'ombre tol-*

te (2), scartata come spuria precipuamente per motivi di ordine culturale e stilistico. Fa notizia, in positivo, per le importanti conclusioni che le testimonianze escusse permettono di trarre, l'inclusione nel *corpus* del polimetro 125^{a-b}, composto dal ternario *Contento quasi ne' pensier' d'amore* e dalla ballata mezzana *Amor, dolce signore*: il componimento fa da *trait d'union* tra la *Caccia di Diana* e l'*Amorosa visione* in codici che Leporatti dimostra essere tra loro indipendenti (ossia i Riccardiani 1060 e 1066), così da confermare che a monte della tradizione dovette esserci un 'libro', la cui confezione potrebbe addirittura risalire all'autore.

Per quanto concerne l'organizzazione del macrotesto, è netto lo iato rispetto alla precedente pratica editoriale: sin dall'edizione critica di Massèra le rime di Boccaccio sono state disposte secondo un'ideale biografia lirica, che non trova però alcuna rispondenza coi dati trasmessi dalla tradizione. Leporatti rifiuta l'ordinamento vulgato in favore del rispetto delle sequenze offerte dalla tradizione, conservando *in primis* la seriazione della compatta centuria di sonetti trādita da Bart – a cui si accodano fuori numerazione l'unico testo di corrispondenza del *corpus* (CI^e) e il sonetto CII, pervenuto via Brevio –, seguita dai testi ricavati dagli altri testimoni. Ne consegue una partizione dei componimenti in: rime a tradizione Bartoliniana (I-CII), rime a tradizione extra-Bartoliniana (103-129), rime dubbie (1-2). La compatta serie offerta da Bart è ulteriormente scandita per blocchi di testi che trovano una rispondenza relativamente equabile nei vari testimoni di volta in volta coinvolti. Uno dei dati più significativi che emergono da tale criterio ordinativo è la congruenza per segmenti dell'ordinamento di Bart con seriazioni trādite dai più antichi e autorevoli testimoni alternativi come R1100, R1103, Pr1081 e, per coppie, con Mc257. Eminente è il caso delle due ampie *tranches* di testi condivise da Bart e R1100: XXIII-XXIX (con il concorso di R1103) e LIX-LXXVIII (con la presenza quasi costante di Bo177), tra l'altro avvalorate e rafforzate dall'indipendenza a livello ecdotico di tali testimonianze. Alcune delle sequenze così individuate rimandano quindi piuttosto indietro nel tempo, tanto da far pensare ad aggregazioni assai precoci, risalenti al secolo di Boccaccio, se non addirittura a Boccaccio stesso: la loro conservazione, trapuntata dalla dovizia di rimandi intertestuali che ne evidenziano l'organicità, consente tra l'altro di confutare un'idea ormai conaturata alla pratica editoriale intorno al *corpus* lirico boccaccesco, secondo cui la Raccolta Bartoliniana presenterebbe una successione puramente contingente dei testi (si vedano almeno le connessioni formali e contenutistiche rilevate – oltre che per le sequenze comuni a Bart e R1100 di cui *supra* – per i componimenti I-II, IV-V, V-VI, LXXVII-LXXVIII, disgiunti dall'ordinamento Massèra). A tal proposito, risultano oltremodo utili ed efficaci le tavole sinottiche numero I. *Rime a tradizione Bart in rapporto agli altri testimoni* e II. *Rime a tradizione extra-Bart e rime dubbie* riprodotte alle pp. CLXXIII-CLXXVI dell'*Introduzione*, che permettono di cogliere in sincronia – e con immediatezza visiva – la presenza e la stabilità nella tradizione di certe concatenazioni di testi, condivise da Bart coi più autorevoli testimoni alternativi.

Preme inoltre segnalare quanto risulti felice la scelta di recuperare le sigle parlanti già adottate da De Robertis nel saggio del 1984, «meno algebriche e più orientative» (secondo la chiosa dello stesso De Robertis), che consentono di associare immediatamente ogni sigla al testimone corrispondente.

La leggibilità delle note critiche e degli apparati, normalmente ottima, è purtroppo qua e là macchiata da piccole sviste nell'indicazione dei gruppi e dei testimoni: nella nota critica del sonetto XXXIV (a p. 114) si hanno le sigle As459 per As479 e

R2486 per R2846; nell'apparato critico del componimento LXI (a p. 170) la famiglia **g** è talvolta erroneamente indicata con **f** (ai vv. 12, 13 e 14), così come nel primo rigo di p. 169, dove si legge *f* per **g**. Si segnala inoltre che l'indice delle *Sigle dei manoscritti e delle stampe* (alle pp. 393-97) andrebbe integrato con i manoscritti Pal221 (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 221), Urb814 (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urbinate 814) e V3220 (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3220), nonché con le stampe *cre*[★] (*Comentarj del canonico Gio. Mario Crescimbeni...*, Roma, 1711) e *man*[★] (*Istoria del Decamerone...*, Firenze, 1742), mentre sembra un intruso da espungere dalla lista il ms. Magliabechiano VII.1093 (Mgl1093). Si tratta comunque di casi sporadici, che non minano affatto la complessiva affidabilità dell'impianto critico.

L'edizione, solida ed esaustiva in tutte le sue parti, è massimamente apprezzabile per la rilevanza degli apporti critici – che investono anche quei testi di altri autori tenzonanti con Boccaccio, inclusi nel *corpus* e oggetto di una nuova e accurata edizione critica (per cui si vedano le tenzoni CI^{a-f}, 116^{a-b} e 117^{a-b}) – e ha il merito di dipanare l'intreccio dei problemi legati all'attribuzione, all'ordinamento e alla costituzione del testo, restituendo il complesso e articolato edificio delle *Rime* con coerenza e oggettività metodologica: quale modo migliore, insomma, per celebrare il settimo centenario della nascita di Giovanni Boccaccio. [Benedetta Aldinucci]

★ Luigi Pulci, *Sonetti extravaganti*, edizione critica a cura di A. Decaria, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2013

Dedicatosi già recentemente alla figura di Luigi Pulci con la monografia uscita nel 2009 (*Luigi Pulci e Francesco di Matteo Castellani. Novità e testi inediti da uno zibaldone magliabechiano*), Alessio Decaria apre significativamente la sua edizione critica dei *Sonetti extravaganti* con un profilo biografico e artistico dell'autore strettamente legato alla cerchia di Lorenzo de' Medici (la cui descrizione, ad opera del Machiavelli, apre addirittura *tout court* il volume). Facendo ciò l'editore si mostra indubbiamente memore di quell'idea sviluppata da Mario Martelli nel celebre volume *Letteratura fiorentina del Quattrocento. Il filtro degli anni Sessanta* secondo la quale a Firenze il decennio seguente alla metà del Quattrocento costituì appunto un «filtro attraverso cui, lentamente, passarono i modi della letteratura fiorentina trasformandosi, da quelli anteriori ai tempi di Lorenzo, in quelli propri dell'età laurenziana» (M. Martelli, *Letteratura fiorentina del Quattrocento* cit., p. 9). Questo conciso periodo vide contemporaneamente gli esordi letterari del futuro Magnifico così come un radicale cambiamento di interessi (significativa risulta in proposito la data del 1469, anno in cui morì Piero de' Medici e venne sedata la rivolta di Volterra) al punto tale che sul finire del decennio il Pulci, così come Francesco D'Altobianco degli Alberti (le cui *Rime* tra l'altro sono state criticamente edite dal medesimo Decaria nel 2008) o la stessa madre di Lorenzo, Lucrezia Tornabuoni, «pur lasciando una loro eredità e in qualche misura pur sopravvivendo, si riveleranno tuttavia, nel quadro di una civiltà dominata da un Ficino, da un Poliziano, da un inedito Lorenzo, figure appartenenti ad un mondo ormai, se non dimenticato, certo decisamente superato» (M. Martelli, *Letteratura fiorentina del Quattrocento* cit., p. 10). La scelta del Decaria di legare l'intera figura di Luigi Pulci alla parabola del pote-

re medico (del Magnifico in specie, data la cronologia esaminata) non va intesa come un mero omaggio al maestro, ma è volontariamente indirizzata alla comprensione della poesia pulciana nel suo complesso: come il *Morgante* (benché poi prese, come noto, un altro indirizzo) fu commissionato da Lucrezia Tornabuoni per celebrare l'era carolingia (alla quale i Medici si rifacevano per la loro politica culturale), la *Beca* fu composta a contraltare della più famosa *Nencia* (si veda in particolare l'*incipit* pulciano: *Ognun la Nencia tutta notte canta / e della Beca non se ne ragiona*). Per non parlare poi delle prime operazioni letterarie di Lorenzo (l'*Uccellazione di starnie* e il *Simposio*), indiscusse debitrice della comicità propria del Pulci, il quale, da parte sua, dedicò al giovane allievo una *Giostra* in ottave in occasione della vittoria ad un torneo cavalleresco nel 1469. Ma il poeta eccelse anche in un altro genere assai importante in quegli anni a Firenze, vale a dire quello bucolico, la cui ripresa in volgare culminerà poi con l'incunabolo del 1482, privo di frontespizio, ma che va sotto il nome di *Bucoliche elegantissime* (il volume è tra l'altro aperto dal volgarizzamento in terzine delle *Bucoliche* virgiliane a cura del fratello di Luigi, Bernardo). Anche il terzo fratello Pulci, Luca, si distinse in questo campo, così come lo stesso Lorenzo (*Corinto*, *Apollo* e *Pan*). L'indiscutibile legame del Pulci con il Magnifico è infine (e soprattutto) testimoniato dalle numerosissime lettere che i due si scambiarono, le quali, assieme ai due generi accennati sopra (comico e bucolico), dimostrano quanto l'espressione pulciana sia in rapporto con la realtà circostante, fatta non solo di nomi, ma di vere e proprie cose e persone. Essa entra con forza in ogni opera del poeta e tocca appunto il picco più alto nei sonetti qua editi, complice anche la loro più ristretta circolazione. L'intaccarsi dei rapporti col Magnifico determinò conseguentemente il declino letterario di Luigi (da collocare, come si è visto, proprio sul finire degli anni Sessanta del Quattrocento, e quindi qualche anno prima rispetto al più vulgato e fatale biennio 1473-74): Lorenzo, dedicatosi agli studi filosofici portati avanti dall'Accademia platonica e in specie da Marsilio Ficino (contro il quale il nostro poeta non mancò di scagliarsi), ben presto sostituì il Pulci con un altro suo notorio nemico: Matteo Franco. La chiusa tragica e inaspettata del *Morgante* (redatta tra il 1482 e il 1483, poco prima della morte quindi, avvenuta a Padova nel 1484) è infine (e di nuovo) collegata ai rapporti tra il suo autore e il mondo circostante: dopo la Congiura dei Pazzi, Lorenzo instaurò una sorta di potere tirannico a Firenze, che avrebbe portato poi la città nelle grinfie del Savonarola e i suoi multiformi ingegni a cercare (e trovare) fortuna altrove (cfr. cap. I, *L'esperienza poetica di Luigi Pulci*, pp. IX-XXXIX).

Il secondo capitolo del volume si apre con la storia editoriale dei sonetti del Pulci nella loro totalità: inaugurata dall'edizione settecentesca (*Sonetti di Matteo Franco e di Luigi Pulci assieme con la Confessione, Stanze in lode della Beca ed altre rime del medesimo Pulci*, 1759, siglata E) curata da Filippo De Rossi e focalizzata in specie sulla tenzone con Matteo Franco, essa prosegue lungo tutto il XX secolo ed oltre, grazie anche a importanti ritrovamenti (cfr. pp. XLI-L). Tra di essi non possiamo non citare quello del codice poi nominato Dolci (D, ora conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze sotto la segnatura Nuove Accessioni, 1470), che sta alla base dell'edizione dell'appena citata tenzone (curata appunto da Giulio Dolci nel 1933); grazie alla sua riapparizione (per la quale si veda A. Decaria, M. Zaccarello, *Il ritrovato «Codice Dolci» e la costituzione della vulgata dei «Sonetti» di Matteo Franco e Luigi Pulci*), i medesimi due filologi stanno approntando una nuova edizione di quel famoso *corpus* testuale (il cosid-

detto *Libro dei Sonetti*). Decaria e Zaccarello hanno poi legato D alla cerchia di Tommaso Baldinotti, copista dei codici siglati B e P (rispettivamente Barberiniano latino 3912 della Biblioteca Apostolica Vaticana e Parmense 1336 della Biblioteca Palatina di Parma): proprio rispetto a questa tradizione (ed ecco che il Decaria risponde alla naturale domanda del lettore sorta di fronte al titolo del volume) nasce l'esigenza di studiare come un *corpus* a sé stante quello costituito dai *Sonetti extravaganti*. La loro fortuna tra Otto e Novecento, nota l'editore, è corsa su due assi paralleli: da un lato si hanno pubblicazioni minori come miscellanee nuziali e brevi articoli incentrati perlopiù su sonetti autografi rinvenuti in fogli sparsi, dall'altro si hanno dei tentativi di edizione più corposi come il già citato *Libro dei Sonetti* del Dolci (il quale, benché riservi la prima parte alla tenzone tra Luigi e Matteo, edita in seguito 34 sonetti *extravagantes* desumendoli da E) e la più recente sezione sonettistica delle *Opere minori* di Luigi Pulci curata da Paolo Orvieto (1986).

Nel secondo paragrafo il Decaria rende noti gli argomenti che lo hanno indotto ad occuparsi degli *extravagantes* pulciani, dandone delle motivazioni ragionevoli e fondate: non solo viene soddisfatta la necessità materiale di leggere i sonetti in un unico volume (necessità già avvertita da Orvieto a p. 5 della *Presentazione* alla sua edizione delle *Opere minori*), ma ne viene anche dato un approfondito studio filologico e interpretativo tanto più che essi si mostrano imprescindibilmente legati alla biografia del poeta, ai suoi rapporti con l'*entourage* mediceo e (come aveva già notato Domenico De Robertis in specie nel saggio introduttivo alla sua edizione di *Morgante e Lettere* del 1962, *Luigi Pulci e le «domestiche muse»*) con la sua opera maggiore, il *Morgante* appunto. Decaria esamina quindi alcuni dei punti di contatto tra i sonetti e il poema auspicando infine ad una nuova edizione commentata di quest'ultimo che tenga particolarmente conto della produzione minore del suo autore (cfr. pp. L-LXI).

Si passa poi ad un paragrafo dal titolo *Una poesia missiva molto particolare*, dedicato appunto al legame (anche materiale) che i sonetti intrattengono con le lettere che il Pulci inviò a Lorenzo in un periodo in cui entrambi erano ispirati dalle «domestiche muse» (espressione, ormai invalsa a partire soprattutto dal saggio derobertisiano appena citato, la cui origine risale alla lettera pulciana datata 4 novembre 1466); vari e significativi passi tratti dalle lettere e riportati dal Decaria in queste pagine non fanno infatti che mostrare come la poesia pulciana sia stata scritta perlopiù per Lorenzo e, addirittura, in funzione di Lorenzo. Nonostante alcuni sonetti non accompagnino materialmente una lettera, dobbiamo infatti ritenere che essi siano stati inviati a qualcuno molto vicino al suo autore: si tratta quindi di una poesia scritta per l'esterno, ma per un esterno relativamente ristretto, fino quasi a coincidere spesso con l'unico Lorenzo. Ecco quindi che si può parlare di sonetti *extravaganti*, testi d'occasione, effimeri, anche nella loro circolazione fisica (spesso carte sciolte) e debitori indiscussi della recente maniera burchiellesca, ridimensionata però attraverso un tono più generalmente comico-realistico, funzionale (del resto) allo scopo ultimo del Pulci per la maggior parte di essi: sbeffeggiare o scagliarsi contro qualcosa o qualcuno. La loro sopravvivenza si deve da un lato alla mole della produzione autografa pulciana, dall'altro all'operazione di raccoglimento rappresentata in particolare dall'incunabolo stampato da Bartolomeo de' Libri attorno al 1490 (*Sonecti di Messere Matheo Franco et di Luigi de' Pulci iocosi et da ridere*, siglato BL), in un periodo in cui l'espressione comica a Firenze era però già in pieno declino. La *princeps* fiorentina è il primo e più grande collettore dei sonetti *extravaganti* e la seriazione datagli da Bartolomeo de' Libri non è affatto casuale: la sillo-

ge si apre con i sonetti in tenzone con Matteo Franco, per poi procedere con delle sezioni individuate in base al tema o al destinatario interrotte qua e là da materiale appartenente di nuovo al Franco. Esonerato da qualsiasi volontà d'autore concernente il fatidico tema dell'ordinamento delle proprie rime, ma al contempo rispettoso dell'operazione effettuata per la prima volta da Bartolomeo de' Libri, il Decaria segue tendenzialmente l'ordinamento dell'incunabolo fiorentino per tutti i sonetti là presenti, riservando poi alla parte finale della sua edizione uno spazio per i testi non compresi in BL, ma traditi da altre fonti (in veste autografa o apografa), ai quali preferisce dare (di nuovo) una seriazione sulla base della tradizione, anziché inserirli nelle categorie già individuate o creare per loro delle sezioni *ex novo*.

Il ben strutturato volume prosegue a questo punto con la descrizione delle testimonianze sia manoscritte (ordinate sulla base della città in cui sono conservate) che a stampa (cfr. cap. III, pp. LXXIX-CXXX). Convince la scelta di Decaria (indirizzata ad una più snella lettura di questa parte) di optare per schede brevi corredate in chiusa di un'aggiornata bibliografia (per gli incunaboli e le cinquecentine, presenti se hanno rilevanza ecdotica, si ha anche un elenco dei repertori e degli esemplari reperiti). Il capitolo per completezza si chiude con un accurato elenco delle edizioni moderne di almeno un sonetto *extravagante* pulciano: si parte dalla celeberrima (per i sonetti di Burchiello) pseudolondinese, per poi giungere sino a studi pressoché contemporanei dei quali viene puntualmente descritto il *modus operandi*.

Finalmente a p. CXXXI si entra nel vivo dell'edizione critica: il Decaria illustra infatti molto minuziosamente i criteri usati per la seriazione delle rime i quali (complici forse anche le citazioni fatte dall'editore alle pagine precedenti) richiamano alla mente degli studiosi quelli usati da Michelangelo Zaccarello per l'edizione critica delle *Vulgata Quattrocentesca* dei *Sonetti del Burchiello*. Come infatti l'edizione del barbiere di Calimala (benché le rime di quest'ultimo siano molto più numerose e presentino problemi ecdotici assai più complessi) è stata fondata sull'incunabolo di Francesco di Dino Cartolaio del 1481 in quanto primo collettore dei *Sonetti*, il Decaria opta qui per riprendere la *princeps* BL: le due importanti sillogi vengono seguite nella seriazione secondo quella prassi che corre sotto il nome di 'filologia delle sequenze', locuzione che richiama automaticamente (ma qui è il Decaria stesso a citarlo a p. CXXXII) Domenico De Robertis e i suoi fondamentali studi sulle *Rime* di Dante. Partendo quindi da BL (latore di ben 34 dei 48 testi qua editi e, per il cosiddetto *Libro dei Sonetti*, di ispirazione filo-pulciana rispetto alla cosiddetta coppia Baldinotti-Franco) il Decaria ne analizza l'ordinamento, raffrontandolo in prima battuta proprio con quello della tradizione della tenzone con Matteo Franco (con D *in primis* e poi con i più cospicui B e P): il risultato è che per i sonetti della tenzone (seppur con alcune eccezioni) la *princeps* fiorentina e la tradizione risalente al Baldinotti presentano una seriazione simile (cfr. anche M. Zaccarello, *Profilo della tradizione a stampa dei Sonetti iocosi & da ridere di Matteo Franco e Luigi Pulci attraverso gli esemplari superstiti*). Si passa poi al confronto con l'altro unico manoscritto collettore di un significativo *corpus* testuale, seppur ristretto rispetto a quello di cui è latore BL, il Trivulziano 965 (T); già Franca Brambilla Ageno (*Per l'edizione dei sonetti di Matteo Franco e di Luigi Pulci*) aveva effettuato questa operazione, la quale ci dimostra che (previo il riposizionamento di un fascicolo di T indebitamente spostato) il codice e l'incunabolo presentano un simile ordinamento. Tuttavia il Decaria non segue ciecamente la seriazione di BL per la sua edizione: innanzitutto i 48 sonetti pubblicati non si trovano in posizione contigua nell'incunabo-

lo e alcune volte dei gruppi tematici (in altri casi ben riconoscibili in quanto rappresentati da testi contigui) vengono là a disperdersi. Insomma, come in alcuni casi BL (e ne discuteremo oltre) viene corretto nella lezione palesemente erranea, l'editore (a buon diritto) si sente autorizzato a fare dei piccoli ritocchi, allo scopo di ripristinare un ordinamento più logico e soprattutto privo di influssi esterni. Bartolomeo de' Libri, con intento censorio, cercò infatti di eliminare i riferimenti diretti a personaggi famosi denigrati dal Pulci (Bartolomeo Scala e Marsilio Ficino, come avremo modo di vedere) e, ad esempio, collocò i tre sonetti di parodia religiosa in chiusa per poi affiancarvi la *Confessione* (poemetto in terzine redatto da Luigi negli ultimi due anni di vita) a evidente scopo palinodico: egli (e non dimentichiamoci che era un sacerdote) pare quindi voler lasciare ai posteri un'immagine del Pulci «buon cristiano» (come esplicitamente affermato nella prefazione) pentitosi delle proprie colpe. I sonetti spostati dal Decaria alla fin fine sono solo quattro, tuttavia un'altra divergenza rispetto a BL riguarda il collocamento di testi non compresi nell'incunabolo in sezioni che però erano già state individuate in esso: due sonetti parodici del dialetto senese (*Mira in chella impeschiata, u' sè, Galgano?* e *Ve' chel Fiorentin, chel malitiato*) e tre sonetti contro Bartolomeo Scala (*Messer Bartolomeo de' belli inchini, Vengan[n]e tutti e tuoi tabellioni* e *Non sa' tu che c'è Bruno e Buffa[l]mac[c]o*). Il complesso ma al contempo fondamentale paragrafo su «canone e ordinamento» si chiude con una tabella di raffronto tra la seriazione dell'edizione e quella di BL, la quale mostra anche in quale sezione si trovano i componimenti e quali sono i loro testimoni (pp. CXLII-CXLIV). Oculata nei confronti del lettore la scelta del Decaria di riproporre nel numero che poi precederà il testo critico i medesimi criteri qua usati: in corsivo vengono indicati i sonetti di paternità non pulciana, con il grassetto quelli spostati rispetto all'ordinamento di BL e con il sottolineato quelli acclusi nella silloge seppur non presenti nella *princeps*.

Nel brevissimo paragrafo 2 del capitolo IV vengono esplicitati i veri e propri criteri di edizione: di nuovo rispettosa della tradizione, e forse memore di quella dello Zaccarello per l'edizione critica della *Vulgata quattrocentesca* dei *Sonetti del Burchiello*, la scelta di Decaria di optare come base testuale (quando materialmente possibile) per BL, ma di correggere l'incunabolo ogni qual volta è stato ritenuto necessario, segnalando in una prima fascia di apparato le lezioni scartate (errori e varianti di sostanza), per dare poi spazio in seconda fascia a varianti formali che, come noto, non sono di poco peso in testi lessicalmente complessi come quelli con cui si ha qui a che fare; così facendo, inoltre, non viene a perdersi la ricchezza apportata da tutte le testimonianze considerate.

Dal paragrafo seguente ha inizio l'escussione filologica dei sonetti suddivisi (come si è già detto) in sezioni riproposte sulla base della tradizione, il cui nome (per la maggior parte di esse) deriva dichiaratamente da quello dato loro da Orvieto nella sua edizione delle *Opere minori*, nonostante spesso esso non dia un'idea precisa del loro contenuto (cfr. pp. CXIV-CCXXII): 3. *Sonetti di parodia dialettale (I-VII)*, 4. *Sonetti contro Bartolomeo Scala (VIII-XIV)*, 5. *Sonetti contro Marsilio Ficino (XV-XVIII)*, 6. *Sonetti contro altri avversari. Sonetti a Lorenzo de' Medici (XIX-XXXIV)*, 7. *Sonetti di parodia religiosa (XXXV-XXXVII)*, 8. *Sonetti spicciolati autografi (XXXVIII-XLV)*, 9. *Sonetti spicciolati non autografi (XLVI-XLVIII)* e 10. *Sonetti dubbi, apocrifi, trascrizioni e rifacimenti (1-7)*. Impossibile e superfluo sarebbe in questa sede ripercorrere tutti i casi esaustivamente affrontati dal Decaria, i quali si presentano del resto fortemente eterogenei per la storia della tradizione: «si va dal codice miscellaneo alla raccolta di autografi, dal foglio sciolto al manoscritto

organico o all'incunabolo che trasmette i *Sonetti iocosi et da ridere* di Pulci e Franco o i *Sonetti del Burchiello*, dall'autografo allegato all'epistola privata alla 'traccia' annotata sulla guardia di un codice coevo al testo» (p. LXXIX). Benché di ardua lettura (forse anche perché non accompagnata dal testo vero e proprio, collocato in seguito), l'analisi ecdottica dei singoli componimenti risulta impeccabile nella sua struttura: l'editore analizza infatti caso per caso ogni testo, cercando, ove possibile, di tracciare delle parentele tra testimoni sulla base *in primis* di errori comuni, ma anche della *varia lectio*; nei sonetti di parodia dialettale spicca inoltre la cura nell'escussione delle varianti formali anche per avvicinare o meno i testimoni. Infine Decaria, rispettosamente, si preoccupa di mostrare quali sono le differenze (di nuovo per ogni piano testuale, dalla lezione all'interpunzione) tra la sua edizione e quelle passate.

In particolare è da apprezzare il riesame della terna dei sonetti parodici del dialetto milanese per la quale Decaria si discosta in vari punti dalle precedenti edizioni (Orvieto, *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento per O ti dia dDio «zaine» e «bbocché»!* e De Robertis, *Morgante e Lettere* per i due sonetti conservati autografi nel collettore *recentiores* P218, Palatino 218 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, *Ambrosin, vistù ma' il più bel ghiotton* e *Questi mangia-ravizze e -rave e -ver-zì*). Le divergenze saranno piuttosto da notare nel primo dei tre sonetti dato che fondamentalmente l'unico intervento rilevante rispetto al testo De Robertis è al v. 19 di *Questi mangia-ravizze* (il v. là ipermetro *E(t) ancho credo che per gli scarafaggi*, che aveva appunto costretto De Robertis a mettere fra parentesi la *-t*, in Decaria ritorna alla sua regolarità dato che l'autografo pulciano non presenta il *che*). Per *O ti dia dDio* Orvieto si era limitato a confrontare il codice autografo di Benedetto Dei (Firenze, Archivio di Stato, Manoscritti, 119, siglato A) con l'edizione Dolci, mancando quindi di effettuare una collazione puntuale e diretta con gli altri due testimoni del sonetto: BL e il suo stretto affine C (ms. 884 della Biblioteca Casanatense di Roma). Questa operazione, rigorosamente svolta dal Decaria, porta in effetti ad ottenere un testo che in molti punti diverge da quello stampato da Orvieto (si veda in particolare l'analisi dei vv. 3 e 13 alle pp. CLI-CLIII).

Molto interessante anche l'escussione alle pp. CLXXII-CLXXIV di tre sonetti contro Bartolomeo Scala (*La Poesia contende con lo Staio, l' piglierò pel pellicino il sacco e E' ci è venuto un soffrictaio da Siena*) conservati sia in BL che nella *princeps* dei *Sonetti del Burchiello* (Venezia, Mattia Cristoforo Arnoldo, 1472, BV) la quale ci mostra l'attività censoria di Bartolomeo de' Libri attraverso un diretto raffronto dei testi e delle lezioni. Alle pp. CLXXXI-CLXXXII la medesima operazione di BL è mostrata per tre sonetti contro Marsilio Ficino traditi anche da T; se per *Se Dio ti guardi, Marsilio Ficino* e «Buona sera, o messer, vien' za!», «Va drento! gli interventi si limitano ad alcune isolate lezioni (interessante tuttavia che il nome proprio del filosofo diventa nel primo dei due testi *bructo cessolino* e che la rubrica indichi che il Pulci si sta indirizzando a uno suo avversario di piccola statura), è in *Marsilio, questa tua philosophia* che Bartolomeo de' Libri interviene più sostanzialmente. L'*incipit* originario (accolto logicamente dal Decaria, così come tutte le altre lezioni esaminate) diventa *Viso dallocco la tua geometria* e il sonetto medesimo si trasforma in un neutro *improperium* alla geometria (ad esempio al v. 17 T ha *philosophia* e BL *geometria*). Tuttavia nel caso di tradizione unica il Decaria ci mostra parallelamente quanto sia importante (previa *emendatio* delle lezioni cosiddette censorie) ritornare a leggere la *princeps* fiorentina, spesso oscurata nel tempo dalle edizioni a stampa (in particolare il confronto viene effettuato per il sonetto *O venerabil gufo sorìa-*

no con l'edizione Dolci del 1933 alle pp. CLXXXVI-CLXXXVII).

Notevole a livello metodologico il recupero nel sonetto contro Matteo Franco *Mandami in campo un po' quel poetuzo del confectar* del v. 20 tradito da BL e T rispetto all'*emendatio* di Orvieto *confittar*, sostenuta da un sicuro richiamo alla tenzone tra Burchiello e Rosello (cfr. son. CXIV dell'ed. commentata Zaccarello 2004, vv. 15-17: *col-la lingua al mezule, / da' denti stretta, bugiarda inventrice, / che confitta ti sia tra le morice*). Decaria stesso si rifà alla tradizione del sonetto del barbiere la quale (per l'appunto) in alcuni casi presenta a testo la variante *confetta* (sicuramente erronea) per *confitta* 'conficcata', ipotizzando che il Pulci abbia avuto accesso proprio a quel settore corrotto della tradizione burchiellesca (cfr. p. CXCI).

A dimostrazione poi dei numerosi raffronti tra i sonetti e le altre opere pulciane che il Decaria fa costantemente nell'edizione potremmo citare il caso dei tre versi presenti solo in T rispetto alla lacuna di BL e di Ve (codice autografo di Marin Sanudo, conservato a Venezia presso la Biblioteca Nazionale Marciana sotto la segnatura It. IX 369) nel terzo sonetto di parodia religiosa *Poi ch'io parti' da voi, Bartolomeo*: il loro recupero (previo un riposizionamento corretto nel corpo del testo), che rende tra l'altro più coerente la struttura del sonetto, si basa sia direttamente sulla conoscenza dell'*usus scribendi* pulciano che indirettamente sull'analisi di alcuni passi della *Confessione*, e farebbe presupporre quindi la loro autorialità. All'omissione dei tre versi nella *princeps* e nel *recentiores* veneziano consegue infatti l'esclusione del miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci che il palinodico poema in terza rima invece ritrae insieme agli altri miracoli presenti nel medesimo sonetto (cfr. pp. CCV-CCVII).

Non possiamo esimerci da chiudere questa trattazione parlando dei quattro sonetti autografi traditi dal Magliabechiano VII 1025 (zibaldone dell'amico e primo patrono del Pulci, Francesco di Matteo Castellani, siglato M) dato che, a parte la peregrina pubblicazione derobertisiana del 1992 (*Viatico per Lorenzo de' Medici*) di *Per quel che antica fama ci raporta*, si deve proprio al Decaria la scoperta degli altri tre; il filologo ne dà notizia nella monografia citata all'inizio di questa recensione, un volume molto importante anche perché indaga a fondo i contatti del Pulci tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Quattrocento. Dei tre sonetti in questione (*Questi che vanno tanto a San Francesco, I dolci tempi e le nocturne feste* e *Quel che vien da virtute è il vero honore*) Decaria si era allora soffermato in specie sul primo, un testo che già dall'*incipit* richiama i cosiddetti sonetti di parodia religiosa (più correttamente, con Danilo Romei, *Analisi del sonetto* «*In principio era buio, e buio fia*» di Luigi Pulci, componimenti di «derisione di convinzioni filosofiche e religiose e di pratiche devote che implicano il cuore stesso dei dogmi capitali della religione cristiana»), ma che risulta «dottrinarmente innocuo» (perlomeno per il suo autore), trattandosi piuttosto di una «generica polemica, ben radicata nel Medioevo e molto ben rappresentata nella letteratura comica italiana dei primi secoli, contro gli spigolistri» e i frati, un sonetto quindi al «confine tra scherzo salace ed esecranda blasfemia» (cfr. *Luigi Pulci e Francesco di Matteo Castellani* cit., cap. II, rispettivamente pp. 103, 98 e 109). Decaria ne mostra quindi l'affinità con gli altri testi contenuti nello zibaldone del Castellani ed ecco infatti che in questa edizione (sulla base di quella fedeltà alla tradizione della quale abbiamo già abbondantemente parlato) lo troviamo nella sezione *Sonetti spicciolati autografi* proprio assieme ad essi (cfr. pp. 86-88). Tale comunanza si basa essenzialmente sul destinatario di questi pezzi traditi in foglietti sparsi, vale a dire lo stesso patrono di Luigi che, prima del giovane Lorenzo (destinatario del «viatico» commissionato al Pulci dal Castellani medesimo) e in parte

parallelamente, costituisce il punto di riferimento principale delle prime prove pulciane (cfr. cap. III, *Luigi Pulci tra Francesco Castellani e la cerchia laurenziana*, contenente anche l'edizione e l'analisi degli altri due sonetti). Se quindi si deve alla pubblicazione del 2009 l'edizione di tre inediti pulciani, sarà invece merito dell'edizione qui escussa l'edizione del sinora inedito *Il medico mi dice ch'io ho male* tradito dal solo P218 a c. 7r, uno *status* inspiegabile, dato che Guglielmo Volpi aveva pubblicato in *Luigi Pulci contro i medici* un sonetto tematicamente affine (*Un medico, ser Nencio di Butone*) contenuto nel medesimo codice proprio nella carta precedente.

Da p. 3 (e si noti quindi il nuovo uso della numerologia araba, a segnalare un cambio di rotta) inizia la seconda parte del volume, l'edizione vera e propria: i testi (divisi nelle ormai consuete sezioni) sono preceduti da un'introduzione che, incentrandosi per prima cosa sulla datazione (certa o meno che risulti), ha essenzialmente lo scopo di mostrare i rapporti tra i sonetti *extravagantes* e le altre opere pulciane e quell'inscindibile legame (di cui abbiamo già abbondantemente parlato nella prima parte) tra il Pulci e il mondo circostante, sia a livello biografico che culturale (un mondo a cui l'autore dedica, e per cui allo stesso tempo scrive, i sonetti; un mondo che influenza il suo stile, la sua espressione e il suo linguaggio). Passando finalmente al testo vero e proprio, avendo già avuto modo di affrontare alcuni criteri di edizione, ci limiteremo qui a notare che l'apparato (positivo) è preceduto da un elenco dei testimoni (con le relative carte in cui i sonetti si trovano) corredato dalle eventuali e spesso significative (per identificare il destinatario del testo e/o il bersaglio di turno) rubriche. Di nuovo al servizio del lettore (data la tipologia dei testi editi, di ispirazione prevalentemente comica) è la non scontata scelta del Decaria (data anche l'assenza di un commento puntuale) per la chiusa della sua edizione critica: alle pp. 109-57 si ha infatti un utilissimo *Glossario*, mentre le pp. 159-66 sono dedicate ad un *Indice dei nomi e dei luoghi citati nel testo*. Il volume è infine completato da una *Bibliografia* ragionata (accuratamente suddivisa in: 1. *Edizioni di riferimento*, 2. *Studi* e 3. *Opere di consultazione, repertori, enciclopedie, dizionari*), una *Tavola metrica*, un *Indice dei capoversi* e un *Indice dei nomi*. [Irene Falini]

★ Luigi Alamanni, *Satire*, a cura di R. Perri, Firenze, Franco Cesati Editore, 2013

Il volume curato da Rossana Perri colma un vuoto ormai più che secolare, perché offre agli studiosi un'edizione moderna delle *Satire* di Luigi Alamanni. Le *Satire* furono date alle stampe per i tipi di Sebastien Gryphe nel primo dei due volumi delle *Opere toscane* a Lione nel 1532, quando Alamanni era ancora in vita, e probabilmente sotto le sue direttive, per poi essere ristampate a Firenze, presso i Giunti, nello stesso anno. La *princeps* raccoglie dodici satire, plausibilmente composte tra il 1524 e il 1527, e trasmette – come deducibile anche dal confronto con i testimoni manoscritti superstiti effettuato dalla curatrice del presente volume – la redazione definitiva del testo (*Nota al testo. Rapporti fra i testimoni*). Nel catalogo degli esemplari manoscritti (*Nota al testo. I testimoni*) spicca senz'altro il Magliabechiano VII.676, una silloge di opere dell'autore datata 1528 in cui sono trascritte dodici satire. Nel passaggio dal manoscritto all'edizione a stampa, il primo dato che emerge è la ridefinizione dei destinatari dei singoli testi (da solo cinque satire con un destinatario, si passa a otto testi su dodici) in linea con l'ampliamento dell'orizzonte socio-politico del poeta; la satira *Hor mi minac-*

cia il mondo et m'odia et teme (XII), terza nel codice, viene spostata in sede finale, andando a sostituire l'espunta *O Santo vecchio, a cui del ciel le chiavi* (XIIa) – una feroce invettiva contro il papato – a sua volta rimpiazzata, per raggiungere di nuovo il numero canonico di dodici, dalla *lamentatio funebris* della satira *Chi desia di veder come sia frale* (XI) scritta in morte del fratello Lodovico.

Tralasciando le successive ristampe cinquecentesche, che si affidano al testo della *princeps*, solo nel 1859 questi testi furono ristampati da Pietro Raffaelli, curatore di *Versi e prose* (L. Alamanni, *Versi e prose, edizione ordinata e raffrontata sui codici*, a cura di P. Raffaelli, Firenze, Le Monnier, 1859). In questa edizione il curatore si servì anche del codice Magliabechiano, e riportò le tredici satire con l'ordine imposto da quest'ultimo, mettendo a testo, talvolta la lezione del manoscritto, talvolta quella della *princeps*, in un'operazione che risulta essere del tutto arbitraria e guidata dal puro gusto personale. Infine, nel 2001, Silvia Longhi nei *Poeti satirici* (in *Poeti del Cinquecento*, a cura di G. Gorni, M. Danzi, S. Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001) ha pubblicato il commento a tre satire (la III, la IX e la X), per le quali si è servita del testo della *princeps*.

Il destino di isolamento dell'opera è in parte spiegabile con lo stile volutamente ricercato dei testi, in netto contrasto con la materia trattata e con i dettami della retorica classica che prevedeva per essi lo stile *humilis*. Già Francesco Sansovino si riferiva alle satire di Alamanni in questi termini: «di stil troppo elevato in questa materia [...]». Certo per soggetto gravi et meste, ma per maniera di dire molto differenti da quelle bellissime dell'Ariosto» (F. Sansovino, *Sette libri di Satire di Lodovico Ariosto, Hercole Bentivogli, Luigi Alamanni, Pietro Nelli, Antonio Vinciguerra, Francesco Sansovino, E d'altri scrittori*, Venezia, Francesco Sansovino, 1560, c. 50v). Lontane, dunque, dalla strada indicata da Ariosto, la ricercatezza della lingua e dello stile va di pari passo con le istanze più progressiste propugunate nell'ambiente degli Orti Oricellari e sotto l'influenza delle proposte di Trissino, volte a un restauro delle forme classiche in lingua volgare. Petrarchismo e dantismo rientrano in questo progetto, e se il primo modello è reso esplicito già nella dichiarazione poetica che si legge nell'*incipit* della satira II, dove Alamanni comunica il proprio divorzio con la lirica amorosa (*Mai non vo' più cantar com'io solia* riprende il famoso *incipit* della Canzone 105 dei *Rvf*), il recupero del Dante morale dell'impegno pubblico avviene secondo i modi dell'allusione e nel tentativo di associare l'*imitatio stili* all'*imitatio vitae* (F. Tomasi, *Appunti sulla tradizione delle "Satire" di Luigi Alamanni*, «Italique», IV, 2001, p. 47).

Le satire pubblicate nella stampa lionese sono organizzate secondo un preciso progetto e rispondono a una precisa gerarchia interna: la prima e l'ultima sono rivolte al re e al Papa e, secondo uno schema a imbuto, si passa da una sfera più sociale a una più intima e privata. Nel componimento di apertura, rivolto, come già detto, a Francesco I re di Francia, dedicatario delle *Opere Toscane* e delle *Satire*, sono presentati, con i toni dell'invettiva, i nuclei tematici che saranno poi ripresi in tutta l'opera e, tra questi, la decadenza morale che investe potere temporale e spirituale. Sullo schema bene-male, vizio-virtù si poggia una satira che vede contrapposti la guerra, l'ambiente di corte e l'avidità di ricchezze con la pace, gli studi e la vita rustica. All'autore spetta di stare nella colonna del positivo presentandosi come esempio di virtù che si contrappone a una società corrotta e malata. Sullo schema bene-male poggia anche la contrapposizione tra il degrado morale, politico e sociale della contemporaneità e una mitica età dell'oro che molto spesso è rappresentata da episodi e personalità della storia romana.

Seguendo la struttura del volume, all'*Introduzione* spetta il compito di delineare ca-

ratteri e temi della satira umanistico-rinascimentale in ambito sia latino che volgare, per poi passare ad analizzare gli argomenti specifici delle *Satire* e il discusso rapporto tra la materia ariostesca e quella alamanniana, fornendoci le prove per confutare la tesi di Carlo Dionisotti il quale sosteneva una filiazione diretta dei componimenti di Alamanni dalle *Satire* di Ariosto, per altro non ancora edite a quell'altezza cronologica (C. Dionisotti, *Machiavellerie*, Torino, Einaudi, 1980, p. 98). In questa sezione introduttiva sono successivamente presentate le ipotesi di datazione della composizione delle *Satire*, di cui sono tracciati i temi e i motivi portanti, e si conclude con uno studio sulla lingua, lo stile e il *modus operandi* di Alamanni in rapporto alle strategie di recupero e di assimilazione dei modelli. Nella *Nota al testo* sono descritti i testimoni manoscritti e a stampa che tramandano in parte, o integralmente, il testo, e, in una scrupolosa analisi, dove sono approfonditi i rapporti tra i testimoni, si ricostruiscono le fasi redazionali dell'opera. Riportando le varianti della *princeps* rispetto al manoscritto Magliabechiano, Rossana Perri mostra al lettore il lavoro correttorio in vista della stampa e, non da ultimo, sono messe in risalto alcune varianti di tipo linguistico che testimoniano, sempre in occasione della stampa, un adeguamento alla norma bembiana. Ogni satira è preceduta da un cappello introduttivo che ne illustra il contenuto, gli eventuali riferimenti storici e i modelli utilizzati; sono poi dati anche alcuni cenni biografici sul destinatario, qualora presente, e sono fornite le ipotesi di datazione per la composizione. A testo viene riportata la *princeps*, mentre a piè di pagina, prima dell'apparato, sono presentati i testimoni. L'apparato di tipo positivo è suddiviso in due fasce, la prima, a piè di pagina, con le varianti d'autore e la seconda, in chiusa ad ogni satira, con le principali lezioni rifiutate dai manoscritti e con le varianti che il testo edito da Raffaeli e da Longhi riporta rispetto alla presente edizione. Fa eccezione solo la Satira XIIa, per la quale c'è un'unica fascia d'apparato dal momento che non ha varianti d'autore. Infine, il commento ai versi instaura un interessante dialogo con le fonti e con le altre opere dello stesso Alamanni, e utile risulta essere la parafrasi di alcuni passi di più ostica comprensione. [Claudia Russo]

SCUOLA E UNIVERSITÀ

★ Convegno *La pratica del commento*, Siena 14-16 ottobre 2014

Che il commento, anzi la pratica del commento dei testi letterari sia un'operazione fondamentale tanto per i testi antichi quanto per quelli moderni e contemporanei, sia pur con problemi e motivazioni differenti, è un fatto assodato e condiviso. Meno condivisi possono risultare il metodo e le scelte per attuare il commento e non solo in relazione alla tipologia testuale affrontata, in primis rispetto alla più evidente bipartizione fra prosa e poesia. Il punto sulla questione, un punto inevitabilmente provvisorio, come provvisorio è qualsiasi commento, anche quello che appare come il più esaustivo e che sembra dire la parola finale, in relazione al progredire degli studi, all'evoluzione dei tempi, al cambiamento dell'immaginario comune – e non ultimo al cambiamento della lingua e della sua percezione –, è stato fatto in occasione del Convegno *La pratica del commento*, organizzato dal Dipartimento di Ateneo per la Didattica e la Ricerca dell'Università per Stranieri di Siena, con il patrocinio della MOD. Dal 14 al 16 ottobre 2014 a Siena, numerosi studiosi hanno portato le loro esperienze dirette in tale ambito, dialogando e confrontandosi sul piano teorico e su quello operativo. Lo svolgimento delle giornate è risultato per certi tratti quasi seminariale, come ha acutamente osservato Clelia Martignoni, in quanto la dialettica dei relatori fra loro e fra relatori e pubblico ha puntualizzato o rilanciato problematiche tecniche e scelte necessarie. Spesso è stato ripreso quanto Pietro Cataldi ha affermato nella Relazione introduttiva, individuando nella società attuale la crisi della facoltà simbolica, che non ha più una consistenza concettuale, aspetto che rende ancor più necessario il commento per una risemantizzazione della realtà stessa, e delineando tre elementi fondamentali nell'orizzonte del commentatore: il destinatario del 'genere commento', cioè il lettore reale che sta dentro una precisa realtà; gli altri interpreti, sia quelli vivi sia quelli lontani, con i quali il commentatore deve fare i conti – ed è proprio questo il motivo per il quale ogni commento è ultimo e al contempo provvisorio –; il testo, in relazione al quale i lettori sono essenziali.

Tutti i relatori hanno concordato con questi tre elementi di base e con il fatto che la parafrasi del testo è un'operazione fondamentale sempre, benché apparentemente ancillare, per la comprensione testuale, e lo è ancora di più per i testi antichi, la cui *langue* e la società dalla quale e per la quale nascono sono lontane, ma anche per scrittori contemporanei, e non solamente per Zanzotto, affrontato da Stefano Dal Bianco, o Gadda affrontato da Giuseppe Bonifacino, *"La campagna apparita"*. *Problemi e ipotesi per un commento a Gadda*, scrittori che si sono serviti del dialetto o di un *pastiche* linguistico di non immediato impatto e comprensione, bensì per tutti gli scrittori perché la lingua della letteratura è oggi per gli studenti, anche universitari, ma non solamente

per loro, una 'lingua straniera'. La mediazione della parafrasi e del commento risultano pertanto indispensabili.

Se Natascia Tonelli con la relazione *Da singolo testo a sequenza: come cambia il commento alle Rime di Dante*, ha puntato l'attenzione sul cambiamento del commento rispetto alle quindici canzoni dantesche, le cosiddette 'distese', commento che in funzione degli studi più recenti le delinea come un vero libro d'autore (un primo canzoniere in senso petrarchesco?) ordinato secondo una struttura narrativa, della quale rendono conto i richiami intratestuali e di capfinidade delle liriche e di procedimento tematico fino all'ultima, *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, la famosa montanina, che chiude appunto l'ordinamento De Robertis, Giuseppe Marrani ha evidenziato dal canto suo le difficoltà di commentare, nonché di ordinare, il *corpus* di Cecco Angiolieri, per il quale *Filologia e pratica del commento* (titolo della relazione) delinea una prospettiva critica affatto nuova ed un Cecco non teso a polemizzare con gli stilnovisti e a ribaltarne i temi. Stefano Carrai ha mostrato con *L'intertestualità nel commento alla Commedia dantesca: il caso di Brunetto*, quanto e come il testo dantesco sia legato al *Tresor brunettiano*. Pasquale Guaragnella ha affrontato, riflettendo sui *Pensieri medico-morali di Paolo Sarpi*, una prosa filosofica, per la quale è importante evidenziare nel commento le connessioni con il pensiero di Epitteto, di Seneca, di Cicerone e altri, al fine di esplicitare il peso delle riflessioni e del dialogo con gli antichi oltre che con la sua contemporaneità. Il commento a testi poetici del Novecento è stato affrontato da Niva Lorenzini, *Sanguineti, Petrarca e i Sonetti verdi*, da Stefano Giovannuzzi, *Commentare Variazioni belliche di Amelia Rosselli*, da Luca Zuliani, *Edizione critica e commento*, da Antonio Saccone, *Commento a Ungaretti: "Prime" dall'Allegria*, da Tiziana De Rogatis, *Forme del tempo: commentare i Four Quartets di T.S. Eliot*, da Niccolò Scaffai, *Commentare Stella variabile di Vittorio Sereni*, da Sabrina Stroppa e Laura Gatti, *Il commento a Ora serrata retinae di Valerio Magrelli*, da Stefano Dal Bianco, *Commentare Zanzotto*, tutti autori di commenti già pubblicati o in fieri e che hanno dovuto fare scelte di metodo. Una linea condivisa è stata quella dell'economicità del commento, che lascia tutti gli apparati all'edizione critica, per essere davvero al servizio del testo e funzionale ad esso, senza sovraccaricarlo di tecnicismi che finiscono per allontanare il lettore di oggi invece che mediare il rapporto con la letteratura. Angela Gigliola Drago, *Interpretazione e intertestualità: esercizi di commento ad un Leopardi "estremo"*, Daniela Brogi, *Commentare I promessi sposi in una classe multiethnica*, e Pierluigi Pellini, *Commentare Zola*, hanno affrontato autori ottocenteschi per i quali sono forse ancora più necessarie notazioni lessicali e semantiche data la distanza temporale e culturale dall'oggi. Clelia Martignoni con la relazione *Commentare un testo: tra specificità e complessità* ha per molti aspetti operato una sintesi, mostrando quanto e come sia indispensabile la dialettica fra la specificità dei singoli testi e la complessità sottesa alla loro genesi e alla loro indagine, oltre che fra l'asse sintagmatico e l'asse paradigmatico insito in ogni testo, e facendo riferimento a principi teorici da Segre a Mengaldo. Ha concluso i lavori Luigi Trenti che con *Parola e spettacolo. Problematiche del commento ai testi tragici* ha puntato l'attenzione sui testi teatrali in particolare di Alfieri e Foscolo, ponendo fra l'altro il problema delle didascalie e dei suggerimenti di scena dello scrittore-regista, aspetto peculiare appunto dei testi teatrali; e mettendo in evidenza come, soprattutto nel passaggio fra il XVIII e il XIX secolo, la censura, e di feroce censura politica si trattava, battute, passi più lunghi o intere scene venivano espunte dal testo originale. È questo un problema ulteriore che si trova ad affrontare chi commenta quei testi teatrali. [Simonetta Teucci]

★ M. Santagata, L. Carotti, A. Casadei, M. Tavoni, *TAG. Testi Autori Generi*, Bari, Laterza, 2012

Sono davvero necessari nuovi manuali di letteratura italiana? Si tratta solamente di una operazione editoriale con un diverso e più accattivante (termine oggi abusato!) montaggio di quanto è già presente in edizioni precedenti, approntate dagli stessi autori e dalle stesse case editrici? Di sicuro la normativa ministeriale, applicativa della legge n. 221/2012, che prevede «per le nuove adozioni, a decorrere dalle scelte effettuate nell'anno scolastico 2013-2014, a valere per l'anno scolastico 2014-2015, libri di testo in una nuova versione digitale o mista», favorisce il proliferare di libri di testo strutturati secondo questa disposizione e la loro relativa immissione sul mercato. In più, la stessa disposizione del 25-01-2013 prevede «a decorrere dal 1 settembre 2013, l'abrogazione dell'obbligo, previsto dall'articolo 5 della legge n. 169/2008, di mantenere in adozione gli stessi testi scolastici per un quinquennio nella scuola primaria e per un sessennio nella scuola secondaria di primo e di secondo grado». Ecco che varie novità librarie sono fresche di stampa e fra queste troviamo il nuovo manuale di letteratura di Marco Santagata, Laura Carotti, Alberto Casadei, Mirko Tavoni, *TAG. Testi Autori Generi*, edito nel 2012 dalla casa editrice Laterza. Gli autori, noti nel mondo dell'italianistica per i loro studi ed i loro importanti saggi, avevano già prodotto nel 2006 *Il filo rosso*, un'antologia-manuale che ha avuto una grande diffusione ed un grande successo nelle scuole, anche grazie al focus iniziale su di un testo significativo di un autore o di un'epoca letteraria.

Forse l'organizzazione ed i contenuti di tale antologia si sono rivelati più funzionali ai licei che non agli istituti tecnici e professionali e, considerate le trasformazioni in atto nella scuola e probabilmente la volontà di allargare la tipologia dei destinatari, gli autori hanno dato vita a questa nuova antologia-manuale, articolata in 7 volumi, più uno dedicato alla *Guida alla scrittura con prove di scrittura e Prove Invalsi*, ed uno con un'*Antologia della Divina Commedia*, che può essere acquistato anche non contestualmente all'opera completa. Il sottotitolo del manuale è *Letteratura italiana ed europea*, e bisogna riconoscere che i testi delle letterature straniere sono numerosi ed aumentano a mano a mano che l'andamento diacronico si avvicina al Novecento e ai nostri giorni.

Inoltre nel cerchio rosso presente nella copertina di ciascun volume si legge 'libro+internet', in ottemperanza a quella forma ibrida, per usare una terminologia automobilistica, indicata dalla normativa ministeriale. Accedendo al sito della casa editrice ed immettendo un codice, che viene fornito per ciascun volume, è possibile leggere e lavorare su testi non presenti nel cartaceo; per di più questo tipo di materiali dovrebbe essere aggiornato e incrementato nel tempo, dato che il web permette un aggiornamento continuo e veloce, impossibile nelle opere a stampa. Dunque, anche se la mole di ciascun volume è abbastanza contenuta grazie al materiale on-line, i volumi sono comunque nove nel loro complesso, per una spesa nei tre anni di circa 200 euro. In questi tempi di crisi è importante tenere d'occhio anche i costi.

Entrando nel merito dei singoli volumi, quello dedicato all'*Antologia della Divina Commedia*, per molti aspetti è esemplare di tutto il manuale, in quanto presenta una parte iniziale di introduzione alla vita e all'opera di Dante con un insieme di informazioni, che vanno dalla struttura del poema al concetto auerbachiano di 'figura', agli aspetti linguistici e stilistici, con rimandi ai passi o ai personaggi o ai temi contenuti nella scelta antologica. Il volume offre poi una ricca scelta di canti, suddivisi nelle tre cantiche; ed

ogni canto, preceduto da una sintesi, presenta a pie' di pagina il commento, che contiene la parafrasi oltre a chiarimenti in funzione della comprensione chiara del testo. Nel commento non sono presenti i riferimenti ai commentatori antichi o alla patristica o ad altre fonti dantesche, come troviamo di solito, che invece in molti casi sono inseriti nella 'Contestualizzazione' della sezione *Esercizi*, e le notizie riguardanti i vari personaggi sono molto sintetiche, in funzione dell'agilità d'uso di tutto il manuale.

Inoltre non tutti i canti scelti sono presenti nella loro interezza, bensì sono proposti in passi scelti; e questo non sarebbe certo un problema o una difficoltà, ma alcuni passi sono davvero molto brevi e rimangono un po' avulsi dal contesto, anche parziale, del canto dal quale sono estrapolati. Ad esempio, il canto XI del *Purgatorio* è proposto solamente per i versi 91-99, quelli che riguardano la «gloria della lingua» e la «vana gloria de le umane posse». Come è possibile capire la struttura argomentativo-dimostrativa di questo canto da questi pochi versi, che sono virati su un solo esempio, anche se tematico? I docenti potrebbero essere limitati nelle scelte da operare in ambito didattico. È vero, per altro, che ogni canto è seguito da una *Lettura guidata*, che amplia quanto contenuto nelle note a commento e contiene anche rimandi ad altri testi, che contengono l'argomento indicato. A conclusione di ogni canto si trova, evidenziata in azzurro, la sezione *Esercizi* dove, oltre alle domande che guidano gli studenti a focalizzare l'attenzione sui nodi tematici del testo proposto, si trova la richiesta di scrivere, a seconda dei casi, un testo di 300 o 500 parole o con l'indicazione delle colonne di foglio protocollo su un argomento inerente i temi contenuti nel canto o nei canti accomunati dallo stesso tema. Tuttavia non sempre è chiaro quale tipologia di scrittura viene richiesta, anche se si può evincere che si tratta di produrre un testo argomentativo. Interessante risulta l'indicazione del limite (pagine o parole) della scrittura da elaborare.

Un altro volume è quello della *Guida alla scrittura*, che si apre con un capitolo di approccio e di uso del vocabolario, utile anche a livello di secondo biennio perché permette di approfondire e consolidare quanto appreso nel primo biennio. Passando poi al problema della scrittura, il volume sottolinea le differenze fra lingua scritta e lingua parlata, recupera ed allarga le conoscenze pregresse sui vari tipi di testo con una esemplificazione per ciascuno sulla coesione testuale, sui criteri di testualità, punteggiatura e sintassi compresa, sui registri stilistici. Questa sezione è importante perché da una parte favorisce l'astrazione nell'apprendimento e dall'altra, grazie agli esercizi presenti a conclusione di ciascun capitolo, permette agli studenti di mettere in pratica gli aspetti teorici nella produzione scritta.

La sezione *Come prepararsi alle prove scritte dell'esame di Stato* fornisce indicazioni, ancora una volta teoriche e pratiche, su come affrontare le quattro tipologie di scrittura e ognuna viene esemplificata in modo ragionato tramite un testo già proposto dal MIUR in sede di esame.

Le prove di scrittura sono scandite anno per anno in una progressione di difficoltà e di complessità e ai documenti forniti segue la *Consegna*, che presenta per così dire il percorso da seguire per un testo argomentativo (in ciò consentendo agli studenti di crearsi dei modelli per una struttura articolata delle loro *performances* scritte), e la *Guida allo svolgimento*, articolata in tre fasi: comprensione, analisi e confronto, attività di scrittura, in modo tale che gli studenti possano acquisire un metodo di lavoro. Gli esercizi proposti riguardano o un singolo testo o un insieme di testi uniti tematicamente.

L'ultima parte comprende la sezione *Prove Invalsi*, anch'essa scandita nei tre anni, a prosecuzione del lavoro svolto al riguardo fino al primo biennio, a conclusione del

quale vengono somministrate prove di *reading literacy*, ma anche in previsione dell'introduzione di questo tipo di test alla fine della scuola superiore. Tale sezione presenta testi narrativi/articoli di giornale e testi narrativi/letterari, seguiti da una batteria di items, che richiedono il riconoscimento di valori lessicali, linguistici, figure retoriche, comprensione di singoli sintagmi, inferenze e comprensione complessiva del testo.

L'andamento dei sette volumi di Letteratura segue un andamento diacronico con abbondanza di testi e quelli presenti nel cartaceo sono integrati ed allargati da quelli on-line, per accedere ai quali è necessario usare, come già indicato, un codice, diverso per ciascun volume. Come nel volume dedicato alla *Commedia* dantesca, anche per la letteratura le notizie sugli autori e sulle opere sono chiare, efficaci e non ripetitive. Aspetto quest'ultimo da non sottovalutare, perché spesso gli studenti, quando trovano notizie o considerazioni analoghe in punti diversi della sezione dedicata ad un autore o ad un'opera, hanno la sensazione di una ripetizione che, invece di aiutarli a fissare determinate conoscenze, provoca il desiderio di andare avanti senza fermarsi, diciamo così, a ripassare. Certo, ci può essere il problema opposto, cioè che le informazioni o le riflessioni fornite una volta sola non supportino adeguatamente l'apprendimento da parte degli studenti; ma forse questo rischio è preferibile alla 'noia' della ripetizione, anche perché il docente in classe ha tutto lo spazio per far focalizzare l'attenzione su determinati aspetti della produzione di uno scrittore.

Aiuta l'apprendimento anche la presenza di sintesi grafiche che, ad esempio, facendo incrociare gli autori (posti in verticale) con i generi (posti in orizzontale), favoriscono la visualizzazione dei rapporti fra una singola opera con il genere o il movimento scelto e affrontato dallo scrittore, oppure visualizzano la compresenza di posizioni differenti all'interno di una stessa fase letteraria, di un movimento o di un genere. In più alla fine di ogni capitolo o sezione è presente una sintesi davvero efficace, che ne puntualizza gli elementi fondamentali. Segue una bibliografia essenziale delle fonti e degli studi critici piuttosto aggiornata, che offre la possibilità a docenti e studenti di approfondire aspetti o sollecitazioni che possono essere scaturiti dallo studio.

La lettura guidata di ciascun testo con i relativi esercizi di comprensione, di analisi e interpretazione e di proposte per la scrittura è una costante di tutti i sette volumi e segue la fattispecie proposta nel volume sulla *Commedia*.

È poi interessante che a conclusione della sezione *Le coordinate, storiche, culturali e letterarie*, e di quella di ciascuno dei *Grandi Autori* ci sia una Verifica finale, composta da domande cloze, domande Vero/Falso, richiesta di definizione di termini e concetti, richiesta di sintesi, ad esempio, di trame di romanzi, proposte di preparazione di esposizioni orali con l'indicazione dei minuti in cui gli studenti dovranno parlare – esercizio davvero non comune –, o di elaborazioni scritte con l'indicazione del limite di colonne di figlio protocollo. Infine ci sono proposte per l'analisi del testo o per il saggio breve con il rimando a testi presenti nel capitolo e la presenza di alcuni passi nuovi. In questo modo è possibile non solo per il docente, ma anche per lo stesso studente, verificare sia le conoscenze, sia le abilità, sia le competenze acquisite, ed avere anche una guida per un allargamento progressivo dei livelli nei tre anni conclusivi della scuola superiore. La proposte di scrittura infine integrano il volume specifico *Come prepararsi alle prove scritte dell'esame di Stato* con un continuo accompagnamento in relazione a quanto gli studenti vengono via via studiando.

A conclusione di ciascun volume un'agile *Antologia della critica letteraria* presenta pagine critiche tratte dagli studi più importanti sul periodo storico-culturale e sugli au-

tori trattati, permettendo così di approfondire aspetti o temi specifici. Sarà cura del docente, come del resto accade sempre, armonizzare l'insieme dei materiali secondo scelte didattiche, correlazioni e confronti fra scrittori, opere e generi, modulate sulla classe con la quale si trova a lavorare.

Ciò che differenzia quest'opera da altri manuali è l'abbondante scelta di autori e testi europei, dai francesi, ai tedeschi ai russi, inquadrati in un panorama culturale comune, che rende evidente la dialettica esistente fra gli intellettuali dei vari paesi e fa capire in quale relazione gli scrittori italiani avessero nei vari periodi con i loro contemporanei di altre zone dell'Europa. Se si prende come esempio il capitolo dedicato a Manzoni, si vede come la trattazione del suo romanzo è preceduta da un'ampia scelta di narratori europei con passi delle loro opere, ai quali si aggiungono quelli online, al fine di delineare forme, strutture, strategie narrative, scelte tematiche e quant'altro, proprie del genere letterario del romanzo.

Una particolarità è rappresentata dal glossario, che in genere viene collocato in un volumetto a parte o solo nel primo volume. Nel nostro caso il glossario è ripetuto alla fine di ciascun volume in modo da fornire agli studenti un riscontro sempre a portata di mano in ogni fase del triennio. Le voci del glossario comprendono figure retoriche, particolarità sintattiche, come ad esempio l'accusativo alla greca, forme metriche, dal sonetto alla sestina, ma anche lemmi come 'focalizzazione' o 'umorismo' a supporto dello studio.

Una delle iniziali dell'acronimo TAG è G, cioè Generi, ed infatti i generi letterari sono affrontati in appositi capitoli, che declinano attraverso passi scelti ad hoc il ventaglio dei generi di una stessa epoca, oppure la nascita di un genere nuovo, come quello del romanzo nel Seicento, con i caratteri fondanti e le eventuali articolazioni del genere, o come il sistema dei generi letterari nel Cinquecento, dalla lirica al teatro, alla trattatistica etc. e la loro evoluzione nella seconda metà del secolo.

Il volume 6 e il volume 7 sono dedicati al Novecento e sono molto ricchi di testi di vario genere, tratti dalle opere di scrittori italiani e stranieri; ciascun testo è sempre accompagnato dalla Lettura guidata, dagli Esercizi, dalla Verifica finale per ogni capitolo, dalle proposte per imparare ad affrontare la prova scritta all'Esame di Stato. Ma quello che salta sempre agli occhi è la profonda interrelazione della letteratura italiana con il panorama culturale europeo ed extra-europeo, del quale ci sono testimonianze con una scelta non sempre scontata dei passi proposti. Per quanto riguarda poi la letteratura italiana più vicina a noi troviamo la scansione per generi e per grandi autori, ma anche passi di Salman Rusdhie, di Don de Lillo insieme a quelli di Valerio Magrelli, Antonio Tabucchi, Patrizia Valduga, Claudio Magris ed altri, che avvicinano alla produzione dei nostri giorni, a testimonianza dell'attenzione riservata ad una produzione letteraria non chiusa entro i confini nazionali. [Simonetta Teucci]

★ Jean-Marie Schaeffer, *Piccola ecologia degli studi letterari. Come e perché studiare la letteratura?*, traduzione italiana di M. Cavaretta, Torino, Loescher, 2014

Quando nel 2005 Franco Moretti pubblicò *La letteratura vista da lontano*, mostrò quanto e come la produzione e la lettura di romanzi si era incrementata dal Settecento all'Ottocento, inducendo un aumento del consumo di letteratura. Da allora tale consu-

mo è andato progressivamente ampliandosi, nonostante che nel nostro tempo da più parti, soprattutto in relazione al saggio di Todorov *La letteratura in pericolo*, si parli di crisi della letteratura. Eppure non si è mai letto tanto quanto si legge oggi e sembra ormai una realtà condivisa il fatto che ad essere in crisi non è la letteratura in quanto tale, ma lo sono gli studi letterari e in modo particolare il modo di trasmettere tali valori agli studenti delle scuole superiori nel loro iter di formazione. È questo l'argomento su cui si interroga Jean-Marie Schaeffer nel suo *Piccola ecologia degli studi letterari. Come e perché studiare la letteratura?*, edito a fine 2014 come saggio di apertura della nuova collana *QdR Didattica e letteratura* dalla casa editrice Loescher di Torino, che appunto intende focalizzare l'attenzione dei docenti in particolare e degli intellettuali in generale su questo aspetto, che non riguarda solamente la scuola, nella prospettiva di ribadire la necessità di una didattica della letteratura in un momento in cui la formazione iniziale ed in servizio degli insegnanti sente l'esigenza di una riflessione teorica di riferimento.

In apertura del suo saggio, testo peraltro piuttosto impegnativo per le implicazioni teoriche e filosofiche, Schaeffer sembra ribadire la tesi di Moretti, pur spostandola nella società attuale e inglobando nella 'letteratura' una molteplicità di creazioni narrative, a partire prima fra tutte dal cinema, fatto che gli consente di sottolineare la riconfigurazione delle relazioni fra cultura alta e quella che definisce 'cultura vernacolare' dal XIX secolo in avanti, a dimostrazione della dinamica di democratizzazione nelle nostre società. La sua tesi di fondo sostiene l'utilità fondamentale dell'insegnamento letterario come garanzia della migliore funzione formatrice in ambito scolastico, perché un'opera letteraria fornisce l'accesso ad una specifica modalità dell'esperienza attraverso quella 'competenza finzionale' (ogni opera letteraria è una *fiction*!) che permette di accedere agli universi 'finzionali', che costituiscono «modelli cognitivi analogici», basati su una 'semplificazione' ed esemplificazione virtuale di una possibile realtà e di un possibile essere-nel-mondo. Come dire che la letteratura è una palestra di scenari di azioni possibili che possono essere analizzati, introiettati e riattivati quando eventualmente ci troviamo in un ambito di applicazione pertinente. La letteratura è dunque una palestra virtuale che però insegna cosa è la vita e dipana davanti al lettore le situazioni in cui può venire a trovarsi e le scelte che possono essere fatte. Da questo punto di vista l'immersione immaginativa nelle pagine letterarie costituisce una forte modalità di conoscenza e di sperimentazione, per Schaeffer insostituibile, e consiste nella combinazione di tre differenti processi mentali tra loro interagenti, cioè il mascheramento ludico, l'immersione mimetica e la modellizzazione analogica, fondamentali per la crescita e l'acquisizione della consapevolezza di sé.

Per arrivare a tale assunto Schaeffer compie un complesso percorso di indagine teorica, che affonda le sue radici nei processi della comunicazione linguistica e nella filosofia. In prima battuta, sulla scorta di Becher mette a confronto gli studi letterari, o meglio quelli che chiama "le scienze dell'uomo", con gli studi delle cosiddette "scienze pure" ed evidenzia come i secondi abbiano avuto ed abbiano un carattere ed una dimensione transnazionale, mentre i primi si sono progressivamente individualizzati e chiusi gli uni agli altri in stretta relazione con il formarsi delle nazioni. In più il diffondersi di alcune ricerche e di alcune teorie come lo strutturalismo e quanto è ad esso connesso (tecniche narrative, forme dell'intreccio etc.) o come la stilistica ha portato in particolare in ambito scolastico allo svuotamento della dinamica cognitiva ed ha fatto sì che si finisca per operare indagini per così dire 'tecniche' sui testi, le quali

però non fanno altro che snaturare il senso stesso del testo. Infatti Schaeffer sostiene che «per poter maneggiare con efficacia ... gli strumenti dell'analisi strutturale – o di qualsiasi altra analisi tecnica –, bisogna avere acquisito una grande esperienza di lettura letteraria. Non è evidentemente il caso degli studenti della scuola secondaria di primo e secondo grado» (pp. 22-23). Pur riferendosi all'esperienza francese, le sue affermazioni riguardano da vicino anche la scuola italiana. Non sarà mai ribadita a sufficienza la necessità di promuovere e arricchire la lettura dei testi letterari nelle nostre scuole, pratica che troppo spesso, ahimè, risulta in disuso e obsoleta. Gli studenti vengono fatti misurare con raffinate 'vivisezioni' dei testi senza capirne il messaggio complessivo o con ponderose interpretazioni critiche che non sanno e non possono riportare alla concretezza del testo che rimane sconosciuto. Ed aggiunge – e non è una notazione da poco – che alla lettura andrebbe affiancato l'incremento della pratica della scrittura, per favorire l'acquisizione da parte degli studenti di quella che chiama «attenzione multifocale», indispensabile per la comprensione e la fruizione dei testi letterari e di quelli poetici in particolare. Del resto è proprio attraverso la scrittura che l'individuo forma e acquisisce la propria identità sia sociale sia individuale, proprio perché in tale esercizio costruisce una rappresentazione 'della realtà' su di un piano distaccato dal tempo reale della vita, oggettivandolo e distanziandolo da sé. Il che costituisce un modo per rendersi conto di emozioni, azioni, decisioni e scelte di vita.

È a questo punto che Schaeffer parla di competenze, quelle competenze che gli studenti dovrebbero sviluppare negli anni scolastici con l'aiuto degli insegnanti, proprio grazie alla lettura attenta dei testi e alla pratica di una scrittura riflessiva. È in questa prospettiva che la conoscenza degli strumenti analitici risulta utile *per l'insegnante*, che può con essi supportare e guidare gli studenti, mettendoli davanti a quanto di implicito è presente in un testo ma non trasmettendo nozioni astratte.

Affronta a questo punto un altro aspetto fondamentale dei testi letterari, cioè il fatto che essi hanno come prima funzione la riproduzione e la promozione dei valori culturali che la società ritiene di dover sviluppare e promuovere. La critica di Schaeffer al riguardo è che in tal modo vengono promossi valori che si intende difendere, ma ciò avviene in una logica normativa che fa diventare autoreferenziale tutto il processo. Pur essendo un'impresa socialmente funzionale alla trasmissione delle acquisizioni culturali da una generazione all'altra. Questa funzione trasmissiva non deve però essere confusa con quella strettamente cognitiva che, in un processo descrittivista, parte da una prospettiva assiologicamente neutrale, per la quale i valori stabiliti da questa realtà fanno parte dell'oggetto da studiare. È a questo punto che la riflessione di Schaeffer fa proprie teorie filosofiche in funzione della differenza fra le proposizioni descrittive e quelle normative, a partire da Hume, il quale fra l'altro sosteneva che nessuna proposizione normativa può essere dedotta da una proposizione descrittiva, in quanto non esiste nessun legame logico per passare dall'una all'altra.

Se il progetto *normativista* consiste nella riproduzione e nella promozione dei valori culturali di una società e la scuola è «uno dei luoghi centrali in cui le società moderne riproducono i loro valori culturali canonici» (p. 33), il progetto *descrittivista* ha invece una funzione cognitiva e si basa sulla comprensione, sulla descrizione e sulla spiegazione delle pratiche di valutazione che riguardano l'oggetto studiato. Secondo Schaeffer il seguire contemporaneamente questi due progetti porta, come ha portato, ad un *dilemma statutario* irrisolto, cioè alla crisi essenzialmente epistemologica degli studi letterari. Lo dimostra attraverso *Teoria della letteratura* di Wellek e Warren, testo im-

portante per la diffusione del paradigma strutturalista-formalista, ma che crea ambiguità perché i due autori fanno *dedurre* la visione normativa dalla «natura» stessa della letteratura, cioè da un giudizio descrittivo.

La distinzione fra proposizione normativa e proposizione descrittiva è invece fondamentale non solo a livello teorico ma anche a livello delle pratiche scolastiche di insegnamento della letteratura. Se è vero che la specificità degli oggetti di studio delle scienze dell'uomo non consiste negli eventi nei quali si incarnano ma in ciò a cui «corrispondono», il significato a cui essi mirano, è evidente che non solamente devono essere descritti, ma descriverli significa che bisogna «comprenderli», capire cosa significano e cosa vogliono dire. A tale riguardo fa riferimento all'ermeneutica, a Heidegger e a Gadamer, il quale ha assunto come assioma generale proprio la distinzione fra spiegare e comprendere. Critica poi Yves Citton, che in *Future umanità. Quale avvenire per gli studi umanistici* (2012) fa della cultura interpretativa la base del nostro rapporto con il mondo, ma, sostiene Schaeffer, la sua teoria svilupperebbe comunità interpretative capaci di costruire in continuazione nuove credenze, attività del tutto superflua nella nostra realtà invece che favorire la conoscenza e la comprensione dei testi letterari.

Considerato che le scienze dell'uomo hanno a che fare con fatti di significato, fatti che devono essere compresi e interpretati, è indispensabile una corretta comprensione di tali rappresentazioni nonché di quell'aspetto complesso che è lo statuto dell'intenzione dell'autore. Introduce al riguardo il fatto che le opere possono essere tradotte e che la traduzione, trasportando le parole da una lingua ad un'altra, apre anche altre dimensioni culturali e fattuali; tuttavia se, leggendo, il lettore si dimentica del traduttore, questa dimenticanza rivela la forza di trasparenza del principio di intenzionalità nella lettura. Perciò sia che il *Don Chisciotte* venga letto in lingua originale sia che lo si legga in un'altra lingua in cui è stato tradotto, ciò che è importante è il messaggio trasmesso dal testo con tutta la sua forza finzionale. Se dunque è vero che la critica letteraria preferisce al principio di intenzionalità dell'autore il principio testualista, è anche vero che i due principi non si oppongono né contrastano fra loro, perché il loro intreccio relazionale costituisce la forza della comunicazione letteraria. Non va poi dimenticato che nella comunicazione scritta come è quella letteraria l'emissione del messaggio è desincronizzata dalla sua ricezione, per cui il significato che il ricevente di un messaggio costruisce non può che essere ciò che il testo significa per lui.

Dunque la lettura in primo luogo e lo studio delle 'scienze dell'uomo' e dei testi letterari forniscono la base di comprensione di se stessi e del mondo e suggeriscono comportamenti e scelte. La scuola assolve ad un compito fondamentale nella costruzione del sé ed i testi letterari sono uno strumento altrettanto fondamentale di sviluppo cognitivo, emotivo ed etico. [Simonetta Teucci]

★ *Universum versus. Saggi di teoria del verso e di teoria della letteratura*, a cura di C. Cadamagnani, G. Carpi e G. Larocca, Lecce, Pensa MultiMedia, 2013

Universum versus. Saggi di teoria del verso e di teoria della letteratura, volume edito nel 2013 da Pensa MultiMedia, a cura di Cinzia Cadamagnani, Guido Carpi e Giuseppina Larocca, rappresenta il testamento spirituale del filologo, linguista e teorico della letteratura Maksim Il'ič Šapir. L'opera, pubblicata per la prima volta in Russia nel 2000, co-

stituisce il punto d'approdo definitivo dello studioso russo in merito a problemi di teoria e di metodo: egli non apporterà più modifiche al sistema elaborato, tuttavia continuerà a fornirne numerose applicazioni pratiche fino alla morte, avvenuta prematuramente nel 2006. La riflessione dell'autore nei saggi ivi raccolti procede sempre di pari passo con una serie ricchissima di esempi dalla poesia russa, resi fruibili per il lettore italiano grazie al lavoro dei curatori, i quali segnalano l'accento ritmico e forniscono l'originale traslitterato oltre alla traduzione. Il volume è dotato anche di un corposo apparato critico, volto all'approfondimento della prosodia russa e delle principali fasi e figure del dibattito teorico sulla versificazione.

A partire dagli anni Novanta, gli studi sul verso stanno attraversando, in Russia, una stagione di nuova fioritura. Le principali linee di ricerca sono due: la prima considera la versificazione in prospettiva storico-tipologica e trova il suo maggior portavoce in Gasparov; la seconda punta ad elaborare una teoria del verso e fa capo proprio a Šapir, il quale si riallaccia al formalismo russo degli anni Venti, riferendosi sia ai risultati dell'OPOJAZ che a quelli del Circolo linguistico di Mosca.

Punto di partenza del volume è «un'ampia concezione filologica del mondo» che «deriva innanzitutto dal considerare non amalgamabili e non scindibili il materiale la forma e il contenuto; l'universale, il singolare e il particolare; il fatto, la legge e il principio; storia, teoria e metodologia». Il titolo latino, traducibile come *Il mondo del verso* o *In direzione dell'universo*, mette in primo piano, grazie alla sua ambiguità lessicale, la stretta correlazione tra verso e mondo. Tale correlazione risulta indispensabile nella riflessione dello studioso, ma non sfocia in una mistica del verso.

Nel primo saggio, intitolato *Metrum et rhythmus sub specie semioticae*, si affronta il problema dei rapporti che intercorrono tra metro e ritmo, intesi come canali globali di realizzazione del senso. Šapir, sulla scia di Rudnev e di Gasparov, distingue due opposte concezioni di ritmo, una astratta e l'altra concreta: la prima, il Ritmo con l'iniziale maiuscola, consiste nella generale tendenza a regolare la costruzione fonica del verso; la seconda, il ritmo con la minuscola, si riferisce invece alla reale costruzione fonica di una concreta riga versale. Tale opposizione, da non interpretare secondo le categorie di *langue/parole* o di *code/message*, permette di delineare un monismo assoluto all'interno del quale metro e ritmo hanno un'unica fonte, il Ritmo con la maiuscola, di cui rappresentano due aspetti differenti, uno realizzato sul piano individuale (il ritmo) e uno sul piano della legge generale (il metro). Lo studioso difende il concetto di metafora ritmica di Tynjanov, secondo cui le parole acquisiscono sfumature di senso supplementari grazie al ritmo, il quale provoca appunto una deformazione o uno slittamento del significato letterale delle parole. Secondo Šapir, inoltre, qualsiasi intervento sul ritmo di un verso, anche se non modifica il significato, comporta sempre un appiattimento del senso. Il senso e il ritmo sono dunque strettamente legati: «poiché un dato senso è inespri-mibile al di fuori di un dato Ritmo anche se non viene cambiata nemmeno una parola, non ci resta che attribuire il Senso al Ritmo stesso». Del Ritmosenso si possono fornire solo definizioni apofatiche: è invisibile, inudibile, infinito, inconscio, ecc. Di conseguenza, la scienza, se vuole rimanere tale, deve arrestarsi alle sue soglie senza poterlo fissare: «Di ciò di cui non si deve parlare, si deve tacere» (Wittgenstein).

Il secondo saggio, intitolato *"Versus" vs "prosa". Spazio-tempo del testo poetico*, definisce i rapporti tra verso e linguaggio e tra verso e prosa.

Nella storia, le interpretazioni inerenti verso e linguaggio hanno oscillato tra gli estremi di una massima identificazione (verso come realtà immanente al linguaggio) e

di una massima differenziazione (verso come violenza sul linguaggio). Tale disputa, tuttavia, rivela il suo carattere puramente nominalistico se si considera che non è stato ancora chiarito cosa si intende per linguaggio. Secondo Šapir, nel verso gli elementi del linguaggio sono sottoposti a violenza, ma non per questo smettono di appartenere ad esso. Il verso, dunque, costituisce una delle modalità del linguaggio.

Il verso non può distinguersi dalla prosa né sul piano del contenuto né sul piano del materiale, ma solo sul piano della forma. Mentre la prosa si articola su tre dimensioni (discorsiva, linguistica, semiotica), il verso è dotato di una specifica quarta dimensione, la quale realizza uno pseudo-tempo che spodesta il tempo reale. All'interno di questa quarta dimensione, i versi sono sottoposti non a paragone (come voleva Gaspárov) ma ad equiparazione. Inoltre, il verso si distingue dalla prosa perché è caratterizzato da segmentazioni paradigmatiche coercitive e pervasive.

Nel terzo saggio, *Sulla soglia di una teoria generale del verso. Metodi e concetti basilari*, il filologo sostiene che non è possibile definire il verso per via deduttiva o induttiva, ma solo attraverso la riduzione fenomenologica. A partire dalla definizione dello *specificum* versale già fornita nel saggio precedente, Šapir ci offre inoltre, questa volta per via deduttiva, la definizione di singoli elementi della versificazione (metro, ritmo, rima, strofa, iperstrofa, forma compatta, forma supercompatta).

Infine, nell'ultimo saggio, *Non hai né cifra né misura*, lo studioso sottolinea l'importanza dei metodi esatti nelle scienze umane e ne incoraggia l'utilizzo, ma allo stesso tempo mette in guardia la comunità scientifica dall'abusare di essi: la matematizzazione, infatti, deve essere sempre al servizio della filologia e dell'analisi letteraria. Infine, è impossibile elaborare un modello matematico universale della cultura spirituale perché quest'ultima è soggetta ad una continua rielaborazione da parte di una pluralità di demiurghi. L'unicità del senso non può essere, dunque, matematizzata. [Francesca Ippoliti]

INDICE DEI NOMI

a cura di Simonetta Teucci

- Achillini G.F. 50, 57n
Afribo A. 72n, 84, 88
Agosti B. 53n
Alamanni Lodovico 153
Alamanni Luigi 152-54
Alberto Magno 43
Alberto Pio da Carpi 43
Aldinucci B. 141-45
Alfieri V. 156
Alighieri D. *vd.* Dante
Amboise (d') Georges 65
Ambrogini A. *vd.* Poliziano
Anceschi G. 57n
Andreoli A. 119n, 121n, 122n
Angiolieri C. 156
Anneo Seneca, Lucio 156
Antonini E. 43
Antoniutti A. 72n
Arbor A. 54
Ardissino E. 67, 69, 73n-75n
Ariosto L. 7-41, 43, 45-48, 50, 51, 54n, 58n, 153
Aristotele 50
Arnoldo M.C. 150
Asor Rosa A. 55n
Auzzas G. 73n
- Bacchi M. 73n
Bachofen J.J. 113
Baffetti G. 73n
Baldassarri G. 74n
Baldinotti T. 147, 148
Barnes D. 92
Bartesaghi P. 126, 138n, 139n
Bartolini L. 142
Bartolomeo de' Libri 147, 148, 149, 150
Basile B. 60, 64, 68, 71n
Basile V. 60
Beccaria G.L. 119 e n
Becher T. 161
Becherucci I. 41
Bécquer G.A. 88
Bellange J. 66
Bellini G. 65
Belloni G. 58n
Beltrami L. 72n
Bembo P. 47, 63, 72n
Benucci A. 46
Benvenuti D. 72n
Bernardoni G., editore 126, 130, 131
Bertoni A. 103n
Bertozi M. 120n
- Bettarini R. 84, 102n, 103n, 104n, 105n
Bianchetti E. 120n
Bianchi N. 71n
Bibbiena 49
Bindoni F., editore 51
Binet A. 120n
Binni W. 52n
Bionda S. 56n
Blasucci L. 104n
Boccaccio G. 141-45
Böcklin A. 115, 116
Bodei R. 120n
Boiardo M.M. 7, 30-33, 36-38, 40n, 50, 57n, 58n
Boine G. 61
Bolzani, editore 126
Bolzoni L. 41, 137
Bonifacino G. 155
Bordin M. 39n
Botticelli 35
Brambilla Ageno F. 148
Branca V. 141, 143
Brandeis I. 86, 87, 88
Brevio G. 144
Brogi D. 156
Bruni A. 41
Bruscagli R. 39n
Burchiello 148, 149, 151
- Cadamagnani C. 163-65
Cairo F. 73n
Calmeta V. 50, 57n
Canadelli E. 121n
Canova A. 39n
Caputo V. 53n
Caravaggio 64
Cardarelli V. 104n
Cardini R. 39n
Carducci G. 86
Careri G. 120n
Carlyle Th. 117
Carotti L. 157-60
Carpi G. 163-65
Carretto (del) Galeotto 50, 57n
Carrai S. 72n, 126, 130, 138n, 156
Carrara E. 53n
Casa (della) G. 63, 72n
Casadei A. 33, 39n, 41, 57n, 157-60
Castellani Pollidori O. 56n
Castello B. 74n
Castiglione B. 47, 143
Catalano M. 52n, 55n

- Cataldi P. 83, 155
 Cattaneo C. 121n
 Cavaretta M. 160
 Chiabrera G. 72n
 Chiarla M. 75n
 Citton Y. 163
 Clair W.St. 53n
 Cocchi F. 69
 Colli V. *vd.* Calmeta V.
 Colocci A. 47
 Colombo C. 32
 Colonna V. 47
 Comitangelo M. 91-105
 Conti A. 114, 116, 117, 122n
 Contini G. 102n
 Cortesi P. 47
 Creuzer G.F. 121n
 Criciani F. 56n

 D'Altobianco degli Alberti F. 145
 D'Amely F. 83
 D'Annunzio G. 84, 109-22
 Da Porto L. 63
 Dal Bianco S. 155, 156
 Dante 86, 143, 148, 153, 157
 Danzi M. 153
 Darwin Ch. 121n
 De Caprio V. 55n
 De Caro P. 99, 100, 101, 103n, 104n, 105n
 De Gubernatis A. 116
 De Robertis D. 141, 144, 147, 148, 150, 156
 De Rogatis T. 86, 105n, 156
 De Rossi F. 146
 De Vecchi P.L. 53n
 Debenedetti S. 7
 Debussy C. 79
 Decaria A. 145-52
 Dei B. 150
 Delcorno C. 73n, 75n
 Delcorno Branca D. 39n
 DeLillo D. *vd.* Don de Lillo
 Demetrio Falereo 74n
 Detienne M. 121n
 Di Natale P. 73n
 Diehl Ch. 116
 Diogene Laerzio 45, 54n
 Dionisotti C. 35, 50, 56n, 57n, 154
 Doglio M.L. 54n, 75n
 Dolce L. 51, 56n, 58n
 Dolci G. 146, 147, 150, 151
 Dolfi A. 122n
 Domenichi L. 53n, 57n
 Domenico di Giovanni *vd.* Burchiello
 Domenico Tullio da Longiano 58n
 Don de Lillo D. 160
 Donnini A. 72n
 Doroszlai A. 39n
 Dovizi B. *vd.* Bibbiena

 Drago A.G. 156

 Ebani N. 125-39
 Ejzenstein S.M. 84
 Epitteto 156
 Este, famiglia 46
 Este (d') Alfonso, duca 45
 Este (d') Ippolito, cardinale 30, 45

 Falconieri O. 71n
 Falini I. 145-52
 Farnetti M. 53n
 Fatini G. 52n
 Felcini F. 126, 127, 129-31, 136-38 e n, 139n
 Fenocchio G. 119n
 Ferrero G.G. 39n, 54n
 Ferretti F. 75n
 Ferretti S. 120n
 Ficino M. 145, 146, 149, 150
 Figino A. 68
 Filipepi S. *vd.* Botticelli
 Flamini F. 57n, 58n
 Fontana F. 89
 Forcella R. 120n
 Fornari S. 46, 51
 Forti M. 104n
 Foscolo U. 156
 France P. 53n
 Francesco I, re di Francia 50, 57n, 153
 Francesco di Dino Cartolaio 148
 Francesco di Matteo Castellani 151
 Freeman J. 92
 Fugazza S. 119n
 Fumagalli G. 51, 52n, 57n, 58n

 Gadamer H.-G. 163
 Gadda C.E. 155
 Gambara V. 63
 Gambarelli A. 126, 127, 129-36, 138 e n, 139n
 Gardini N. 56n
 Gareffi A. 56n
 Gasparov M. 164, 165
 Gatti L. 156
 Gavazzeni F. 120n
 Gesualdo Carlo, principe di Venosa 71n
 Gianoncelli M. 53n
 Gibellini P. 75n, 119n, 121n, 122n
 Gigante M. 54n
 Gigli B. 89
 Ginzburg S. 53n
 Giolito G., stampatore 71n, 74n
 Giorgio, santo 37
 Giovanni Battista, santo 59-75
 Giovannuzzi S. 156
 Giovio P. 41-58
 Giunti, stampatori 152
 Givone S. 121n
 Gombrich E.H. 118, 119n, 120n

- Gonzaga F. 57n
 Gonzaga S. 62
 Gorni G. 153
 Gotthein E. 114
 Govoni C. 82, 84, 104n
 Gozzano G. 84
 Grayson C. 57n
 Grignani M.A. 103n, 104n
 Grillo A. 70, 71n, 75n
 Gritti V. 39n
 Gryphe S. 152
 Guaragnella P. 156
 Guarini G. 63
 Guasparri A. 52n
 Guicciardini F. 31
- Hegel F. 120n
 Heidegger M. 163
 Hemingway E. 99
 Hitler A. 99
 Hoffmann E.T.A. 100, 104n
 Holbein H. 115
 Howald E. 121n
 Hume D. 162
- Ignazio de Loyola 66, 73n
 Infurna M. 39n
 Ippoliti F. 163-65
 Isella D. 86, 104n, 105n, 119, 126, 131, 138 e n
- Jacomuzzi A. 100, 103n, 104n
 Janet P. 120n
 Javitch D. 56n
 Justi C. 114
- Klinger Aleci L. 53n, 54n
- Lampridio Elio Cerva 45n
 Larocca G. 163-65
 Leopardi G. 88
 Leporatti R. 104n, 105n, 141-45
 Lessing G.E. 114
 Limentani A. 39n
 Llanos y Valdés (de) S. 73n
 Lombroso C. 116
 Lonardi G. 89
 Longhi S. 153, 154
 Lorandi Bedogni Pietri M. 73n
 Lorenzini N. 120n, 122n, 156
 Ludovico da Siracusa, frate 69, 70
 Luini B. 65
 Lupieri E. 72n
- Maccio Plauto, Tito 49, 56n
 Machiavelli N. 31, 49, 56n, 145
 Maffei S. 52-54
 Magellano F. 32
 Magnani L. 72n
- Magrelli V. 160
 Magris C. 160
 Maier M. 60
 Mainieri G.F. 65, 73n
 Malato E. 55n
 Manfredi L. 50, 57n
 Manghetti G. 84, 104n
 Mantegazza P. 116
 Manzoni A. 160
 Marchese A. 104n
 Marcora C. 53n
 Marelli F. 121n
 Marelli G., stampatore 129, 138n
 Marino G.B. 63, 72n, 74n
 Marinoni M. 109-22
 Marrani G. 156
 Martelli M. 145
 Martignone V. 71n
 Martignoni C. 155, 156
 Martinez Siliceo, cardinale 44
 Martini A. 80
 Marziano Capella 35
 Massera F. 141, 142, 144
 Matarrese T. 39n
 Matassi E. 121n
 Matteo Franco 146, 148, 150, 151
 Maudsley H. 120n
 Mayer T.F. 54n
 Mazzarella A. 121n
 Mazzoni G. 132, 133
 McLaughlin M. 53n
 Medici, famiglia 146
 Medici (de') Cosimo I 44
 Medici (de') Lorenzo 145, 146, 147, 151
 Medici (de') Piero 145
 Mengaldo P.V. 77-89, 119n, 156
 Menichelli G. 121n
 Meregazzi R. 52n, 53n
 Merisi M. *vd.* Caravaggio
 Meyer D. 116
 Meyer J. 116
 Michelacci L. 53n, 54n
 Micheletti E. 53n
 Minonzio F. 52-55nn, 57n
 Momigliano A. 54n
 Montagnani C. 7-40
 Montale E. 77-89, 91-105
 Morando S. 59-75
 Moretti F. 160, 161
 Mori B. 52n, 54n
 Morosini M. 63
 Morselli E. 116
 Mosso A. 121n
 Musso C., predicatore 74n
- Nietzsche F. 112, 116

- Occhi D., stampatore 58n
 Offenbach J. 99-101
 Oliva G. 122n
 Orazio Flacco, Quinto 136, 137
 Orio I. 53n
 Orvieto P. 147, 149, 150, 151
 Ossola C. 73n
 Ovidio Nasone, Publio 35

 Panigarola E., predicatore 68, 69, 74n
 Panofski E. 65, 73n
 Panziera U. 73n
 Parini G. 125-39
 Pascoli G. 83, 84, 89
 Pasini M., editore 51
 Pazzi A. 49
 Pazzi C. 43
 Pellini P. 156
 Pennacini A. 54n
 Perri R. 152-54
 Petrarca F. 61, 62, 72n, 74n, 143
 Piatti A.A. 73n, 74n, 75n
 Pich F. 54n
 Pieri M. 72n
 Pigna G.B. 47, 48, 55n, 56n
 Pinessi O. 73n
 Pinotti A. 121n
 Piras T. 75n
 Pitagora 117
 Plutarco 45
 Poliziano 145
 Poma L. 75n
 Pontremoli A. 53n
 Pozzi G. 73n
 Praloran M. 33
 Praloran T. 56n
 Previtali G. 73n
 Price Zimmermann T.C. 53n, 54n
 Prinz W. 53n
 Puccini G. 89
 Pulci B. 146
 Pulci Luca 146
 Pulci Luigi 37, 50, 57n, 58n, 145-52
 Pulini M. 73n

 Racine J. 78
 Raffaeli P. 153, 154
 Raffaello 56n
 Raimondi E. 56n, 119 e n, 120n
 Rajna P. 39n
 Ramat R. 52n
 Rasera M. 122n
 Ravel M. 78
 Regoliosi M. 39n
 Reina F. 126, 130-32, 138n
 Remigio di Auxerre 35
 Ribot Th.-A. 120n
 Rilke R.M. 84
 Rimbaud A. 83

 Ritrovato S. 54n
 Robortello F. 50
 Rohde E. 121n
 Romagnoli-Dell'Acqua, editori 141
 Romei D. 151
 Romolini M. 104n
 Roselli R. 151
 Rossi F. 54n
 Rossi M. 39n
 Rovelli L. 53n
 Rudnev L.V. 164
 Rusdnie S. 160
 Russo C. 152-54

 Saccone A. 156
 Sangirardi G. 39n, 40n
 Sansovino F. 153
 Santagata M. 157-60
 Santarelli G. 71n, 74n
 Santoro M. 39n
 Sanudo M. 155
 Sanzio R. *vd.* Raffaello
 Sapegno N. 71n
 Šapir M.I. 163, 164, 165
 Savonarola G. 146
 Sbarbaro C. 81
 Sberlati F. 58n
 Scaffai N. 156
 Scala B. 149, 150
 Scannapeco G. 45
 Schaeffer J.-M. 160-63
 Schipa T. 89
 Schoemann G.F. 113
 Schopenhauer A. 114, 116, 117, 121n
 Schuré É. 116, 121n
 Scianatico G. 39n
 Scotto G., stampatore 57n
 Sebastiano Fausto da Longiano 51, 58 n
 Segni B. 50
 Segre C. 110, 119n, 156
 Segre S. 7
 Selmi E. 75n
 Serassi P. 71n
 Sessa, stampatori 54n
 Sisco J. 103n
 Sodi M. 72n
 Sodini C. 53n
 Solario A. 65, 73n
 Soldani A. 84, 88
 Sole A. 74n
 Solerti A. 71n
 Sonzogni M. 86
 Speroni S. 50, 58n
 Spongano R. 74n
 Stagi A. 50, 57n
 Stella J. 73n
 Stroppa S. 72n, 156
 Svetonio Tranquillo, Gaio 45

- Tabucchi A. 160
 Tanzi C. 116
 Tarallo C. 41-58
 Tasso B. 50
 Tasso T. 59-75
 Tateo F. 55n
 Tavoni M. 157-60
 Terenzio Afro, Publio 49
 Teucci S. 155-56, 157-60, 160-63
 Tolstoj L. 84
 Tomasi F. 153
 Tommaso, santo 32
 Tonelli N. 161
 Tornabuoni L. 57n, 145, 146
 Torrentino L., stampatore 53n, 57n
 Tosi G. 122n
 Treffers B. 64, 72n
 Trenti L. 162
 Trissino G.B. 153
 Trovato P. 39n, 56n, 58n
 Tullio Cicerone, Marco 156
 Tynjanov J.N. 164

 Valduga P. 160
 Varchi B. 50, 57n, 63
 Vecchi Galli P. 39n
 Venturi G. 53
 Vignoli T. 114, 121n

 Villa C. 35
 Virgilio Marone, Publio 51
 Virginio, figlio di Ariosto L. 48, 55n
 Vischer F.Th. 109, 111-13, 118, 120n, 121n
 Vitruvio Pollione, Marco 137
 Volpi C. 53n, 152

 Wagner R. 80
 Warburg A. 109, 111, 112, 113, 114, 118, 119, 120n
 Warren A. 162
 Weiss Ch.H. 120n
 Wellek R. 162
 Winckelmann J.J. 114, 121n
 Wittgenstein L. 164
 Wolf D.R. 54n

 Yeats W.B. 92

 Zabagli F. 84, 104n
 Zaccarello M. 146, 147, 148, 149, 151
 Zambon F. 39n
 Zampa G. 102n, 103n
 Zanetti G. 119n, 120n, 121n
 Zangrandi V., stampatore 74n
 Zanzotto A. 103n, 155
 Zuliani L. 156

INDICE DEI MANOSCRITTI

a cura di Simonetta Teucci

BOLOGNA

Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio

B. 3467: 142

Biblioteca Universitaria

177³: 142, 144

CITTÀ DEL VATICANO

Biblioteca Apostolica Vaticana

Vat. lat. 3220: 145

Vat. lat. 9880: 71n

Barb. lat. 3912: 147, 148

Reg. lat. 1973: 142, 143

Urb. 814: 145

FIRENZE

Accademia della Crusca

53: 141-45

Archivio di Stato

Manoscritti, 119: 150

Biblioteca Medicea Laurenziana

29.8 (Zibaldone Laurenziano): 141-42

41.15: 143

Acquisti e Doni 831: 142

Ashburnham 479: 144

Biblioteca Nazionale Centrale

Magl. VII 676: 152-53

Magl. VII 1025: 151

Magl. VII 1093 : 145

Pal. 218: 150, 152

Pal. 221: 145

Pal. 223: 71n

Nuove Accessioni 1470: 146

Biblioteca Riccardiana

1060: 144

1066: 144

1100: 142, 143, 144

1103: 142, 144

1672: 143

2846: 145

MANTOVA

Biblioteca dei Conti Castiglioni

Rime volgari: 143

MILANO

Biblioteca Ambrosiana

Fondo Parini, S.P. 6 / armadio 6

S.P.6/1 AII1d: 135

S.P.6/1 AII1e: 136, 139n

S.P.6/ 1 AII1g: 132, 133

S.P.6/1 AII1h: 131, 132, 133

S.P.6/2 AIII 4: 130, 132, 133, 134, 139n

S.P.6/2 AIII 8: 132, 133

S.P.6/5 XII 4: 138n

Biblioteca Trivulziana

908: 57n

965: 148, 150, 151

OXFORD

Bodleian Library

Canonic. it. 65: 142

PARIGI

Bibliothèque Nationale de France

Ital. 1039: 57-58nn

PARMA

Biblioteca Palatina

Parm. 1081: 142, 143, 144

Parm. 1336: 147, 148

ROMA

Biblioteca Casanatense

884: 150

VENEZIA

Biblioteca Nazionale Marciana

It. IX. 257: 142, 144

It. IX. 369: 151

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

Abbonamento annuale
Italia € 40,00
estero € 52,00
Numeri arretrati € 20,00

da versare sul c.p.p. 343509
intestato a LICOSA s.p.a. – Firenze

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@laltrecitta.it

Promozione, distribuzione, abbonamenti
LICOSA s.p.a.
50125 Firenze
Via Duca di Calabria 1/1
e-mail: laura.mori@licosa.com
tel. +390556483201 • fax +39055641257

ESPERIENZE LETTERARIE

presenta

ITALINEMO

Riviste di italianistica nel mondo

Direttore: 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

Marco Santoro

Università di Roma "La Sapienza"
Via Vicenza, 23 00185 Roma

Tel. e fax +39 06 35498698
marcosantoro@italinemo.it

Segreteria

segreteria@italinemo.it

Dibattiti e discussioni

forum@italinemo.it

Iniziative e progetti in corso

notizie@italinemo.it

