

PER LEGGERE

I GENERI DELLA LETTURA

ANNO XV, NUMERO 29, AUTUNNO 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 PENSA
CARLA PENSA, 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 ottobre 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.

* Per i numeri 28 e 29 sono stati revisori, secondo la formula del ‘doppio cieco’, Carlo Caruso, Alessio Decaria, Giovanna Scianatico e Carlo Vecce.

SOMMARIO

- 7 ENRICO FENZI
Sull'ordine di tempi e vicende nel Bucolicum carmen di Petrarca
On time and the order of events in Petrarch's Bucolicum carmen
- 25 ROSANGELA FANARA
Per il commento ai Sonetti et canzoni di I. Sannazaro. (Lettura dei sonetti 1-3)
For the commentary on I. Sannazaro's Sonetti et canzoni.
(A reading of sonnets 1-3)
- 51 MAURO BIGNAMINI
Sul sonetto Ombra ferita... di Giovanni Raboni: allusività metrica e altre
agnizioni di lettura
On the sonnet "Ombra ferita..." by Giovanni Raboni: metrical allusiveness and
other referential elements
- 69 FRANCESCA LATINI
Commento a Miracoli di Fernando Bandini
Commentary on Fernando Bandini's Miracoli

DIALOGHI

- 109 ISABELLA BECHERUCCI
La collaborazione di Ermes Visconti alla tragedia del Conte di Carmagnola
Ermes Visconti's cooperation on Manzoni's first tragedy

INTORNO AL TESTO

- 143 GIUSEPPE MARRANI
Miscellaneous manuscripts: the Case of the Italian Medieval Lyric Tradition
- 151 FRANCESCA FLORIMBII
Fra le carte di un traduttore: Petrarca e le Senili di Giuseppe Fracassetti
Among a translator's papers: Petrarch and Giuseppe Fracassetti's Senili

- 167 ENRICO FENZI
A proposito di una recente edizione del 'libro delle canzoni' di Dante
- 181 EDIZIONI E COMMENTI: E. Tatasciore, *Di ombre e cose salde. Studio su Montale* [F. Ippoliti]; E. Montale, *Quaderno di quattro anni*, a cura di A. Bertoni e G.M. Gallerani [F. Ippoliti]; F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini [F. Ippoliti]; M. De Angelis, «Intervallo e fine». *Commento a una sezione di Somiglianze (1976)*, a cura di F. Jermini [M. Villa]; G. Alvino, *Scritti diversi e dispersi (2000-2014)* [A. Mastropasqua]
- 193 SCUOLA E UNIVERSITÀ: P. Italia, *Editing Novecento* [G. Giubbolini]; C. Ruozzi, *Raccontare la scuola. Testi, autori e forme del secondo Novecento* [M.R. Tabellini]; C. Crocco, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni* [R. Castellana]; *Identità/diversità*, Siena 4-5 dicembre 2012 [I. Tani]; *Io son venuto al punto della rota*, Pianconvento 14-17 luglio 2015 [S. Teucci]
- 203 *Indice dei nomi*
- 209 *Indice dei manoscritti*

ENRICO FENZI

Sull'ordine di tempi e vicende nel Bucolicum carmen di Petrarca

On time and the order of events in Petrarch's Bucolicum carmen

ABSTRACT

Il saggio intende dimostrare che le dodici egloghe del *Bucolicum carmen* di Petrarca hanno un preciso ordine sia dal punto di vista cronologico che da quello del contenuto, e rappresentano una sorta di autobiografia poetica della prima metà della vita del loro autore.

This essay attempts to show that the twelve eclogues of Petrarch's *Bucolicum Carmen* are ordered in a precise manner in terms of both chronology and content, and represent a kind of poetic autobiography of the first half of the author's life.

Sull'ordine di tempi e vicende nel Bucolicum carmen di Petrarca

A Milano, nel 1358, Petrarca completò la trascrizione di suo pugno delle dodici egloghe che compongono il *Bucolicum carmen*, composte nel corso del triennio 1346-1349, in quello che oggi è il codice Vaticano lat. 3358 che al f. 49r, poco sotto l'ultimo verso dell'egloga 12, porta l'*explicit*: «Bucolicum carmen meum explicit, quod ipse qui ante annos dictaveram scripsi manu propria apud Mediolanum anno huius etatis ultime 1357». Oltre a una serie di minori correzioni rispetto alla versione originale *gamma*, testimoniata in particolare dai due manoscritti: Biblioteca Nazionale di Napoli VIII G 7, e Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, Acquisti e Doni 280, l'autografo vaticano ingloba un aggiornamento assai recente, dal momento che i versi finali dell'egloga 12, *Conflictatio*, dedicata all'inizio della guerra dei Cento anni e alla sconfitta francese a Crécy nell'agosto del 1346, alludono chiaramente all'altra sconfitta francese, quella di Poitiers del settembre 1356, quando il re francese Giovanni il Buono fu catturato dagli Inglesi e portato prigioniero a Londra. Successivamente Petrarca tornò ancora sul suo testo, nel 1359, nel 1361 e nel 1366, in genere per operarvi piccoli interventi, salvo il caso rilevante dell'egloga 10, *Laurea occidens*, arricchita di circa ottanta versi¹. Ma nell'ottobre del '66, scrivendo al Boccaccio, egli mostra di aver definitivamente licenziato l'opera e di non volervi più tornare (*Fam.* XXXIII, 19, 16).

1. Una volta fissati questi pochi dati essenziali, debbo dire che in questo mio intervento non mi fermerò né sui problemi del testo nei passaggi che vanno dal testo *gamma* a quello definitivo, né sulla composizione delle singole egloghe, ma mi fermerò su una questione più generale. Il 'libro' intitolato *Bucolicum carmen* ha un ordine interno, una struttura unitaria alla quale la successione delle dodici egloghe è sottoposta, come il titolo medesimo farebbe pensare? e tale struttura, ammesso che esista, è una struttura leggera affidata a semplici elementi di raccordo tra testo e testo, oppure arriva a definire una unità superiore che sovradetermina il senso e la direzione dei suoi singoli segmenti? Una via di questo genere è stata percorsa da Jean-Louis Charlet nel 2004, nel saggio *L'architecture du Bucolicum carmen de Pétrarque*, e sulla sua proposta è necessario soffermarsi². Dopo aver riassunto il contenuto di ogni egloga, osservando che «le titre au singulier *Bucolicum carmen* incite à chercher pour ces douze poèmes une organisation d'ensemble» (p. 37), Charlet osserva che lo sdoppiamento di un'unica egloga originaria nelle due 6 e 7, *Pastorium pathos* e *Grex infectus et suffectus*, «semble une indication pour chercher une composition concentrique ou 'en amande', comme dans la littérature alexandrine». Ed è appunto una organizzazione concentrica che egli cerca di mettere in evidenza, cominciando con l'aggregare l'egloga 5, *Pietas pastoralis*, dedicata all'impresa di

Cola, alle due 6 e 7, perché tutte insieme queste tre rappresentano «le rêve politique d'une Rome libre et restaurée selon les intentions de Cola di Rienzo, avec au centre, en repoussoir, l'indigne papauté d'Avignon» (p. 38). In breve: la prima egloga, *Parthenias*, corrisponderebbe all'ultima, *Conflictatio* (dedicata, come s'è detto, alla guerra dei Cento anni): «La conclusion de cette dernière églogue montre qu'en réalité rien n'est assuré dans les choses humaines et donc qu'il n'est point d'espérance en dehors de Dieu. La dernière églogue constitue la réponse humaine au choix humain de la première et montre que la vraie solution des conflits intérieurs (1) ou militaires (12), est en Dieu» (p. 38). Chiusa entro la larga parentesi, per dir così, delle due egloghe estreme, la seconda, *Argus*, che lamenta la morte di Roberto d'Angiò, corrisponde all'undicesima, *Galathea*, che piange la morte di Laura. Continuando in tal modo, le egloghe 3 e 4, *Amor pastorius* e *Dedalus* trovano corrispondenza per opposizione con le 9 e 10, *Querolus* e *Laurea occidens*: le prime due evocano Laura e la poesia, e le altre due sono legate dal tema della peste e della morte, a dire, di nuovo, che «l'unique et vraie solution » sta nella fede e nella vita cristiana, senza dimenticare la poesia, celebrata nella 10. «Pour résumer d'une phrase, je dirais que Laure et la poésie (3-4) trouvent leur fin en Dieu dans la prière chrétienne. Le mouvement qui conduit du bloc 3-4 au bloc 9-10 est le même que celui qui fait passer de 1-2 à 11-12. Ainsi le noyau central des pièces politiques (5-8) est embrassé et emporté dans un mouvement qui mène de l'humain, du terrestre jusqu'au divin, jusqu'à la vie éternelle au ciel» (p. 39).

Alcune cose sono suggestive e meritano un approfondimento; altre non mi convincono. Generalissimamente, trovo contraddittoria, per esempio, una simile struttura «en amande» stretta attorno al nucleo centrale di tipo politico costituito dalle egloghe 5-7, rispetto alla ricorrente indicazione di un percorso lineare e univoco verso Dio. In particolare, poi, per far tornare i conti sono necessarie alcune forzature: non trovo affatto vera l'interpretazione tutta politica dell'egloga 8, *Divortium*, anch'essa chiamata a rappresentare «le rêve politique d'une Rome libre et restaurée»: direi piuttosto che l'egloga sia una conseguenza del tramonto di quel sogno. Né riesco ad accettare l'interpretazione in chiave religiosa dell'ultima, *Conflictatio* ... In ogni caso si dovrà discutere meglio di una simile ricostruzione strutturale e delle sue numerose implicazioni. Intanto, il modo con il quale propongo di intendere l'ordine delle singole egloghe all'interno del *Bucolicum carmen* è alquanto diverso e, in verità, assai più semplice. Credo si tratti, infatti, di un ordine che rispecchia fedelmente il succedersi di una serie di momenti centrali della vita e dell'esperienza di Petrarca sino alla morte di Laura, e che si conclude con l'egloga dodicesima e ultima, *Conflictatio*, che fuoriesce dalla serie e oltrepassa la dimensione personale dando un quadro della prima fase della guerra dei Cento anni segnata dalla doppia sconfitta francese di Crécy e Poitiers. Dimostrarlo non è difficile, bastando un'analisi anche sommaria del contenuto delle egloghe: di più, da tale analisi si ricava, come si vedrà, il quadro di una loro articolazione interna per

gruppi. Debbo anche dire, doverosamente, che quanto dirò sviluppa e integra quanto ha osservato a suo tempo Giovanni Ponte, che mi pare sia stato alquanto trascurato. Scriveva dunque Ponte (e servano le sue parole come introduzione e quasi chiave del mio discorso, anche là dove me ne allontanano e propongo una lettura diversa):

Il *Bucolicum carmen* rivela una struttura meditata: la premessa è rappresentata da un'e-gloga che esprime la volontà del poeta di collegare [...] la sua attività di scrittore al proprio contrasto intimo, e al tempo stesso si inserisce il suo problema personale nel più complesso problema del rapporto fra l'umano e il divino; le egloghe II, III e IV svolgono il tema della gloria poetica, che il Petrarca ha raggiunto, rispettivamente attraverso il ricordo del protettore Roberto d'Angiò, l'amore di Laura Dafne e il trionfo capitolino, la celebrazione del dono della poesia, che solo la natura può dare. Le quattro egloghe successive esprimono un altro aspetto della sua attività e delle sue aspirazioni, vertendo sull'auspicato rinnovamento di Roma ad opera di Cola di Rienzo, e della Chiesa richiamata alla purità evangelica. Seguono le egloghe dai toni cupi e dolorosi, ispirate alla coscienza della vanità umana (anche la più scialba, la XII, scritta nel '46, fu poi collocata nell'attuale posizione certamente perché il Petrarca la considerò legata allo stesso motivo delle precedenti). Così l'autore sembra delineare, attraverso la sua esperienza, un ideale itinerario spirituale, dall'ambizione della gloria poetica alle passioni civili e religiose al riconoscimento dei limiti umani, al pessimismo doloroso che si placa infine in una superiore speranza³.

2. L'egloga prima, *Parthenias*, seppur composta dopo altri i primi mesi del 1347 (dopo la II, *Argus*, commossa esaltazione dell'amato re Roberto d'Angiò morto nel gennaio 1343, composta probabilmente la seconda metà del 1346 insieme alla III, *Amor pastorius*, e alla IV, *Dedalus*), fu concepita per essere la prima della serie⁴, ed è dunque assai importante al nostro proposito. In essa Petrarca, distinguendo le sue scelte da quelle del fratello Gherardo che si era fatto monaco, ci dà un sintetico quadro della sua giovanile vocazione e formazione poetica, dei suoi primi successi e infine dell'impegno maggiore e più ambizioso che al momento l'attende, il poema *Africa* (che sappiamo cominciato a Valchiusa nel 1338, proseguito con particolare alacrità negli anni successivi all'incoronazione capitolina e poi varie volte ripreso senza mai approdare alla fine). Il dialogo tra Silvio e Monico (rispettivamente Francesco e Gherardo) contiene *in nuce* molti elementi che saranno sviluppati nel *Secretum*, ma Silvio è assolutamente fermo nell'esaltare il ruolo che Omero e Virgilio hanno avuto nel determinare il suo destino di poeta e nel rifiutare non solo l'invito del fratello a ritirarsi in convento, ma soprattutto quello di volgersi alla poesia sacra seguendo il modello dei salmi davidici. Silvio giudica infatti che il loro stile sia grossolano e il loro contenuto altrettanto misero e affliggente, mentre tutt'altra cosa è la grande poesia classica e la grande storia ch'essa celebra: personalmente, dunque, per aspirare a quelle altezze, si dedicherà a celebrare le lodi di Scipione che ancora manca di un poema a lui dedicato. Per quanto si co-

nosce del corso dell'esperienza di Petrarca, si osserverà che nell'egloga si nasconde una sorta di anacronismo: da una parte, attraverso le parole di Monico, si affaccia una problematica morale e culturale che almeno in prospettiva mette in discussione l'esclusiva vocazione classica e romana di Silvio, aprendo al discorso ricco e complesso che il *Secretum* farà proprio nel giro d'anni a cavallo del 1350; dall'altra, Silvio non solo non manifesta tentennamenti di sorta, ma rivendica il valore assoluto dei suoi modelli e delle sue scelte dichiarandosi rischiosamente deciso di affrontare la composizione di un poema come l'*Africa*, appunto, in verità cominciato, come s'è detto, più o meno dieci anni prima di quella data. Questa sfasatura, che presenta questo dibattito come contemporaneo o addirittura in lieve anticipo sugli inizi dell'*Africa*, quando fu invece il frutto di un momento più tardo, ha evidentemente lo scopo di argomentare e colorare a ritroso, con dialettica matura e comprensiva, le fasi essenziali della sua prima stagione poetica, presentata come frutto di una 'decisione' lucida e consapevole che sin dall'inizio si è confrontata con la più radicale delle alternative possibili.

Le egloghe che immediatamente seguono e con la prima formano una sorta di blocco a sé confermano e ampliano il quadro. Vediamole brevemente. La seconda, *Argus*, rievoca la figura di re Roberto, che Petrarca ha sempre posto al centro della vicenda culminata nell'incoronazione capitolina del 1341, facendone il patrono della sua carriera poetica. Nel ricordo dell'amatissimo Roberto, e in termini simili a quelli dell'egloga, si apre il carme con il quale Petrarca dedica a Barbato la raccolta delle *Epystole*, e per tutta la vita Petrarca diede testimonianza del suo immutato affetto e stima per il re che l'aveva esaminato e giudicato degno dell'incoronazione⁵. Contro i detrattori, di lui, diventato un elemento portante della sua personale mitologia, Petrarca si è sempre fatto scudo: «Et puto nec maiorum umbris nec successorum linguis, ne insultent, fortiozem clipeum opponi posse quam Roberti Sicilie regis nomen»⁶. Qui nell'egloga, però, non si lamenta solo la morte di re Roberto ma anche le tragiche e torbide condizioni nelle quali il regno di Napoli era precipitato dopo la sua morte e dopo l'uccisione, nella notte tra il 18 e il 19 settembre 1345, del giovane consorte della regina Giovanna, Andrea d'Ungheria, della quale Giovanna medesima era stata accusata, insieme alla corte tutt'intera. Se andiamo, nell'ordine, alla terza egloga, *Amor pastorius*, che ripercorre le fasi del percorso poetico di Petrarca sino all'atto finale dell'incoronazione, ora direttamente evocato, si coglie bene l'efficace *variatio* costituita dalla seconda che ferma il punto di vista maturo dal quale, in una situazione affatto nuova, è rievocato l'irrecuperabile passato nel quale Roberto d'Angiò era il modello di regalità che aveva promosso lui, Petrarca, a modello di poesia. Senza dire che è atto opportuno e moralmente e retoricamente dovuto quello di far precedere la rievocazione dell'incoronazione, che Petrarca ha sempre posto come momento cardine della sua vita, dal ricordo e dall'omaggio verso chi l'aveva consacrata con la sua autorità.

Il tono dell'egloga *Amor pastorius* è singolarmente privo di quei turbamenti e lacerazioni interiori ai quali Petrarca ci ha abituati, sì che si può dare per certo che il testo così univocamente orientato rispecchi l'animo di un Petrarca fortemente intenzionato a stringere la propria vicenda giovanile entro l'onnicomprendente mito della gloria poetica e dell'incoronazione: proprio quello che entrerà in forte crisi a partire dagli anni difficili della prima ispirazione del *Secretum*. Un veloce riassunto del contenuto dell'egloga, del resto, lo conferma. Il pastore *Stupeus* insegue l'amata Dafne che lo respinge, e riesce a ottenere ch'essa smetta di fuggire e presti attenzione a quanto egli ha da dirle. Nel suo primo discorso (vv. 10-29) rievoca il momento dell'innamoramento, o meglio della totale dedizione a un'immagine di sfolgorante sovrumana bellezza che da allora lo tormenta. Alle ripetute domande di Dafne: che spera tu da me, quando lo stesso Apollo non ebbe nulla? *Stupeus* risponde in varie riprese, e prima di tutto (vv. 37-49) la esorta ad abbassare il suo sguardo sino a lui, guardandosi da troppo alte ambizioni. Poi (vv. 52-70) rivela come, nella speranza di sedurla, avesse cominciato a celebrarla in poesia, ottenendo generale consenso e, in particolare, l'approvazione e l'incoraggiamento di *Argo*, cioè Roberto d'Angiò (con scoperto rimando all'esame che precedette l'incoronazione e all'egloga precedente). A questo punto Dafne comincia a cedere, e chiede a *Stupeus* di fornirle una prova della sua abilità. *Stupeus* lo fa, esibendosi in una eloquente dichiarazione d'amore (vv. 74-82), sì che Dafne lo invita a continuare, e comincia a promettere qualcosa (v. 84: «Adde aliud; poteris fortasse placere»). A questo punto l'egloga entra nel vivo della sua mitica affabulazione. *Stupeus*, infatti, diffusamente le racconta (vv. 85-125) come, giunto a metà della vita e tuttavia deluso nel suo desiderio amoroso, fosse stato attratto da un lontano meraviglioso coro di voci a risalire il corso di un trasparente ruscello. Giunge così in un delizioso *locus amoenus* ed è ammesso alla presenza delle nove Muse, che tutto sanno di lui. È Calliope in particolare che gli parla: gli preannuncia il cedimento di Dafne, e insieme gli porge un ramo d'alloro, e gli impone di andare per il mondo per proclamare a voce alta di aver visto le Muse e di averle udite mentre cantavano con ampia varietà di toni e di contenuti, mostrando in atto tutto il potere dello studio, dell'ingegno, della memoria, della matura raffinatezza del gusto e del seduttivo potere della loro musica. Infine, gli ordina di riferire ogni cosa a Dafne, di mostrare a lei il ramo d'alloro e di invitarla a fermare la sua fuga. Allora, conclude Calliope, vedrai che si impietosirà (v. 125: «ferrea sit quamvis, motam pietate videbis»). La previsione si rivela giusta. Come *Stupeus* ha terminato il suo racconto, Dafne si dichiara commossa, e lo invita a seguirla sulla cima di un famoso colle, il Campidoglio. Tocca a lei, ora, diffondersi su quel luogo (vv. 131-163), che ha visto i trionfi fastosi dei duci romani; le sedute del Senato; la morte di Cesare; l'apparizione, propiziata dalla Sibilla, di Maria e del piccolo Gesù ad Augusto; il trionfo africano di Scipione, accompagnato dal suo 'rustico' cantore Ennio, e che ha visto, infine, Virgilio. Da ultimo, Dafne chiede a *Stupeus* quel ramo d'alloro che aveva avuto da

Calliope; gli dice che ne farà una corona con la quale lo incoronerà, e chiude con le parole: «linque alias curas et noster protinus esto» (v. 163: 'abbandona ogni altro pensiero, e sii completamente mio'). A riveder tutto, nell'insieme, è chiara la presenza della personale vicenda amorosa di Petrarca, e in Dafne, insomma, in trasparenza s'indovina Laura. Ma è anche indubitabile che la propria vicenda amorosa sia totalmente sussunta da Petrarca entro una storia diversa: quella della definitiva consacrazione del proprio destino di poeta, e della celebrazione dei risultati raggiunti.

Ma ancora non basta. Nella quarta egloga, *Dedalus* (è la più breve, di soli 75 versi), Petrarca torna sul tema della sua precocissima vocazione poetica nel polemico quadro della esaltazione dell'eccellenza dell'Italia, erede naturale della grandezza classica, contrapposta alla Francia che aspira a un primato che non ha e che non merita. Nella prima parte, incalzato dalle domande di Gallo, Tirreno/Petrarca racconta come il sommo artefice Dedalo gli avesse promesso, ancor prima della nascita, di donargli una cetra, la migliore tra quelle da lui costruite, e come pochi anni dopo, essendo egli ancora *puer*, gliel'avesse in effetti recata. Le circostanze sono significative. Tirreno è solo in un bosco di faggi situato in alto, tra le sorgenti dell'Arno e del Tevere, e medita in lacrime sul difficile lavoro che l'aspetta, ed è allora che Dedalo gli reca la cetra promessa: quella che Gallo, disposto a pagarla qualsiasi somma, vorrebbe. Con ciò Petrarca vuole dire che la sua vocazione di poeta si decise allora, in quei primi sette anni italiani passati in Toscana, prima di prendere la via dell'esilio francese, e che tale vocazione si affermò subito nel segno dei due fiumi che avrebbero poi presieduto alla sua opera: il toscano (la poesia volgare) e il romano (la poesia latina). Il suo Parnaso è dunque italiano e italiani sono i due fiumi che ne discendono e alimentano la sua poesia, e tutta italiana è l'eccellenza alla quale inutilmente aspira la Francia che, in virtù di una ormai lunga tradizione autocelebrativa, dipingeva se stessa quale punto d'arrivo della *translatio studiorum* da Atene a Roma e infine a Parigi⁷. Ma non è così, ed è proprio attraverso di lui, Petrarca, che l'antico si ricongiunge al presente e si fa garante della prossima rinascita italiana.

3. Se ora consideriamo nel loro insieme le egloghe 1-4, vediamo facilmente che, alla luce della forte messa in prospettiva che è nella seconda, *Argus*, tema ricorrente in tutte le altre è quello dell'infanzia del poeta, della sua vocazione e prima formazione, dei suoi successi e infine dell'incoronazione, che gli conferisce l'autorità con la quale può infine deprimere il ruolo culturale della Francia moderna e rivendicare il primato suo e dell'Italia che ha avuto in dono il privilegio di farsi continuatrice della grandezza antica. Il quadro temporale di riferimento è compatto e senza sbavature. Allora, l'incoronazione dell'aprile 1341 ha consacrato un poeta ed è diventata il simbolo d'un varco epocale. Nulla meno di questo Petrarca vuole dire nell'articolata, abile successio-

ne delle prime quattro egloghe, intese a costruire il piedistallo dall'alto del quale il loro autore può farsi modello e giudice del suo tempo. E di ciò occorre tenere conto nel passaggio dall'egloga quarta alla quinta, *Pietas pastoralis*, che comporta un netto e irreversibile salto temporale. Dalla stagione dell'incoronazione, assunta come l'approdo di una vocazione giovanile che ha comportato scelte coraggiose e studio lungo e appassionato, infatti, si passa di colpo all'estate-autunno del 1347 e all'impresa di Cola. Ad essa seguono agli attacchi virulenti contro la figura di papa Clemente VI (6, *Pastorium pathos*) e contro il Collegio cardinalizio (7, *Grex infectus et suffectus*), egloghe che secondo la testimonianza di Benvenuto da Imola sarebbero state originariamente unite, e la cui composizione si è protratta nel tempo creando varie sovrapposizioni. Nella sesta, composta prima della morte del papa nel dicembre 1352, i vv. 166-169 presentano un ritratto del nuovo papa, Innocenzo VI, che si direbbe inserito dopo la sua elezione, e dunque nel corso del 1353; i vv. 98-128 della settima tengono conto dei nuovi cardinali nominati il 17 dicembre 1350, ma in essa si danno come viventi i cardinali Giovanni Colonna e Pedro Gomez, morti entrambi nel luglio 1348⁸. Come che sia, per noi ora non conta tanto la data di composizione, quanto la logica che presiede alla loro inserzione tra la quinta, che esalta Cola, e l'ottava, *Divortium*, composta probabilmente nel novembre 1347, o al più tardi i primi mesi del 1348, che dà voce e ragioni al distacco con il quale Petrarca chiude con la prima metà della propria vita, abbandona la Provenza e muove verso una nuova patria e nuove prospettive di vita. Dopo le speranze riposte nel tentativo di Cola e dopo il suo fallimento, le egloghe 6 e 7, infatti, chiariscono perfettamente da chi e da che cosa Petrarca avesse deciso di 'divorziare', e il divorzio medesimo appare il logico e inevitabile frutto di quella spietata analisi che ha il suo eloquente corrispettivo nella prosa delle *Sine nomine*. Alle quattro egloghe iniziali del libro segue dunque il blocco unitario e centrale delle quattro egloghe 5-8 saldamente incatenate le une alle altre: in questo blocco, ripeto, l'inserzione delle due egloghe 'interne' 6 e 7, probabilmente finite di comporre qualche anno più tardi, corrisponde alla costruzione di una catena di cause che da un lato chiariscono a quali forze sia da addebitare il fallimento di Cola, e dall'altro rendono ragione del 'divorzio' di chi, come il poeta, è stato uomo di Curia e diretto testimone della sua politica. Più in particolare l'egloga 5, *Pietas pastoralis*, scritta nell'agosto 1347 e inviata a Cola insieme alla *Dispersa* 11 (= *Var.* 42) che ne forniva la spiegazione, descrive in termini assai crudi quale fosse la situazione di Roma oppressa e saccheggiata dal 'mostruoso' (con le parole di Bartolo da Sassoferrato) sistema di potere delle grandi famiglie, prima di tutto quelle dei Colonna e degli Orsini, e per contro l'eccezionale valore e i primi successi del tentativo di Cola. Così, il quadro delle forze che contrastavano il tribuno risulta ampio e circostanziato, specie se ai disastri dei quali la nobiltà locale è responsabile s'aggiunge la politica papale messa in satira nell'egloga 6, governata da una corruzione che Clemente VI, *Mitio* nell'egloga, rappresenta tanto pervasiva quanto seducente nella sua para-

dossale normalità, quasi il distillato del vero 'saper vivere', e se si aggiungono i comportamenti personali dei cardinali, descritti uno per uno nell'egloga 7 come altrettanti caproni infoiati, con il rischio di qualche monotonia che qua e là non permette di distinguere con precisione di chi si stia parlando, ma con momenti di potente e grottesca violenza satirica che ricorda da vicino il ritratto del vecchio cardinale nella *Sine nomine* 18⁹. In modo diverso, dunque, le due 'serie' 1-4 e 5-8 si concludono entrambe con un risultato del tutto coerente con le premesse poste dalle tre che rispettivamente le precedono: nella prima, con una consacrazione culturale e poetica che oltrepassa la figura del protagonista e investe l'asse portante di un percorso di civiltà; nella seconda, con il distacco da una realtà politica che non offre più speranza e mette all'ordine del giorno il problema della felicità e della libertà personali che richiedono un taglio netto nei confronti di una situazione fattasi, dopo Cola, insostenibile. In tutto ciò le coordinate temporali sono rispettate sempre più strettamente. Nell'autunno 1347 c'è Cola; nell'inverno 1347-1348 il commiato dal vecchio padrone, il cardinale Colonna, e dalla Curia avignonese tutt'intera; nella primavera 1348 la peste; a primavera inoltrata la morte di Laura ... All'egloga 8, *Divortium*, segue infatti la 9, *Querolus*, dedicata all'arrivo del flagello che nel corso dell'anno doveva spopolare l'Europa, e si apre un nuovo denso capitolo.

4. L'ultima 'serie', 9-12, resta fedele alla consecuzione logico-temporale che governa le due precedenti: o meglio, tale consecuzione è stretta per le prime tre: 9, *Querolus* (arrivo della peste); 10, *Laurea occidens* (morte di Laura); 11, *Galathea* (lamento per la morte di lei), mentre la 12 e ultima, *Conflictatio*, pur rispettando l'asse cronologico dominante, esce da ogni quadro personale di riferimento e apre al nuovo orizzonte europeo della guerra dei Cento anni a partire dalla sconfitta dei francesi a Crécy. Ripartiamo dalla 9, *Querolus*. François e Bachmann la danno per composta tra il gennaio e il maggio 1348, e probabilmente a Verona, nell'aprile. In gennaio, infatti, il nord dell'Italia fu scosso da un terremoto al quale forse Petrarca allude nei vv. 25-26, e che rievoca in particolare in *Sen.* X 2, 55-56 (ma pure in *Fam.* XI 7, 3-5, insieme a quello che l'anno successivo colpì Roma) e *De remediis* II 90, *De terremotu*. Nel maggio ricevette, mentre era a Parma, la lettera di Socrate che gli annunciava la morte di Laura (così la nota obituaria del Virgilio Ambrosiano: «Rumor autem infelix per literas Ludovici mei me Parme repperit, anno eodem, mense Maio, die XIX^o, mane»), ma di ciò nell'egloga ancora non si fa cenno. È una indicazione *ante quem* che si può accettare, anche se il silenzio sulla morte di Laura non comporta automaticamente che Petrarca ancora la ignorasse, sì che l'egloga potrebbe essere stata concepita come una introduzione o preparazione alle due successive, che a quella morte sono dedicate¹⁰. La maggioranza degli studiosi (Carrara, Ponte, Mann) è prudente e si limita a dire che questa egloga prece-

de la X e la XI, ed è stata composta nel corso dell'anno, che Petrarca trascorse quasi per intero a Parma (ma sempre va ripetuto che più del momento della composizione ci interessa il montaggio delle singole egloghe, in vista di un ordine che riportasse il 'libro' a una effettiva successione temporale). Ora, la peste pare si sia generata nella Siberia meridionale, presso il lago Baikal, ed abbia presto colpito Samarcanda, e lungo la 'via della seta' le carovane l'avrebbero velocemente diffusa in lungo e in largo. Nel 1345 colpisce le zone del Volga meridionale e la Crimea. Qui, l'anno seguente, il khan Jani-bek fece gettare cadaveri infetti entro le mura di Caffa, base commerciale genovese da lui inutilmente assediata, e di qui la flotta mercantile la diffuse prima a Costantinopoli e poi per tutta l'Europa, a partire dai porti: nell'ottobre 1347 arrivano dall'Oriente a Messina 12 navi genovesi che diffondono il contagio, che nei primi mesi dell'anno successivo dilagherà nell'entroterra a partire dai porti di Pisa, Genova, Venezia, Marsiglia, sì che insieme all'Italia anche la Provenza e Avignone ne furono allora investite¹¹. Detto questo, se vogliamo davvero andare in cerca della peste sono altri i testi ai quali dovremmo rivolgerci: per esempio, le *Fam.* VIII 7 e 8, o la XI 7, o la XVI 2, che rievoca l'eroico comportamento del fratello Gherardo, oppure l'*Epyst.* I 14 (ma c'è chi, a parer mio sbagliando, la retrodata al 1342), o infine, ma su un piano più generale, il capitolo del *De remediis* II 92. La peste, infatti, nell'egloga è presente, è vero, ma trasformata nel caso esemplare che si aggiunge ad altri – la durezza e la povertà del lavoro contadino, i terremoti, gli incendi, i cattivi raccolti ... – nel determinare una situazione di estrema tensione e precarietà del vivere, e diventa quasi metafora della vita stessa, anche se la sua origine e le vie della sua diffusione sono esattamente indicate (vv. 52 ss.), mostrando che il morbo aveva già cominciato a colpire duramente e che la stesura dell'egloga accompagna da vicino il corso dei fatti. Infine, l'egloga si conclude con l'appello finale di Teofilo che invita a trascendere le realtà terrene e a volgere lo sguardo al cielo, ma si tratta di un appello non del tutto conseguente e abbastanza di maniera: più detto che argomentato, ma sufficiente a orientare la lettura dell'egloga verso la necessità di una *mutatio vitae*, se non proprio di una conversione, che in maniera adulta e responsabile, e dunque non 'lamentosa', sappia rispondere alle sfide e ai crudeli attacchi del presente, tra i quali al momento spicca soprattutto la peste. Di là da questo particolare orientamento del discorso conta, in ogni caso, che la sequenza dei testi non possa essere capovolta: se nella 9, *Querolus*, si annuncia l'arrivo della peste e i suoi micidiali effetti, è la 10, *Laurea occidens*, che ci parla di Laura morta. Ma lo fa, anche qui, in una maniera particolare, che sollecita varie osservazioni.

L'egloga 10 spicca tra le altre per la sua lunghezza: ben 411 versi, seguita a distanza dalla 6, di 210 versi, dalla 3 e dalla 12, rispettivamente di 164 e 160 versi; dalla 7 e dalla 5, di 143 e 141 versi; dalla 8 di 127; dalla 1 e 2 di 124; dalla 11 di 102; dalla 9 di 100, e in coda dalla 4, di 75. Va anche detto che l'egloga ha goduto delle cosiddette 'grandi giunte', che nel corso degli anni l'hanno

arricchita di un'ottantina di versi: molti, certamente, ma tali da confermare un primato già largamente acquisito. Mentre non credo che dall'insieme di questi numeri si possa trarre un qualche significato 'architetonico' (vd. sopra, nota 2), è tuttavia evidente che l'insolita lunghezza della 10 è quanto meno il segno delle sue particolari ambizioni. Ecco, sommariamente, il contenuto: *Socrates*, come Petrarca chiamava uno dei suoi più cari e vecchi amici, Ludovico Santo di Beringen (a lui sono dedicate le *Familiares*, ed è lui il *Ludovicus* della citata nota obituaria del Virgilio Ambrosiano che avrebbe comunicato a Petrarca la notizia della morte di Laura¹²) chiede a *Silvanus*, cioè a Petrarca medesimo, quale sia la causa dei suoi grandi lamenti, che pure intuisce. Di qui comincia il lungo racconto di Silvano, che rievoca il suo giovanile innamoramento per un bellissimo albero d'alloro; la sua ancora rustica cultura sia poetica che letteraria in genere, e la sua decisione di intraprendere un lungo viaggio di istruzione che l'avrebbe reso capace di coltivare degnamente quel lauro (vv. 36-42: «Laurea culta michi, nec me situs asper et horrens / arcuit incepto; propriis nec viribus ausus, / externos volui consultor adire colonos [...] altius ire / mens erat, ac variis artem solidare magistris»). Nei pressi del Lago di Garda incontra Virgilio; a Verona Catullo ed Emilio Macro, e a Cividale del Friuli Cornelio Gallo. Di lì arriva in Grecia, e a Smirne incontra Omero, e via via gli altri poeti greci, e passa poi in Asia Minore e in Sicilia (vv. 73-176); torna finalmente in Italia, sbarca a Brindisi e incontra Pacuvio, Ennio, e poi Orazio, Ovidio e moltissimi altri, e arriva infine nella Roma di Augusto, ove un frondoso e altissimo faggio simboleggia l'impero (vv. 284-287), e qui vede pure un alloro che rinnova il suo amore (e connette il lauro provenzale, amato nonostante il «situs asper et horrens», al lauro dell'incoronazione capitolina). Proseguendo il viaggio, dopo aver incontrato tre 'signori dei boschi', cioè Giulio Cesare e gli imperatori Tito e Adriano, Silvano incontra alcuni poeti cristiani: Aratore, Prudenzio, Sedulio, Proba, Giovenco, e poi ancora Persio, Lucano, Claudiano, e passando per la Spagna e la Francia Marziale, Ausonio, Stazio ... A questo punto Silvano torna finalmente a casa, ritrova il suo lauro splendidamente cresciuto e amato da generazioni di poeti, ed egli stesso, aiutato da re Roberto (*Argus*), è incoronato con le sue fronde, ricavandone fama e onori (vv. 370 ss.). Ma ecco che, al culmine di questa progressione positiva, il 'pestifero Euro' e 'l'umido Austro' infuriano e abbattano gli alberi intorno e sradicano il lauro e ne schiantano i rami (vv. 382-385), lasciando il poeta nella disperazione, incerto se tornare sul luogo della sua sventura o fuggire in altri paesi. A questo punto Socrate torna finalmente a parlare: no, non è stato né Euro né Austro ad abbattere il lauro, ma gli dei che hanno voluto trapiantarli nei Campi Elisi, ove ha messo radici e getta nuovi germogli. E qui, evitando di bestemmiare la sorte, Silvano dovrà sforzarsi di seguirlo.

Sono molte le cose che emergono anche dal riassunto fatto. La prima: se non sapessimo della peste, non ne sospetteremmo la presenza e diremmo del tutto topico il *pestifer* attribuito a Euro, che insieme ad Austro non uccide il

lauro con il suo soffio avvelenato ma piuttosto lo sradica («*laurum extirpant*») con la sua violenza. La seconda: per dirla in una battuta, il testo intero sembra essere la prova migliore che Giacomo Colonna aveva ragione quando sosteneva che Laura non esisteva come persona, ma era solo il trasparente simbolo della gloria poetica¹³. Nell'egloga essa compare appunto come simbolo, e altrettanto simbolicamente ne andrà dunque interpretata la morte: come il crollo subitaneo del mito precoce e totalizzante della gloria, rivelatosi incapace di reggersi da sé dinanzi a una matura percezione del tempo e della morte e all'urgenza di mete più alte, capaci di trascendere le tragiche realtà della vita. Di qui una seconda cosa, che al momento più importa: Petrarca, quasi fosse giunto alla fine del 'libro', affida all'egloga una funzione riassuntiva della sua vicenda, dall'inizio alla fine del ciclo che ha visto le accensioni e ambizioni giovanili, le tappe della formazione letteraria e poetica, il successo finalmente conseguito al quale l'incoronazione ha offerto solida base, e infine il drammatico precipitare di tutto ciò in una sorta di preistoria che lascia il poeta in una profonda crisi di ideali e di prospettive. In qualche modo Petrarca riprende e approfondisce i temi toccati nella prima egloga, *Parthenias*, e ripercorre da vicino la terza, *Amor pastorius* (notabilissimi sono i punti di contatto, specie nei vv. 353-378 della nostra), con l'essenziale novità che il punto d'arrivo non è più il vecchio trionfo ma la catastrofe presente. Sullo sfondo, insomma, c'è il *Secretum*, e le verità di cui il personaggio di *Augustinus* si fa testimone nella sua ultima parte: del resto, anche il *Secretum* ha una conclusione aperta, affacciata su un futuro che va affrontato secondo una nuova disposizione morale ispirata a nuovi valori, proprio come raccomandano le parole finali di *Teophilus* nell'egloga 9 e di *Socrates* nella 10.

Il 'libro', si diceva, potrebbe concludersi qui, con la *Laurea occidens*. Non è così, invece, perché si prolunga in due 'appendici', l'egloga 11, *Galathea*, e la 12 e ultima, *Conflictatio*. Lo schema cronologico progressivo non ne è messo in discussione, tutt'altro, ma in qualche modo entrambe appaiono eccedere lo schema. La prima, infatti, sembra rappresentare una forte correzione interna, intesa a restituire al lauro/Laura la sua realtà di persona amata. L'egloga IX, *Querolus*, è dedicata alla grande peste del 1348, ma non parla né in qualche modo accenna a Laura. La X, *Laurea occidens*, allude alla sua morte attraverso il simbolo dell'alloro che riassume sotto i suoi rami l'intera vicenda della poesia prima greca e poi romana, sì che nell'equivalenza Laura / lauro-laurea, è il secondo elemento a fare abbondante aggio sul primo. È invece qui, nell'egloga XI, *Galathea*, che finalmente e in maniera diretta si piange la morte della donna amata, con evidenti e stretti legami con i componimenti dei *Rvf* attraverso i quali si articola il passaggio dalla prima alla seconda parte del canzoniere. L'egloga, composta negli anni immediatamente successivi a quella morte e, per quanto risulta, solo parzialmente rivista, è costruita sul fitto dialogo, *planctus* e *consolatio* insieme, tra le protagoniste: Niobe, Fusca e Fulgida, alle quali Petrarca affida parti diverse. Come scrive, tra altri, Martellotti, sotto il nome di Nio-

be «è rappresentata l'anima oppressa, quasi annientata dal dolore. Fusca, la 'tenebrosa', è la ragione che, legata agli effetti umani, dispera d'ogni salvezza; Fulgida è la fede che richiama alla luminosa speranza della vita celeste»¹⁴. Ma questa spiegazione, così come tutte le analoghe proposte via via dai vari commentatori, coglie solo una parte di verità, e forse la meno importante per cogliere la natura dei sentimenti e dei pensieri che agitano l'egloga. Non è questa la sede per un'analisi specifica¹⁵, ma si dica almeno una cosa, che tocca in particolare la supposta 'miscredenza' alla quale dà voce Fusca, che rifiuta di seguire Fulgida sulla strada del tutto irrazionale di una *consolatio* puramente religiosa: come potremmo valicare l'abisso che separa la terra dal cielo, colmare una discontinuità così radicale, se non in nome di una fede che non s'appoggia a nulla di certo, e vuole piuttosto essere definita come 'credulità'? E, di più, tocca l'atteggiamento di Niobe, cioè la controfigura dell'autore, che in maniera alquanto imbarazzante, sembra, al fondo, dare ragione a Fusca ... Si legga e rilegga il testo quante volte si vuole. Ogni volta non può non emergere che il ruolo delle tre figure dialoganti (ciò vale soprattutto per Niobe e Fusca) non è rigidamente prefissato e per dir così 'progressivo', com'è nelle spiegazioni proposte, ma si definisce per via, attraverso il dibattito e i suoi continui rovesciamenti. L'egloga non subisce l'imposizione di uno schema, quale sarebbe quello banalmente orientato e infine precipitante nell'univoco imbuto del ragionevole oblio raccomandato da Fosca, oppure nella prospettiva ultraterrena caldeggiata da Fulgida. Piuttosto, non si schioda dalla verità morale e affettiva intrinseca alla situazione data, rispetto alla quale le vie di uscita e i 'conforti' possibili appaiono insieme efficaci e veri, e però anche e inevitabilmente esterni, sovrapposti al nucleo duro e infrangibile del fatto: Galatea è morta. In questo senso Niobe ci fa inevitabilmente pensare a Giobbe e alla sua impazienza dinanzi agli eloquenti ma inutili amici che vorrebbero consolarlo e invece riescono solo a dimostrare, *in re*, che non ci sono parole che possano far sì che il male della vita non sia. Il che sta a dire che il male e il dolore può essere forse oltrepassato, ma non vinto. E il 'momento' dell'egloga è appunto quello di una siffatta pungente consapevolezza, ed è ciò che l'apparenta in maniera così stretta alle prime rime 'in morte' del canzoniere, e in particolare alla canzone 270, *Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo anticho*. L'egloga, in conclusione, attraverso la sua decisa parentela con alcune delle prime 'rime in morte', contribuisce anch'essa, e in misura notevolissima, a orientare la lettura dell'intero *Bucolicum carmen* secondo le tappe successive dell'esperienza vissuta da Petrarca, sino al momento della crisi che chiude la prima metà della sua vita, e in termini altamente problematici si affaccia sulla seconda, entrando dunque a pieno titolo in quel grande discorso sulla 'svolta' attuata a cavallo degli anni '50 che Francisco Rico ha messo a fuoco in maniera così acuta e definitiva a partire dal gran libro *Vida u obra de Petrarca. I. Lectura del Secretum*, del 1974. Sulla base di questo schema, potremmo addirittura dire che l'egloga 10 s'interroga sul senso e il futuro dell'intero mondo culturale del protagonista, così ampiamente sciori-

nato sotto i nostri occhi, e l'egloga 11 raddoppia tale interrogazione trasferendola nel campo degli affetti e finalmente legandosi all'affabulazione lirica del canzoniere. attraverso questo finale momento di convergenza.

Non avremmo detto tutto, a questo punto, se non aggiungessimo che l'ultima egloga, la dodicesima, *Conflictatio*, mentre in linea di massima rispetta l'orientamento temporale e lo prolunga in avanti arrivando sino al 1356 della battaglia di Poitiers, riapre sorprendentemente i giochi e con una iniziativa piuttosto audace investe di colpo un altro terreno, del tutto nuovo e, ripeto, inatteso. Il dialogo, già altre volte molto contenuto, manca quasi del tutto. *Multivolus*, che rappresenta il popolo curioso e senza un preciso criterio che ne guidi le scelte, con il primo verso chiede al messaggero *Volucer* quali siano le novità che costui apporta, e dopo il diffuso racconto che costui fa dello scontro apertosi tra il re d'Inghilterra Edoardo III (*Articus*) e il re di Francia Filippo VI (*Pan*, che nei versi finali diventa Giovanni il Buono), occupato da lunghe digressioni ed esempi antichi e culminante con la più recente sconfitta francese e la prigionia dello stesso re, commenta il tutto con il verso finale: 'Vai pure. E fidati ora, se puoi, della buona fortuna!' (v. 160: «I. Nunc in rebus spem certam pone secundis», che rinvia ad *Aen.* I, 207). Due versi in tutto, dunque, contro i 158 dell'altro, che procedono compatti senza dare spazio alcuno all'autore, che non intromette nulla di personale. Il quadro tracciato da Petrarca, infatti, si basa su una visione disincantata della realtà che evita scelte di campo in ogni caso discutibili. Motivi veri, profondi, per schierarsi da una parte o dall'altra non esistono, e se si è potuto vedere qualche cenno di simpatia per Artico, ciò si deve solo al fatto che il re inglese si presenta sulla scena come l'esecutore di una vendetta storica contro una Francia che nel suo complesso Petrarca ha sempre detestato e alla quale non ha mai riconosciuto alcun ruolo egemonico. Se Artico è il barbaro animato da un impetuoso ardore di conquista, non per questo la Francia è l'erede di Roma, e il suo rapido crollo sta a dimostrare che al nemico non può opporre che poche vane chiacchiere. In questo senso, si può dire che la nostra egloga fa il paio con la quarta, *Dedalus*: là si negava in radice il mito del primato culturale francese; qui, il mito del suo primato politico, messo a nudo dalle ripetute disfatte militari. Quanto al commento finale, esso è di *Multivolus*, sì, ma è anche l'unico momento in cui trapela la voce dell'autore che vi esprime l'amara morale che è anche sua, nel momento in cui fa della sconfitta e della frustrazione il segno nel quale si riassume tanto l'esperienza personale quanto il corso delle vicende storiche. Questo è forse il punto decisivo, ma resta da capire meglio il possibile collegamento tra quest'ultima egloga e le undici che la precedono. Di là dall'analisi propriamente storica, in base alla quale Petrarca si mostra tanto lucido quanto interessato nel cogliere i termini della decadenza francese e del crollo del suo primato (Filippo VI che, come *Mitio*/Clemente VI, vive di rendita nell'ignavia più assoluta, è assunto a simbolo di tale decadenza)¹⁶, credo che questa egloga contribuisca potentemente a definire l'inflessione dominante che il *Bucolicum carmen* ha fi-

nito per assumere. Alla catastrofe personale (egloghe 10 e 11) s'accompagna la catastrofe storica, e qui e là un'epoca si chiude e ci si affaccia su un futuro di drammatica incertezza. La forza nuova e brutale di *Articus* sradica la realtà e il mito della grandezza francese, anche nei suoi aspetti civili e culturali, così come l'impeto dei venti ha sradicato il lauro, e con il lauro il patrimonio di saperi e di bellezza di cui era il simbolo vivente. Con il risultato che quanto di personale precede sin dall'inizio del 'libro': dall'incoronazione alla rivendicazione del proprio *iter* di studi e dei propri successi, subisce una radicale *mise en abîme* sia sul piano morale che su quello intellettuale, che sottolinea la consapevolezza della lacerazione che divide la sua indubbia realtà, vissuta dal protagonista con dedizione assoluta e appassionata, dalla sua altrettanto indubbia insufficienza, o irrilevanza, dinanzi al tempo che tutto travolge e trasforma in cosa vana.

5. La conclusione di questa semplice esposizione è, a sua volta, relativamente semplice, almeno nelle sue linee generali. Senza entrare nel merito di ricostruzioni diverse e più sofisticate, come quella vista all'inizio di Charlet, direi che non può restare dubbio il fatto che le singole egloghe del *Bucolicum carmen* siano state composte e ordinate, come s'è detto e ripetuto e, spero, dimostrato, con l'intenzione di ricostruire secondo l'effettiva successione temporale alcune delle più importanti tappe della vita del loro autore: dai giovanili impegni, rimotivati *ex post*, in opere per dir così 'antiquarie' come l'*Africa* e il *De viris* che gli hanno meritato l'incoronazione, ai tormentati anni dell'impresa di Cola e, in immediata successione, alla decisione di lasciare la Provenza e il servizio di Curia, alla peste e alla morte di Laura e di tanti amici, e infine al momento del profondo e sconvolgente ripensamento della propria vicenda e di una resa dei conti che ha prodotto il *Secretum* e lo stesso canzoniere, del quale non capiremmo nulla se non lo iscrivessimo nell'orizzonte aperto da una tale svolta. Qualcosa di simile è già stato detto (penso in particolare alle brevi ma essenziali osservazioni di Ponte, sopra citate)¹⁷, ma sono tuttavia convinto che occorra ribadire ancora e ancora il forte carattere unitario del 'libro', e la sua natura di *summa* che allinea i dati di un'esperienza di vita arrivata al punto in cui non può fare a meno di volgersi su se stessa e di comprendersi. Ora, non mi pare che il *Bucolicum carmen* sia stato letto in questo modo. Alcune egloghe sono state ampiamente utilizzate, è vero, ma di altre non si trova quasi traccia negli studi, mentre è l'opera tutta intera che pretende di essere letta come un tentativo – uno dei tanti, in Petrarca – singolarissimo e tendenzialmente completo di autobiografia. Ma questa lettura, che attribuisce al libro (finalmente senza apici) una qualità e una responsabilità sin qui non ben riconosciute, resta, a questo punto, da compiere. Qui non si è voluto fare altro che additarne la possibilità e la necessità.

NOTE

¹ Sull'egloga 10 è fondamentale Francesco Petrarca, *Laurea occidens. Bucolicum carmen* X. Testo traduzione e commento a cura di G. Martellotti, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1968, pp. 94. Per le 'grandi giunte' vd. A. Foresti, *Quando il Petrarca fece le grandi giunte al «Bucolicum»?* [1924], in Id., *Aneddoti della vita di Francesco Petrarca. Nuova edizione corretta e ampliata dall'autore*, a cura di A. Tissoni Benvenuti con una Premessa di G. Billanovich, Padova, Antenore, 1977, pp. 471-84; N. Mann, *The Making of Petrarch's «Bucolicum carmen»: a Contribution to the History of the Text*, «Italia medioevale e umanistica», XX, 1977, pp. 127-82 (pp. 135-36); D. De Venuto, *Il Bucolicum Carmen di F. Petrarca. Edizione diplomatica dell'autografo Vat. Lat. 3358*, Pisa, ETS, 1990, pp. 48-50. Avverto che dall'origine didattica (un seminario tenuto presso l'Università di Siena) questo saggio trattiene il carattere discorsivo e l'essenzialità dei rimandi bibliografici, dai quali si possono trarre ulteriori ampie indicazioni. Do anche qui, una volta per tutte, i rimandi ai saggi che in anni recenti ho dedicato a singole egloghe, comprensivi di introduzione, testo, traduzione e note, in vista di un volume complessivo: anche in essi si troveranno le necessarie precisazioni sui tempi e sulle circostanze della composizione. Vd. dunque E. Fenzi, *Verso il Secretum: Bucolicum carmen I, Parthenias, «Petrarchesca»*, 1, 2013, pp. 13-53; E. Fenzi, *Dedalus (Buc. Carmen IV)*, «Letteratura italiana antica», VII, 2006, pp. 1-24; E. Fenzi, *Per Petrarca politico: Cola di Rienzo e la questione romana in Bucolicum carmen V, Pietas Pastoralis*, «Bollettino di italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», n. s. VIII, 2011, pp. 49-88; E. Fenzi, *Note di lettura all'egloga di Petrarca «Pastorum pathos» (Buc. Carm. VI)*, in *L'entusiasmo delle opere. Studi in memoria di Domenico De Robertis*, a cura di I. Becherucci, S. Giusti, N. Tonelli. Redazione di F. Latini, Lecce, PensaMultiMedia, 2012, pp. 341-73; E. Fenzi, *L'egloga «Divortium» di Francesco Petrarca (con un'ipotesi su Epyt. III 27 e 28)*, «Petrarchesca», 3, 2015, pp. 11-42.

² «*Res publica litterarum. Studies in the Classical Tradition*», XXVII (n. s. VI), 2004, pp. 30-41. Ma vd. anche dello stesso studioso *L'allégorie dans le Bucolicum carmen de Pétrarque*, in *L'allégorie de l'antiquité à la Renaissance. Études réunies par B. Pérez – J. et P. Eichek-Lojkine*, Paris, Champion, 2004, pp. 367-80 (in part., pp. 369-70 nota 5). In entrambi i saggi Charlet dichiara d'aver discusso dell'argomento con Jean Lacroix, il quale avrebbe avuto in corso di stampa un volume, *Pétrarque ou le labyrinthe*, che sin qui non sono riuscito a trovare in nessun catalogo o repertorio e che neppure gli amici francesi da me interpellati sono riusciti a rintracciare. Lacroix ha in ogni caso suggerito a Charlet uno schema di tipo numerico che qui posso solo riferire con le parole del medesimo Charlet, *L'allegorie*, nell'appena citata nota 5: (ma anche confessando onestamente che non saprei trovare né capo né coda in questa contabilità) «Le diagramme du *Bucolicum Carmen* qu'il [Lacroix] m'a présenté montre clairement que ce recueil s'ouvre sur un partie en parfaite homothétie (I e II, 124 v. chacune), qui joue le rôle d'une introduction et qui est consacrée aux deux premiers personnages couples, Parthénias et Argus, auxquels correspondra le couple final de deux personnages, cette fois féminins (X et XI). Encadrant, après cette introduction, le reste du recueil, les pièces III et XII s'équilibrent (respectivement 164 et 160 v.). Trois églogues charnières ont pour fonction de dramatiser le parcours bucolique et de mettre en relief deux dômes trinitaires: les poèmes IV, *Dedalus*, dont la brièveté (75 v.: c'est la seule pièce inférieure à 100 vers) prépare par contraste le premier dôme qui a pour base 140/150 vers, soit le double de cette pièce IV; VIII, *Divortium* (128 v.) et XII, *Conflictatio* (160 v.), dans son triple rôle d'encadrement général (voir *supra*), de dramatisation et de conclusion du parcours. Le premier dôme trinitaire, qui a pour base la centaine et demie avec un coefficient de 1,5 pour le pic, est celui des églogues pastorales affichées (V, 141 v.; VI, 210 v.; VII, 143 v.). Le second a pour base la centaine et un coefficient exceptionnel de 4 pour le pic qui chante la morte de Laure (deux fois plus long que le premier pic): IX, 101 v.; X, 411 v.; XI, 102 v.».

³ G. Ponte, *Datazione e significato dell'epistola metrica «Ad se ipsum»* (1980), in Id., *Studi sul Rinascimento. Petrarca Leonardo Ariosto*, Napoli, Morano, 1994, pp. 43-61: p. 59 nota 21. Nello stesso

senso si vedano anche le indicazioni preziose di Marco Arioni, *Petrarca*, Roma, Salerno Editrice, 1999, pp. 203-13; in part. pp. 207 ss.

⁴ Al proposito D. De Venuto, in *Petrarca, Il «Bucolicum carmen»* cit., p. 8 osserva che la nostra, *Parthenias*, seppur composta dopo altre, contrariamente a quello che Petrarca medesimo fa credere in *Fam.* X 4, 12, è stata concepita in ogni caso come prima: «*Parthenias* è stata concepita sicuramente per la funzione di prima; infatti già la struttura dei vv. 1-10, articolata sulla simmetrica ripartizione tra i due *collocutores* di battute di cinque versi ciascuna, dunque esemplata sull'*incipit* della prima ecloga virgiliana, rappresenta in modo addirittura 'visivo' una calcolata dichiarazione d'intenti. La leggibilità immediata di un titolo come *Parthenias* e l'altrettanto scoperta rivisitazione del contrasto tra le condizioni di Tiro e quella di Melibee forniscono ai futuri fruitori la *summa* delle informazioni preliminari [...] se è vero, com'è ben probabile, che l'egloga fu scritta dopo altre, è pur chiaro che il primo posto le era riservato già in fase progettuale».

⁵ Vd. *Fam.* I 2, 9 ss.: «Unum habet Italia, imo vero terrarum orbis; unum habet, Robertum siculum regem. Fortunata Neapolis ...», ecc.), e, tralasciando altre più brevi ma sempre elogiative menzioni, *ibid.*, I 2, 9-10; IV 2; 3; 4; 7; 8; XXIV 11, vv. 32-35; *Ret. mem.* I 10 e 37, 4 ss.; III 96; oltre alle citate sopra, *Epyst.* I 4, 56-117; II 1, 82-95; II 8, con l'epitaffio per il re; II 10, 48-49 e 87 ss.; la dedica dell'*Africa*, I 19-70, e qui ancora IX 22-26; *Sen.* X 4, 43-45, e le parole che gli sono dedicate nella *Posteritati* e nel *De ignorantia*, ecc.

⁶ *Ret. mem.* I 37, 4: «Penso che alle ombre dei trapassati e alle lingue di chi verrà dopo di me, a proteggermi dai loro insulti non si possa opporre uno scudo migliore del nome di Roberto re di Sicilia».

⁷ Su questo importante argomento vd., specie nella seconda parte, E. Fenzi, *Translatio studii e imperialismo culturale*, nel vol. *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*. Dirigido por Javier San José Lera. Edición al cuidado de Francisco Xavier Burguillo & Laura Mier, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas – Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2008, pp. 19-121.

⁸ Vd. 7, *Grex infectus et suffectus* 69-71 e 61-62 (ma le identificazioni dei vari cardinali, descritti sotto forma di altrettanti caproni, non sempre sono sicure, e s'impone una riconsiderazione caso per caso).

⁹ Sulla quale vd. E. Raimondi, *Un esercizio satirico delle «Sine nomine»* (1956), in Id., *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 189-98.

¹⁰ U. Dotti, *Vita di Petrarca*, Roma-Bari, Laterza, 1987, p. 198: «In tutto il dialogo non si fa cenno di Laura, ma il silenzio sul particolare lutto del poeta può spiegarsi con la funzione che l'egloga ha nell'economia generale del libro. Essa infatti va letta come un'introduzione alle due successive».

¹¹ La bibliografia sulla grande peste del 1348, la stessa descritta con tanta straordinaria evidenza da Boccaccio all'inizio del *Decamerone*, è naturalmente vastissima e articolata nei suoi vari aspetti storici, sociali e propriamente medici. Qui, mi limito a rinviare al sintetico quadro offerto da W. Naphy e A. Spicer, *La peste in Europa*, Bologna, il Mulino, 2006, e in particolare a *Morire di peste: testimonianze antiche e interpretazioni moderne della «peste nera» del 1348*. Antologia di scritti a cura di O. Capitani, Bologna, Pàtron, 1995 (vd. qui L. Del Panta, *La ricomparsa della peste e la depressione demografica del tardo Medioevo*, pp. 67-97, con ricco corredo di grafici e tavole, e i ricchi materiali prodotti da un Seminario di Storia Medievale tenuto presso l'Università degli Studi di Firenze, a. a. 1969-1970, *La peste nera (1347-1350)*, pp. 99-167).

¹² G. Billanovich, *Tra Italia e Fiandre nel Trecento. Francesco Petrarca e Ludovico Santo di Beringen* (1972), in Id., *Petrarca e il primo umanesimo*, Padova, Antenore, 1996, pp. 362-76 (vd. p. 364, per una lettera nella quale Ludovico descrisse ai canonici della chiesa di san Donaziano di Bruges l'infuriare della peste in Avignone).

¹³ *Fam.* II 9, 18: «Quid ergo ais? Finxisse me michi speciosum Lauree nomen, ut esset et de qua ego loquerer et propter quam de me multi loquerentur; re autem vera in animo meo Lauream nichil esse nisi illam forte poeticam, ad quam aspirare me longum et indefessum studium testatur; de hac autem spirante Laurea, cuius forma captus videor, manufacta esse omnia, ficta carmina, simulata suspiria».

¹⁴ Così nel 'cappello' all'egloga, in Francesco Petrarca, *Rime. Trionfi e Poesie latine*, a cura di F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi, N. Sapegno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951, p. 826. Ma mi piace riferire anche il riassunto che dell'egloga dava Rossetti nella sua vecchia edizione: «Niobe, ossia il personificato dolore dell'Autore, giunto all'estremo per la morte di Laura, qui nominata Galatea, ne va cercando il sepolcro, e chiede che Fosca ve la conduca. Questa, che raffigura l'uomo veramente terreno, procura distorla da sì funesto proponimento; ma poi che quella v'insiste, essa ve la seconda e la guida al luogo desiato. Quivi sfoga Niobe i suoi lamenti, mentre l'altra invano cerca racconsolarla con argomenti bassi e volgari. Ma sopraggiunge Fulgida, l'allegoria della filosofia e della religione, che ammonisce entrambe di cessare il pianto e l'amore per le cose terrene, e di elevare piuttosto il pensiero alle cose divine. Fosca se ne mostra miscredente, e Niobe, sopraffatta dal duolo, brama piuttosto udire da Fulgida un elogio di Galatea, il quale le virtù ne tramandi alla posterità. Fulgida la compiace. Ma poi Niobe la interrompe, e prosegue essa stessa l'elogio, però commisto all'espressione del suo dolore, e conchiudendolo coll'assequiare la impossibilità sua di cessar d'amare e ricordare la perdita sua Galatea» (*Poesie minori del PETRARCA sul testo latino ora corretto volgarizzate da poeti viventi o da poco defunti*, Milano, Soc. Tip. De' Classici italiani, 1829, vol. I, p. 217).

¹⁵ Per la quale rimando, anche per indicazioni bibliografiche complete e per la relativa discussione, alle pagine di Sabrina Stroppa, le più importanti e fini sull'argomento, nel suo recente libro *Petrarca e la morte. Tra Familiari e Canzoniere*, Roma, Aracne, 2014, pp. 249-55, che mi hanno guidato nel lavoro di interpretazione e annotazione dell'egloga. Ma si leggano, nello stesso volume, anche le pagine dedicate alla canzone 270, *Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo antico*.

¹⁶ Il testo più eloquente di Petrarca sulla presente decadenza della Francia è la *Fam.* XXII 14, del febbraio 1361, tornando dall'ambasceria presso Giovanni il Buono di cui era stato incaricato dai Visconti. Della guerra Petrarca parla varie volte nelle sue opere. Appena giunta a Milano la notizia della sconfitta francese di Poitiers, nell'ottobre 1356, egli scrive due lettere di turbata partecipazione a nome di Galeazzo Visconti, una al delfino Carlo di Valois e una al cardinale Gui de Boulogne, zio della regina di Francia (*Disp.* 34 e 35), nelle quali fa responsabile di tutto l'invincibile Fortuna; altrove, là dove ricorda l'infelice sorte del re prigioniero occorre spesso vedere un'aggiunta che aggiorna con la novità del momento una redazione più antica: così è per esempio in *De vita solitaria* II 9, in *De otio* I 4, 273, e II 5, 99, o nelle *Fam.* XIV 1, 30; XV 7, 17 e 8, 13, e ancora *De remediis* II 96, che rievoca la battaglia di Crécy e la morte di Giovanni il Cieco di Lussemburgo.

¹⁷ Vd. nota 3. Ma non concordo con il giudizio secondo il quale la 12, *Conflictatio*, sarebbe «la più scialba».

ROSANGELA FANARA

*Per il commento ai Sonetti et canzoni di I. Sannazaro.
(Lettura dei sonetti 1-3)*

*For the commentary on I. Sannazaro's Sonetti et canzoni.
(A reading of sonnets 1-3)*

ABSTRACT

Il saggio analizza la sequenza dei primi tre componimenti dei *Sonetti et canzoni*. Dall'indagine del versante metrico, sintattico e citazionale scaturisce come la reciproca dislocazione dei tre sonetti e la loro sostanza teorica costituiscano l'esito di un dialettico confronto – condotto tramite il filtro della tradizione classica – con l'incipit dei *Fragmenta* petrarcheschi e, ancora, la visibile traccia di una rifunzionalizzante *recollectio* delle rime.

This essay examines the sequence of the first three texts in *Sonetti et canzoni*. By exploring their metrical, syntactical and citational elements, one can perceive the way their conceptual substance and detachment from one another are effectively the result of a dialectical contact with the incipit of Petrarch's *Fragmenta* elaborated through the filter of classical tradition. They also constitute the visible sign of Sannazaro's remembrance and reworking of his own poems.

*Per il commento ai Sonetti et canzoni di I. Sannazaro.
(Lettura dei sonetti 1-3)*

All'interno della complessa vicenda costituita dalle rime sannazariane il mese di novembre 1530 segna una tappa fondamentale. A quella data risale per l'appunto la postuma (di pochi mesi) *editio princeps* dei *Sonetti et Canzoni*, un'impresa editoriale cui non furono certamente estranei i curatori testamentari del poeta, in *primis* Cassandra Marchese, la carissima amica e confidente, non a caso dedicataria delle rime, presso la quale – stando ai biografi – il poeta esalò l'ultimo respiro¹.

E proprio la *pietas* verso il grande umanista avrà determinato la tempestiva prima edizione delle rime per i tipi di Johannes Sultzbach, il noto tipografo tedesco che appena l'anno precedente aveva iniziato a stampare nel Regno².

La compagine dei *Sonetti et Canzoni* ci conserva 101 componimenti (80 Sonetti, 9 Canzoni, 5 Madrigali, 4 Sestine, 3 Capitoli) quasi tutti di stretta osservanza petrarchesca³ e disposti – ancora in ossequio al Petrarca – in ordine misto, ovvero con accorta mescolanza di metri lunghi e brevi. E le rime – distribuite in una prima e in una seconda parte rispettivamente di trentadue e sessantasei componimenti, cui fanno seguito i tre capitoli in terza rima – si snodano dal proemiale sonetto 1, di sostanza metatestuale e mirante alla tradizionale condanna del *vulnus* d'amore, alla lunga conclusiva catena di testi a tema sacro (sulla Passione di Cristo) e in senso lato civile.

Peraltro la dislocazione dei testi entro la *princeps* – come più volte segnalato da una avvertita bibliografia – risulta in parte coincidente con l'ordinamento di una prima forma del *liber* conservatoci entro le maglie della tradizione manoscritta. Ci si riferisce in particolare alla testimonianza offerta da due codici assai studiati: il manoscritto Oratoriano XXVIII, 1, 8 della biblioteca dei Girolamini di Napoli e il Magliabechiano VII, 720 della biblioteca Nazionale di Firenze⁴.

Il primo, l'Oratoriano, è steso da un'unica mano della prima metà del sec. XVI e accoglie una silloge sannazariana (preceduta da un significativo titolo: *Cose volgari del Preclarissimo Sannazaro*) aperta dal proemiale sonetto 1 e chiusa dalle rime 95, 96, 97, 99 sulla passione di Cristo; dell'edizione napoletana l'oratoriano esibisce ancora alcune importanti catene sintagmatiche quali la sequenza di tematica aragonese 30, 31, 32; quella di analisi metatestuale 53, 54; e la serie 62-66 sul tema del sonno/sogno.

Ma anche la sezione sannazariana del Magliabechiano (carte 143-194, esemplate in elegante *antiqua* da un'unica mano del primo quarto del Cinquecento, e contenenti il più ricco *corpus* di rime sannazariane trasmessoci da un testimone manoscritto) conserva parecchie sequenze della *princeps* – e dell'Oratoriano – agevolmente riconoscibili nonostante la suddivisione per for-

me metriche e la avvertibile presenza di una *facies* monca e perturbata nell'ordine, frutto di guasti strutturali ascrivibili al suo antigrafo⁵.

Ma il *liber* approdato all'edizione napoletana, accanto alle sequenze già accolte dalla tradizione manoscritta, attesta poi la presenza di proprie, ulteriori linee e aggregazioni sintagmatiche che autorizzano a riconoscere la presenza di una esplicita volontà strutturale e autoenunciativa.

Entro la *princeps* è infatti riconoscibile la predisposizione di una *narratio* il cui oggetto non consisterà tanto nella registrazione delle vicende d'amore quanto nella riflessione da parte dell'autore sul proprio esercizio poetico.

In altri termini il macrotesto dei *SeC* mira ad inglobare entro una visibile cornice diegetica le trascorse esperienze di poesia facendone tappe di liberazione ed ascesi. E ciò tramite la funzionalizzante inserzione di strategici componimenti in grado di donare nuova leggibilità a vecchi e recenti *fuores* poetici e di presentarli quali tappe di una progressiva ricerca di sempre più degni oggetti di canto. Ne costituiscono prova, ad esempio, le rime 29 e 35, miranti l'una a dichiarare superata la vicenda d'amore accolta nella prima parte in attesa di un «più bel foco» (sonetto 29, in explicit di I parte), l'altra ad introdurre il nuovo più elevato amore della seconda parte, il desiderato e finalmente reale «più bel foco» (sonetto 35, in incipit di II parte⁶: e si ricordi che la bipartizione è prerogativa strutturale dei *SeC*). I due componimenti e il segnaletico sintagma «più bel foco» che li accomuna attestano infatti non soltanto il proprio valore di esibito nesso fra le parti prima e seconda, ma soprattutto la voluta creazione di una campitura macrotestuale dal momento che essi, mai attestati dalla tradizione manoscritta, ci sono appunto conservati soltanto dalla compagine dei *SeC*.

Fra le tensioni strutturanti esclusive della prima stampa va poi annoverata anche la palpitante lettera prefatoria contenente l'offerta dei propri componimenti da parte del poeta alla «ingeniosa e gran Cassandra», «de le belle eruditissima, de le erudite bellissima»⁷: e tale consegna delle rime (entro presentazione della propria vicenda tramite il ricorso al sintomatico ed evocativo «frammenti») costituisce attestazione di volontà comunicativa oltre che inequivocabile traccia di autocoscienza⁸.

Ma che nella testura della *princeps* risulti operante una precisa volontà di natura autoenunciativa, mirante alla *recollectio* della propria produzione, è esibito in primo luogo dall'inserzione, al seguito del sonetto 1 (*Se quel soave stil, che da' prim'anni*), dei sonetti 2 (*Eran le Muse intorno al cantar mio*) e 3 (*Mentre che Amor con diletto inganno*) la sostanza e dislocazione dei quali esplicita le enunciazioni del primo sonetto e soprattutto si incarica di immettere nel macrotesto le segnaletiche marche dell'*initium narrationis* – seppure di una *narratio* appunto singolare. Tra l'altro la solidarietà fra i tre testi, mai contigui nella tradizione manoscritta, e comunque pochissimo attestati, risulta ad un esame ravvicinato il frutto di una accorta strategia sintagmatica – propria della *princeps* – la cui portata può misurarsi anche sotto il profilo citazionale (data l'esibita presenza

di prelievi da medesimi tasselli della tradizione) oltre che, naturalmente, contenutistico.

E proprio in considerazione delle affini, coerenti enunciazioni dei primi tre testi dei *SeC* quanto mai opportuna risulta, se non addirittura necessaria, una loro congiunta lettura e valutazione:

1

Se quel soave stil che da' prim'anni
 infuse Apollo a le mie rime nove,
 non fusse per dolor rivolto altrove
 a parlar di sospir sempre e d'affanni,
 io sarei forse in loco ove gl'inganni
 del cieco mondo perderian lor prove,
 né l'ira di Vulcan né i tuon di Giove
 mi farebbon temer ruina o danni.
 Ché se le statue e i sassi il tempo frange,
 e de' sepolcri è incerta e breve gloria,
 col canto sol potea levarmi a volo:
 onde con fama et immortal memoria,
 fuggendo di qua giù libero e solo,
 avrei spinto il mio nome oltra Indo e Gange.

2

Eran le Muse intorno al cantar mio
 il dì che Amor, tessendo il bel lavoro,
 si stava meco sotto un verde alloro,
 quando così fra lor cominciai io:
 – Io benedico il primo alto desio
 che a cercar mi costrinse il vostro coro,
 e benedico il dì che gemme et oro
 et ogni vil pensier posì in oblio.
 Per voi seme gentil del sommo Giove
 et per costui che fù mia scorta e duce,
 scrivendo or qui, sento il mio nome altrove.
 Oh suprema eccellenza, in cui riluce
 quanto ben da le stelle e grazia piove,
 se vivi e morti in ciel ne riconduce! –

3

Mentre che Amor con diletto inganno
 nudria il mio cor ne le speranze prime,
 la mente con pietose e dolci rime
 mostrar cercava al mondo il nostro affanno.
 Poi che crescer il duol più d'anno in anno
 e cader vide i fior da l'alte cime,
 tolta da quel pensier vago e sublime,
 si diede a contemplare il proprio danno.

Indi in lungo silenzio, in notte oscura
 passa questo suo breve e mortal corso,
 né di fama gli cal né d'altro ha cura.
 Dunque, madonna, cerchi altro soccorso
 il vostro ingegno e guida più sicura,
 ché 'l mio, per quel ch'io veggio, in tutto è scorso.

Il sonetto 1, investito di funzione proemiale – come accennato – già a partire dal *liber* attestato dalla tradizione manoscritta, lascia da subito intravedere la presenza di una impalcatura a valenza metatestuale in quanto esplicita, insistita ammissione di scacco poetico.

Per la presenza del tono disforico, nonché per l'esibizione ai versi 1-2 delle riconoscibilissime tessere («stil» e «rime») del primo dei *Fragmenta*, parrebbe che il testo incipitario dei *SeC* abbia messo in campo un ovvio, scontato rimando alle prescrizioni dell'*auctor*.

Ma che il rapporto di Sannazaro con la *langue* petrarchesca sia segnato da una complessa strategia di diffrazione lo esibisce in primo luogo la peculiarità dello schema metrico adottato (ABBA ABBA CDE DEC) che non soltanto si discosta da una imperante prassi incipitaria, ma con audacia seleziona un *hapax* metrico dei *Rvf*, il sonetto 95, testo – ed è la prima traccia della raffinata, talora criptica e spiazzante, segnaletica sannazariana – marcato dal rammarico per la propria incapacità di tradurre in versi la pressione del sentimento.

E così la linea diegetica portante delle rime sannazariane – e uno dei temi nodali dei *Fragmenta*, ovvero il motivo dello scacco poetico da *vulnus* d'amore – transita nel primo sonetto dei *SeC* anche attraverso l'eccentrico canale di *Rvf* 95 la cui testura, peraltro, consente di immettere all'interno di una apparentemente fedele memoria incipitaria (sonetto su 5 rime) il deciso scatto di un *abstinendum metris*⁹.

Il *primus aditus* alla strategia autoenunciativa e citazionale di *SeC* 1 è intanto esibito dai versanti metrico e sintattico la cui interazione restituisce un diagramma metatestuale che nel ricorso al periodo ipotetico (fondamentale stilema comunicativo e semantico dei *Rvf*) somministra tutti gli ingredienti delle linee tematiche che intende introdurre (e che entro la compagine della *princeps* riceveranno l'estesa glossa dei sonetti 2 e 3).

Il primo testo dei *SeC* accoglie infatti – seppure dialetticamente utilizzati – rimandi a noti tasselli dei *Rvf* (24, 40, 60, 166, 286, 293, 304) che il discorso metapoetico innestano entro una struttura ipotetica. E Sannazaro, con perfetta padronanza della valenza autoenunciativa che l'andamento condizionale assume nei *Rvf*¹⁰, confeziona una struttura ipotetica di ardita orchestrazione la cui dolente atmosfera finisce col marcare semanticamente tutte le partizioni del sonetto. Entro la scoscesa sintassi del primo testo infatti la reale portata delle premesse della fronte può compiutamente misurarsi solo attraverso il pieno riverbero di esse nelle lapidarie affermazioni della sirma: e ciò in forza del «ché» para-coordinativo¹¹, il cui statuto ambiguo ben si presta alla variata riformula-

zione del tema forte delle quartine e cui è affidato il compito di immettere dentro il testo una apparente scansione binaria.

Ma tale duplicazione non scaturisce affatto da una poco scaltrita inclinazione verso i procedimenti giustappositivi. Ne costituisce prova, ad esempio, il largo, complesso, giro sintattico della fronte – frutto anche dell’inserimento di doppia apodosi – la cui coesione è in primo luogo affidata allo slittamento della prima apodosi al verso 5, oltre il confine di segmento metrico (in esibito ossequio a *Rvf* 24, del quale si riprendono l’andamento sintattico, il tema e l’atmosfera).

Ma anche la sirma lascia trasparire la ricercata costruzione di una trama che possa inglobare le due strofe: le terzine, seppure formalmente paratattiche, si inscrivono infatti entro un’unica onda semantica grazie alla presenza, al v. 12, della congiunzione-avverbio di valore relativo «onde»¹² dal forte valore coesivo-coordinante – e anzi di sapore consecutivo – e pertanto foriera della perseguita connessione. Sotto il profilo semantico cioè alla soggiacente scansione delle terzine (3+3) si sovrappone una campitura unitaria (6) in grado di assorbire quella visibile, ‘istituzionale’, e di immettere dentro il sonetto la calibrata partitura 8+6.

E appunto tale bilanciamento di fronte e sirma e la conseguente amplificata disamina dello scacco ineluttabile derivante dal *vulnus* di marca elegiaca permettono l’instaurarsi di una progressiva *correctio* in merito agli esiti di un canto inizialmente «soave» ma poi corrotto dal *furor* d’amore: dalle ancora esitanti enunciazioni della prima apodosi della fronte: «io sarei *forse* in loco ove gl’inganni / del cieco mondo perderian lor prove» (vv. 5-6), alle desolate certezze espresse nella sirma: «col canto *sol* potea levarmi a volo» (v. 11) e «*avrei spinto* il mio nome oltra Indo e Gange» (v. 14) passando per l’intermedia tappa costituita dalla seconda apodosi della fronte: «né l’ira di Vulcan né i tuon di Giove / mi farebbon temer ruina o danni».

Ma, ed è ciò che importa, l’evidenza che si è via via affermata riguarda soltanto le potenzialità del canto *suavis*, non la compiuta realizzazione di esse, che infatti risulta quale premessa non totalmente esperita, con un effetto di sospensione, di insoddisfazione, adatto a fare da proemio a un *liber* che sin dalla sua prima embrionale forma attestata dai manoscritti assegna alla *suavitas* giovanile e al suo corrompersi in seguito all’avvento del *furor* uno dei propri snodi diegetici.

È palese peraltro come il sintagma ‘soave stile’ di *SeC* 1 (e il correlato ‘dolci rime’ di *SeC* 3) costituisca esplicito rimando ad una linea teorica e stilistica la cui tappa più nota e rilevante naturalmente consiste nella prima stanza della canzone dantesca che apre il quarto del *Convivio*:

Le dolci rime d’amor ch’i’ solia
cercar ne’ miei pensieri,
convien ch’io lasci; non perch’io non sperì

ad esse ritornare,
 ma perché li atti disdegnosi e feri
 che ne la donna mia
 sono appariti, m'han chiusa la via
 del'usato parlare.
 E poi che tempo mi par d'aspettare,
 diporrò giù lo mio *soave stile*
 ch'i' ho tenuto nel trattar d'amore;
 e dirò del valore,
 per lo qual veramente omo è gentile,
 con rima aspr' e sottile;
 riprovando 'l giudicio falso e vile
 di quei che voglion che di gentilezza
 sia principio ricchezza.
 E, cominciando, chiamo quel signore
 ch'a la mia donna ne li occhi dimora,
 per ch'ella di se stessa s'innamora.

Al di là delle questioni esegetiche connesse alla canzone, cui naturalmente non è possibile neppure accennare in questa sede, torna forse utile ribadire – ed è dato certamente non nuovo e tuttavia opportuno nel discorso che qui si svolge – come nelle etichette di *soave* e *dolce* da Dante utilizzate per evocare la nuova lirica d'amore confluisca sia l'interscambiabilità – già a partire dalla retorica classica – delle cifre di *suavitas* e *dulcedo* sia la loro stretta associazione al concetto di misura, di *modus*¹³. E proprio entro tale saldo nesso si iscrive com'è ovvio la tradizionale dinamica legata alla comparsa del *furor* (e al conseguente smarrimento del *modus*: sulla scorta quantomeno dei notissimi versi 28-30 della X *Bucolica* relativi al morente Gallo: «'ecquis erit modus?» inquit. 'Amor non talia curat / nec lacrimis crudelis Amor, nec gramina rivis / nec cytiso saturantur apes nec fronde capellae'»), segnaletica dell'atteggiamento elegiaco e di un connesso paradigmatico scacco poetico ed esistenziale: di fatto incipit della deriva dolente di quella produzione *dulcis* cui invece per tradizione sono assolutamente consentite altezza concettuale ed eccellenza stilistica, come attesta dentro l'orizzonte dantesco il teorico approdo del *dulcius subtiliusque* di *De vulgari eloquentia* I, x, 2, compiuta esaltazione e conciliazione degli snodi tematici della scuola stilnovistica e del Dante lirico¹⁴.

E proprio nell'incipitaria enunciazione di una giovanile, smarrita, soavità, e nella funzione diegetica che ne scaturisce, ritengo possa intravedersi entro *SeC* 1 un segnale dialettico, meritevole di indagine, rispetto alle enunciazioni del primo testo dei *Fragmenta*.

Nelle rime sannazariane, infatti, si è sempre voluto riconoscere quasi una sorta di feticismo nei confronti dei *Rvf*, e tuttavia l'analisi dei testi esibisce con chiarezza la natura del dialogo intessuto da Sannazaro il quale preleva e rifunzionalizza i lacerti dei *Fragmenta* ai fini della costruzione di un singolare organismo autoenunciativo. Nella definizione di una *narratio* basata sul proprio esercizio poetico sarà infatti apparso necessario al poeta un adeguamento al

proprio assunto della prospettiva in cui si iscrive la tassonomia stilistica ed emotiva petrarchesca, facendo di quest'ultima il filtro per un individuale colloquio con la filiera che pure stava a monte di Petrarca.

Ma ai fini del recupero degli innesti da cui scaturisce l'incipit dei *SeC*, sarà utile in prima battuta la segnalazione delle tessere e delle tematiche che il primo sonetto attinge ai *Fragmenta*.

Per la presenza di una valutazione retrospettiva, e per l'evocazione di un primo tempo ancora non segnato da *vulnus*, e quindi in grado di effondere poesia *dulcis* andranno evidenziati gli ovvi rimandi a *Rvf* 125, *Se 'l pensier che mi strugge* (in particolare ai vv. 27-29: «*Dolci rime leggiadre / che nel primiero assalto / d'Amor usai, quand'io non ebbi altr'arme*»); a *Rvf* 23, *Nel dolce tempo de la prima etade* (riecheggiato anche in *SeC* 3); e – per la presenza della parola-rima «stile» – al testo di bilancio metapoetico per eccellenza, la sestina doppia *Rvf* 332, *Mia benigna fortuna e 'l viver lieto*, dalla quale il Sannazaro trae – ma senza pedissequi e banali prelievi – la contrapposizione fra un primo tempo e l'attuale sofferta condizione (in *Rvf* 332 naturalmente causata dall'irreparabile *vulnus* della morte di Laura) e tesauroizza in particolare la prima strofa, vv. 3 e 4: «*e i soavi sospiri e 'l dolce stile / che solea resonare in versi e 'n rime*».

Ma appunto per il tema dello scacco poetico connesso al tema dell'amore dolente *SeC* 1 si riaggancia pure alle enunciazioni di *Rvf* 60, *L'arbor gentil che forte amai molt'anni*, sonetto che tra l'altro ci permette di misurare come anche sul versante metrico Sannazaro intenda costruire un dialogo con i *Fragmenta* più implicati con il discorso metatestuale: la sostanza di *Rvf* 60, l'analettica rievocazione di un primo tempo *dulcis* concesso alle proprie «rime nove» – da contrapporre ad una più tarda condizione caratterizzata da *vulnus* e ossessione d'amore (*Rvf* 60, 7-8: «*i' rivolsi i pensier tutti ad un segno / che parlan sempre di lor tristi danni*»; *SeC* 1, 4 «*a parlar di sospir sempre e d'affanni*») e dal tramonto di qualsiasi speranza d'immortalità di cui è simbolo il lauro – è recuperabile nel testo sannazariano anche attraverso il sistema di rime *anni: affanni: inganni: danni* che dalle quartine di *Rvf* 60 si riversa esattamente e nello stesso ordine nelle quartine di *SeC* 1 (e con leggera variazione – al singolare e in ordine differente – in *SeC* 3); anzi il rimando a *Rvf* 60 è reso poi ancor più evidente dal ricorso al medesimo *rime nove*: *Giove*, che con accorta *variatio* Sannazaro sposta dalle terzine del modello alle quartine.

Torna poi utile un ulteriore rimando alla fronte di *Rvf* 24:

Se l'onorata fronde che prescrive
l'ira del ciel quando 'l gran Giove tona
non m'avesse disdetta la corona
che suole ornar chi poetando scrive
i' era amico a queste vostre dive
le qua' vilmente il secolo abandona;
ma quell'ingiuria già lunge mi sprona
da l'inventrice delle prime olive:

non soltanto per recuperare uno dei modelli dell'andamento condizionale – con connessa constatazione della certa sconfitta cui condanna la tematica elegiaca – ma ancora per una veloce sottolineatura dell'incremento di attenzione al tema metapoetico esibito dalla *princeps*, la cui redazione del sonetto 1 costituisce più compiuto richiamo alla gloria e al lauro in grado di preservare dai fulmini dell'ira di Giove. Nella redazione di una prima stesura ascrivibile almeno agli anni '90 si riscontra infatti una lezione («né l'ira di *Nettuno* o i tuon di Giove»)¹⁵ che in realtà produce una mescolanza di punizioni divine da cui offrirebbe riparo il non citato ma trasparente lauro. Evidente dunque come l'eliminazione di Nettuno e il passaggio a Vulcano artefice dei fulmini di Giove rispondano ad una maggiore precisione dell'indicazione metapoetica: probabilmente proprio sulla base di *Rvf* 24 (in cui Petrarca evoca la simbolica perdita dell'alloro che protegge dal «l'ira *del ciel, quando 'l gran Giove tona*») il Sannazaro compatta il verso 7 sull'evocazione di Giove e Vulcano, rinunciando per ragioni di congruenza tematica all'accattivante *hapax* petrarchesco di *Rvf* 41 (che offre – insieme alla menzione di Vulcano e Giove – anche l'unica occorrenza di Nettuno)¹⁶.

E per le note affinità che accomunano *Rvf* 24 e 166 non stupisce che Sannazaro attinga anche a quest'ultimo:

S'i' fussi stato fermo a la spelunca
là dove Apollo diventò profeta
Fiorenza avria forse oggi il suo poeta
non pur Verona et Mantua et Arunca;
ma perché 'l mio terren più non s'ingiuca
de l'humor di quel sasso, altro pianeta
conven ch'i' segua, et del mio campo mieta
lappole et stecchi co la falce adunca.
L'oliva è secca, et è rivolta altrove
l'acqua che di Parnaso si deriva,
per cui in alcun tempo ella fioriva.
Cosí sventura over colpa mi priva
d'ogni buon fructo, se l'eterno Giove
de la sua gratia sopra me non piove.

dal quale riprende il rammarico per l'irreversibile distacco dalla via indicata da Apollo – ancora entro sofferto andamento ipotetico – e l'accezione in chiave metapoetica, con declinazione disforica, di «altrove» e per di più in rima con «Giove». Per tale valenza di «altrove», e per la connessa argomentazione, *SeC* 1 dialoga poi visibilmente anche con l'ultima stanza di *Rvf* 73 (anzi, data l'impronta autoriflessiva delle tre *cantilene oculorum*, l'aura tematica e stilistica di *Rvf* 71-73 si riscontra non soltanto in *SeC* 1 ma ancora entro *SeC* 3).

E tuttavia tale pur esibita aderenza a numerosi *Fragmenta* non nasconde come il Sannazaro immetta entro il primo testo un quoziente di autonomia (se non di eterodossia) persino quando l'identità dei lacerti parrebbe il frutto di

semplice prelievo. L'iniziale sentore di un utilizzo divergente delle tessere promana ad esempio dal sintagma «prim'anni», recuperabile sì da *Rvf* 207, 29 e *Rvf* 219, 11, ma come notazione relativa al primo tempo dell'innamoramento per Laura e non quale evocazione di una prima stagione poetica (come potrebbe eventualmente riscontrarsi in *Tr. Cup.* I, 53; ma la canzone *Rvf* 207 costituisce per il Sannazaro un fertile campo da cui spigolare – e modificare – non solo il sintagma «prim'anni», ma ancora «stil», v. 12, e «soavi», v. 14, lì connotati, ed è significativo, in accezione erotica e non metapoetica).

Ed è degno di nota dentro *SeC* 1 anche il riutilizzo di «Apollo», evocato quale origine e dispensatore di eccellenza poetica e non marcato invece dalla connotazione erotica cui allude la prima sequenza dei *Fragmenta*.

Fra i tasselli dei *Rvf* utilizzati in *SeC* 1 in maniera dialettica rispetto al modello rientra pure la *iunctura* «Indo e Gange» precisamente ritagliata da *Rvf* 148 dove però essa non rimanda al tema del superamento di angusti confini inserita com'è all'interno del nudo elenco di noti e possenti fiumi (per tradizione – *Met.* II, 241-259 – collegati al mito di Fetonte che brucia) miranti all'evocazione del fuoco amoroso che solo il corso della piccola Sorgue può estinguere. Entro il testo sannazariano la tarsia «Indo et Gange» di *Rvf* 148 richiama poi un altro elenco di fiumi, quello del vicino *Rvf* 146 connesso, questo, al topico assunto della poesia in grado di varcare i limiti segnati per l'uomo, e quindi utile ai fini dell'innesto della sostanza autoenunciativa. E tuttavia Sannazaro muta di segno il pur affine motivo del canto che supera le più estreme barriere: al rammarico esibito da *Rvf* 146 per la mancata gloria della figura lodata – costretta ad esser conosciuta solo in Italia – *SeC* 1 sostituisce il rammarico, cocente, per la propria mancata gloria a causa della sopravvenuta costrizione alla sola corda elegiaca.

Ma è proprio a partire da tale bilancio di natura metapoetica del primo testo dei *SeC* che viene fuori in tutta evidenza la portata dell'operazione incipitaria costruita da Sannazaro, in esibito distacco dal consuntivo di cui reca traccia *Rvf* 1¹⁷. In *SeC* 1 infatti non si riscontra l'esplicita palinodia di un «giovenile errore» ma, come già visto, l'amara constatazione che siano venute meno le potenzialità concesse in giovane età al «soave stile» (entro il sonetto non compare appunto alcuna svalutazione della condizione interiore e del connesso esercizio poetico degli esordi: troviamo «rime nove», segnate da «soave stil», e non «rime sparse»).

Il particolare utilizzo delle tessere petrarchesche, unitamente al dato macroscopico costituito dall'assenza dai *Fragmenta* del sintagma «soave stil(e)», si iscrive cioè entro la voluta evocazione dei «prim'anni» non quale tempo di dispersione etica bensì – per la menzione della *suavitas* associata a quella di «Apollo» – quale felice stagione poetica: e ciò, naturalmente, sulla base della lunga, nota trafila risalente al prologo degli *Aitia* di Callimaco che appunto nella prima giovinezza del poeta colloca l'investitura e il favore apollineo, insieme all'esplicita lode per il γλυκύς Mimnermo e per le composizioni

μελιχρότεροι¹⁸ (e di una vigente percezione della *suavitas* quale emanazione della filiera callimachea rende certi ad esempio, un passaggio della canzone XX di Cariteo – *Non temo homai che'l pelago d'oblio* – che nella seconda stanza, riconoscendo ispirazione apollinea ed eccellenza poetica ad *auctores* non epici, esalta gli «alti e soavi» Callimaco e Properzio).

E data appunto la congiunta presenza in incipit dei *SeC* di Apollo e soavità, nello stile «soave» del sonetto 1 e nelle «dolci rime» del sonetto 3 confluisce con tutta probabilità anche il rivolo della *dulcedo* quale marca della lirica oraziana¹⁹ cui arride – secondo le indicazioni di *Carmina* IV, 3 e IV, 15 – il favore delle Muse e di Apollo. Nel «soave stil» del primo testo sannazariano in altre parole può anche cogliersi la tradizionale evocazione della lirica quale *genus* certamente *minus* al quale tuttavia – sulla base di *Carmina* IV, 15 e di tutta la riflessione teorica della latinità ben nota al Sannazaro (e ovviamente fruita anche tramite il filtro dell'esercizio lirico dantesco) – è consentita la poesia della lode e la relativa speranza di innalzamento e immortalità del proprio canto (come attesta appunto in *SeC* 1 il trasparente richiamo al «monumentum aere perennius» e all'oraziano orgoglio per il recupero dell'«Aeolium carmen» di Saffo e di Alceo di *Carmina* III, 30). Risulta allora ipotizzabile che, entro l'*opus* petrarchesco, per il sintagma «soave stil» di *SeC* 1 Sannazaro abbia attinto non dalla sostanza elegiaca dei *Rvf*, bensì dalla nota tessera che a *Ti. Cup.* IV, 25-27 evoca la poesia di Saffo e la sua peculiarità pur entro il tema d'amore – «ed avea un suo stil soave e raro» – rispetto all'orizzonte degli elegiaci appena menzionati.

Se dunque il «soave stil» e i «prim'anni» e la menzione di «Apollo» costituiscono il rimando ad un primo tempo connotato da poesia di lode, per tradizione foriera anche di gloria, il tono dolente che in modo così marcato segna il sonetto risulta allora lucida espressione delle affezioni di una più tarda fase segnata dall'avvento del *furor* d'amore. E proprio per la caratteristica opposizione passato/presente che anima *SeC* 1, il bilancio che ne scaturisce (ripreso e scandito da quello di *SeC* 2, connotato dalla presenza delle Muse e dal ricordo della prima, felice, stagione poetica) segnala una voluta distanza dalla prospettiva esibita da *Rvf* 1 entro cui per ragioni di congruenza di genere e per l'esplicito carattere consuntivo di già composta poesia elegiaca non poteva di certo risultare conveniente il rimando all'assistenza di Apollo o delle Muse²⁰.

Ma nei *SeC* la presenza di Apollo e Muse entro il topico proemiale rendiconto di una trascorsa vicenda non costituisce alcun paradosso di ordine teorico, neppure per il fatto che essa preluda ad una poesia di sostanza prevalentemente elegiaca: l'immissione del dio nel primo sonetto e quella delle Muse nel secondo attestano una consapevole opzione diegetica e strutturale e non l'incongruo accorpamento fra *disiecta* (tassonomicamente) *membra* – ovvero fra una materia elegiaca, retrospettiva, e la richiesta di assistenza per una poesia più elevata, a rigore non ancora composta – dal momento che Apollo e le Muse si accampano, sì, nei primi due testi dei *SeC* ma appunto dentro l'analettico recupero dei fausti esordi di una storia (di poesia) poi irrimediabilmente corrotta.

Nei sonetti 1 e 2 si riscontra in altri termini ‘non’ l’invocazione, di Apollo e delle Muse ma l’evocazione di un’investitura, collocata nel passato, e del conseguente favore per uno stile che inizialmente gravido di potenzialità avrebbe poi sperimentato il tracollo dovuto al sopraggiungere di un «dolor» alienante («rivolto altrove», *SeC* 1, v. 3) e della conseguente deriva elegiaca – di cui infatti costituiscono ampio resoconto le sequenze successive, e i continui tentativi di affrancamento dallo stile/tema dell’*eros-nosos* in vista di un finale innalzamento.

E se ai «prim’anni» segnati da soave stile *SeC* 1 dedica il veloce scorcio analettico dei primi due versi, tocca alla specola amplificante costituita da *SeC* 2 il compito di soffermarsi sul felice momento iniziale della metapoetica *narratio*, e ciò tramite il ricorso allo stilema del *cum inversum* – segnalatore di incipit di diegesi²¹ – in trasparente ripresa («Eran le Muse intorno al cantar mio / **il dì** ... quando così fra lor cominciai io») della fondamentale indicazione cronologica di *Rvf* 3 («Era **il giorno** ch’al sol si scoloraro / per la pietà del suo Factore i rai / quando i’ fui preso, et non me ne guardai»).

Ma – ed è ciò che importa al nostro proposito – entro tale esibito aggancio alla tessera incipitaria dei *Fragmenta* il secondo sonetto dei *SeC* non attesta poi alcuna traccia o ricordo del primo innamoramento, bensì l’eterodossa rievocazione degli inizi, sotto lieti auspici, di una stagione poetica ancora felicemente connotata – «bel lavoro» – e ancora priva del dato della catastrofe (argomento della successiva *narratio*): l’avvento del *furor* messo subito a tema da *SeC* 3, con esatta ripresa e sviluppo del motivo disforico di *SeC* 1.

E data la natura dell’*initium* evocato, di una vicenda non d’amore ma di poesia, non stupisce che *SeC* 2 rifunzionalizzi in maniera conseguente un altro tassello anniversario, ovvero *Rvf* 61, collegato a *Rvf* 3 dalla menzione del primo giorno e segnato dal noto modulo della benedizione. Se infatti l’andamento parallelistico e anaforico della II quartina di *SeC* 2 rimanda visibilmente, per l’uso del medesimo verbo («benedico... benedico») alle scansioni anaforiche di *Rvf* 61, notevole scarto costituisce poi il dato che l’oggetto di ‘benedizione’ non sia il «primo giorno» della apparizione epifanica della donna bensì il sorgere della propria produzione poetica.

Semmai per la presenza di un modulo di benedizione relativo all’incipit di un percorso intellettuale – con positiva valutazione dei propri esordi poetici sotto la scorta di Amore – e per la presenza di un’allocuzione da parte del poeta, il Frammento maggiormente utilizzato risulta la canzone 119, in particolare ai vv. 54-57 («De la tua mente Amor, che prima aprilla, / mi dice cose veramente ond’io / veggio che ’l gran desio / pur d’onorato fin ti farà degno») e 80-83: («e ’ncominciai – S’egli è ver quel ch’i’ odo, / beato il padre et *benedetto il giorno* / ch’à di voi il mondo adorno, / e tutto ’l tempo ch’a vedervi io corsi»). Ma è probabile che le tassonomie e la diacronia di *Rvf* 119 abbiano costituito per Sannazaro soprattutto il filtro tramite il quale riagganciarsi alla elegia III, 3 di Propertio, nodale testo di valenza autoenunciativa contenente il

fondante contatto con le Muse e con Apollo all'interno di una visione di portata metapoetica inaugurata da *cum inversum*²². L'influsso della elegia properziana sull'incipit dei *SeC* può misurarsi poi anche in termini sintagmatici dato il comune ricorso ad essa dei sonetti 1 e 2 entrambi attestanti il preciso aggancio alle asserzioni dell'*autor* latino, ovvero il favore apollineo per il genere minore – chiaro riverbero del prologo degli *Aitia* – ribadito dalla presenza e dalle indicazioni delle Muse in merito alla produzione di tema amoroso²³. Ed è peraltro notevole come *SeC* 2 riprenda il segmento euforico di *SeC* 1 che attingeva a Prop. III, 3 (vv. 1-15: assistenza e prescrizioni di Apollo) e lo scandisca attraverso l'evocazione delle Muse e la dettagliata lode della poesia d'amore (III, 33-50).

Un altro nesso di natura citazionale fra i primi due sonetti potrebbe poi scaturire dalle suggestioni offerte da *Rvf* 12, testo cui *SeC* 1 si richiama per sintassi e tematiche mentre *SeC* 2 sembra tesaurozzarne l'articolata scansione cronologica, con doppia prospettiva. Il secondo sonetto sannazariano esibisce infatti una complessa interazione dei piani temporali in quanto rievocazione di un passato non indifferenziato bensì prospetticamente scandito in due diversi momenti, seppure richiamati tramite il ricorso a medesima indicazione di tempo («il dì»).

Entro *SeC* 2 sono cioè presenti due anniversari: il primo («il dì» al v. 2) è interno al segmento di tempo segnato dalla gioiosa consuetudine fra le Muse e il poeta dedito ad un ancora apprezzabile canto d'amore («bel lavoro»), e serve ad evocare tale felice, trascorsa, stagione. L'altro (il «dì» al v. 4) è il puntuale ricordo – sotto forma di un'autodiegesi interna all'allocuzione del poeta alle Muse – degli esordi di quella lieta fase, collocati sapientemente in un tempo ancor più lontano e prospettico, segnato da un'alta opzione etica (tradizionale dispregio di «gemme et oro»).

Ed appunto per la presenza di una doppia profondità – un tempo all'interno di un altro tempo – mirante all'evocazione di una fase non segnata da *vulnus* d'amore *Rvf* 12 parrebbe aver influito su *SeC* 2. Ma nel sonetto petrarchesco tale condizione è ascritta agli «ultimi anni», ovvero alla tappa conclusiva di un cammino accidentato entro cui si incastona la possibilità di un analitico recupero – a partire da quella futura prospettiva – di tutto il percorso compiuto, scandito in decrescenti segmenti cronologici:

Se la mia vita da l'aspro tormento
si può tanto schermire, et dagli affanni,
ch'i' veggia per virtù de gli ultimi anni,
donna, de' be' vostr'occhi il lume spento,
e i cape' d'oro fin farsi d'argento,
et lassar le ghirlande e i verdi panni,
e 'l viso scolorir che ne' miei danni
a'llamentar mi fa pauroso et lento:
pur mi darà tanta baldanza Amore

ch'i' vi scoprirò de' mei martiri
 qua' sono stati gli anni, e i giorni et l'ore;
 et se 'l tempo è contrario ai be' desiri,
 non fia ch'almen non giunga al mio dolore
 alcun soccorso di tardi sospiri.

Sannazaro ha allora messo in opera nel sonetto 2 un rivelatore – e coerente con le indicazioni del sonetto 1 – rovesciamento dell'indicazione cronologica dal momento che il tempo non segnato dal *vulnus* è collocato nel passato, così come la prospettiva temporale («il dì... il dì») che entro tale passato si apre.

Ma per la presenza della struttura ipotetica, per il sistema di rime *affanni: danni: anni*, per la presenza in rima del medesimo andamento epifrastico (*Rvf* 12, 2 «si può tanto schermire, *et dagli affanni*»; *SeC* 1, 4 «a parlar di sospir sempre, *e d'affanni*») e per l'evocazione di un tempo – attualmente inattuabile – privo dell'ipoteca del *furor*, la testura di *Rvf* 12 pare aver fornito più d'uno spunto anche a *SeC* 1 che però, al pari di *SeC* 2, procede con esibita diffrazione rispetto alla tessera di *Rvf* 12 mutando i pacificati «ultimi anni» del modello in «prim'anni» e omettendo qualsiasi cenno alla presenza della donna.

Entro i primi due testi dei *SeC* infatti, la grande assente, pur in presenza di evidenti (e talora fuorvianti) prelievi da *Rvf*, è la donna: nessuno spazio è infatti riservato alla figura femminile, e neppure, come già accennato, alle tappe o all'occasione dell'innamoramento. Entro la cornice metatestuale approntata dai tasselli incipitari esclusiva risulta la focalizzazione dei primi due testi dei *SeC* sull'esercizio poetico, con connessa dialettica rilettura di alcuni segnaletici snodi lessicali dei *Rvf*: di quest'ultimo aspetto costituisce prova ad esempio la valenza riservata al termine «lavoro» che entro *SeC* 2 viene presentato in panni antinomici rispetto alla comune accezione attestata nei *Fragmenta* (in cui «lavoro» indica generalmente operazione poetica opposta alle rime d'amore); e appunto a sottolineatura dello scarto semantico – e in diretto colloquio con *Rvf* 93 da cui è operato il prelievo – Sannazaro aggiunge alla tessera il connotante aggettivo «bel», con ulteriore affermazione della linea portante dei primi due sonetti²⁴.

Evidente dunque come *SeC* 2 costituisca un testo dalla perseguita coerenza, entro cui non è dato rilevare alcuna frattura di ordine teorico a causa della presenza delle Muse posta ad incipit di un *liber* poi segnato dalla connotazione elegiaca. Ulteriore prova – *e contrario* – è fornita da un testo dei *SeC* segnato da tono disforico, il sonetto 54, la cui prima quartina esibisce infatti una contro-invocazione alle Muse

Cercate, o Muse, un più lodato ingegno
 che con più dolce stil lode costei
 che 'l suon de' bassi e fiochi accenti mei
 più non ascolta, e 'l mio dir prende a sdegno

di tono paradossale e spiazzante dal momento che l'assistenza richiesta – ricerca da parte delle Muse di più degno seguace, ancorché rivale in amore – mette in campo un altro «più lodato ingegno» che possa cantare in un più «dolce stil» quella lode che il poeta per l'avvento del *furor* evidentemente non è più in grado di produrre. Anche dalla contraria postazione di una poesia di tono elegiaco, marcata dalla certezza di inevitabile scacco, risultano dunque confermate le enunciazioni affidate agli scorci analettici di *SeC* 1 e *SeC* 2.

Peraltro la già analizzata contiguità contenutistica dei due testi risulta anche quale perseguito esito della redazione che *SeC* 2 esibisce entro la *princeps*. Pare proprio, infatti, che al momento di inserire il sonetto entro il *liber* dei *SeC* il poeta abbia ritenuto di operare una migliore sutura attraverso il rimando profondo ad un medesimo tessuto citazionale, *Rvf* 166, la cui valenza autoenunciativa e tassonomica era già confluita in *SeC* 1. Ciò è appunto attestato dalla riscrittura della seconda terzina: «Oh suprema eccellenza, in cui riluce / quanto ben da le stelle e *grazia piove*, / se vivi e morti in ciel ne riconduce!» che appunto costituisce più esplicito aggancio alla seconda terzina di *Rvf* 166: «se l'eterno *Giove* / de la sua *gratia* sopra me non *piove*» rispetto a quello esibito dall'unica attestazione manoscritta (quella del codice magliabechiano: il sonetto, forse tardo, non conobbe evidentemente una larga circolazione): «Grazie dunque al bel duono in cui riluce / Quanto honor dale stelle in terra piove / se vivi e morti in ciel ne riconduce».

Ma entro il tono fidente di *SeC* 2 la tessera petrarchesca acquisisce una connotazione marcatamente euforica, in linea con l'esultante interiezione che suggella il ricordo della giovanile *dulcedo*, alla cui compiuta evocazione contribuisce probabilmente anche la scansione del sonetto caratterizzata dalla (apparente) giustapposizione delle partizioni metriche con effetto di *suavitas* e *dulcedo* (cui concorre anche la successione dei segmenti interni – ultima quartina/prima terzina – giocati su calibrati parallelismi: «io benedico... et benedico»; «per voi ...et per costui») dopo la articolata sintassi condizionale del primo sonetto. E tuttavia l'andamento paratattico è di fatto semanticamente assorbito entro una più mossa struttura in cui alla quartina introduttiva (sede della prima rievocazione memoriale) fanno seguito le restanti tre partizioni unificate dal discorso diretto contenente allocuzione alle Muse e connessa autoesegesi. Alla scansione metrica 4+4+3+3 si sovrappone cioè una scansione logica 4+[4+3+3] mirante alla restituzione della già analizzata doppia profondità cronologica.

Proprio una tensione fra partizioni metriche e procedere del discorso troviamo anche in *SeC* 3 nella cui testura la visibile successione 4+4+3+3 frutto dei marcatori incipitari di quartine e terzine «Mentre che»; «Poi che»; «Indi»; «Dunque» risulta vanificata da un differente agglomerarsi dell'argomentazione (tale nesso fra *SeC* 2 e *SeC* 3 risulta peraltro rafforzato dalla identità dello schema metrico adottato, ABBA ABBA CDC DCD, di assoluta ortodossia petrarchesca seppure discordante da quello dei testi incipitari dei *Fragmenta*).

Entro SeC 3, infatti, lo snodarsi del ragionamento determina la dinamica aggregazione dei motivi, affidati a strati sovrapposti, progressivamente sempre più articolati. La presenza di congiunzioni e avverbi introduce intanto una prima opposizione fra un tempo passato e l'attuale condizione, con conseguente semantica coesione della fronte (4+4) e della sirma (3+3). Ma l'analessi esibita dalle quartine si raffina sì da restituire la diacronia emergente da SeC 1 e SeC 2, ovvero la successione fra una prima più serena stagione e il susseguente avvento del «duol»: e mentre la prima quartina rende il tempo *dulcis* contenuto nello scorcio dei primi versi di SeC 1 e in tutto l'irenico sonetto 2 – con ripresa *capfinida*, si direbbe, di quest'ultimo – già a partire dalla seconda quartina si insinua il dominante motivo disforico (e proprio da tale scansione deriva a SeC 3 una sequenza in grado di sbilanciare dall'interno la giustapposizione passato/presente affidata a fronte e sirma per giungere all'asimmetrico accostamento 4+[4+3+3])²⁵.

La testura e la collocazione del sonetto 3 risultano cioè il frutto delle calibrate manovre sintagmatiche della *princeps* miranti alla predisposizione della cornice metapoetica entro cui inserire, e in ultimo dichiarare non più praticabili, le rime segnate dal *vulnus* d'amore. E dopo il procedimento amplificante che il secondo sonetto riserva al sintetico (vv. 1-2) tassello euforico di SeC 1 tocca appunto al sonetto 3 la compiuta espressione delle note dolenti del testo incipitario e l'evocazione della vicenda sentimentale a base della deriva elegiaca dell'iniziale soave stile. A tale ruolo del testo vanno infatti riportati i dati diegetici sull'avvento di «Amore» (con conseguenti marche incipitarie, in ovvio recupero di Rvf 1: «nudria il mio cor», «speranze», «rime»), la quasi esatta riproposizione della rima A (*inganno: affanno: anno: danno*)²⁶ e soprattutto la ripresa di alcuni *Fragmenta* già utilizzati dal primo sonetto.

Per il motivo di un iniziale «affanno» e della conseguente effusione di canto SeC 3 risente infatti delle enunciazioni di una delle *cantilene oculorum* (Rvf 72, 10-15: «né già mai lingua humana / contar poria [...] qual era al tempo del mio primo affanno»), mentre per il cenno ad una *dulcedo* inibita dalla progressiva crescita del sentimento e del *vulnus* d'amore il sonetto 3 si riaggancia a Rvf 125 («Però che Amor mi sforza, / e di saver mi spoglia / parlo in rime aspre e di dolcezza ignude» vv. 14-16) e soprattutto alla prima stanza di Rvf 23, da cui trae la scandita analessi relativa ad un «duol» crescente e al connesso canto d'amore («Nel dolce tempo de la prima etade, / che nascer vide et anchor quasi in erba / la fera voglia che per mio mal crebbe, / perché cantando il duol si disacerba / canterò com'io vissi in libertade / mentre Amor nel mio albergo a sdegno s'ebbe. / Poi seguirò sì come a lui ne'ncrebbe / troppo altamente, e che di ciò m'avenne», vv. 1-8, che SeC 3, in relazione alla tessera «crescer il duol», incrocia con Rvf 236, 3: «ché 'l duol pur cresce, et la ragion vèn meno» e 242, 7: «da scemar nostro duol, che 'nfin qui crebbe»).

E appunto al ruolo di diffusa glossa del sonetto 1 va infine riportata la ripresa, più visibile e insistita, di Rvf 60:

L'arbor gentil che forte amai molt'anni,
mentre i bei rami non m'ebber a sdegno
fiorir faceva il mio debile ingegno
a la sua ombra, et crescer negli affanni.

Poi che, sicuro me di tali inganni,
fece di dolce sé spietato legno,
i' rivolsi i pensier' tutti ad un segno,
che parlan sempre de' lor tristi danni.

Che porà dir chi per amor sospira,
s'altra speranza le mie rime nove
gli avessir data, et per costei la perde?

Né poeta ne colga mai, né Giove
la privilegi, et al Sol venga in ira,
tal che si secchi ogni sua foglia verde.

a cui *SeC* 3 si riallaccia non soltanto per il consuntivo di valenza sentimentale e metapoetica

Mentre che Amor con diletto inganno
nudria il mio cor ne le speranze prime,
la mente con pietose e dolci rime
mostrar cercava al mondo il nostro affanno.

Poi che crescer il duol più d'anno in anno
e cader vide i fior da l'alte cime,
tolta da quel pensier vago e sublime,
si diede a contemplare il proprio danno.

ma ancora per la dislocazione di esso entro i medesimi segmenti metrici e attraverso le medesime congiunzioni temporali. Dalla metafora di *Rvf* 60, 3 «fiorir faceva il mio debile ingegno» il sonetto 3 ricava poi la menzione dell'«ingegno» e con tutta probabilità anche l'avvio della raggiera di rimandi e incroci da cui risulta il v. 6 «e cader vide i fior da l'alte cime» per la cui confezione Sannazaro avrà utilizzato la tessera di *Rvf* 126, 46: «qual *fior cadea* sul lembo» ma svuotata della valenza edenica tramite l'intersezione con *Rvf* 124, 13 «Veggio di man *caderni* ogni speranza», magari a partire dal rimando dantesco a ben tradizionale valenza simbolica dei fiori: «*mentre che* la speranza ha *fior del verde*», *Purg.* III 135: e a tali innesti sarà anche da ascrivere un ulteriore strascico dantesco, le assenti da *Rvf*, ma vulgatissime, «alte cime»²⁷.

E tuttavia *SeC* 3, al pari del primo sonetto, esibisce un *quid novum* rispetto alla diacronia di *Rvf* 60 e degli altri *Frammenti* messi in campo, come assicura il ricorso alla dittologia aggettivale «vago e sublime» utilizzata per il «pensier» del verso 7: dittologia naturalmente non attestata in ambito petrarchesco data l'assenza di 'sublime' da *Rvf* e *Trionfi*. Nei *Frammenta* si registra il notissimo «pensier vago, fallace» di 273, 10 – e non è certo privo di implicazioni l'utilizzo della riconoscibile tarsia petrarchesca per la costruzione dell'inedito bino-

mio mirante a definire l'orizzonte sentimentale e compositivo del primo tempo. Dal terzo sonetto sannazariano risulta in altri termini confermato l'assunto teorico e diegetico impostato a partire dal primo sonetto, ovvero il valore della poesia praticata agli esordi: un *genus minus* ma raffinato (SeC 3: «dolci rime», «vago e sublime»), gratificato dall'assistenza delle «Muse» (SeC 2) e di «Apollo» (SeC 1) cui inizialmente il poeta aveva affidato le proprie speranze di attingere la fama, e reso poi inefficace dal sopraggiungere del *vulnus* elegiaco. Da SeC 3 non scaturisce dunque la semplice menzione della *dulcedo* degli inizi – *iuxta* il consuntivo del riecheggiato *Rvf* 60 – ma ancora una volta la sottolineatura, tramite il sintomatico utilizzo di un aggettivo assente dai *Fragmenta*, dell'appartenenza della poesia *dulcis et suavis*, per tradizione ascritta al genere minore, ad una prospettiva di eccellenza stilistica, quale emerge dai già citati testi programmatici di Orazio e Properzio e dalla – anch'essa citata – ditologia «alti e soavi» di cui si è avvalso Cariteo per richiamare nella canzone XX l'orizzonte stilistico di Callimaco e Properzio²⁸.

E la portata autoenunciativa di tali manovre compiute da Sannazaro è resa perspicua dalla palese – e distanziante – citazione entro il terzo sonetto di *Rvf* 304 del quale viene recuperata la medesima marca temporale «Mentre che» (peraltro poco frequente nei *Fragmenta*) connessa ad un bilancio di natura metapoetica e per di più nella medesima posizione incipitaria:

Mentre che 'l cor dagli amorosi vermi
fu consumato, e 'n fiamma amorosa arse,
di vaga fera le vestigia sparse
cercai per poggi solitarii et hermi;
et ebbi ardir cantando di dolermi
d'Amor, di lei che sì dura m'apparse:
ma l'ingegno et le rime erano scarse
in quella etate ai pensier' novi e 'nfermi.
Quel foco è morto, e 'l copre un picciol marmo:
che se col tempo fossi ito avanzando
(come già in altri) infino a la vecchiezza,
di rime armato, ond'oggi mi disarmo,
con stil canuto avrei fatto parlando
romper le pietre, et pianger di dolcezza.

Ma nelle enunciazioni di *Rvf* 304 l'eccellenza poetica, di fatto mai attinta, risulta appunto riservata ad un ipotetico ultimo tempo («stil canuto») mentre la memoria degli esordi appare invece segnata dalla percezione dell'inadeguatezza del proprio canto d'amore («ingegno» e «rime» «scarsi» ai «pensier' novi e 'nfermi»). Del tutto visibile allora la perseguita difformità, in coerente *amplificatio* delle asserzioni di SeC 1, messa in campo da Sannazaro: e che proprio con questo tassello petrarchesco il poeta intenda confrontarsi è provato ancora dalla progressiva immissione entro SeC 3 di più esibiti agganci. Lo attesta la redazione dell'ultima terzina:

Dunque, madonna, cerchi altro soccorso
 il vostro ingegno e guida più sicura,
 ché 'l mio, per quel ch'io veggio, in tutto è scorso

la quale introduce il cenno al più tardo ingegno «scorso» del poeta (al posto dello «stile» scorso conservatoci della redazione manoscritta²⁹) in ripresa, con forse voluto effetto paronomastico, del giovanile ingegno «scarso» di *Rvf* 304.

Ma tale desolata evocazione dell'ingegno – entro la sillogistica cornice («Dunque...») segnata da una allocuzione, questa volta amara e a «madonna» – costituisce pure un altro, e volutamente ribaltato, aggancio alla filiera callimachea a base dei testi proemiali dei *SeC*. La menzione di un ingegno non più in grado di garantire fama a sé e alla donna richiama infatti – seppure *e contrario* – le programmatiche elegie properziane prima e seconda del III libro attestanti (al pari della già citata terza elegia) il favore apollineo per il λεπτόν e la conseguente speranza di immortalità:

A valeat, Phoebum quicumque moratur in armis!
 exactus tenui pumice versus eat,
 quo me Fama levat terra sublimis, et a me
 nata coronatis Musa triumphat equis,
 et mecum in curru parvi vectantur Amores,
 scriptorumque meas turba secuta rotas.
 quid frustra missis in me certatis habenis?
 non datur ad Musas currere lata via.
 [...]
 Meque inter seros laudabit Roma nepotes:
 illum post cineres auguror ipse diem.
 Ne mea contempto lapis indicet ossa sepulcro,
 provisum est Lycio vota probante deo.
 (III, 1, 7-14; 35-38)

At Musae comites et carmina cara legenti
 nec defessa choris Calliopea meis.
 Fortunata, meo si qua est celebrata libello!
 carmina erunt formae tot monumenta tuae.
 Nam neque Pyramidum sumptus ad sidera ducti,
 nec Iovis Elei caelum imitata domus,
 nec Mausolei dives fortuna sepulcri
 mortis ab extrema condicione vacant.
 Aut illis flamma aut imber subducet honores,
 annorum aut ictu, pondere victa, ruent.
 At non ingenio quaesitum nomen ab aevo
 excidet: ingenio stat sine morte decus.
 (III, 2, 15-26)

ulteriormente segnalando in tal modo quale siano stati gli effetti stilistici del «duol» crescente e dell'ossessione d'amore sulla *dulcedo* degli esordi.

Le finali asserzioni del terzo sonetto costituiscono cioè il suggello di tutte le enunciazioni affidate ai testi 1-3, miranti alla costruzione della particolare *fabula* di sostanza stilistica – più che sentimentale – accolta dalla *princeps*: la sola plausibile – in assenza di un unico, e unificante, oggetto d'amore e di canto – *recollectio* di tutti i frammenti composti (e magari depositati in altri embrionali assetti macrotestuali) resi in tal modo tappe di una progressiva liberazione, persino dal più degno amore cantato nella seconda parte³⁰. Una *narratio* ascendente, dunque, scandita dalla progressiva ricerca, o ritrovamento, della sostanza stilistica degli esordi atta al raggiungimento dell'eccellenza poetica, sulla base delle indicazioni della tradizione (e basti il rimando alla *fabula* esibita dai *Carmina* oraziani, dalla frizione emergente fra l'«Exegi monumentum» di III, 30 e l'«Intermissa Venus» di IV, 1 fino agli approdi celebrativi del finale IV, 15).

E di simile progetto è certamente espressione, oltre alla terna di sonetti iniziali, anche la canzone 89, ultimo testo di sostanza metapoetica dei *SeC* (pochissimo attestato peraltro dalla tradizione manoscritta) e deciso congedo dallo *stilus miserorum*³¹, entro la cui sinuosa testura trova infatti posto una eloquente invocazione alle Muse e ad Apollo affinché concedano il ripristino della perduta condizione («o Muse... non mi lasciate, prego, in preda a morte; / ché dal cantar mio *prima* / mi prometteste già più lieta sòrte» vv. 24; 28-30) e un conseguente *opus* celebrativo alla cui fattura, sulla scorta di una peculiare evocazione dei poeti epici, non sarà estranea la categoria della soavità:

Così quel che cantò del gran Pelide,
del forte Aiace e poi del saggio Ulisse,
e quel altro che scrisse
l'armi e gli affanni del figliol d'Anchise,
più chiari son di quei che 'l mondo vide
pianger di e notte le amorose risse,
ché tal legge prescisse
natura a chi ad amor virtù sommise.
Beati spirti a cui per fato arrise
sì lieto il ciel che dal terreno manto
con lor *soave canto*
si alzà sopra quest'aere oscuro e fosco!
[...]

Benigno Apollo, che a quel sacro fonte,
che inonda il felicissimo Elicon,
la 've a tutt'or risona
la lira tua, ti stai *soavemente*,
potrò dir io con rime argute e pronte
il bel principio altero, e la corona
vittrice, onde Aragona
sparse l'imperio suo per ogni gente?

(vv. 54-83)

Anzi la portata delle manovre sannazariane sarà apparsa talmente dirompente da costituire un modello di natura teorica e strutturale con cui fare i conti. E quella predisposizione da parte del Casa di un «telaio» lirico entro cui accogliere la materia elegiaca di un canzoniere³² è probabile sia il frutto di una attenta considerazione dell'*exemplum* sannazariano non soltanto sotto il profilo microtestuale³³ ma ancora strutturale.

Il *liber* approdato ai *SeC*, segnato dalla diegetica tensione fra sostanza elegiaca e aspirazione all'innalzamento poetico, costituisce un evidente, e imitato, esito di maturità teorica: ed è indicativa a tal proposito – proprio per la presenza di topiche componenti – la contiguità fra le rievocazioni contenute nei primi tre sonetti e quelle accolte nell'Elegia a Cassandra Marchese (*El. III, 2*) tardo consuntivo di una vicenda poetica e umana la cui tappa iniziale (quella a rigor di logica attinente al titolo, *Quod pueritiam egit in Picentinis*) racconta la prima formazione letteraria del giovane Iacopo attraverso il ricorso a immagini e scansioni che rimandano all'analessi posta ad incipit dei *SeC*:

Huc mea me primis Genitrix dum gestat ab annis,
 deducens caro nupta novella Patri
 adtulit indigenis secum sua munera divis,
 in primis docto florea sarta gregi.
 Grex erat Aonidum, coetu comitata sororum
 ipsa sui princeps Calliopea chori.
 Delius argutis carmen partitus alumnis
 Flectebat faciles ad sua plectra manus.
 Atque hic me sacro perlustrare liquore,
 cura quibus nostrae prima salutis erat.
 Tum lotum media puerum statuere chorea,
 Et circumfusus obstrepere sonis.
 Denique praecinctumque hederis, et virgine lauru,
 Ad citharam dulces edocuere modos.
 Tantus erat laetis avium concentus in agris,
 Ut posses ipsos dicere adesse deos.
 Venerat omne genus pecudum, genus omne ferarum,
 atque illa festum luce habuere diem.
 (vv. 17-34)³⁴

come attestano per l'appunto l'evocazione di Apollo e Muse e ancora la menzione degli omologhi «chorea»/«coro», «lauru»/«alloro», «dulces modos»/«dolci rime» e soprattutto del giorno dell'iniziazione poetica del ragazzo, che si staglia come picco dell'evocazione memoriale: «Eran le muse il dì...»/«Atque illa festum luce habuere diem».

È anzi del tutto plausibile che l'elegia, contenente il bilancio del proprio esercizio poetico, volgare e latino – comprese le estreme fatiche delle *Piscatorie* e del *De Partu* – sia contemporanea anche alla predisposizione della dedica a Cassandra dei *SeC*, e non soltanto per l'identità della dedicataria – tra l'altro le *Piscatorie* si chiudono con un testo dedicato a Cassandra: segno di una moda-

lità di congedo o meglio di consegna della propria opera – ma ancora per la medesima mesta atmosfera e per il comune rimando alle dure vicende dell'esilio.

E se nel corpo dell'elegia la menzione della «cithara» e dei «dulces modi» costituisce ulteriore traccia della funzione diegetica e teorica della soavità degli esordi, proprio il tono dolente che l'accomuna alla dedica dei *SeC* lascia trasparire, forse, la sconsolata percezione da parte del poeta di una oramai inattingibile *dulcedo* della propria parabola esistenziale.

NOTE

¹ Per la vicenda biografica di Sannazaro si rimanda al noto profilo steso da E. Percopo, *Vita di Jacobo Sanazaro*, «Archivio storico per le province napoletane», n.s. anno XVII, 1931, pp. 87-198.

² *Sonetti et canzoni di m. Iacobo Sannazaro gentilhomo napolitano*, In Napoli: per Ioanne Sultzbach alemano, 1530. D'ora in avanti *SeC*. Sull'attività del Sultzbach cfr. P. Manzi, *La tipografia napoletana del '500. Annali di Giovanni Sultzbach (Napoli 1529-1544 - Capua 1544)*, Firenze, Olschki, 1970.

³ Preponderanza assoluta degli schemi dei *Fragmenta* nelle canzoni – tutte di strettissima osservanza petrarchesca – e nei sonetti; soltanto due sonetti su ottanta infatti non rimontano all'*auctor*: il n. 40 sul noto schema ABBA ABBA CDE CED ben presente nel Quattrocento grazie all'utilizzo fattone da Giusto de' Conti (ulteriore marca contiana di un già eloquente tassello – *Candida e bella man che si sovente*); e il n. 50 la cui testura ABAB ABAB CDD DCC, seppure esito di costituenti petrarcheschi – anche nelle terzine: *Rvf* 13, 94, 166, 326 – non si ritrova poi integralmente dentro i *Fragmenta* (e forse rimanda all'affine ABAB BABA CDD DCC riscontrabile in Cino da Pistoia e in una dubbia dantesca).

Dei cinque madrigali, invece, il solo n. 38 presenta uno schema petrarchesco: ABC ABC DD (*Rvf* 106).

⁴ Sull'importanza dei due codici si erano già soffermati A. Mauro, il moderno editore delle rime, e P.V. Mengaldo, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, «La rassegna della letteratura italiana» a. 65, n. 3, settembre-dicembre 1962, pp. 436-82, e ancora P.V. Mengaldo, *Contributo ai problemi testuali del Sannazaro volgare*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. 139, fasc. 426, 1962, pp. 219-45. Alle indagini di C. Bozzetti, *Note per un'edizione critica del 'canzoniere' di Iacopo Sannazaro*, «Studi di Filologia Italiana», 55 (1997), pp. 111-26; e soprattutto di T. Zanato, *Per una filologia del macrotesto: alcuni esempi e qualche spunto*, in *Studi e problemi di critica testuale: 1960-2010. Per i 150 anni della Commissione per i testi di lingua*, a cura di E. Pasquini, in Collezione di opere inedite o rare pubblicate dalla Commissione per i testi di lingua, Bologna, Commissione per i testi di lingua, vol. 169, pp. 47-72, p. 63-67), si deve poi l'ulteriore sottolineatura della testimonianza offerta dai manoscritti sotto il profilo macrotestuale.

⁵ Cfr. Zanato, *Per una filologia del macrotesto* cit., p. 66, al quale si devono le convincenti ipotesi in merito all'assenza dalla silloge del sonetto 1, il quale doveva certamente comparire in testa al *liber* e la cui mancata attestazione lo studioso ascrive ai guasti meccanici di cui la sezione sannazariana del magliabechiano esibisce traccia.

⁶ 29, 5-8 «D'un altro amor, d'un più bel foco accesa, / potrai ben tu con la mortal tua salma / levarti a speme più leggiadra et alma, / per far qui contra morte ogni difesa»; 35, 9-12 «Ma grazia a lui, [al ciel] c'a questa età più ferma / ti riserbò, per farti in più felice / e più bel foco empir gli ultimi giorni!».

⁷ «Alla Onestissima e Nobilissima Donna Cassandra Marchesa / Iacobo Sannazaro». I testi

contenuti nella *princeps* dei *Sonetti et canzoni* si citano dall'edizione a cura di A. Mauro: J. Sannazaro, *Opere volgari*, Bari, Laterza, 1961. Alla numerazione in cifre romane adottata dal Mauro si preferisce tuttavia quella in cifre arabe.

⁸ Che una lettera di dedica costituisca uno dei «segni indubitabili di autocoscienza» è definizione di G. Tantarli, *Dai «Fragmenta al Libro». Il testo di inizio nelle rime del Casa e nella tradizione petrarchesca*, in *Per Giovanni della Casa*, a cura di G. Barbarisi e C. Berra, Milano, Cisalpino, 1997, pp. 61-89 (p. 66). Peraltro la posizione della dedica entro la compagine dei SeC ha fornito il destro ad un vulgatissimo teorema critico (C. Dionisotti, *Appunti sulle rime del Sannazaro*, «Giornale storico della letteratura italiana», 140 (1963), pp. 161-211, ora in Id., *Scritti di storia della letteratura italiana*, a cura di T. Basile, V. Fera, S. Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008-2009, voll. 3, vol. II, pp. 1-37) che per decenni ha riconosciuto la presenza di un *liber* d'autore solo nella seconda parte della *princeps*, teorema costruito a partire dalla (supposta) posizione esplicitaria della dedica, interpretata pertanto come consegna a Cassandra Marchese della sola seconda parte. Ma il durevole assunto critico si basa in realtà su un dato inesistente, dal momento che in 'tutti' gli esemplari della *princeps* la dedica non compare affatto in coda alla compagine delle rime bensì in incipit, tranne appunto in un solo – danneggiato e in maniera maldestra rilegato – esemplare, quello della British Library (evidentemente studiato dal Dionisotti che ne fornisce inequivoca descrizione) in cui, e ciò è visibilissimo, il fascicolo iniziale contenente la dedica a Cassandra è stato staccato dalla sua originaria posizione incipitaria e successivamente incollato sulle carte dell'ultimo fascicolo. Cfr. a questo proposito R. Fanara, *Sulla struttura del Canzoniere di J. Sannazaro: posizione e funzione della dedica a Cassandra Marchese*, «Critica letteraria», 135(2007), pp. 267-76.

⁹ E che il primo testo dei SeC sotto il profilo metrico abbia a sua volta costituito un immediato modello incipitario lo attesta in maniera perspicua il sonetto (*Non la virtù de le sorelle Dive*) che apre il libro I degli *Amori* (1531) di Bernardo Tasso.

¹⁰ Sulla portata semantica della struttura ipotetica entro i *Rvf* si rimanda agli studi di N. Tonelli, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei Rerum Vulgarium Fragmenta*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 100 e ss; e di A. Soldani, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 42 e ss.

¹¹ Sul 'che'-'ché', cfr. Tonelli, *Varietà sintattica e costanti retoriche* cit., pp. 158-65 e Soldani, *La sintassi del sonetto* cit., pp. 23 e ss., e la bibliografia ivi accolta.

¹² Cfr. Tonelli, *Varietà sintattica e costanti retoriche* cit., pp. 151-53.

¹³ Per una compiuta e tuttora valida rassegna dei trattatisti e della tradizione retorica cfr. H. Lausberg, *Manual de Retórica Literaria, (Version Española de José Pérez Riesco)* Madrid, 1966-68, vol. II, pp. 392-99; e ancora *Enciclopedia dantesca* s.v. *dolce, dolcezza, soave, soavità*.

¹⁴ Cfr. *De vulgari eloquentia* I, x, 2: «Tertia quoque, <que> Latinorum est, se duobus privilegiis attestatur preesse: primo quidem quod quī *dulcius subtiliusque poetati vulgariter sunt*, hīi *familiares et domestici sui sunt*: puta *Cynus Pistoriensis et amicus eius*; [...]» e le annotazioni *ad locum* di E. Fenzi (*De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi, Roma, Salerno editrice, 2012, p. 71): «Il *subtilius* comporta che i poeti italiani abbiano arricchito i loro versi di una componente concettuale e, possiamo dire, propriamente filosofica [...] Si *ché*, à *rebours*, anche la 'dolcezza' ne riesce ora riqualficata e ci rimanda con precisione allo stilnovismo dantesco inaugurato da *Donne ch'avete* e al suo elegante e armonioso ideale stilistico di cui Amore stesso si fa 'dettatore' [...] Si osserverà ancora che nella [sopra] citata canzone del *Convivio*, *Le dolci rime*, la dolcezza delle rime d'amore è contrapposta all'asprezza richiesta dalla *sottile* argomentazione sillogistica e dottrinale, mentre ora questo principio d'opposizione stilistico-tonale è superato in nome di una superiore collaborazione: quella appunto che definisce la novità e la superiorità della lingua poetica italiana. Analogamente anche Cavalcanti, in questo caso d'accordo con Dante, rispondendo a Guido Orlando aveva rivendicato quale tratto della propria poesia d'amore l'armonica fusione del momento speculativo entro la chiarezza dello stile [...]».

¹⁵ Stesura esibita pressoché da tutti i manoscritti, e riportabile ai primi anni '90 data la pre-

senza di *Se quel soave stil*, e sempre in posizione incipitaria, entro una silloge di rime sannazariane ascrivibile agli anni 1493-96 (assai affine –seppure meno corporosa– a quella esibita dal manoscritto oratorio, e da essa indipendente) attestata da un noto relatore di poesia tardo quattrocentesca, il Sessoriano 413 della Biblioteca Nazionale di Roma. Sulla datazione del Sessoriano cfr. T. Zanato, *Indagini sulle rime di Pietro Bembo*, «Studi di filologia italiana», LX (2002), pp. 141-216.

¹⁶ Utile anche l'indicazione di Tanturli, *Dai «Fragmenta al Libro»* cit., p. 70, che riconosce nella variante della redazione della *princeps* un più congruente rapporto con la tessera metapoetica («Iamque opus exegi quod nec Iovis ira nec ignis / nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas») che compare in *Metamorfosi* XV, 871-872.

¹⁷ Per la disamina di *Ruf* 1 come testo consuntivo e retrospettivo, e per il riverbero di tale impianto entro i canzonieri e le raccolte di rime quattro-cinquecentesche si rimanda ancora alle pagine di Tanturli, *Dai «Fragmenta al Libro»* cit. Sull'effettiva ricezione delle componenti tematico-formali di *Ruf* 1 entro il primo testo dei canzonieri tardo-quattrocenteschi si veda T. Zanato, *Il Canzoniere di Petrarca nel secondo Quattrocento: analisi dei sonetti incipitari*, in *Francesco Petrarca. Umanesimo e modernità*, a cura di A. De Petris e G. De Matteis, Ravenna, Longo, 2008, pp. 53-111.

¹⁸ Callimaco, *Aitia* I, 11-22, in Callimaco, *Aitia*, Libri primo e secondo, a cura di G. Massimilla, Pisa, Giardini editori, 1996.

¹⁹ *Carmina* IV, 3, 17-24: «O *testudinis aureae* / *Dulcem quae strepitum*, Pieri, temperas, / O mutis quoque piscibus // Donatura cycni, si libeat, sonum, / Totum muneris hoc tui est, / Quod monstror digito praetereuntium / Romanae fidicen lyrae; / Quod spiro et placeo, si placeo, tuum est».

²⁰ Si veda Tanturli, *Dai «Fragmenta al Libro»* cit., pp. 62 e ss.

²¹ Tonelli, *Varietà sintattica e costanti retoriche* cit., p. 131.

²² Prop. III, 3

Visus eram molli recubans Heliconis in umbra,
 Bellerophontei qua fluit umor equi,
 reges, Alba, tuos et regum facta tuorum,
 tantum operis, nervis hiscere posse meis;
 parvaque iam magnis admoram fontibus ora 5
 (unde pater sitiens Ennius ante bibit,
 et cecinit Curios fratres et Horatia pila,
 regiaque Aemilia vecta tropaea rate,
 victricisque moras Fabii pugnamque sinistram
 Cannensem et versos ad pia vota deos, 10
 Hannibalemque Lares Romana sede fugantis,
 anseris et tutum voce fuisse Iovem),
 cum me Castalia speculans ex arbore Phoebus
 sic ait aurata nixus ad antra lyra:
 «quid tibi cum tali, demens, est flumine? quis te 15
 carminis heroi tangere iussit opus?
 non hinc ulla tibi sperandast fama, Properti:
 mollia sunt parvis prata terenda rotis;
 ut tuus in scamno iactetur saepe libellus,
 quem legat exspectans sola puella virum. 20
 cur tua praescriptos evectast pagina gyros?
 non est ingenii cumba gravanda tui.
 alter remus aquas alter tibi radat harenas,
 tutus eris: medio maxima turba marist.»
 dixerat, et plectro sedem mihi monstrat eburno, 25
 quo nova muscoso semita facta solost.

hic erat affixis viridis spelunca lapillis,
 pendebantque cavis tympana pumicibus,
 orgia Musarum et Sileni patris imago
 fictilis et calami, Pan Tegeaeae, tui; 30
 et Veneris dominae volucres, mea turba, columbae
 tingunt Gorgoneo punica rostra lacu;
 diversaeque novem sortitae iura Puellae
 exercent teneras in sua dona manus:
 haec hederas legit in thyrsos, haec carmina nervis 35
 aptat, at illa manu texit utraque rosam.
 e quarum numero me contigit una dearum
 (ut reor a facie, Calliopea fuit):
 «contentus niveis semper vectabere cynis,
 nec te fortis equi ducet ad arma sonus. 40
 nil tibi sit rauco praeconia classica cornu
 flare, nec Aonium tingere Marte nemus;
 aut quibus in campis Mariano proelia signo
 stent et Teutonicas Roma refringat opes,
 barbarus aut Suebo perfusus sanguine Rhenus 45
 saucia maerenti corpora vectet aqua.
 quippe coronatos alienum ad limen amantes
 nocturnaeque canes ebria signa morae,
 ut per te clausas sciat excantare puellas,
 qui volet austeros arte ferire viros.» 50
 talia Calliope, lymphisque a fonte petitis
 ora Philitea nostra rigavit aqua.

²³ Prop. III, 3, 15-18; 33-50. Per la lode del tema d'amore associata al motivo del dispregio delle ricchezze in *SeC* 2 è poi riconoscibile anche il riverbero delle enunciazioni properziane dell'elegia III, 2.

²⁴ E che proprio con i bilanci e le considerazioni di *Rvf* 93 stia dialogando *SeC* 2 è assicurato anche dalla presenza di «coro», significativa ripresa di un *hapax* – «amoroso choro» – dei *Fragmenta* contenuto appunto a 93, 6.

²⁵ Entro il sonetto l'andamento giustappositivo e l'apparente linearità del dettato risultano annullati anche sotto il versante sintattico che registra la presenza del medesimo soggetto («mente») per la fronte e la prima terzina e la risalita della subordinata nelle due quartine (mentre la connessione, logica, con la sirma è assicurata dal ruolo di ponte svolto dal verso 9 che trasforma il dato temporale – «Indi» – in dato consecutivo e prepara la sillogistica conclusione della chiusa – «Dunque» –).

²⁶ Con probabile rimando anche a *Tr. Cup.* IV, 138-153: sia per la rima (in ordine retroverso, e naturalmente priva di un'unità: *danno: affanno: inganno*, vv. 143-147) sia per la confezione del sintagma «diletto inganno», assente da *Rvf*, la cui portata ossimorica è probabile il Sannazaro abbia ricavato non soltanto dall'infrequente «diletto», peraltro nell'unica occorrenza ossimorica di *Rvf* 132, «diletto male», ma ancora dal nesso «fido inganno» che compare entro la lunga, notissima serie di ossimori che a *Tr. Cup.* IV, 138-153 restituisce i tormenti e le angustie dei prigionieri d'Amore. Questi versi del *Trionfo d'Amore*, e la loro tradizionale portata disforica, coincidono con il tono dolente di *SeC* 3 ancora per il riferimento allo scacco poetico conseguente al *vulnus* elegiaco: «chiara disnore e gloria oscura e nigra» del v. 146 con il quale il testo sannazariano condivide appunto il medesimo aggettivo «oscura». Mentre per il desolato verso 11 «Né di fama gli cal né d'altro ha cura» può richiamarsi *Rvf* 175, 8, segnato da un'atmosfera affine al su citato luogo dei *Trionfi*, e incrociato con l'andamento di *Rvf* 114, 9.

²⁷ La presenza di una raffinata gestione del tessuto citazionale è esibita anche dalla ripresa

entro la seconda quartina di *SeC* 3 di «contemplan», *hapax* dei *Fragmenta* contenuto a *Rvf* 116, 6 («mente avezza a *contemplan*») il cui prelievo Sannazaro maschera staccando il medesimo soggetto «mente» e collocandolo nella prima quartina: con conseguente, peculiare, effetto di coesione della fronte.

²⁸ Tali considerazioni non disconoscono, naturalmente, la dinamica tensione all'innalzamento del genere lirico operante, anche sulla scorta dell'*exemplum* dantesco, entro i *Rvf* (e si vedano in proposito le lucide annotazioni di Soldani, *La sintassi del sonetto* cit. pp. 100-06) ma soltanto interpretano l'utilizzo – entro il binomio *vago e sublime* di *SeC* 3 – di un termine assente dall'orizzonte petrarchesco quale ulteriore traccia di una diegesi metapoetica in cui il 'primo tempo' risulti connotato da una produzione *minor* tuttavia foriera di eccellenza stilistica (con palese ripresa appunto delle topiche *recusationes* della tradizione).

²⁹ «Tal che si omai per gratia alcun soccorso / non gli promecte il ciel o sua ventura / Madonna quel mio stile in tucto e scorso»: secondo il testo del manoscritto magliabechiano.

³⁰ Ed è considerevole indizio dell'esclusivo progetto strutturale della *princeps* proprio il primo componimento della seconda parte, la sestina 33 – non attestata nella tradizione manoscritta – segnalante il ritorno delle pene d'amore tramite il sintomatico ricorso al *cum inversum*, indicatore di incipit di diegesi: «Spente *eran* nel mio cor le antiche fiamme, / et a sì lunga e sì continua guerra / dal mio nemico omai sperava pace, / *quando* a l'uscir de le dilette selve / mi senti' ritener da un forte laccio, / per cui cangiar conviemmi e vita e stile».

³¹ Basti fin qui le pene e i duri affanni
in tante carte e le mie gravi some
aver mostrato, e come
Amore i suoi seguaci al fin governa.
Or mi vorrei levar con altri vanni
per potermi di lauro ornar le chiome
e con più saldo nome
lassar di me quaggiù memoria eterna

(vv. 31-38).

³² Secondo la nota espressione di Tantarli nel saggio più volte citato: *Dai «Fragmenta al Libro»*, p. 81.

³³ Tantarli, *Dai «Fragmenta al Libro»* cit., p. 71.

³⁴ Le elegie sannazariane si citano da I. Sannazaro, *Latin Poetry*, edited and translated by M.J. Putnam, Cambridge, Massachusetts; London, England, The I Tatti Renaissance library, Harvard University Press, 2009.

MAURO BIGNAMINI

*Sul sonetto Ombra ferita... di Giovanni Raboni:
allusività metrica e altre agnizioni di lettura*

*On the sonnet "Ombra ferita..." by Giovanni Raboni:
metrical allusiveness and other referential elements*

ABSTRACT

Il saggio offre un'analisi del sonetto di Giovanni Raboni *Ombra ferita, anima che vieni*, poesia proemiale della raccolta *Ogni terzo pensiero* (Mondadori, 1993). L'analisi si snoda in due tappe: dalla decifrazione, per quanto possibile, di singoli luoghi (ricorrendo a passi paralleli dello stesso Raboni o di altri autori) ad alcune proposte interpretative più generali che si riferiscono sia al tema, notoriamente molto caro a Raboni, del colloquio con i defunti, sia al rapporto tra il tema e le scelte metriche, con particolare attenzione all'influenza della tecnica dellacasiana del sonetto.

This essay proposes a reading of the proemial sonnet "Ombra ferita..." from Giovanni Raboni's *Ogni terzo pensiero* (Mondadori, 1993). The analysis consists of two parts. The first examines the poem's surface, to the extent possible, and offers interpretive possibilities through comparison with other texts by Raboni or other authors. The second part explores the relationship between the sonnet's metrical structures, with particular attention to Giovanni della Casa's technical influence, and its theme, the dialogue with the dead.

*Sul sonetto Ombra ferita... di Giovanni Raboni:
allusività metrica e altre agnizioni di lettura*

1. Nelle dichiarazioni a corredo del nuovo corso inaugurato dai *Versi guerrieri e amorosi* (1990), Raboni mostra di concepire la metrica chiusa all'interno di una dialettica tra soggettività dei contenuti e oggettività dei materiali espressivi offerti dalla tradizione, intimità e Storia. Basti questa testimonianza:

il senso credo sia stato proprio quello del bisogno di crearsi una specie di gabbia protettiva per dire di sé, per affrontare in modo ultimativo, estremo, l'autobiografia e la confessione. In un certo senso la funzione che prima cercavo nel correlativo oggettivo [...] l'ho trovata in questa fase nella protezione della forma, in questa sorta di guscio che la forma della tradizione consente, e dentro la quale si può essere sinceri e addirittura spudorati fino in fondo¹.

La stessa dialettica, quando operi nell'ambito di griglie predefinite, configura una collaborazione tra libertà e *contrainte*. Nessun ritorno all'ordine, quindi:

Credo che la questione formale sia indispensabile per dare dei nuovi bersagli, dei nuovi ostacoli contro cui lottare. In sostanza la forma non è importante tanto perché la si debba rispettare, quanto perché si debba cercare di vincerla [...] Io quindi vedo la questione non tanto come un ritorno all'ordine, che mi farebbe orrore, ma come esigenza di qualcosa di resistente contro cui lottare per creare una nuova espressività².

Ma il sonetto, anche nella variante 'minore' del blocco centrale dei *Versi guerrieri e amorosi*, acquista la carica stranianti di un oggetto desueto, a cui affidare una forma di comunicazione altrettanto inattuale se non remota, e tuttavia «costitutiva di rapporto sociale» (Nencioni)³: quella del colloquio con i trapassati. Il tema, notoriamente introdotto fin dalle prime raccolte, soprattutto *Le case della Vetra* (1966) e *Cadenza d'inganno* (1975), diventa pressoché esclusivo in *Ogni terzo pensiero* (1993) e *Quare tristis* (1998). È ancora l'autore a rivelarcene le motivazioni profonde, principalmente di natura etica:

Io credo – e in una certa misura anche spero – che quando si parla di me come poeta civile, ecco; spero che non si alluda tanto al fatto che questo tentativo di salvare il senso del passato e del presente – comunque della storia degli uomini – dentro l'immagine di una città [...] spero che ci riferisca a questo tentativo, che per me è sempre molto importante: che in fondo è, se si vuole, il tentativo di evadere da una dimensione puramente lirica, cioè da quella dimensione in cui si dice *io*, ecco si dice soltanto *io* o al massimo si dice *tu* perché ci si rivolge a un *tu*; ecco, evadere da questa dimensione per costruire in qualche modo, o accennare per lo meno, a una dimensione che implichi un *noi*, ecco: un *noi* come collettività di vivi e anche di morti (corsivi dell'A.)⁴.

Il rifiuto di una soggettività lirica autofondata a favore dell'immersione in un collettivo «noi» trova il suo corrispettivo nel ricorso alla metrica della tradizione, un istituto sovraindividuale e socialmente marcato⁵.

Alle note di autocommento appena citate si potrebbe aggiungere un sonetto di *Quare tristis*:

Stare con i morti, preferire i morti
Ai vivi, che indecenza! Acqua passata.
Vedo che adesso più nessuno fiata
Per spiegarci gli osceni rischi e torti

dell'assenza, adesso che è sprofondata
la storia... E così tocca a noi, ci importi
tanto o quel tanto, siano fiocchi o forti
i mesti richiami dell'ostinata

coscienza, alzare questa poca voce
contro il silenzio infinitesimale
a contestare l'infinito, atroce

scempio dell'esistente... (Al capitale
forse è questo che può restare in gola,
l'osso senza carne della parola.)

La crisi dell'impegno e del mandato sociale si faceva sentire già nelle *Case della Vetra*, sia sottotraccia nell'inquietante titolo-citazione e nell'epigrafe, prelevati dalla manzoniana *Colonna infame*, sia scopertamente nel testo liminare: in *Notizia* infatti il v. 12, «non ho voce per questa fede che mi resta»⁶, è da affiancare, nel sonetto, a «questa poca voce» (v. 9), mentre il rimpianto per i «bei tempi di Guernica» (le speranze di trasformazione sociale del dopoguerra e l'*engagement* di matrice neorealista) è indurito dall'amaro confronto con una attualità in cui «è sprofondata la storia» (vv. 5-6; la fine del 'socialismo reale'). In termini antropologici per Raboni, e sulla scia di quanto già da altri osservato per Sereni, l'apertura di rapporto con i trapassati, restaurando nella finzione poetica un rito arcaico, funge da risarcimento e reintegrazione di una «crisi della presenza» che espone un soggetto sempre più precario e vulnerabile al rischio di «smarrirsi nel mondo»⁷; inoltre il recupero di una moneta così fuori corso costituisce già in sé un gesto di insubordinazione al paradigma produttivo dominante⁸. Un *precoco* atto di insubordinazione. Non stupisce infatti il contatto con altri luoghi paralleli delle *Case della Vetra*: da *La discussione sul ponte* («Forse è questo che dovrebbe sapere [l'anonimo 'tu' della poesia]: da che parte / ci tirano le ombre, se bisogna / vivere con i vivi o con i morti», da affiancare all'*incipit* del sonetto), alla conclusiva *Commemorazione dei defunti* («siano rimessi, dico (i morti) nel nostro impasto quotidiano, piega il giornale / lascia che i vivi seppelliscano i vivi»).

Qual è allora il *trait d'union* tra la centralità del dialogo con i defunti, in particolare con i familiari scomparsi, e l'assunzione di strutture metriche regolari? Forse non si tratta solo di un nesso contrastivo, di una 'seconda pelle' che rende praticabile l'effusione autobiografica, se già nell'autopresentazione di *Versi guerrieri e amorosi*, l'autore testimoniava un'esigenza di «riconoscibilità formale» essenziale alla poesia «per continuare o ricominciare ad esistere», per sottrarsi a una crisi della presenza e a una perdita di senso, che insidia da vicino anche l'oggetto poetico, minacciandone l'omologazione a una diffusa babele mediatica; unico contravveleno, almeno a questa altezza, risulta «l'eterogeneo» e il non assimilabile «dello scrittore in quanto portatore di forma», identificata in prima istanza nell'istituzione metrica.

Ma se non siamo di fronte a un'operazione nostalgica e antiquaria, il recupero della tradizione non può che sprigionare una carica allusiva, sul piano metrico innanzitutto, nell'accezione proposta da Fortini, secondo cui «una collana di terzine» allude «al Pascoli ma anche al Trecento»⁹. In questo senso la categoria di «allusività metrica» può essere applicata – vedremo in che termini – a uno dei massimi esemplari della tecnica del sonetto in Raboni, il proemio di *Ogni terzo pensiero* (1993):

Ombra ferita, anima che vieni
zoppicando, strisciando dal tuo fioco
asilo a cercare nei sogni il poco
che roscchio per te all'andirivieni

dei risvegli e degli incubi, agli osceni
cortei delle sciarade, così poco
che qualche volta quando arrivi il fuoco
è già spento, divelte le imposte, pieni

di insulsi intrusi o infidi replicanti
l'immensità della cucina, il banco
di scuola, il letto, dammi tempo, non

svanire, il tempo di chiudere i tanti
conti vergognosi in sospenso con
loro prima di stendermi al tuo fianco.

La poesia appartiene – è noto – a una raccolta interamente occupata da sonetti: le due sezioni *Sonetti di infermità e convalescenza* (composta da sonetti minori come parte della seconda di *Versi guerrieri e amorosi*) e *Altri sonetti*, sono inframezzate dalla prosa *Piccola passeggiata autunnale*; identico il contenuto, che oscilla tra il dialogo con i familiari scomparsi e la personale *meditatio mortis* occasionata da un ricovero ospedaliero. Dopo l'autoantologia *A tanto caro sangue* (1988) che chiude, anche nella circolarità del titolo manzoniano, la stagione inaugurata dalle *Case della Vetra*, il manierismo metrico, con un'oltranza spinta

fino alla riscoperta dell'elisabettiano, unifica il trittico che aggrega *Versi guerrieri e amorosi* (1990), *Ogni terzo pensiero* (1993), *Quare tristis* (1999). Un esito confermato da riprese trasversali tra individui dei diversi macrotesti: ad es. tra «Cerco qualche volta di immaginare / la felicità mia e dei morti» (*incipit* del sonetto conclusivo di *Ogni terzo pensiero*) e «Tanto difficile da immaginare, / davvero, il paradiso?» (innesco di *Quare tristis*), dove si nota la posizione omeometrica di «immaginare» e la messa in rilievo attraverso la dislocazione in *rejet* del centro focale del discorso, con una sorta di *climax* che scioglie la perifrasi «felicità mia e dei morti» nel suo equivalente più diretto, il «paradiso»¹⁰. *Versi guerrieri e amorosi* esordisce invece con una prosa che rievoca, nella consueta cornice onirica, la figura del padre, già protagonista delle ultime poesie di *A tanto caro sangue* (*Scongiuri vespertini*, *La guerra*). Sempre il padre è il «tu» a cui si rivolge il sonetto *Ombra ferita*... ma questa volta senza menzione esplicita, perciò per riconoscere il destinatario dobbiamo appoggiarci a un'indicazione dell'autore: «probabilmente (lei sa che nell'inconscio una persona non è mai una persona sola) mio padre»¹¹.

2. Il riferimento all'inconscio nell'epitesto suggerisce di situare, anche in *Ombra ferita*..., l'apparizione dell'ombra familiare nella dimensione del sogno, che sfuma i contorni della rappresentazione, incrementandone il tasso di ambiguità e complicando anche la decifrazione della superficie letterale. Mi fermerò in particolare su alcuni luoghi che credo possano essere almeno parzialmente chiariti sdipanandone l'intreccio di rimandi inter- ed intratestuali.

- v. 1 *Ombra ferita*: l'ombra/anima sconta una fragilità che rende precario e incerto il contatto: lo documentano le tessere «strisciando», «zoppicando» e «fioco asilo», semanticamente solidali, nella sezione *Altri sonetti* e nello stesso contesto, agli aggettivi «lento» «umile» «stento» «tremante» «scialbo» etc. La stessa comunicazione delle 'anime' non varca mai la soglia del silenzio, del brusio o della parola bisbigliata («gli arditi bisbigli» in *O cari, infinitamente spariti*, e soprattutto, in *Quare tristis*, «sentivo in un bisbiglio dirgli qualcuno» in «Digli qualcosa, pensa che è venuto», «la frase che mi bisbigliano stanche voci» in *Più morti che vivi*..., le «mute invisibili labbra» in «Qui è Valvins...», etc.).

La «ferita» invece riattualizza il trauma della guerra, che, come già nei *Versi guerrieri e amorosi*, avvicina nell'infinita distanza padre e figlio. Il valore segnaleatico del termine è ribadito, in *Ringkomposition*, in uno degli ultimi sonetti di *Ogni terzo pensiero*:

Non sono bandiere queste bandiere,
vedi che invece di *ferite* e ustioni
hanno fiori alle finestre, ai balconi
le case. [...]

tu sai con che affanno e con che artigli preme
 il semplice cuore. La verità
 è che nessuna guerra è mai finita

che la stessissima *ferita* geme,
 per sempre, che solo chi non ne ha
 può scacciare i ricordi dalla vita.

Il nodo guerra/ferita/ricordo era anche in una poesia di Apollinaire – titolo originale *Ombre* – così tradotta dallo stesso Raboni¹²:

Eccovi ancora con me
 ricordi dei miei compagni morti in guerra
 Oliva del tempo
 Ricordi che ormai siete un ricordo solo
 Come cento pellicce una pelliccia
 Come mille *ferite* un articolo di giornale
 Impalpabile oscura presenza avete preso
 La forma mutevole della mia ombra
 Indiano sempre all'agguato
 E mi strisciate accanto
 Ma senza più sentirmi
 (vv. 1-11)

Comune ai due testi è anche l'impossibile evasione del fantasma da una dimensione 'altra' («E mi strisciate accanto / ma senza più sentirmi»)¹³.

– v. 1 *anima*: in *Ogni terzo pensiero* rima sempre con se stessa (*invecchiando vorrebbe un'anima* è il primo rimante delle quartine) o occupa sedi esposte, in punta di verso o in corrispondenza degli accenti principali. Nel sonetto proemiale cade sotto l'*ictus* di sesta, isolata dalla pausa interpuntiva e dalla dialefe: il fenomeno va forse ricondotto a un'origine dantesca, da cui proviene anche il doppio gerundio a contatto («zoppicando, strisciando»)¹⁴.

– vv. 2-3 *fioco/asilo*: da accostare ai «fiocchi immensi cimiteri» di *Codicilli* (*A tanto caro sangue*); o all'ancora più calzante ripresa nel penultimo elisabettiano di *Quare tristis, Dopo la vita...*: «Dopo la vita cosa? Ma altra vita, / si capisce, insperata, fioca, uguale, / tremito che non s'arresta, ferita / che non si schiude eppure non fa male» (vv. 1-4). Se riconosciamo nell'«asilo» da cui proviene l'ombra la memoria o l'inconscio, non sarà da escludere un prestito dal sonetto XLVIII di Shakespeare nella traduzione di Montale: «Non t'ho messo in alcuno scrigno, fuori / di quello in cui non sei, ben ch'io ti senta / qui pure: *nell'asilo del mio cuore* / dove tu giungi e parti a tuo talento» (vv. 9-12)¹⁵, in accordo, negli immediati dintorni, con il peritesto – titolo ed epigrafe – pure shakespeariano.

La serie rimica «fioco» : «poco» : «fuoco» è desunta da Dante, *Par.* XXXIII 119-123, a significare, nell'ipotesto, l'insufficienza del linguaggio di fronte alla *visio Dei* (con la ripresa variata dell'antitesi dantesca «è tanto, che non basta a dicer poco» alle due estremità del sonetto: «così poco... i tanti conti»). Le stesse parole-rima, sia pure in un diverso ordine di entrata, annunciavano nei *Versi guerrieri e amorosi* l'avvento futuro del 'tu' femminile (*Devoti artificieri, Amavo nel fuoco di legna*) o la morte del padre (*Dà dolore e insieme vergogna*: «senza sapere che fra poco / o tanto, ma allora era vano / e adesso è tardi, la tua mano / corroderà lo stesso fuoco»; e la «mano» del v. 15, come nella chiusa della prosa iniziale, è appunto quella del padre). Sempre dal *Paradiso* è attinta la coppia «banco» : «fianco», precisamente da XXXI 16-18, dalle terzine che descrivono le schiere dei beati sugli spalti della candida rosa; Raboni ne offre però un riuso disforico (le «facce» che risplendono di «fiamma viva» contro il «fuoco già spento»), innestato in un calco metrico-sintattico (*Par.* XXXI 15: «e l'ali d'oro, e l'altro tanto bianco, / *che* nulla neve a quel termine *arriva*», diventa, ai vv. 6-7: «così poco / *che* qualche volta quando *arrivi* il fuoco»).

- vv. 5-6 *agli osceni / cortei delle sciarade*: anticipa e include gli «insulsi intrusi e infidi replicanti» del v. 9. Il linguaggio onirico confonde le immagini e i volti, alterandoli per condensazione e spostamento. Allo stesso modo nel sonetto *Costruisce ostinato appartamenti* il «pensiero notturno» «metamorfosa in parenti scialbe comparse» (v. 7). Il congegno metaforico e metonimico del sogno è ben presente anche al Narratore della *Recherche*, che ne svela le trappole in uno splendido passo di *All'ombra delle fanciulle in fiore*. Ecco la traduzione di Raboni:

Sapevo che in molti sogni non bisogna tener conto dell'aspetto delle persone, le quali, oltre a travestirsi, possono essersi scambiate i volti, come quei santi mutilati delle cattedrali che qualche archeologo ignorante ha ricostruiti mettendo sul corpo dell'uno la testa dell'altro e mischiandone attributi e nomi. Quelli dei protagonisti dei nostri sogni possono ingannarci. L'essere che amiamo deve esservi riconosciuto solo dalla forza del dolore che ci ispira (pp. 761-62)¹⁶.

- vv. 7-11 *il fuoco è già spento...il letto*: l'*accumulatio* al centro del sonetto propone un procedimento tipico di Raboni, che predilige oggetti adunati «nel loro indeciftrato senso incombente», secondo un' incisiva formula di Sereni¹⁷. I tre predicati, «Spento» «divelte» «piene», presupponendo un soggetto paziente, restituiscono la condizione di un io esposto all'enigma di un mondo (inconscio?) che lo accerchia, decretandone l'«incapacità di organizzare registicamente la scena» (Testa)¹⁸. Il quadro è per molti aspetti affine a quello rappresentato da Sereni nella notevole e inquietante *Le sei del mattino* (negli *Strumenti umani*). Riporto integralmente il testo, evidenziando i luoghi paralleli:

Tutto, si sa, la morte dissigilla.
 E infatti, *tornavo*,
 malchiusa era la porta
 appena accostato il battente.
 E *spento* infatti *ero* da *poco*,
 disfatto in *poche* ore.
 Ma quello vidi che certo
 non vedono i defunti.
La casa visitata dalla mia fresca morte,
 solo un poco smarrita
 calda ancora di me che più non ero,
spezzata la sbarra
inane il chiavistello
 e grande un'aria e popolosa attorno
 a me piccino nella morte,
 i corsi l'uno dopo l'altro deserti
 di Milano dentro tutto quel vento.

Il soggetto si scopre *revenant* nella propria casa visitata dalla morte. Sottili ma riconoscibili le convergenze testuali: «tornavo» è richiamato da «vieni», «E spento infatti ero» da «il fuoco è già spento», il raddoppiamento «poco»/«poche» da quello raboniano di «poco» (in punta di verso nella prima occorrenza); inoltre gli addendi dell'elenco risultano in entrambe le poesie sostanzialmente omogenei, insistendo sull'effrazione di un interno domestico; simile infine la *tournure* sintattica, pur nella diversa esecuzione, giustappositiva per Sereni: «E infatti spento ero ... spezzata la sbarra / inane il chiavistello», e decisamente ipotattica per Raboni: «che ... quando arrivi il fuoco / è già spento, divelte le imposte, pieni / di insulsi intrusi». Il dialogo con Sereni tradisce forse un bisogno di identificazione tra il soggetto dell'enunciazione e l'*umbra*, ribadito nella chiusa del sonetto. Negli *Ultimi versi*, nel finale della prosa *Tempus tacendi*, la reversibilità dei ruoli sconfinava dal sogno alla veglia: «Beh, adesso comincio a capire – forse, più semplicemente, comincio a essere mio padre»; e poco appresso, il «letto con una spalliera di noce», dove il figlio vorrebbe ripetere *in limine mortis* le letture insaziabili e gratuite del padre, è presumibilmente lo stesso menzionato in *Ombra ferita...* e prima ancora in *Trasloco* (qui però è il letto di morte della madre nella sezione *Parti di Requiem* che apre *Cadenza d'inganno*, 1975).

– vv. 7-8 *Il fuoco / è già spento*: indica un distacco smagato dalla vita anche in *Essere... essere, sì, intimi, nel cuore*: «se è di / estraneità alla vita che si muore, // con minima pena, come lasciamo / una casa senza fuoco» (vv. 7-10). Ma qui simboleggia anche la continuità delle generazioni nell'intimità domestica della famiglia. Probabile, in questa direzione, un legame con il Luzi di *Erba*, poesia in ricordo della madre nella sezione *Morte cristiana* di *Dal fondo delle campagne* (1965): «ma se la madre di famiglia nutre / il fuoco, aggiunge rovere sottile,

/ la casa di fortuna non più alta / del noce che le dà un po' d'ombra, scarsa / a contenere il *poco che* contengono / di più destini quattro mura, basta / a fonderli in uno quanto è lunga / questa vita, quanto spazia la speranza di un'altra» (vv. 26-33), dove andrà registrata la rima «fuoco» : «poco», interna in Luzi (anche se comune è la collocazione della parola-insegna «fuoco» in un sintagma inarcato). L'esito del confronto è però disgiuntivo, perché in Luzi l'obbligo di fedeltà ai defunti esige un congedo necessario alla continuazione della loro opera interrotta: «so che non vuoi lamento, ma preghiera / e vita che perduri nella vita, / fuoco nel fuoco sempre acceso» (ivi, vv. 40-42).

- v. 8 *divelte le imposte*: per la finestra come 'soglia' che separa e congiunge vivi e morti cfr. *A mio figlio in campagna* (*Le case della Vetra*): «Quando va via la luce in campagna / salta fuori tanta gente ch'era sparita / i pezzi del domino coagulano per terra / dal buio della finestra entrano rami» (vv. 1-4). La stessa cifra simbolica spetta al ponte (*La discussione sul ponte*, nelle *Case della Vetra*), al cimitero di frontiera (*Racconto d'inverno*, in *Cadenza d'inganno*), alle scale e alla porta (*Trasloco*, in *Cadenza d'inganno* e *Dall'altare nell'ombra*, in *Nel grave sogno*) o al passaggio ad un'altra riva di un fiume (*Imbarcadero*, in *A tanto caro sangue*).

- v. 10 *l'immensità della cucina*: è lo spazio domestico dell'incontro con i defunti anche in Pascoli (*La tovaglia*) e Montale (*L'arca*).

- vv. 11-14 *dammi tempo...loro*: ripresa variata da *I creditori*: «Sempre c'è / poco tempo quando dobbiamo fare / i conti con i morti» (vv. 4-6); *Troppo poco profondo*: «chi ha tempo di interrogarli? [gli oggetti appartenuti alla madre]» (v. 14); «ho paura che non avrai più tempo per me e per i morti» (*Racconto d'inverno* 3, 26), sempre da *Cadenza d'inganno*. Ma con possibili suggestioni anche da Fortini, *In memoria I* (*Questo muro*, 1973), dedicata alla madre: «Non farò a tempo a fare i conti, non c'è / più il tempo ormai» (vv. 16-17)¹⁹, e dal finale del *Vétrone* di Caproni: «“Non c'è più tempo” / diceva, non c'è / più un interstizio – un buco / magari – per dire / fuor di vergogna: Babbo, / tutti non facciamo altro / – tutti – che .» (dal *Muro della terra*, 1975, ma anticipata sull'«*Approdo*» nel 1969), pertinente, oltre che per il colloquio col fantasma paterno, per l'associazione con la «vergogna» di chi resta²⁰.

- vv. 13-14 *Dammi tempo... il tempo*: l'iterazione del lessema «tempo» a cavallo tra due strofe del sonetto è anche in *Quare tristis*: «certezze d'un tempo, o d'un avvenire // d'altri tempi... Ma no niente paura» (*Si migliora a tutt'andare...* 8-9). Ma lo stesso vocabolo-feticcio è variamente replicato in ribattiture ravvicinate e in sedi strategiche. Il fenomeno attraversa tutto il *corpus*, dalla preistoria giovanile di *Gesta romanorum*: «Non bisogna aver fretta di sapere / se uno è buono o cattivo: / c'è tempo per capirlo e poco tempo / per mettere a profitto la notizia» (*Il centurione* 1-4; *redditio* all'interno del verso) alle *Case del-*

la *Vetra*: «E il tempo aiuta, / eh? Non è vero? (Anche troppo) Il tempo aiuta / a ritrovarsi, chiude le ferite» (19** 6-7; iterazione in epanalessi); dalle *Canzonette mortali*: «non avrà tempo il tempo / di scorrere equamente per noi due» (*Io che ho sempre adorato...*, v. 14; poliptoto in punta di verso) a *Barlumi di storia*: «Non c'è tempo / che non sia questo tempo» (*Vivi, io e te, per quanto?* 8-9; epifora e rima identica).

- vv. 11-12 *non svanire*: è anche, riferito al soggetto dell'enunciazione, il sigillo del poemetto in coda a *Quare tristis*: «e lì svoltare, perdersi, svanire», non a caso dopo aver ripercorso nella memoria la «ferita» della guerra e la morte precoce del padre.

- v. 14 *prima...al tuo fianco*: ricorda il sonetto “Al Sonno” di Della Casa: «e l'ali / tue brune sovra me distendi e posa» (LIV, 8; ma tutta la struttura fa pensare a quel sonetto, specie per i sistematici *enjambements*). La dittologia «distendi e posa» potrebbe avere attratto anche un'altra reminiscenza, mobilitando una delle più celebri sequenze manzoniane, l'addio della madre a Cecilia. La corrispondenza più ravvicinata interessa però la redazione del *Fermo e Lucia*: «Stette a contemplare la figlia giacente sul carro, fin che il carro si mosse, finché rimase in vista; e allora ritiratasi *depose* sul letto quell'altra cara innocente, e *vi si sdraiò poi al suo fianco* a morire insieme»²¹.

3. Anche nella poesia di Raboni, specie in questa fase, «la configurazione 'dialogo col morto - colpa' si presenta come un caso estremo di spoliazione delle prerogative del “soggetto costituito, volontario, imperialista”» (E. Testa)²². In *Ogni terzo pensiero* incontriamo un protagonista esposto all'«infermità» e impegnato a concepire il proprio finale di partita: per tenerci agli snodi principali del libro, l'ironica, fin dal titolo, *Passeggiata trionfale*, termina «avendo per mezza l'humilitas che splende sul pavimento di pietra nella fragranza composta dell'incenso e della cera» (anche qui uno stendersi a terra), e il penultimo degli *Altri sonetti* esordisce con altrettanto *understatement*: «Si preferirebbe qui che morissi / Più avanti». In questa architettura *Ombra ferita...*, scritto per ultimo, riveste la doppia funzione di prologo ed epilogo²³: la morte, presentita e perfino vagheggiata in sogno – e *Sogno infaticabilmente...* è testa di serie degli *Altri sonetti* – ricompone il tessuto di affetti che unisce vivi e morti, il figlio al padre. Nella sua analisi del sonetto Fabio Magro ha messo in risalto la «volontà di fissare questa esperienza nella forma atemporale ed emblematica di una forma “classica”», per «raffreddare, mascherandolo e ingabbiandolo, un contenuto emotivo ad altissima temperatura»²⁴. Il compromesso estetico che impone un corpo a corpo con la tradizione, «forma vuota impossibile da riempire» direbbe Adorno, acquista il senso di una irrinunciabile mossa difensiva²⁵. Ma di che esperienza stiamo parlando? La questione è tutt'altro che scontata, perché *Om-*

bra ferita non è certo la prima poesia che Raboni dedica al padre scomparso: perché solo in questo caso assistiamo a un dispiegamento così accanito di risorse formali? E perché allora il padre non è nominato? Reticenza, quest'ultima, a maggior ragione singolare in un testo allocutivo.

Il procedere rasoterra, lento e affaticato, dell'*ombra* paterna sembrerebbe una replica, stavolta incerta e precaria, del viaggio 'salvifico' tra la Milano bombardata e la casa di sant'Ambrogio Olona, riemerso per la prima volta nella *Guerra* (rompendo un silenzio durato più di quarant'anni)²⁶. Il figlio è lo stesso che con il resto della famiglia attendeva «le provviste» da un genitore ammirato e guardato «dal sotto in su», ora invece strisciante e zoppicante. Sul carattere avventuroso e trasfigurato dell'impresa torna una prosa di *Barlumi di storia*:

Il mondo era finito o era appena cominciato? L'inferno dove mio padre continuava a vivere durante il giorno e il paradiso nel quale noi eravamo confinati si trovavano davvero sullo stesso pianeta? Il viaggio assurdo e rischioso che mio padre affrontava ogni sera e ogni mattina per poter dormire insieme a noi era un viaggio reale, un viaggio fisico, o si svolgeva in qualche altra dimensione nella quale le mie letture non bastavano a farmi penetrare? (*La mattina di ferragosto mio padre...*).

Il racconto descrive un vero e proprio *descensus ad inferos*, un andirivieni tra la vita e la morte: così almeno nell'immaginazione del figlio ancora ragazzo, a cui si affianca, nel sovrapporsi dei piani temporali, l'io adulto che attribuisce al padre anche una prodigiosa «infallibilità» e una «fulminea efficienza» nel mettere al riparo la famiglia (secondo lo stesso ritratto idealizzante il padre era «gualcito e impeccabile» nella *Guerra*, «elegante e asciutto come un ufficiale di legno traforato», rigorosamente in piedi, durante il tragitto in tram verso casa narrato nella prosa vestibolare dei *Versi guerrieri e amorosi*). Questa figura eroica nella fantasia del figlio *non può morire*. Lo si ricava da un frammento di *Nel grave sogno*, in cui il padre è sorpreso mentre «passeggiando per Milano / tre quattro mesi dopo l'infarto progettava / di togliersi qualche sfizio» (*Davanti a una cassetta...*). O ancora nel congedo degli *Scongiuri vespertini*, il personaggio-poeta, convalescente dopo un attacco cardiaco, accarezza l'«illusione soave di essere meglio che immortale», subito traslata sul padre morto trent'anni prima: «O padre, padre tante volte / scongiurato a sproposito, ficcato / in tutte le salse delle mie seduzioni, / fa' che sia vero anche la volta vera / e che sia stato vero anche la volta / che si è rotto il tuo cuore» (5, 17). In *Una specie di tic*, da *Le case della Vetra*, il rifiuto della perdita è ancora più estremo, giungendo quasi a compromettere l'unità psichica del soggetto locutore:

Quante volte a chi
mi chiedeva notizie di mio padre
Ho risposto «non c'è male». Ma se era
Morto da pochi giorni! Già, è abbastanza
Difficile da capire – o forse è come

Non sei tu a ricordare: *nascondi agli amici un malato, lo senti dietro il muro che*
[arranca
Da solo verso il gabinetto
 E poteva succedere e hai sventato con le tue
 losche preghiere [...]
 (Però in fondo non credo, pensieri
 Simili in un ragazzo; sarà stato
 Una specie di tic, accenni di nevrosi.)

Circa vent'anni dopo, nella redazione di *A tanto caro sangue*, il primo emistichio del v. 4 muta in «morto da giorni, forse da mesi!», ad accentuare la «nevrosi» alimentata dal rimorso di non aver saputo trattenere il padre e di essergli sopravvissuto²⁷.

Nel preludio di *Ogni terzo pensiero* il padre appare per la prima volta in una condizione larvale di inermità, simile a quella del figlio infermo e convalescente. Nel regime onirico, in cui i ruoli si invertono simmetricamente, il figlio ha sostituito il genitore, e, oltre a nutrirlo simbolicamente per mantenerlo vivo almeno nell'immaginario («quel poco che roscichio per te»), ne ha ereditato la postura verticale, revocata però dall'atto di «stendersi al suo fianco». Forse chinandosi a terra, al livello dell'ombra, l'«io» sembra volersi sottrarre al compito oneroso di «tenere acceso il fuoco», di prendere il posto del padre²⁸. Il sentimento di inadeguatezza, già confessato nella *Guerra*, e il desiderio di ritardare l'inevitabile passaggio di consegne risuoneranno ancora in un elisabettiano di *Quare tristis*: «Quanti e che duri anni / a sentirti padre infinitamente // volendo essere figlio, a scongiurare / ferite, tu che le hai così care...» (*Camminerai sull'acqua per tornare* 11-14)²⁹.

Tutte queste premesse giustificano il *tour de force* che mi propongo di ripercorrere tornando ad esaminare il sonetto e fissando l'attenzione, questa volta, sulla sua fisionomia metrico-sintattica. Lo schema rimico – ABBA ABBA CDE CED – è condiviso solo con due dei ventisette esemplari della sezione *Altri sonetti: Costruisce ostinato appartamenti*, che contiene un riferimento, in anacronia, alla paternità («così dov'ero / spensierato [il «pensiero notturno»] mi figura in tormenti / paterni», vv. 5-7) e *Si preferirebbe, qui, che morissi*, penultimo della raccolta e quindi in una posizione quasi parallela alla proemiale; entrambi svolgono il *Leitmotiv* del sogno, nel secondo caso appena interrotto dall'alba. L'impianto monoperiodale anticipa, nel libro, una prassi sistematica nei *Sonetti di infermità e convalescenza*, mentre la tensione verso un interlocutore assente, questa volta collettivo e inglobante l'intera comunità degli affetti «spariti dal tempo», agisce anche nella coppia *Borghesi come tanti allora, amanti* e *O cari infinitamente, spariti*, non a caso i soli *Altri sonetti* forgiati in un unico stampo sintattico.

Il prolungamento virtuosistico della sintassi «è la figura più emblematica della volontà di trattenere il visitatore» (Magro)³⁰. Il vocativo dell'*incipit* resta sospeso, anche sul piano intonativo, prima di essere completato, fra le due ter-

zine, dai sintagmi verbali «dammi tempo, non / svanire», con un effetto di attesa ulteriormente prolungato dal rallentatissimo v. 11, tutto giambico, e dal marcatissimo *enjambement* («non / svanire»). Questa struttura chiusa poggia su diversi pilastri coesivi e simmetrizzanti: a) i verbi dinamici diacronicamente scalati «vieni» «arrivi» e appunto «non svanire», dislocati all'inizio al centro e alla fine e tutti riferiti all'ombra³¹; b) il basso continuo di una vera e propria «libido vocativa»: tra i due estremi di «TUO fioco asilo» (v. 2) e «TUO fianco» (v. 14) si inserisce infatti il pronome «te» (v. 4), disseminato in «divelTE» (v. 8), e «TEmpo» (vv. 11-12), mentre la compresenza dell'io e dell'interlocutore è implicata subliminalmente in «sTenderMI»; c) l'assonanza «OMbrA : «fIANcO», che ingloba anche la nasale e abbraccia in un chiasmo fonico l'intero testo; d) i connettori lessicali, tipici dei sonetti di Raboni, che collegano le quartine (la rima identica «il poco : così poco») e le terzine («dammi tempo» e «il tempo»), e, con lo stesso scopo, l'assonanza dei rimanti B delle quartine ed E delle terzine («fioco : poco : fuoco : non : con») ³².

Se ci rivolgiamo ai precedenti disponibili nella tradizione, andrà ricordato che il sonetto monoperiodale è un lascito di Petrarca – conterebbe, secondo Renzi, quattro casi nei *Fragmenta* – ai lirici del Cinquecento, che ne fanno comunque un uso parsimonioso (e perciò sempre significativo)³³. Le quattro occorrenze petrarchesche schedate da Renzi corrispondono a *Rvf* 100, 213, 224, 351, tutti sonetti scanditi da un periodare accumulativo che precipita verso un *fulmen in clausula*; una resa non commisurabile al modulo ben più complesso sperimentato in *Ombra ferita*: sintagma nominale al vocativo + espansione relativa + altre subordinate + sintagma verbale. I termini di confronto più prossimi sono in Della Casa, ad esempio nel celebre sonetto 'alla gelosia', per l'analoga orditura sintattica: «Cura, che di timor ti nutri e cresci... *vattene*», dove gli imperativi a cascata, ben sei, prendono avvio dal v. 6 («del mio cor esci»), per concludersi al v. 12, nella stessa sede del testo di Raboni (che però stabilisce una netta opposizione: «vattene» contro «non svanire»). E se la riscoperta dell'autore del *Galateo* fosse anche un implicito omaggio all'«ipersonetto» zanzottiano, a cui Raboni riconosce un ruolo decisivo di apripista? Un altro indizio, comunque, conduce a Della Casa: lo schema delle terzine di *Ombra ferita*..., un insolito CDE CED, estraneo a Petrarca, è lo stesso di *Questa vita mortal*...³⁴. L'ultimo tassello casiano è un sonetto escluso dalle *Rime* e pubblicato nell'edizione Fedi tra le extravaganti e prima, se ho visto bene, soltanto nell'antologia di Carlo Bo del 1941³⁵:

Ombra nemica, che qualor mi scorgi
ne i più profondi miei sonni sepolto,
mi voli intorno, e con mentito volto
vane lusinghe indarno a l'alma porgi;

io son mercé del ciel, né te n'accorgi,
così da i lacci di chi sembri sciolto,

ch'io non ho da temer poco né molto
qualor più bella avanti mi risorgi.

L'alta cagion, ch'a sempiterno sdegno
m'invita, al cor la libertà difende,
per ogni tempo, da' tuoi inganni pronti.

Sparisci dunque; ché 'l tuo van disegno
men grata la memoria ognor mi rende
di quella, i cui vestigi or mi fai conti.

Si tratta di una declinazione del *topos*, già petrarchesco, della *visitatio* in sogno dell'amata, sottoposto da Raboni a un riorientamento che istituisce un legame ambivalente con il codice lirico, insieme bordeggiato e distanziato, alluso e straniato (sulla falsariga di quanto accade, sul piano metrico-prosodico, con l'impiego di endecasillabi non canonici o ipermetri ai vv. 3, 8, 13)³⁶. Il sonetto casiano, pur non etichettabile a rigore come monoperiodale, si regge tuttavia su una struttura chiusa, dato che il vocativo iniziale solo al v. 12 è ricongiunto al suo predicato. La corrispondenza sintattica e intonativa, da intendere nei limiti appena esposti, è arricchita da echi testuali e fonici, per cui all'enunciato «Ombra nEmIcA...spArIsci dunquE» si affianca «Ombra fErItA...non svAnIrE», con un rovesciamento semantico, troppo esibito per non essere intenzionale, dell'ultimo costituente («sparisci» contro «non svanire») ³⁷. La tavola dei prestiti può essere estesa ad altri passi del Casa: «ne i più profondi miei sonni» (v. 2) occhieggia in «a cercare nei sogni» (v. 3); «poco né molto» (v. 7) in «il poco...così poco» (vv. 3-5); «per ogni tempo» (v. 11) è raddoppiato in «dammi tempo...tempo» (vv. 11-12); «mi fai conti» (v. 14), per *aequivocatio*, riaffiora in «i tanti / conti» (vv. 12-13). Da rilevare anche il parallelismo sintattico tra «così...ch'io...qualor...mi risorgi» (vv. 6-7) e «così poco che...quando arrivi» (vv. 6-7) e l'omeometria, in clausola, dei sintagmi «fai conti» e «tuo fianco», investiti dai contracenti di nona e decima, una 'firma' dantesca³⁸, e dalla ripresa parafonica («FAI CONTi» → «Tuo FIANCO»).

Restituiamo a questo punto la parola all'autore, da una delle ultime interviste, datata 2003:

Se ci pensa, la questione delle antologie del Cinquecento, che sono andate per la maggiore per molto tempo escludevano dei nomi straordinari: non si sapeva chi fosse Chiara Matraini oppure sottovalutavano Giambattista Strozzi, che è un poeta straordinario... non lo si trova nelle antologie, non è pubblicato: chi lo legge? Personalmente credo che Strozzi sia un poeta grandissimo³⁹.

Proprio un madrigale dello Strozzi è annesso alla raccolta *Medicamenta e altri medicamenta* (1989) di Patrizia Valduga, in esergo alla sezione *Altri medicamenta* (forse ripresa nell'intertitolo raboniano *Altri sonetti*)⁴⁰. Ecco il testo, presumibilmente tratto dall'antologia di Baldacci:

Ombra io seguio di sempre fuggitivo
 dolce ch'io non gustai
 né scorsi mai per questo ombroso rivo
 di lagrime e di guai,
 che non vengon se non per morte manco;
 e son già stanco e vinto; né per questo
 m'arrendo, né m'arresto⁴¹.

Questa fitta escursione dialogica, con la sua trama di rapporti più o meno vischiosi, di riecheggiamenti più o meno dissimulati, consente al soggetto di restaurare – anche su un versante squisitamente letterario – un «noi come collettività di vivi e anche di morti», promuovendo il metro canonico a segno distintivo, giusta la lezione già ricordata di Fortini, di una «presenza collettiva»⁴². Sarà anche il programma di *Quare tristis*, poi superato nel testamentario e 'informale' *Barlumi di storia*, quasi che la consuetudine con il tema ne consentisse ormai un trattamento dimesso e in tono minore.

NOTE

¹ Intervista del 2004. Cfr. G. Raboni, *L'opera poetica*, a cura di R. Zucco, Milano, Mondadori, 2006, p. 1672.

² Intervista del 1995. Cfr. Raboni, *L'opera poetica* cit., p. 1645.

³ Cfr. *Antropologia poetica?* in *Tra grammatica e retorica*, Torino, Einaudi, 1983, p. 170. Per un'applicazione alla poesia contemporanea cfr. E. Testa, *La colpa di chi resta. Poesia e strutture antropologiche*, in *Per interposta persona*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 33-48.

⁴ Intervista del 1999. Cfr. Raboni, *L'opera poetica* cit., p. 1669.

⁵ Questa partita, che è sì letteraria ma comporta anche ricadute etiche e civili, deve moltissimo alle precoci riflessioni di Fortini. Basterebbe citare un brano da *Metrica e libertà* (1958), confluito nei *Saggi italiani* (Garzanti, 1987), poi nel «Meridiano» *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003, p. 792: «l'astratta libertà metrica è strumento di *Verfremdung* [lo "straniamento" in senso brechtiano], destinata ad alterare la *fiducia* nella praticità della comunicazione, a proiettare quest'ultima in una dimensione obiettiva. Metrica è la inautenticità che può fondare l'autentico; è la forma della presenza collettiva» (i corsivi sono dell'A.). Ma anche Zanzotto, recensendo *Ogni terzo pensiero*, segnalava la «consapevolezza del "convenzionale necessario"», in *Aure e disincanti del Novecento italiano* (1994), ora in *Scritti di letteratura*, t. II, Milano, Mondadori, 2001, p. 373. Per i debiti, subito riconosciuti da Raboni, con Fortini e Zanzotto cfr. almeno i brani di intervista riportati in *L'opera poetica* cit., pp. 1646-47.

⁶ Con un'eco dalla montaliana *Piccolo testamento*: «Solo quest'iride posso / lasciarti a testimonianza / d'una fede che fu combattuta / d'una speranza che bruciò più lenta / di un duro ceppo nel focolare» (vv. 8-12). *Notizia* apriva già la plaquette *L'insalubrità dell'aria* (Scheiwiller, 1963).

⁷ Cfr. R. Nisticò, *Nostalgia di presenze. La poesia di Sereni verso la prosa*, Lecce, Manni, 1998, pp. 96-98. Nisticò si serve della categoria di «crisi della presenza», presa a prestito dal *Mondo magico* di De Martino, per un attraversamento della condizione del soggetto nella poesia di Sereni. Aggiungo a margine che al giovane Raboni segretario di redazione e collaboratore di «Aut Aut» probabilmente non sfuggì, di De Martino, il saggio del '56 *Crisi della presenza e reintegrazione religiosa* («Aut Aut», 31, 1956, pp. 17-38).

⁸ Lo osservava Piergiorgio Bellocchio in una fondamentale recensione a *Cadenza d'inganno*,

sui «Quaderni piacentini» del 1975. Si può leggere ora nell'antologia della critica dell'«Elefante» Garzanti (1997 e 2000).

⁹ Cfr. *Verso libero e metrica nuova* (1958), in *Saggi ed epigrammi* cit., p. 800.

¹⁰ Una citazione dalla *Tempesta* conclude, al centro di *Quare tristis*, il frammento *Sì - ma memento anche dei semivivi...*: «la ferita che non muta / in qualcosa di ricco e strano» (citazione 'di secondo grado', per il contatto col montaliano mottetto del ramarro). Sui collegamenti tra *Ogni terzo pensiero* e *Quare tristis* cfr. F. Magro, *Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni*, Pasion di Prato, Campanotto, 2008, pp. 199-234.

¹¹ Cfr. Raboni, *L'opera poetica* cit., p. 1675.

¹² *La chiamavano Lu e altre poesie, tradotte da Giovanni Raboni e Vittorio Sereni*. Introduzione di A. Giuliani, Milano, Mondadori, 1984.

¹³ È possibile un'interferenza con il congedo di *Animula* di Eliot: «Esce di mano al tempo l'anima semplicità / irrisolta e egoista, deforme, zoppicante, / incapace di spingersi in avanti come di retrocedere» (trad. Roberto Sanesi, in T.S. Eliot, *Poesie*, Milano, Bompiani, 1966). Luigi Berti traduce invece l'agg. «lame» con un più libero «deforme». Cfr. *Poesie di T.S. Eliot*, traduzione e prefazione di L. Berti, Parma, Guanda, 1955.

¹⁴ Cfr. P. Beltrami, *Metrica, poetica, metrica dantesca*, Pisa, Pacini, 1981, pp. 45-46 e C. Di Franza, *Suggestioni dantesche nella poesia di Giovanni Raboni*, «Rivista di Studi danteschi», II, 2002, p. 396.

¹⁵ Nell'originale «the gentle closure of my breast» (v. 11).

¹⁶ Cfr. M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. I, traduzione di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1983, pp. 761-62.

¹⁷ Cfr. *A partire dal vissuto*, prefazione a *Il più freddo anno di grazia*, Genova, S. Marco dei Giustiniani, 1978, p. 9.

¹⁸ Cfr. il profilo di Raboni nell'antologia *Dopo la lirica*, Torino, Einaudi 2006, p. 207.

¹⁹ Cfr. F. Magro, *Ombra ferita, anima che vieni di Giovanni Raboni*, «Per leggere», 6, 2004, n. 41, p. 155.

²⁰ Su questo testo caproniano si rinvia alle considerazioni di Enrico Testa, in *La colpa di chi resta* cit., pp. 39-40.

²¹ Cfr. *Fermo e Lucia*, Edizione critica diretta da D. Isella. A cura di B. Colli, P. Italia, G. Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2006, t. I, p. 534. Nel cap. XXXIV dei *Promessi sposi* si legge «mettersele accanto per morire insieme». Vale anche l'indicazione di Rodolfo Zucco, che rinvia all'*explicit* del *Cinque maggio*: «Il Dio che atterra e suscita / [...] / sulla deserta coltrice / accanto a lui posò» (*L'opera poetica* cit., p. 1674).

²² *La colpa di chi resta* cit., p. 35.

²³ Con le parole di Raboni: «se non ricordo male è l'ultimo che ho scritto, cioè l'ho messo per primo perché era in qualche modo quello che sembrava chiudesse il senso del libro» (*L'opera poetica* cit., p. 1674).

²⁴ Cfr. Magro, *Ombra ferita, anima che vieni di Giovanni Raboni* cit., p. 151.

²⁵ Cfr. *Sulla tradizione*, in *Parva Aestetica*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 31.

²⁶ Sul rapporto col padre, a partire dalla *Guerra*, e dalla costellazione guerra / 'ferita' devo alcuni stimoli di lettura ad Andrea Cortellessa, *Le strane provviste*, in *Per Giovanni Raboni. Atti del convegno di studi Firenze 20 ottobre 2005*, a cura di A. Dei e P. Maccari, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 129-47.

²⁷ «Forse il fatto che mio padre e mia madre siano scomparsi così rapidamente ha fatto sì che inconsciamente io mi sentissi un po' in colpa, come se non fossi stato in grado di trattenerli» (*Vivere almeno al 50 per cento*, a cura di D. Piccini, «Poesia», 168, gennaio 2013, p. 11).

²⁸ Depotenziando il significato dell'architema dell'incontro con i morti: «la visita ad Anchi-se e lo stesso al di là, sono forme metafisiche della catena dei padri [...] Il vecchio non dà al figlio ancora vivo indicazioni sulle prossime tappe: gli mostra al contrario le anime che, nei secoli futuri, si incerneranno e diventeranno personaggi romani» (L. Zoja, *Il gesto di Ettore. Preistoria*,

storia, attualità e scomparsa del padre, Torino, Boringhieri, 2003², p. 163). Proprio questa prospezione futura manca totalmente nel testo di Raboni.

²⁹ Questa costante riaffiora con la continuità di un mito personale nella poesia dedicata al fratello in *Barlumi di storia* (2002), sia pure con maggior riserbo: «(Tu un ragazzo e io un bambino / tu un padre e io ancora un figlio)» (*Vivi, io e te...*, vv. 18-19). Un esito ben diverso dal severo monito del padre nel *Muro* di Sereni o dalla preghiera accorata di Caproni in *A mio figlio Attilio Mauro*: «Diventa mio padre, portami per la mano / dov'è diretto sicuro / il tuo passo d'Irlanda / - l'arpa del tuo profilo / biondo, alto / già più di me che inclino / già verso l'erba» (dal *Muro della terra*, 1975).

³⁰ Cfr. Magro, *Ombra ferita, anima che vieni di Giovanni Raboni* cit., p. 151.

³¹ Come nel sonetto XVI dei *Fragmenta*, i cui primi undici versi si reggono sulla terna «M-vesi...indi trahendo...et viene» (vv. 1, 5, 9); comune anche la rima in -anco e il rimante «fianco», e, sul piano dei contenuti, la fatica del cammino del protagonista, un padre di famiglia «canuto e bianco» prossimo alla morte.

³² Su questi procedimenti, già ampiamente sfruttati in ambito due-trecentesco, cfr. N. Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Pisa, ETS, 2000, pp. 95-100.

³³ Cfr. L. Renzi, *I sonetti C, CCXIII, CCXXIV e CCCLI*, «Lectura Petrarce», VIII, 1988, pp. 187-220.

³⁴ Cfr. A. Afribo, *Stilistica e commento*, in *La lirica del Cinquecento. Seminario di studi in memoria di Cesare Bozzetti*, a cura di R. Cremante, Alessandria, Dell'Orso, 2004, p. 214. Fondamentale anche per il nostro discorso l'incremento di questo schema non petrarchesco nella produzione cinquecentesca di argomento morale e spirituale («Non per niente *Questa vita mortal* non è un sonetto amoroso», *ibid.*).

³⁵ *Lirici del '500*, Milano, Garzanti, 1941. In calce la didascalia: «È uno dei sonetti attribuiti al Casa». Per il testo critico di riferimento cfr. Giovanni Della Casa, *Le rime*, a cura di R. Fedi, Roma, Salerno, 1978 (il sonetto è il n. 77).

³⁶ Per una ricognizione in area cinquecentesca cfr. C. Acucella, «Beato 'in-sogno'». *Una lettura del sogno lirico dell'amata da Petrarca a Marino*, «Italianistica», 1, 2014, pp. 49-75. Anche l'incipit del primo degli *Altri sonetti*, «Sogno infaticabilmente da un po' / di tempo: come in ospedale. Segno / di troppa vita o che manca, non so» ricorda il bembiano «Sogno, che dolcemente m'hai furato / a morte e del mio mal posto in oblio», sia pure abilmente dissimulato: stesso significato d'attacco, grammaticalmente variato, seguito dall'avverbio polisillabico, che in Raboni rende l'endecasillabo non canonico, e dall'inarcatura che isola in *rejet* il nesso preposizione + sostantivo bisillabo (le due tessere, ugualmente astratte e 'pesanti', «morte» e «tempo»); inoltre il v. 3 di Raboni: «segno / di troppa vita o che manca, non so», mette la sordina all'esecuzione del modello («m'hai furato / a morte»). Nella stessa sezione, *Fatti pure in quattro, allargati, notte rivisita il topos* dell'invocazione al sonno. Questi i versi finali: «Ma sì, meglio vedervi, meglio avervi, atroci lacune, che con i nervi // mozzati e a fiato mozzo nell'intrico / dei simboli subirvi, non c'è, dico, / peggior servaggio che sognarsi servi» (vv. 11-14); in questo caso l'immagine del v. 12 è un omaggio al sonetto di Michelangelo *O notte, o dolce tempo benché nero*, che al v. 5 reca: «Tu mozzi e tronchi ogni stanco pensiero». Il contatto interessa sempre zone incipitarie: rispettivamente l'inizio della seconda terzina (Raboni) e della seconda quartina (Michelangelo).

³⁷ Non escluderei altre interferenze o reminiscenze, comprese quelle librettistiche, data la confidenza dell'autore con la materia. Ad es. dal *Belisario* di Donizetti: «Ombra pallida e diletta, / che t'aggiri a me d'intorno» (Atto I, scena III) o da brani handeliani del *Radamisto*: l'aria «Ombra cara di mia sposa» (Atto II, scena II); e del *Giulio Cesare*: il recitativo «Alma del gran Pompeo, / che al cenere suo d'intorno / invisibil t'aggiri» (Atto I, scena VII). Devo questi riscontri alla competenza dell'amico Rossano Pestarino, che naturalmente ringrazio.

³⁸ Cfr. Beltrami, *Metrica, poetica, metrica dantesca* cit., pp. 44-45, e I. Baldelli, voce «Endecasillabo» in *Enciclopedia dantesca*.

³⁹ M. Gezzi, *Credere ancora nella poesia. Incontro con Giovanni Raboni*, «Atelier», 29, VIII, 2003, pp. 30-31.

⁴⁰ *Medicamenta e altri medicamenta*, Torino, Einaudi, 1989. A documentare un'influenza che lo stesso Raboni ha più volte riconosciuto, basterebbe l'estratto di un articolo di Patrizia Valduga, dal «Corriere della Sera» del 14 settembre 1998: «Dei lirici del Cinquecento, chi possiede l'antologia di Baldacci (Salani '57, poi Longanesi '75) se la tenga cara, perché da anni è introvabile: è passata per avventura una Gaspara Stampa nella Bur; ma nessuno ha mai dedicato un singolo volume alle due voci più alte del petrarchismo cinquecentesco: Giovanbattista Strozzi ("Posa, amica gentil, che 'l mondo ignaro / e folle chiama Morte, / apri di tuo sì caro / e desiato albergo, apri le porte") e Chiara Matraini ("O luci del mio cor fidate e care / come da gl'occhi miei vi dipartiste / tacite, e nell'ocaso vi copriste / eternamente, senza mai tornare!")».

⁴¹ In un altro madrigale l'invocazione all'«ombra» svolge lo stesso *topos* del casiano *Ombra nemica*... : «Ombra cara, deh torna, ch'io m'addorma, / Torna ombra, e 'l dolce lume, / Come dianzi, mi forma / E m'appresenta in queste amiche piume: / Né mai più si rallume e si rag-giorne, / Ond'io con lui: felice / sonno, a te che non lice? / Ma sempre il mio bel sol meco soggiorne» (Giovanni Battista Strozzi il Vecchio, *Madrigali inediti*, a cura di M. Ariani, Urbino, Argalia, 1975, p. 90).

⁴² Cfr. *Metrica e libertà*, in *Saggi ed epigrammi* cit., p. 792.

FRANCESCA LATINI

*Commento a Miracoli di Fernando Bandini**

Commentary on Fernando Bandini's Miracoli

ABSTRACT

Commento di una delle liriche di *Meridiano di Greenwich* (1998), *Miracoli*, che va ben al di là delle frequenti riflessioni metapoetiche bandiniane. Sviluppandosi su due visioni giustapposte – il poeta vede con gli occhi dell'immaginazione ora il prodigio del cavallo di Achille, reso parlante da Era, ad annunciare all'eroe la sua prossima fine (*Iliade* XIX, 397-424), ora il miracolo di Sant'Antonio, «che fa parlare un fantolino muto» –, un commento a *Miracoli* non può prescindere (oltre che da una verifica puntuale sul lavoro di 'traduzione' dell'*Iliade*), da un'analisi delle fonti agiografiche e iconografiche dell'episodio antoniano (le varie *legendae*, ma anche le relative rappresentazioni di Donatello, Antonio Lombardo, Tiziano), che sostentano questa riflessione sulla lingua a più interlocutori (Folena, il dedicatario; Heidegger e Lacan, gli avversari). Una lingua che è facoltà tutta umana, poiché precipuo dono divino, preannunciato nell'Antico Testamento (*Sapientia* 10, 21), e propriamente 'compiutosi' con l'incarnazione del *Verbum*.

In *Miracoli*, one of *Meridiano of Greenwich's* poems (1998), the author goes far beyond his usual metapoetic reflections. Developing two opposite visions, the poet sees in his mind's eye either the prodigy of Achilles's horse, which is made to speak to announce his master's approaching death, or Saint Antonio's miracle, thanks to which a little dumb child suddenly talks: so that a commentary of this poem, besides an accurate examination of the translation from *Iliade* XIX, 397-424, can't leave out an analysis of the hagiographical and iconographical sources of the episode (which are the various legends, but also the representations of the great masters as Donatello, Antonio Lombardo and Tiziano collected into the basilica). All that wealth of materials supports the reflections about the language addressed to different receivers (the critic Gianfranco Folena, who is the dedicatory, and the two adversaries, Heidegger and Lacan) and shows Bandini's point of view of this human attribute announced in the *Old Testaments* and accomplished in the Word made flesh.

- * Ringrazio l'amica Natascia Tonelli, che ha letto in anteprima questo lavoro. Indicazioni e sue suggestioni personali hanno trovato così luogo nel saggio interpretativo, nato, similmente alla lirica che ne è oggetto di analisi, nello spirito di una *sodalitas* di studi, che è scambio di idee e competenze individuali, ma soprattutto complicità di dilette poetiche.

Commento a *Miracoli* di Fernando Bandini

A Monica, Enrico e Luciano,
cari amici, di lingua pavana

Parrebbe facile giuoco interpretare *Miracoli*, lirica su cui si chiudono le *Cose del mondo di sotto*, quarta sezione del *Meridiano di Greenwich*. Procedente sul triplo registro linguistico del poeta, secondo un ordine che incardina a perno dell'unità il poemetto latino, *Psyche*, il polittico vede distribuiti gli altri quattro testi in compiuta disposizione simmetrica, con ai fianchi dell'episodio in lingua morta i due testi dialettali, *La ciupinara* e *El nome*, mentre, a segnare le estremità del nucleo, sono chiamati i due componimenti in italiano: *Latte che trabocca* e appunto *Miracoli*. Titolo efficace, quello della sezione, che dichiara la sostanza ultraterrena, o piuttosto ctonia, di tali *res* poetiche, palese e incontestabile in soggetti quali la fanciulla del mito apuleiano, o il curioso animaletto cieco, abitatore delle viscere terrene. Meno manifesto negli altri capitoli, seppure comprensibile a una lettura dei testi: in *Latte che trabocca* si tratta di far riemergere dai sotterranei della memoria un ricordo olfattivo dell'infanzia, ne *El nome* la larva rarefatta di una persona morta o una fantasma della propria mente. Quanto a *Miracoli*, lirica di una certa ampiezza narrativa, «la più geniale fra le liriche del libro» – come asserisce Ramat, recensendo *Meridiano di Greenwich* su «Poesia» (RAMAT 1999, p. 24) –, due sono in realtà i fatti sovranaturali (d'angelica materia l'uno, quanto avernale l'altro) che il poeta rievoca, perdendosi propriamente nell'illusione visiva di questi affini e pur difformi prodigi: il vero e proprio miracolo compiuto dal santo di Padova – la concessione straordinaria della favella a un neonato perché scagioni la madre dall'infamante accusa di un marito geloso – e il *monstrum* del cavallo di Achille, annunciante all'eroe la sua prossima fine, episodio narrato nel XIX libro dell'*Iliade* (poema dalla cui lettura Bandini scivolerà più tardi nel *somnium* di *Rappresentazione della mia morte al tempo delle guerre in Medio Oriente* 1-10: «Fu mentre in quel mattino di tarda primavera / rileggevo l'*Iliade* in un vecchio libro slabbrato / libro di scuola e un'orda / di guerrieri-formiche dilagava / sulla terra che molti esseri nutre; / uno di quei mattini in cui la mente / è più limpida e meglio si ricorda / delle cose perdute / e di altre che il tempo ci ha negato; / fu allora, in quel mattino, che mi toccò morire» [DCA]).

Parrebbe facile giuoco, appunto, se pensassimo che tali letture classiche (perfettamente dominate da Bandini), assieme alla leggenda agiografica, bastassero a glossare con note erudite i versi di *Miracoli*, «una poesia così padrona dei propri mezzi da non schivare i rischi della maniera, dell'iperletterario» (RAMAT 1999, p. 23). Certo è questo il passo obbligato e d'abbrivio: l'esegesi di un te-

sto che, nelle sue memorie omeriche, procede pressoché nei termini di una traduzione fedele, in cui si incuneano dettagli inediti, cionondimeno spesso autorizzati dal modello, o anche particolari provenienti da altri *loci* del poema, se non dalle vicende ulissiache, o ancora da opere latine che vertono sul mito achilleo, non può esimersi dall'affrontare, col rigore degli *scholia* antichi, la lettera poetica. Ma se, preannunciato nel cappello introduttivo il rapporto vitale di *Miracoli* col poema iliadico, rimanderemo al vero e proprio commento le puntuali glosse crenologiche, lo stesso rapporto con l'altra fonte ispiratrice, la leggenda del santo taumaturgo, ci impone di condurre un'indagine più ragionata sul reimpiego operato da Bandini del mito in questione, dando, fin da queste pagine introduttive, una risposta a quel bizzarro equivoco, o vogliam dire errore, compiuto dal poeta nel rievocare il miracolo di sant'Antonio.

Come già riferito, Bandini, intrecciando in un continuo raffronto le due storie, a interrogarsi sulla grazia divina della parola umana (questo infatti il vero motivo di congiunzione delle due favole antiche, pensate e propriamente rivedute nei loro nodi diegetici), travisa fortemente il racconto agiografico, che narra ben altra azione del santo francescano. Il miracolo del neonato a cui il santo dona facoltà di parlare non è infatti l'atto benefico di un guaritore, compiuto nei confronti di un piccolo infermo, come la lettera del testo bandiniano sembra apertamente raccontarci. Avessimo dei dubbi circa l'espressione impiegata dal poeta in esordio, «Penso al miracolo di sant'Antonio / che fa parlare un fantolino muto» – dove l'aggettivo «muto» può anche essere interpretato come 'non ancora dotato di capacità locutorie' giusta la natura di *infans* del bambino – la ripresa del tema, ai vv. 23–25, «Ma il bimbo che ha riavuto la favella dal santo / pieno di gioia batte / le mani tra gli astanti che gridano al miracolo», non lascia adito ad altre interpretazioni, giacché il prefisso iterativo del verbo ci indica chiaramente come Bandini intenda il miracolo nei termini di un gesto taumaturgico: elargizione di una voce, o persa o mai avuta, a un fantolino affetto da mutismo congenito, o transitorio forse ed accidentale. Vale la pena ricordare che Ramat non rileva l'equivoco, errore che può guizzare agli occhi infatti solo a un'analisi esegetica del testo e non ovviamente a una lettura di superficie: «Ineguagliabile è infatti la grazia della favella recuperata, un dono che serve ad annunciare non la morte, come nel caso del cavallo fatato, ma la vita. [...] “Miracoli” è una “lode” alla parola, alla “sola acqua che ci ristori”: se ne riassapora il gusto nella “infantile primizia”, l'improvviso balbettio, del bimbo miracolato dal “mite taumaturgo”» (RAMAT 1999, p. 25).

Eppure, come già detto, il mito altro racconta. Così narra la più accessibile, ma anche la più ampia biografia del santo composta dal gesuita Emanuel de Azevedo, *Vita del taumaturgo portoghese Sant'Antonio di Padova*, opera circolante anche in compendi già allestiti tra Sette e Ottocento; riporto di seguito l'episodio del miracolo:

In Ferrara, predicando col solito frutto di abbondanti conversioni, Iddio l'onorò d'un prodigio quanto grazioso nel modo, altrettanto salutare nell'effetto al corpo ed all'anima di coloro, per cui operossi. Gli si presentò un dì una gentildonna, a cui per mala sorte era toccato un marito geloso, il quale s'era avanzato a giudicare che un figlio a lui nato di fresco non fosse frutto del loro matrimonio; e talmente lo tormentava il falso giudizio, che si fece intendere di non aver miglior ripiego a lavare la contratta macchia di disonore, che col privare di vita la madre e il figlio. La donna, piagnendo, prese a sfogare il suo dolore col Santo e gli riferì qual fosse del marito l'umore, quali gli strapazzi, che ne soffriva, quale il pericolo della vita; e lo pregò delle sue orazioni e di sollievo a tanti disastri non meritati dalla sua coniugale innocenza. Alle lagrime ed al pericolo della miseria si commosse Antonio, la confortò e l'animo a sperare il rimedio da quel Dio, che non sa abbandonare gl'innocenti; e le promise di pregare per lei. Dopo non molto tempo il Santo s'incontrò col gentiluomo geloso, con cui erano altri suoi pari, i quali vedutolo, lo fermarono a ragionare. O fosse premeditato l'incontro o casuale, passò dappresso una donna, che tralle braccia aveva il bambolo figlio del sospettoso, nè molto lontana camminava la madre stessa. Allora Antonio, fermata la donna, accarezzò il fanciullo e con viva fede in Dio lo interrogò: *Ditemi, bel bambino, tra questi chi è vostro padre?* Sorrisero i gentiluomini, apprendendo la dimanda per un vizzo fatto al fanciullo, presente il padre. Ma il bambino all'interrogazione, volgendo la faccia e fissati gli occhi nel geloso, con lingua spedita e voci articolate lo chiamò per nome e disse: *Quegli è mio padre*. Storditi alla risposta di un bambino di pochi mesi i circostanti, il geloso si empì di confusione a un tempo e di allegrezza: ed Antonio, *prendete tosto, soggiunse, in braccio il fanciullino e rasserenate il cuore: non potrete più dubitare se sia vostro, avendovi egli di sua bocca renduta chiara testimonianza*; e presa buona licenza, partì. Allora il geloso, prorompendo in un diretto pianto, abbracciò e baciò teneramente il suo figlioletto, e cacciata la gelosia, si rasserenò e rendette in avvenire l'amore e la stima dovuta alla fedele consorte. Il fatto è celeberrimo ed è scolpito in marmo alla cappella del Santo: aggiungono alcuni altre circostanze, che non trovo bene appoggiate.

(libro I, capo XXIII, pp. 90-91)

Senza perderci tra gli infiniti rivoli dell'agiografia antoniana, vale la pena ricordare che la prima biografia medievale, la *Legenda Assidua*, non può essere considerata responsabile di questo fraintendimento, per il semplice fatto che le gesta ivi narrate si riducono a pochi episodi salienti, concentrati in due brevi intervalli temporali (dal 1222 al 1223 e quindi dal 1230 fino alla morte del santo); la lacuna relativa al periodo più interessante dell'apostolato di Antonio, che compromette la *Assidua* (post maggio 1232) – archetipo delle cronache scritte immediatamente dopo (la *Anonyma*, del 1235 circa, e la *Raymundina*, del 1293 circa); più ricche di episodi soprattutto taumaturgici la *Benignitas* dei primi anni del XIV secolo e la *Rigaldina*, composta presumibilmente tra il 1293 e il 1303 –, non è sanata del tutto dalle successive *legendae*. Del miracolo compiuto dal santo, per difendere la madre del bambino dalla calunnia maritale, non vi è traccia neppure nel *Liber miraculorum* (1367); l'intervento viene finalmente attestato da Sicco Polentone nella sua *Sancti Antonii confessoris de Padua vita* (1435). Sta di fatto che la versione autentica del mito, narrante l'impresa stupefacente di far proferire verbo a un infante (affine e opposta al prodigio spontaneo, non operato da santo, dell'antico canto popolare *Donna lombarda*, come

mi segnala Natascia Tonelli), curiosamente ci appare, più della reinterpretazione bandiniana, vicina al *monstrum* omerico, racconto appunto dell'analogia straordinaria concessione da parte di Hera a un essere non parlante – seppur cavallo già 'predisposto' al portento (data la sua natura divina) – del dono della favella, con finalità oracolari. La singolare affinità di dinamiche sembra con ciò metterci in guardia: se di fraintendimento dell'episodio agiografico dobbiamo parlare, malinteso probabilmente suggerito, come vedremo, dalla lettura di un'erronea fonte collaterale, Bandini non può non essere persona ben informata sui fatti del santo; l'accostamento dei due miti, correlabili proprio in base al loro conforme svolgimento, in una lirica che si dipana come un continuo intreccio delle due visioni, ci spinge proprio a pensare a una indubbia conoscenza da parte del poeta degli esatti sviluppi diegetici del miracolo antoniano. È tuttavia plausibile che a Bandini – per altre motivazioni che spero di enucleare nel corso dell'esegesi, dimostrandone l'importanza ai fini dell'argomentazione 'filosofica' della poesia – preme reinterpretare la *fabula* originale.

Insisto su questa colpevolezza felice del poeta, ribadendo che Bandini non può non conoscere le opere del francescano che ha in Padova il centro culturale più importante, non soltanto per l'oggettiva competenza di un frequentatore di testi antichi (in lingua latina e magari di tradizione culturale prettamente veneta) com'è Bandini, ma anche perché il miracolo del neonato che parla è, per un veneto, episodio fitto negli occhi fin dalla puerizia. Dell'evento si contano nella basilica del santo infatti ben tre rappresentazioni eccelse: lo raffigura dapprima (*post* 1446 – *ante* 1553) Donatello in uno dei pannelli bronzei dell'altare; torna a rappresentarlo in forme plastiche, in un bassorilievo marmoreo (1501) Antonio Lombardo, lavorando insieme al fratello Tullio, per la cappella dell'Arca; in ultimo (1511) anche Tiziano viene ad affrescare proprio questo episodio (assieme ad altri due interventi operati dal francescano: il *Miracolo del piede risanato* e il *Miracolo del marito geloso*) nella sala principale della Scuola del santo.

Ebbene, proprio da questo patrimonio figurativo, o meglio, dalla connessa letteratura critica, credo che Bandini possa essere stato fuorviato (o abbia piuttosto accondisceso a essere ingannato, 'per partito preso') verso una concezione inesatta dell'evento, in cui comunque il poeta deve aver sentito (dopo avere impostato la lirica sul raffronto dei due equivalenti fenomeni sovranaturali) una fortunata congiuntura, porgente ulteriori feconde idee ai fini del proprio discorso teoretico.

L'errore è compiuto nella fortunata traduzione italiana degli anni Cinquanta della monumentale «Guida al godimento delle opere d'arte in Italia», *Der Cicerone*, di Jacob Burckhardt, ne riporto il passo:

Fra i lavori del periodo più tardo dei due fratelli quelli più importanti trovansi nella cappella di Sant'Antonio nella chiesa del Santo a Padova. Qui, nel nono rilievo, sul quale è rappresentato il Santo che guarisce un bambino muto, impariamo a conosce-

re Antonio Lombardo come un notevole compositore: la bellezza del mondo classico lo ha evidentemente pervaso e guidato con maggiore libertà di spirito, che non Tullio.

Il Cicerone, p. 685

L'equivoco della traduzione italiana (lo storico svizzero dice infatti «der Heilige ein kleines Kind zum Sprechen bringt», cfr. *Der Cicerone*, I, p. 627) peraltro sconfessato anche dall'altra descrizione dell'affresco di Tiziano, dove la lettera è resa fedelmente (cfr. *Il Cicerone*, p. 1061: «Nella Scuola del Santo sono di mano sua il I, l'XI e il XII quadro: S. Antonio fa parlare un neonato per confermare l'innocenza della madre») sarà dunque da considerare il fondamento 'scientifico', su cui Bandini imposta questa sua reinterpretazione della leggenda, licenza che – andrà magari aggiunto – il poeta si concede forse non solo invocando l'«autorità» del *Cicerone* fallace. Il culto popolare da sempre attribuisce infatti al grande predicatore francescano, la cui lingua attestò, proprio al momento della traslazione della salma, col suo stato incorrotto, la santità dell'uomo (cfr. nel commento la nota ai vv. 51-52), uno specifico repertorio di miracoli *post mortem*, che oltre a essere determinati dalla qualifica di taumaturgo di Antonio, ne derivarono appunto da questa fama di grande affabulatore, maestro della parola detta. Non si contano infatti i mutoli risanati per intercessione del santo, evocato al proposito (il primo miracolo del genere avvenne il giorno della traslazione, come si legge nella *Assidua*: «ibi soluta mutorum lingua velociter et plane dei laudes acclamavit», cfr. *Leggende di Sant'Antonio di Padova ed altri documenti del XIII secolo*, p. 38), peculiare capacità del santo, ricordata anche nelle sue litanie liturgiche: «Sant'Antonio, che rendi la parola ai muti».

Ma perché sta a cuore al poeta forzare in tale direzione più popolare e universale insieme la leggenda vera dell'evento operato dal santo, da sorprendente risoluzione di un contenzioso coniugale, a elargizione a chi ne sia privato di quella facoltà che eleva l'uomo ad uno stato quasi divino? Perché Bandini vuole appunto celebrare, con siffatti «versi di lode» (v. 95), il miracolo del linguaggio. È per questo che il poeta non si fa scrupoli a violare la leggenda delle cronache, 'traducendola' in quella fattuale concessione di grazia all'uomo, provvisto da Dio di una parola, che è *logos*, facoltà intellettuale per comprendere il mondo e così accettarne la legge peculiare: «il vivere e il morire» (v. 91). È su questa personale rielaborazione del mito che si innesta allora il vero tema speculativo della lirica, la quale, pur sviluppandosi nei termini di un flusso continuo di fantasie visive aventi a soggetto i due episodi, è in realtà una delle pagine più teoretiche di Bandini, che non solo si interroga al momento sulla propria attitudine di poeta, ma si avventura qui a riflettere sul «Wesen der Sprache».

In base a questa vera finalità del testo, sempre la medesima leggenda del fantolino subisce nel corso della lirica altri arbitrari mutamenti nella sua canonica iconografia. Non sfugga all'attenzione – i puntuali rimandi ai testi scritture nel commento ne daranno testimonianza – come a un certo punto il miracolo della cronaca agiografica si trasformi in ben altro fanciullo, quel Bambino

che è offerta sacrificale di Dio all'umanità, «germoglio» da cui «l'umana pianta» scaturirà rinnovellata (cfr. le note di commento ai vv. 36-42).

Se anche in questo caso la tradizione devozionale del santo contribuisce fortemente a tale trasfigurazione del neonato della storia ferrarese nell'«infantem pannis involutum, et positum in praeseptio» dei Vangeli (*Lc* 2, 12), poiché all'immagine del Bambino è comunque legata la figura di Antonio, visitato nella cella, come altra leggenda narra (cfr. *Liber miraculorum* 22, 1-8), dal pargolo divino miracolosamente apparso al santo – l'episodio è uno dei più importanti eventi prodigiosi occorsi al francescano, destinato addirittura ad assumere valore di icona indubbia del santo di Padova – il processo logico è indotto anche da più colto nesso concettuale. Del Bambino il poeta ricorda infatti proprio la natura di «Verbo», che fattosi uomo viene a compiere le Scritture antiche, e non solo a subire nella carne la Passione, ma ad offrire ai credenti il dono della *sapientia*: «ego enim dabo vobis os et sapientiam, cui non poterunt resistere et contradicere omnes adversarii vestri» (*Lc* 21, 15), virtù intellettuale che – si rilevi – è *os*, ossia favella, facoltà di parola, come già annunciava il Vecchio Testamento, *Sap.* 10, 21: «Sapientia aperuit os mutum, et linguas infantium fecit disertas».

Pur sviluppandosi sostanzialmente sui due *visa* (non propriamente *somnia*), indotti da rimembranze erudite, accostate in una serie di raffronti a evidenziare l'opposta natura del prodigio, *Miracoli*, come tanti altri testi bandiniani, non può tuttavia prescindere da una interpretazione che ne cali la lettera nella cronaca e nel tempo dell'uomo Bandini: del poeta, come dello studioso o del traduttore, che non solo si interroga su tutti i propri magisteri, ma che su questi si confronta con pertinenti interlocutori, che divengono dunque presenze corali o propriamente *personae* della messinscena in versi. È ciò che si verifica puntualmente anche in questo «grumo ipervitale» (RAMAT 1999, p. 23) di *Meridiano di Greenwich*, dove Bandini neppure tace i nomi di coloro a cui si rivolge nell'affrontare l'oggetto speculativo della propria *quête*, che va ben al di là di una riflessione metaletteraria, procedendo *Miracoli* non come un puro esame di coscienza, bensì come una decisa dissertazione sull'universale *quaestio* del linguaggio, virtù 'laudata' come esclusiva facoltà umana. I 'chiamati' in tale *Erörterung* sulla parola: Folea, Heidegger e Lacan, la triade coeva di Bandini, che viene a contrapporsi, nel complesso gioco dei livelli temporali della lirica, all'altra 'picciola schiera' degli antichi mitopoietici: il santo di Padova ed Omero.

Messa a fuoco l'indagine portante, che fa da sfondo alle fantasmagorie achillee ed antoniane campeggianti in primo piano, è doveroso osservare come la lirica tragga significazione proprio dall'eloquio esposto con gelosa riservatezza al 'fratello maggiore', al Maestro e all'amico di una vita, Gianfranco Folea, destinatario di questi «versi di lode» a cui, come vuole tradizione trobadorica (il quotidiano pane del filologo-linguista), si chiude con un *envoi*, congedo in cui il poeta saluta la propria lirica e la indirizza all'amico ormai scomparso (vv. 95-98). Se infatti il dibattito speculativo emerge in tutta la sua evidenza solo là dove Bandini espone le ragioni del proprio dissenso nei confronti

delle dottrine heideggeriane e lacaniane (vv. 56-69) sull'essere e sul linguaggio – il filosofo di *Unterwegs zur Sprache*, ma anche di *Gelassenheit*, e lo psicanalista soprattutto del *Séminaire. Livre XI* (ma la critica è diretta anche ai seguaci delle due scuole di pensiero e andrà pure rilevato certo muoversi per «scorciatoie» del poeta, giacché l'impressione che si ricava da queste parti più teoretiche è che Bandini ricorra talvolta a un uso parodico della terminologia delle due dottrine, soprattutto del verbo dello psicanalista, senza propriamente ingaggiare un corpo a corpo coi due interlocutori, almeno con Lacan appunto, ché con Heidegger, di necessità, la disputa si fa più sostenuta) –, l'unico consegnatario di questa importante pagina di poesia epistemologica resta, come si evince dalla toccante evocazione della chiusa, che ne inquadra l'*umbra* ormai accolta nell'Elisio, il Maestro diletto.

Non possiamo intraprendere dunque la lettura di *Miracoli* senza riscontrare come l'allocuzione al linguista parta fin dal primo verso, dalla visione del prodigio antoniano: l'uomo che esordisce dicendo «Penso», non solo è uomo che si pensa pensante, ma narra ad altro eletto ascoltatore il racconto di queste sue riflessioni sulla lingua, nate non per restare sepolte in cuore, ma per essere dapprima enunciate e quindi messe in poesia, e così offerte allo studioso della parola detta e scritta. Tutti i pensieri infatti, qui redatti in forma lirica, furono un tempo enunciazioni espresse a voce al premuroso ospite, come Bandini dichiara nel distico finale (vv. 97-98). Portare l'indagine pertanto sui familiari rapporti del poeta col Maestro, ed insieme sulle relazioni del discepolo coi suoi pari, i «folenotteri» di roncagliana designazione (cfr. RONCAGLIA 1980, p. VII, MENGALDO 1993, vol. I, p. XVII e LIMENTANI 1993, vol. I, p. XXI), è vitale strategia ermeneutica per afferrare a pieno tutte le più minute sfumature di tale *epistème* in versi.

Indispensabile quindi per commentare l'*explicit* conoscere la consuetudine di Folena di ospitare in estate amici e colleghi, presso la propria casa di Châteauneuf-sur-Loire (cfr. le testimonianze al riguardo di BERENGO 1993, vol. II, p. 1781, ma anche di DA POZZO 2006, p. 209), *buen retiro* in quella terra d'adozione, e per studi e per amore (francese era la prima moglie di Folena, la pittrice e poetessa Elisabeth Marcilhacy), teatro di tante conversazioni che avranno poi spesso un esito concreto, magari sotto forma di imprese collettive nel Circolo Filologico-Linguistico Padovano, a cui Bandini partecipa entusiasta.

È dunque a questo Folena, a cui sempre il «mondo» apparve «*sub specie linguistica*» (RENZI 1992, p. 462), che Bandini si rivolge, avanzando nel solco della medesima linea concettuale ed insieme morale del Maestro; una definizione del linguaggio umano come quella che il poeta dà al v. 27, «eco limpida di vive cose», ci testimonia un'acquisizione convinta dell'*ethos* dello studioso, che proprio «le cose e il valore delle cose» evocava quale radice di ogni atto comunicativo, e dunque come irrinunciabili campi di osservazione per chi si accinga a fare ricerca linguistica, fin dal proemiale programma espresso nel primo dei «Quaderni del Circolo Filologico-Linguistico Padovano» (cfr. FOLENA

1966, p. xv). E a Folena Bandini offre non solo una lirica in cui dell'«essenza del linguaggio» si parla, ma anche una poesia che nelle sue parti descrittive, i *visa* appunto dei prodigi, viene a trattare materia cara e oggetto di studio del filologo. Come non pensare alle pagine dedicate alla cultura veneta dei tempi antoniani, anzi agli stessi testi del dotto francescano, «germoglio» più di Parigi che di Assisi (cfr. FOLENA 1982)? Come non ricordare quegli interessi interdisciplinari del linguista che al Veneto anche dei pittori, ossia Tiziano (uno degli artisti direttamente coinvolti nella gran fabbrica del santo), riservava altra sua dotta indagine di glossatore (FOLENA 1983)?

E, poi, come non accorgersi del fatto che in *Miracoli* – poesia nuovamente offerta in dono al Maestro, senza apportare variante alcuna al testo uscito in raccolta (cfr. BANDINI 2006) – il poeta affronta un'impegnativa prova di traduzione, tipologia di esercizio letterario che ancora Folena, in veste di studioso e di promotore di cantieri scientifici, poneva al centro dei propri interessi (penso all'importante produzione critica sull'argomento – in particolar modo a *Volgarizzare e tradurre*, «l'aureo libretto di storia della teoria della traduzione», CARENA 2006, p. 134, ecc. –, ma penso anche alla meritoria iniziativa del Premio Monselice)? Per la sua micro-achilleide, *Miracoli* sarà dunque da considerare anche nel suo valore di cimento, presentato al vaglio del giudice maggiore in materia, a cui peraltro Bandini aveva già indirizzato altra prova di versione poetica da questa lingua morta, la traduzione dell'ottava pitica di Pindaro (l'ode tanto cara a Pascoli, dell'«uomo sogno d'ombra») che tien dietro alle brevi pagine di riflessione metodologica offerte sempre a Folena nella *Festschrift* del 1993 (BANDINI 1993).

In ultimo, rimanendo nell'ambito degli scritti occasionali, *xenia* di poeti deferenti, grande è la tentazione di riconoscere in *Miracoli* la risposta di Bandini, in una sorta di agone poetico, alla traduzione di Giovanni Giudici dell'inno eucaristico di Tommaso d'Aquino, il *Pange lingua*, versione donata sempre a Folena entro la silloge di studi allestita come saluto all'accademico per la sua uscita dall'Università (GIUDICI 1993), e testo, così passato all'esame del massimo intenditore, solo di seguito inserito in veste di lirica proemiale nelle due raccolte di traduzioni, *A una casa non sua* (Milano, Mondadori, 1997) e *Vaga lingua strana. Dai versi tradotti* (Milano, Garzanti, 2003). Un Folena che – mi ricorda Natascia Tonelli – aveva in precedenza sempre «ispirato» con la sua «affettuosa malinconia» a Giudici, in una sera di marzo del 1983, a Padova, l'impresa di *Salutz*, quasi scaturita dai conversari col filologo (si legga la Nota all'opera in GIUDICI 2008, pp. 742-44).

Nota metrico-prosodica

La lirica, accostabile in ragione dell'ampiezza nonché del metro a un modulo di canto leopardiano, procede fondamentalmente sulle due misure canoniche dell'endecasillabo e del settenario, questo spesso raddoppiato. Su un totale di 98 versi, un po' meno della metà sono endecasillabi; rispondono infatti piena-

mente a questo metro i vv. 1, 2, 3, 5, 8, 11, 13, 14 (ammessa una dialefe che separa, come da pausa sintattica, segnalata per mezzo della virgola, il nome «Hera» da «dice»), 17, 21, 26, 29, 31, 33, 34, 39, 40, 41, 42, 45, 47, 49, 52, 54, 57, 58, 62, 64, 66, 67, 71, 72, 73, 75, 78, 80, 84 (non canonico, dato l'accento di quinta), 85, 88, 92 (ammessa una dialefe tra «belle» ed «armi»), 93, 95, 98 (per un totale di 43 versi).

Settenari sono i vv. 7, 18, 19, 22, 24, 28, 30, 32, 36, 43, 48, 50, 55, 59, 61, 65, 69, 79, 82 (19 in tutto, dunque circa un quinto della somma complessiva); si osservi come è dato loro spesso una collocazione di rilievo, metrica o semantica; il settenario è impiegato in chiusura di strofa ai vv. 7, 22, 48, 69, 79, in attacco di stanza, v. 32, oppure è verso che sigilla sentenze e immagini-chiave: vv. 36, 50, 55, 65, talvolta anche a fine di stanza, come nel caso del v. 69, perno interpretativo dell'intero componimento: «l'essere e la parola». Al settenario si affida altresì ruolo di verso parentetico, nella sua assolutezza (v. 50), o all'interno di più ampie misure metriche (v. 12: «(perché preannunci morte)», v. 17: «— mentre abbassa la testa —», v. 21: «(lingua o segreto inferno)»).

Raddoppiano questa misura i vv. 4, 12, 15, 20, 23, 25, 27, 35, 38, 44, 46, 51, 56, 60, 63, 68, 74, 77, 81, 83, 86, 87, 89, 90, 91, 96, 97 (27 in tutto, dunque più di un quarto del complesso metrico, che sommato ai settenari semplici costituisce, rispetto all'altra misura canonica dell'endecasillabo, l'altra metà circa dei versi della lirica: 46 versi). Certo andrà osservato che se spesso la cesura tra i due settenari cade là dove si ha un'altrettanto forte divisione sintattico-semantica — valga per tutti il caso del v. 56 («Studenti del non-detto, analisti sottili»), costituito dai due vocativi, rivolti alle due opposte schiere di seguaci dello psicanalista e del filosofo, i cui nomi scandiscono altro primo emistichio all'interno di un martelliano (v. 60) («Heidegger e Lacan») —, altre volte la misura del settenario doppio si consegue tramite scansioni artificiali (si veda per esempio il v. 89 dove l'alessandrino è ricavabile solo a prezzo di una dialefe innaturale tra «fino» e «a», facendo cadere qui la cesura del tutto arbitraria all'interno del discorso).

Così altre volte i due settenari convivono con più naturali scansioni interne, delimitate dal senso e dall'ordine sintattico. In questo modo, entro il v. 20, si può riconoscere anche un endecasillabo (seppure dalla prosodia zoppicante, dato l'accento di quinta) se ci atteniamo all'unità del sema: «ché nessuno sapia da dove vengono» (la tessera precedente, infatti, il complemento di specificazione, «del carro», pur separato da forte *enjambement* dal nome a cui si riferisce, «il giogo», per senso e per sintassi è parte del verso precedente; ne consegue un processo di ristrutturazione a orecchio e a senso che permette, anche sulla base di certe *mise en relief* foniche, di individuare altre possibili scansioni: «gli piove giù dal collARE | e tocca la tERRA | lungo il giogo del cARRO»; ottonario + senario + settenario; ma anche «gli piove giù dal collare e tocca | la terra lungo il giogo del carro» decasillabo + decasillabo, e così pure «giù dal collare e tocca | la terra lungo il giogo del carro», settenario + endecasillabo con dialefe). Più piana l'altra possibile scansione del v. 23, leggibile quale en-

decasillabo + trisillabo o trisillabo + endecasillabo («Ma il bimbo che ha riavuto la favella | dal santo», «Ma il bimbo | che ha riavuto la favella dal santo»); varie ancora le scansioni del v. 27, la cui prima tessera, è, analogamente a quella su cui si apre il v. 20, complemento di specificazione («del sole») legato al nome precedente («al lume»); ne consegue che entro il v. 27 possiamo individuare un endecasillabo: «è un'eco limpida di vive cose» (il cui termine è segnato dall'assonanza di *cOSE* con il vero rimema *vOCE*). Così è possibile scandire il v. 38, come endecasillabo + quadrisillabo: «che ingrandisce i suoi rami nel dolore | e che in sorte», un quadrisillabo che ricollegato al suo oggetto, espresso nel verso seguente (v. 39), dà a sua volta luogo ad altro settenario nascosto: «e che in sorte ha il morire», affiancato da verso omometrico, perfettamente coincidente con altra unità semantico-sintattica: «Ma grande è il nostro orgoglio». Anche la tessera d'apertura del v. 63 si ricollega all'ultimo elemento sintattico del v. 62 («sacra / glossa»); esclusa così dal computo metrico del verso, questo viene a coincidere con un endecasillabo: «da propinare a doti conciliaboli», seguito da altro perfetto endecasillabo (v. 64), in cui tuttavia, a motivo dell'identità fonica più forte, una vera e propria rima rara (poiché sdrucchiola), è possibile individuare altro settenario interno: «Eccovi qui i *vocABOLI*». Altra soluzione endecasillabo + trisillabo si rintraccia al v. 68: «nella frattura d'ombra che da sempre | divide», che possiamo anche far seguire da altro endecasillabo ristrutturato tra i vv. 68-69: «divide l'essere e la parola» (ovviamente con diafe tra «l'essere» ed «e»). Più naturale la scansione del v. 89 (che pure a un computo sillabico è classificabile quale settenario doppio) come un perfetto quinario a cui tien dietro una sequenza ottosillabica («quelle parole | fino a poco fa sepolte»).

Un quinario che è misura raramente alternativa rispetto al verso breve di sistema, come al v. 70 («E vedo Achille»), in apertura di strofa, dove però è al solito possibile pronunciare la stringa sintattico-semantica secondo una scansione più ampia, raggiungendo o il settenario («E vedo Achille avvolto»), o addirittura l'endecasillabo («E vedo Achille avvolto nella polvere»); quinario a cui nella stessa strofa risponde altro verso omometrico (v. 76: «di non ritorno») che è però zeppa ridondante dalla frase del v. 75, con cui è possibile ristrutturare una misura novenaria: «verso un punto di non ritorno». Se possiamo individuare anche altri quinari interni, a cominciare dall'*incipit* che, pur computabile nel novenario degli endecasillabi, è di fatto un endecasillabo rolliano (costituito da quinario sdrucchiolo + quinario piano), così come un quinario interno è avvertibile nel v. 16, se lo si scandisce autonomamente (settenario + quinario: «la bocca nella notte | della criniera»; altra più naturale scansione la si ottiene ristrutturando l'unità di significato del v. 15: «e in più ce ne nasconde la bocca | nella notte della criniera»: decasillabo + novenario), altro metro, che abbiamo avuto modo già di ricordare inseguendo tali misure carsiche, è il novenario.

Il verso pascoliano per eccellenza è impiegato esplicitamente solo in due (tre) casi: al v. 10, dove l'accento ossitono del rimema (il monosillabo «sa» in

rima con «città» e in rima interna con «dà» e quindi «immortalità») conferisce particolare rilievo a questa misura (perfetto novenario dattilico, con accenti di 2^a, 5^a e 8^a), seppure la logica inviti a scandire diversamente il passo, isolandovi un decasillabo («e penso ad Omero che sa fare»), o ancora due settenari («Omero che sa fare | miracoli anche lui»), o ancora un decasillabo seguito dalla misura del novenario che riemerge comunque («e penso ad Omero che sa fare | miracoli anche lui e dà voce», alternanza, quella di decasillabo e novenario sperimentata in vari canti pascoliani). Altro novenario scoperto è il v. 37 (dal ritmo giambico). Meno certa la scansione novenaria del v. 53 che è a tutti gli effetti un ottonario, ma che possiamo anche classificare come un novenario se ammettiamo una dialefe, in realtà non canonica, tuttavia forse richiesta come pausa per rilevanza retorica, tra il «ma» e l'articolo seguente.

Trascendono l'endecasillabo, non raggiungendo perfettamente la dimensione dell'alessandrino, i vv. 6, 9 e 94, che tuttavia infrangono per poco le due auree misure: nel v. 6 riconosciamo un martelliano mancato, il cui secondo settenario è un senario (il primo settenario comporta tuttavia una scansione trisillabica di «violetti», che non segue propriamente la norma); nel v. 9 è appena l'ossitonia finale, che fa slittare avanti di una sillaba il computo dell'ultima arsi (non sulla decima, bensì sull'undicesima) – endecasillabo di poco ridondante, al cui interno nondimeno si individua l'altra misura canonica, il settenario: «sommesso in lontananza» –; nel v. 94 effettivamente l'infrazione è maggiore, poiché non solo l'ultima arsi cade non sulla decima sillaba, bensì sull'undicesima, ma questa è poi seguita da altre due sillabe, essendo il verso proparossitono (vi si odono comunque un quinario seguito da un settenario: «tempra di grazia | per sfidare la Moira»).

Circa il tessuto fonico, do qui un completo regesto delle rime canoniche, in fine di verso e di quelle interne, nonché delle assonanze e consonanze più percepibili, quasi rime perfette. Nei primi tredici versi, giocate sulla medesima tonica *a* (con consonante dentale, che in un caso fa propriamente parte del rimema, nell'altro affianca la vocale accentata) si riscontrano due rime: *rugiada* : *strada* : *biada* (vv. 7, 8, 13) e *città* : *sa* : *dà* : *immortalità* (vv. 9, 10, 11, 13). Meno udibili, poiché distanti, la rima perfetta *pulsatile* : *Achille* (vv. 6, 12) – che è comunque rafforzata dalla consonanza di quest'ultimo rimema coi vocaboli da cui è preceduto e seguito: *cavaLLo*, *satoLLo* (vv. 12, 13) –, e la rima esterna-interna *assorte* : *morte* (vv. 5, 12). Presente l'assonanza in posizione esterna con *sOgnO* : *rOmbO* (vv. 4, 8), e un'assonanza-consonanza tutta interna, nonché ravvicinata con *sommESSO* : *pEnSO* (vv. 9-10). Segue dunque una strofa (vv. 14-22) dove la rima perfetta di chiusura è rappresentata da un solo caso, *Hera* : *criniera* (vv. 14, 16), a cui si aggiunge un rima tutta interna, appena udibile, giacché riguarda due monosillabi che nel periodo logico non hanno vero e proprio rilievo semantico (casamai di pre-pausa retorica): *fu* : *più* (vv. 14, 15), e una rima interna-esterna: *bocca* : *tocca* (vv. 16, 18). Più calcata dal marcatore fonico canonico la successiva strofa (vv. 23-31), che oltre ad aprirsi su un ver-

so che ripete la clausola con cui si chiude la stanza precedente, annodando così in un emblematico nesso gli oppositivi termini-chiave delle due antiche leggende: *Xanto* : *santo* (vv. 22, 23), rima quasi identica, contiene tre rime tutte in sede finale: *lume* : *nume* (vv. 26, 30), *voce* : *atroce* (vv. 27, 29) e *sparge* : *Podarge* (vv. 28, 31). All'interno della strofa si percepiscono una assonanza-consonanza che attacca con la parola in clausola del primo verso: *sANTo* : *astANTi* : *alimeNTa* (vv. 23, 25, 26), nonché altra assonanza a contatto, di cui il secondo elemento ha anche statuto di vero rimema: *cOsE* : *vOcE* (v. 27). L'ampia stanza tutta dedicata al quadro iliadico (vv. 32-48) conta quattro rime: l'interna-esterna *tana* : *umana* (vv. 35, 37) e le esterne: *morte* : *sorte*, *germoglio* : *orgoglio*, *Erinni* : *tintinni* (preannunciata dalla consonanza interna *indeNNI*), *destino* : *bambino* (vv. 35, 38; 36, 39; 43, 47; 45, 46), le quali abbinano vocaboli che davvero ci appaiono quali vessilli dei concetti-cardine della lirica; forte anche il legame oppositivo della rima interna, nonché ravvicinata: *morire* : *dire* (vv. 39, 41). A queste si accompagna la quasi rima *fuggiasca* : *Pasqua* (vv. 41, 48). Sfida ai due «*Studiosi del non-detto, analisti sottili*», sembra essere anche la stanza successiva (vv. 49-69), che è propriamente costellata di rime perfette, collocate il più delle volte nella canonica sede esterna, in alcuni casi tra parole in forte antinomia, in altri in stretto rapporto logico: *asfodelo* : *cielo* (vv. 49, 55), rima che, insieme alla misura eptasillabica del v. 49, ci conferma la pronuncia piana del termine *asfodelo* (secondo dunque il magistero dannunziano, cfr. la nota di commento, e non la più filologica dizione pascoliana dell'*Etera* 138 [PC]); *ctonio* : *Sant'Antonio* (vv. 50, 52); *teca* : *reca* (vv. 52, 57); *dirimpetto* : *non-detto* (vv. 54, 56); *escogitare* : *propinare* (vv. 62, 63); *conciliaboli* : *vocaboli* (vv. 63, 64), rima inconsueta perché sdrucchiola; *candore* : *fiore* (vv. 65, 66); *gola* : *parola* (vv. 67, 69). Circa la strofa costituita dai vv. 70-78, si riscontrano solo la rima esterna su tre elementi (di cui i primi due legati da rima ricca): *attorno* : *ritorno* : *scorno* (vv. 71, 76, 78), a cui si associa la rima interna-esterna *ingiunto* : *punto* (vv. 74, 75). Ma è da questa sezione finale che si osserva un processo incatenante, attraverso proprio il marcatore della rima, che viene a legare fra loro le stanze di chiusura (soprattutto il congedo con l'ultima stanza, quasi a mimare le canoniche soluzioni antiche). La rima in *-orno* infatti passa anche nella penultima e nell'ultima strofa: *adorno* : *giorno* (vv. 95, 97). Così nella penultima stanza (vv. 80-94), se si rintracciano ben tre rime esterne esclusive: *risale* : *immortale* (vv. 82, 87); *seti* : *Teti* (vv. 83, 86) e *distingua* : *lingua* (vv. 85, 88), a cui si può aggiungere l'imperfetta ed esterna-interna *ristori* : *sapore* (vv. 84, 85), altre tre rime allacciano questa penultima strofa con la quartina di congedo: *vena* : *serena* : *Folena* (vv. 81, 93, 96); *benvenuto* : *saluto* (vv. 90, 95); *Moirà* : *Loira* (vv. 94, 98), rime peraltro investite di una funzione di forte contrassegno, a rilevare relazioni o antitesi semiche.

Degli altri numerosi nessi fonici disseminati per tutta la lirica, sarebbe inutile ed oneroso investigare tutte le soluzioni; rimando dunque al commento le segnalazioni di maggior importanza, ossia quelle attraverso cui possiamo av-

vertire il lettore di un fenomeno che sottolinea legami sostanziali oltre che formali tra espressioni raffrontabili, pertanto, non solo da un punto di vista del significante, ma anche del significato.

Miracoli

Penso al miracolo di sant'Antonio
che fa parlare un fantolino muto

disceso all'alba in braccio di sua madre
da pendii che parevano svegliarsi da un bel sogno
con erbe ancora un poco chine e assortite 5
e i calici violetti delle pulsatile
grondanti di rugiada,

fino alla polverosa strada al rombo
sommesso in lontananza della città;

e penso ad Omero che sa 10
fare miracoli anche lui e dà voce
(perché preannunci morte) a un cavallo di Achille
satollo d'immortalità e di biada;

anche se fu, com'egli dice, Hera 15
a dargli la parola, e in più ce ne nasconde
la bocca nella notte della criniera
che – mentre abbassa la testa – gli piove
giù dal collare e tocca
la terra lungo il giogo
del carro, ché nessuno sappia da dove vengono 20
(lingua o segreto inferno) le parole
pronunciate da Xanto.

Ma il bimbo che ha riavuto la favella dal santo
pieno di gioia batte 25
le mani tra gli astanti che gridano al miracolo,
e la sua voce si alimenta al lume
del sole, è un'eco limpida di vive cose: voce
che tutt'intorno sparge
letizia, non bordone roco e atroce
di qualche cupo nume 30
come quella del figlio di Podarge.

Xanto e Balio, divini
corsieri nati da un'arpia e dal vento
(Zefiro, che nel loro petto cela
ancora la sua tana) sono indenni da morte, 35
e il bambino è un germoglio
di questa nostra pianta umana

che ingrandisce i suoi rami nel dolore e che in sorte ha il morire. Ma grande è il nostro orgoglio per quel Verbo di latte che comincia a dire – luce sorgiva, fuggiasca dal suo iniziale carcere di tenebre, adesso che le Erinni zittiscono il cavallo che osava ricordare ad Achille (ad un uomo!) il suo destino e risuona soltanto la voce del bambino come una campanella che tintinni dentro un'alba di Pasqua.	40 45
Non coglieremo dunque l'asfodelo (il mesto fiore ctonio) per portarlo agli altari e alla lingua appassita di Sant'Antonio chiusa in una teca, ma il giglio delle convalli che sboccia sugli Euganei dirimpetto all'azzurro del cielo. Studiosi del non-detto, analisti sottili della parola che in se stessa reca (come affermate) il segno della morte, cosa possono aggiungere Heidegger e Lacan di fronte a quel bambino? Che nuova arcana tessera escogitare dell'umano o sacra glossa da propinare a dotti conciliaboli? Eccovi qui i vocaboli del nostro disarmato candore: <i>Sant'Antonio, bambino, cielo, fiore;</i> spine pungenti a noi rimaste in gola nella frattura d'ombra che da sempre divide l'essere e la parola.	50 55 60 65
E vedo Achille avvolto nella polvere che attorno al suo viso sollevano i cavalli e le ruote del carro. Ahimé, nessuna divinità gli ha ingiunto di non partire o frena la sua corsa sventata verso un punto di non ritorno, dove aspettano Paride e un dio che gli dà aiuto guidandone la mano incerta a scorno d'ogni iattanza umana.	70 75
Ma noi lodiamo il mite taumaturgo, rabbdomante di questa miracolosa vena di sensi che risale da grotte di silenzio. Sì, siamo molte seti ma c'è una sola acqua che ci ristori,	80

un'acqua il cui sapore si distingue 85
 da quello dello Stige dove ogni notte Teti
 immergeva suo figlio per renderlo immortale:
 l'infantile primizia d'una lingua,
 quelle parole fino a poco fa sepolte
 che balbettano il mondo porgendo il benvenuto 90
 al vivere e al morire. E di esse mi adorno
 come l'eroe delle sue belle armi,
 ne faccio la mia lucida, serena
 tempra di grazia per sfidare la Moira.

Versi di lode, adesso vi saluto: 95
 andate negli Elisi da Gianfranco Folena
 al quale confidavo questi pensieri un giorno
 d'estate sulle rive della Loira.

1 *Penso: l'incipit*, il cui verbo è ripetuto al v. 10, a segnalare le due leggende al centro di questa contemplazione interiore, la quale a un certo punto si trasforma in una sorta di sogno ad occhi aperti (cfr. v. 70: «E vedo»), richiama altri simili attacchi, che connotano conformi meditazioni proprie soprattutto di un Ottocento lirico; l'eco tuttavia più importante sembra essere quella dell'*incipit* baudelairiano di *Le cygne* I, 1: «Andromaque, je pense à vous! [...]», non fosse altro per il soggetto omerico (si osservi peraltro come anche nel poemetto baudelairiano il verbo abbia funzione di segnale, che cadenza i tempi e gli spazi della riflessione poetica: II, 6: «Je pense à mon grand cygne [...]»; II, 13: «Je pense à la négresse [...]»; II, 23: «Je pense aux matelots [...]»). Non passi poi inosservato come tale confronto dialettico con gli 'studiosi del non-detto', e con gli 'analisti sottili' si apra all'insegna delle due possibili vie cognitive: il *Denken*, che è oggetto dell'indagine speculativa-ontologica di Heidegger, attraverso cui si scivola quindi in una più incontrollata percezione visiva, in quel *voir-regarder* («E vedo», v. 60), oggetto di studio di Lacan. ~ *al miracolo*: la preposizione articolata non può che indicare uno dei più noti *thaumata* del santo, anche perché uno dei più rappresentati: il miracolo del neonato che parla. ~ *sant'Antonio*: senza epiteti, poiché chiaramente si tratta del sant'Antonio più celebre, il portoghese Fernando Martins de Bulhões (Lisbona 1195 - Padova 13 giugno 1231), agostiniano e quindi (1220) francescano, canonizzato già nel 1232. Curiosa almeno l'omonimia del santo prima della sua entrata nell'ordine francescano col poeta (cfr. *Assidua* 2, 3); non sfugga inoltre come solo qui nell'*incipit* Bandini scelga di scrivere *sant'Antonio* con la minuscola, di contro alle altre due occorrenze (vv. 52 e 66) dove il poeta impiega la maiuscola. La ripubblicazione di *Miracoli* in BANDINI 2006 consente di parlare (visto che il testo rimane invariato, senza che si uniformino le diverse soluzioni grafiche) di una precisa volontà dell'autore: la minuscola dell'*incipit* sembra calare Antonio nella sua dimensione di uomo vivente (al tempo del miracolo),

di contro alla maiuscola concessa poi al santo ormai divenuto oggetto di venerazione universale.

2 *fantolino*: termine che, oltre a detenere ancora il significato del vocabolo latino da cui deriva, *infans* (propriamente ‘non parlante’), è palese voce dantesca, che richiama quattro luoghi del poema: *Purg.* XXIV 106-111: «Vidi gente sott’esso alzar le mani / e gridar non so che verso le fronde, / quasi bramosi fantolini e vani / che pregano, e ’l pregato non risponde, / ma, per fare esser ben la voglia acuta, / tien alto lor disio e nol nasconde», *Purg.* XXX 40-45: «Tosto che ne la vista mi percosse / l’alta virtù che già m’avea trafitto / prima ch’io fuor di puerizia fosse, / volsimi a la sinistra col respitto / col quale il fantolin corre a la mamma / quando ha paura o quando elli è afflitto», *Par.* XXIII 121-123: «E come fantolin che ’nver’ la mamma / tende le braccia, poi che ’l latte prese, / per l’animo che ’nfin di fuor s’infiamma», *Par.* XXX 139-141: «La cieca cupidigia che v’ammalia / simili fatti v’ha al fantolino / che muor per fame e caccia via la balia».

3-4 *disceso ... bel sogno*: inutile dire che sono tutti dettagli aggiunti rispetto alla narrazione agiografica, ché anzi secondo la versione dell’Azevedo il bambino è tenuto in collo da altra donna e soprattutto la scena ha un’unica ubicazione urbana, non dunque con questo flashback spazio-temporale della madre discesa dai colli, soluzione scenografica che può ricordare l’apparizione onirica del carducciano *Sogno d’estate* (OB), non a caso visione della propria madre, ancor giovane, a cui il poeta è ricondotto da suggestive letture omeriche (i fatti bellici del XVI libro, ma confusi nel sogno, data l’immagine materna, con l’episodio di *Il.* VI, 369 e sgg., ossia la scena di Andromaca con l’*infans* Astianatte): «Tra le battaglie, Omero, nel carme tuo sempre sonanti / la calda ora mi vinse: chinommi il capo tra ’l sonno / in riva di Scamandro, ma il cor mi fuggì su ’l Tirreno. / Sognai, placide cose de’ miei novelli anni sognai. / Non più libri: la stanza da ’l sole di luglio affocata, / rintronata da i carri rotolanti su ’l ciottolato / de la città, slargossi: sorgeanmi intorno i miei colli, / cari selvaggi colli che il giovane april rifioria. / Scendeva per la spiaggia con mormorii freschi un zampillo / pur divenendo rio: su ’l rio passeggiava mia madre / florida ancor ne gli anni, traendosi un pargolo a mano / cui per le spalle bianche splendevano i riccioli d’oro» (vv. 1-12). Tra le rappresentazioni iconografiche del miracolo del neonato effettivamente tanto l’affresco di Tiziano, quanto il bassorilievo di Antonio Lombardo possono autorizzare a questa interpretazione: Tiziano grazie allo sfondo di colli che dà una prospettiva spaziale (e temporale insieme) alla scena, Antonio Lombardo con quella figura muliebre che conduce per mano un bambino, collocata a destra rispetto alla rappresentazione centrale del miracolo, che non va affatto intesa come personaggio assistente al prodigio, bensì come fotogramma successivo all’episodio del miracolo (cfr. SAVIELLO 2007, pp. 121-22): qui la madre si allontana (proprio in direzio-

ne dell'uscita reale della cappella sepolcrale), col fantolino per mano, così forse finendo per suscitare, allo sguardo di un lettore di Carducci, il ricordo della conforme immagine della madre di *Sogno d'estate*). L'impressione è quasi di trovarsi di fronte a un fenomeno di rifrazione multipla tra le fonti del quadro bandiniano: risaliti all'archetipo iconografico di Carducci, Andromaca con Astianatte del VI libro dell'*Iliade*, sarà opportuno notare come nella rappresentazione omerica, all'inizio dell'episodio, la moglie di Ettore non tenga in braccio il figlio, che è in collo alla balia, analogamente a quanto è narrato nella leggenda agiografica, dove il fantolino del miracolo è in braccio ad altra donna. Notato d'altra parte questo dettaglio della scena di Antonio Lombardo, che proprio in ciò si distingue dalle rappresentazioni di Donatello e di Tiziano, saremmo quasi indotti ad avanzare un dubbio: Antonio Lombardo raffigura questo *thauma* o piuttosto il risanamento del bambino rattappito che, una volta miracolato, si allontana sulle sue stesse gambe (cfr. *Benignitas* 17, 8-13, in particolare 12: «Mirabile dictu! Illico puer surreni sanus et, quem mater tristis infirmum portaverat, ambulanti virtute propria domum letissima reportabat», in *Sancti Antonii de Padua Vitae duae quarum altera hucusque inedita*, p. 225)? Ma lasciamo questi dilemmi agli storici dell'arte.

5-7 *con erbe ... rugiada*: paesaggio rispondente ai canoni di una campagna iperletteraria (che fa oltretutto da scenario a un passaggio di donna); cfr. almeno Dante, *Purg.* XXVIII 40 e sgg. e Petrarca, *Rvf* 162; ma cfr. anche la nota successiva. L'alba è connotata come ora della rugiada, che grava sui calice dei fiori, anche in *Behemoth* 80-81: «nell'ora in cui la dalia / piega la testa gonfia di rugiada» (QP).

6 *pulsatille*: primo fiore, di una terna (cfr. poi vv. 49-50: «Non coglieremo dunque l'asfodelo / (il mesto fiore ctonio)» e vv. 53-55: «ma il giglio delle convali / che sboccia sugli Euganei dirimpetto / all'azzurro del cielo») la cui esattezza nominale è propria di uno dei lessici speciali (botanico, ornitologici, entomologici) di Bandini (cfr. BECCARIA 2013, p. 112). Se gli altri due fiori si sostanziano di un simbolismo oppositivo, le *pulsatille*, ranunculacee perenni, anche per via della loro pluralità (di contro all'unicità degli altri due emblemi, accompagnati oltretutto da un articolo determinativo) sono qui più semplicemente chiamate a raffigurare un *habitat* naturalistico che è quello campestre-alpino (soprattutto del Nord-Est). Converrà però riferire anche altre specificità della pianta. L'anemone *pulsatilla* è detto anche fior di Pasqua (periodo del calendario cristiano rammentato esplicitamente nella lirica, là dove la voce del fantolino miracolato è raffrontata a una campanella che interrompa il silenzio del triduo luttuoso, cfr. vv. 46-48). Il nome latino, come ancor più esplicitamente l'altro nome popolare, erba del vento, fanno riferimento alla pieghevole natura della pianta, caratteristica che Bandini sembra anticipare nell'ampia inquadratura del verso precedente: «con erbe ancora un poco chine e assortite»,

poi focalizzata sull'immagine delle pulsatille. Il colore ne dichiara la specifica natura di *Pulsatilla, flore violaceo duplici fimbriato*. Sebbene meno cogenti, altre suggestioni per questo quadro di campagna primaverile, nei giorni dell'evento cristiano per eccellenza, possono derivare sempre dal carducciano *Sogno d'estate*, la cui visione analogamente si svolge in primavera (nel giorno di Pasqua, o piuttosto dell'Ascensione, vv. 16-17) e in una campagna rivestita di novelli fiori ed erbe mosse dal vento e molli di rugiada (vv. 20-25). Si osservi come ancora una volta Bandini conceda alla primavera, «contenitore di eventi» (AFRIBO 2006, p. 35), di miracoli in questo caso, uno spazio importante all'interno della cronologia a più piani della lirica (cfr. la nota ai vv. 97-98).

11-22 *dà voce ... Xanto*: cfr. *Il. XIX*, 397-424, episodio di cui se già Pascoli si appropria per una rielaborazione del mito in termini di poesia familiare con *La cavalla storna* (CC), è tavolo di prova anche del traduttore: in particolare Pascoli traduce i vv. 404-418, relativi propriamente all'oracolo, col titolo *Il cavallo che parla* (TR).

12 (*perché ... morte*): cfr. *Il. XIX*, 408-409: «καὶ λίην σ' ἔτι νῦν γε σαώσομεν, ὄβριμ' Ἀχιλλεῦ / ἀλλὰ τοι ἐγγύθεν ἦμαρ ὀλέθριον» [«Oh sì! ancora una volta ti salveremo, Achille gagliardo. / Ma t'è vicino il giorno di morte»], 416-417: «ἀλλὰ σοὶ αὐτῷ / μόρσιμόν ἐστι θεῶ τε καὶ ἀνέρι Ἴφι δαμῆναι» [«pure, per te / è destino esser vinto da un mortale e da un dio»] e 420: «Ξάνθε, τί μοι θάνατον μαντεύει;» [«“Xanto, perché mi predici la morte? [...]”»].

13 *satollo d'immortalità e di biada*: sull'immortalità di Xanto e Balio, di contro all'eccellenza del corsiero mortale, Pèdaso, cfr. *Il. XVI*, 149-151 (il passo è citato ai vv. 32-35). Il duplice complemento pare illustrare l'idea di immortalità del mondo antico: le creature immortali conducono comunque una vita terrena, nutrendosi. Va rilevato, d'altra parte, come Omero non metta mai in scena un pasto di Xanto e Balio. Probabile un'operazione di *contaminatio*: agisce forse dietro l'immagine il ricordo di *Il. VIII*, 564: «ἵπποι δε καὶ λευκὸν ἐρεπτόμενοι καὶ ὀλόρας» [«i cavalli, mangiando l'orzo bianco e la spelta»], là dove si parla di bestie mortali, che però sono (insieme agli imperituri Xanto e Balio) archetipi iconografici dei cavalli normanni della *Cavalla storna* 4: «frangean la biada con rumor di croste» (CC). Ma il termine *satollo* potrebbe dipendere da un cortocircuito tra altre due memorie iliadiche: l'espressione metaforica impiegata da Achille ben due volte nel colloquio con Xanto e Balio (*Il. XIX*, 402: «ἐπεὶ χ' ἔωμεν πολέμοιο» [«quando saremo sazi di guerra»] e *Il. XIX*, 423; peraltro nel primo caso Pascoli ricorre esattamente all'aggettivo 'satollo', cfr. *Gli ultimi preparativi* 11: «satollo una volta di guerra» [TR]) a dire la propria soddisfazione bellica e la saturazione di dolore dei Troiani, e l'espressione realistica di *Il. XI*, 562: «ἐκορέσσατο φορβῆς», relativa all'asino del para-

gone instaurato per descrivere Aiace in battaglia (altro celebre passo del poema) davvero ‘sazio di grano’. Alla biada, si ricordi, rinuncia invece quella mula digiuna da tre giorni del miracolo operato da sant’Antonio a Rimini (1223), che, come narra la *Benignitas* 16, 6-17, preferisce inginocchiarsi di fronte all’eucarestia che non cibarsi del foraggio offertole dopo tre giorni di digiuno (altro episodio raffigurato sempre nei pannelli dell’altare della basilica padovana da Donatello, *post* 1446 – *ante* 1453). Natascia Tonelli mi suggerisce infine una possibile eco sintattico-ritmica (con identica sede prosodica) del foscoliano «bello di fama e di sventura» (*A Zacinto* 10).

14-15 *Hera* ... *parola*: cfr. *Il. XIX*, 407: «αὐδήεντα δ' ἔθηκε θεὰ λευκώλενος Ἥρη» [«e lo fece parlante la dea Era braccio bianco»].

15-20 *e in più* ... *carro*: cfr. *Il. XIX*, 404-406: «Τὸν δ' ἄρ' ὑπὸ ζυγῶφι προσέφη πόδας αἰόλος ἵππος / Ξάνθος, ἄφαρ δ' ἤμυσε καρήατι· πᾶσα δὲ χαίτη / ζεύγλης ἐξεριποῦσα παρὰ ζυγὸν οὐδας ἵκανε» [«E gli rispose di sotto il giogo il cavallo garretti frementi / Xanto; d'un tratto abbassò il capo, e tutta la chioma / dal soggolo cadendo lungo il giogo arrivò fino a terra»].

16 *nella notte della criniera*: ‘nella copertura della criniera’, che scende infatti fino a terra e che è per di più folta, come si riferisce in *Il. XVII*, 439: «θαλερὴ [...] χαίτη»; questa la valenza metaforica del termine *notte*, che diversamente dovremmo interpretare come un’indicazione coloristica, relativa però solo ai crini della cervice (dettaglio di cui Omero non parla), ma che Bandini potrebbe aggiungere, pur informato (come non può non essere informato un buon lettore di Omero, e di Pascoli insieme) che il colore del manto di Xanto è rosso-biondo, visto il nome che il cavallo reca: ξαντός in greco significa ‘giallo’, ‘biondo’. Se così è, evidentemente Bandini lo immagina non come un sauro, cavallo di una tinta biondo-rosso uniforme, ma come un baio, cavallo che analogamente ha il mantello di questa colorazione, ma criniera e coda nere. Arbitrî di poeta, se anche Pascoli, dando fedelmente a Xanto natura di sauro, concedeva a Balio, che in greco significa ‘pezzato’ (βαλῖός), natura di baio, giocando chiaramente sulla somiglianza dei significanti, cfr. *Il dovere* 10 e 15 (ΟΙ). Al di là dell’interpretazione della lettera, la voce di Xanto è *vox mortis*, che proviene dalle tenebre, vinta da quella *lux* giovannea di cui il poeta viene a celebrare le lodi ai vv. 41-42 (cfr. la nota relativa).

21 (*lingua* ... *inferno*): la parentetica propone due possibili interpretazioni del fenomeno: pur prodigiosamente è comunque Xanto a parlare (a cui dà facoltà di parola Hera); altrimenti per bocca di Xanto (che si fa semplice cassa di risonanza) parla direttamente l’Averno. Simile interpretazione misterica di un fenomeno naturale (il verso cupo dell’animale che è voce stessa dell’Ade) sarà proposta per la lugubre voce del gufo, spiegazione analogamente racchiusa in

una parentetica – che non potrà a questo punto non essere accostata alla conforme parentetica pascoliana de *L'assiuolo* 21-22: «(tintinni a invisibili porte / che forse non s'aprono più?...») (MY), anch'essa volta a interpretare i trilli delle cavallette quali gridii dell'aldilà –, in *Anapesti per un gufo* 8-9 «(nisi forte tuae veniat vocis / sonus ex Erebo)» (QP).

23-25 *Ma il bimbo... miracolo*: al di là del fraintendimento (più o meno consapevole) dell'episodio agiografico, il battimano festante del bambino è un'aggiunta del poeta (non riportata dall'Azevedo e addirittura atto impossibile secondo il racconto di Sicco Polentone, che descrive l'infante fasciato, cfr. la nota al v. 90), forse autorizzata, tra le tre raffigurazioni della basilica padovana, dall'affresco di Tiziano, dove il fantolino dipinto di profilo, in braccio ad altro frate (seppure probabilmente ritratto nel momento del miracolo, allorché pronuncia il nome del padre, rivolgendosi proprio al genitore) tiene le manine congiunte e sporge in avanti. In conforme posa di profilo, lo rappresenta Donatello, che però fa volgere il bambino (in collo a sant'Antonio) verso la madre, che si sporge a prenderlo in braccio (le manine sono però disgiunte nell'atto di afferrare la mamma). Va tuttavia osservato che la scena concitata e affollata di Donatello è quella che maggiormente si presta al motivo degli *astanti che gridano al miracolo*. La scena meno gremita e raffigurante il bambino frontale, sorretto un po' da tutti i protagonisti della vicenda, e che tiene le braccia allargate, come ad appoggiarsi a madre e santo, di Antonio Lombardo, è quella che più difficilmente potrebbe suggerire una simile integrazione fantastica. Non è infine da escludere un cortocircuito con l'icona del santo e Bambino, raffigurato in tante pose, tutt'altro che ieratiche, anzi spesso alquanto espansive, pargoleggianti.

26-27 *la sua voce ... cose*: come per la voce di Xanto anche per quella del bambino si fanno due ipotesi (qui non necessariamente separative), che sembrano in rapporto speculare con le altre due congetture: all'eventualità che sia Hera a dare voce a Xanto si contrappone la possibilità che la stessa luce del sole dia facoltà di parola al bimbo (quasi «germoglio», cfr. v. 36, naturalmente alimentato dalla fonte di vita per eccellenza); al presupposto che Xanto sia solo uno strumento attraverso il quale la voce della morte parla, si oppone l'idea che la voce del bambino sia un'eco del creato stesso.

28-29 *sparge / letizia*: poiché voce dell'infanzia, ma come annunciante anch'essa il «gaudium» della buona novella, cfr. *Io* 16, 20. Il termine è d'altra parte direttamente mutuato dal lessico e dalla dottrina di Francesco (cfr. *Fioretti* VIII).

29-30 *non bordone ... nume*: la terza ipotesi sulla voce di Xanto sintetizza le prime due oppositive proposte, e sembra riportare l'evento straordinario a una sua 'naturalità', come se il comune borboglio del cavallo accompagnasse in qualità di basso continuo la vera voce oracolare proveniente dall'abisso. Si osservi

come la testura fonica renda il timbro tetro e monotono della voce infernale: prevalgono le toniche *o* e *u* e le consonanti del mormorio sommesso, nasali e liquide: *boRdONe* - *ROco* - *atROce* - *cUpo* - *NUMe*, di contro alla vocale che contrassegna la voce gioiosa del fantolino, la tinnula *-i* (*lImpida*, *vIve*, *letIzia*), che fa del balbettio del piccolo una voce argentina di campanella pasquale.

31 *Podarge*: l'«arpia», secondo il mito omerico, madre di Xanto e Balio (cfr. nota ai vv. 32-35), il cui nome significa 'dai piedi veloci'.

32-35 *Xanto e Balio ... morte*: cfr. *Il. XVI*, 149-151: «Ξάνθον καὶ Βαλίον, τὸ ἅμα πνοιῆσι πετέσθην, / τοὺς ἔτεκε Ζεφύρῳ ἀνέμῳ Ἄρπυια Ποδάργη, / βοσκομένη λειμῶνι παρὰ ῥόον Ὀκεανοῖο» [*Xanto e Balio che al pari del vento volavano, / e al vento Zefiro li generò l'arpia Podarghe, / pascendo nei prati presso le correnti d'Oceano*]. Automedonte sistema quindi al carro anche Pèdaso, definito, «ἀμύμονα» 'perfetto', ma cavallo 'mortale', «θνητὸς» (morirà infatti proprio in questo episodio bellico, cfr. *Il. XVI*, 468), conquistato da Achille alla rocca di Eezione, che proprio per la sua eccellenza può essere aggiogato «ἵπποις ἀθανάτοισι» 'con cavalli immortali'. E proprio la condizione di esseri eterni, dei due cavalli, è compianta da Zeus, giacché inconciliabile con la loro opera al servizio di un mortale; seppure divini, Xanto e Balio, infatti non sono immuni dal dolore, cfr. *Il. XVII*, 441-447.

34-35 (*Zefiro ... tana*): il petto dei cavalli è *tana* di *Zefiro*, *ánemos*, ossia portentosa forza responsabile della loro velocità in corsa, ma anche soffio che dà loro facoltà di parola (almeno a Xanto, il pascoliano 'cavallo parlante'). Si rammenti che morto Patroclo, i due animali restano immobilizzati dal dolore; inutilmente l'auriga Automedonte cerca di spronarli; perché riprendano impeto, rimette loro 'in petto' e 'nei ginocchi' forza lo stesso Zeus, cfr. *Il. XVII*, 451: «σφῶϊν δ' ἐν γούνεσσι Βαλῶ μένος ἦδ' ἐνὶ θυμῷ» [*A voi nei ginocchi e in cuore getterò furia*]. Non sfugga l'azione mediatrice svolta da Pascoli, non solo il traduttore di questi luoghi omerici, ma propriamente il poeta che di questa stessa materia si appropria: tanto la leggendaria nascita dei due corsieri, quanto l'episodio bellico della morte di Patroclo, sono già rielaborati in chiave naturalistico-eziologica nella *Cavalla storna* (CC), la cui protagonista reca nelle sue forza selvaggia e impetuosa come il segno della propria 'prodigiosa' origine, forza che ha sede in quelle parti in cui Zeus ridona slancio ai corsieri di Achille, cfr. in particolare i vv. 17 e 19: «Tu che ti senti ai fianchi l'uragano», «Tu ch'hai nel cuore la marina brulla».

36-38 *il bambino ... dolore*: il passaggio dal fantolino della leggenda agiografica, più o meno stravolta, al Cristo bambino, si verifica proprio su questa immagine emblematica, che dà al Figlio dell'uomo natura di *germoglio* di un albero il quale, se da una parte ricorda l'albero di Jesse (da cui origina la stirpe

di Gesù), cfr. Is. 11, 1 e sgg.: «et egredietur virga de radice Iesse et flos de radice eius ascendet et requiescet super eum spiritus Domini spiritus sapientiae et intellectus spiritus consilii et fortitudinis spiritus scientiae et pietatis [...]», dall'altra, giacché espande *i suoi rami nel dolore*, ci appare anche quale pianta generata dai semi dell'albero della conoscenza e spuntata dalla bocca d'Adamo (progenitore dell'*umana pianta*), dal cui legno la leggenda vuole costruita la croce del sacrificio «ut, unde mors oriebatur, inde vita resurgeret», come recita il *Messale Romanum in exaltatione Sanctae Crucis*. Se l'allusione ai due miti ebraico-cristiani, tra loro incrociati, è molto velata, si osservi comunque come in entrambe le leggende il motivo dello *spiritus sapientiae*, Verbo che si incarna a patire il dolore dell'uomo, è ciò che unisce i due diversi tropi: anche la sepoltura del seme dell'albero della conoscenza nella bocca di Adamo (l'organo del linguaggio umano) sembra dare spunto figurativo a questa affabulazione meta-poetica sulla potenza taumaturgica della parola, «miracolosa vena / di sensi che risale / da grotte di silenzio» (vv. 81-82). Non escluderei comunque, sempre sulla base della forte argomentazione speculativa di *Miracoli*, che alle due raffigurazioni scritturali si assommi e la gnome filosofica di Joseph Joubert, che ricorre ad analoga metafora per raffigurare la funzione dell'intelletto umano, indagando proprio su simili questioni (il terzo capitolo delle *Pensées* è infatti intitolato *De l'homme, des organes, de l'âme et des facultés intellectuelles*): «L'intelligence est la floraison, le développement complet du germe de la plante humaine» (*Pensées* III, XLIV, vol. II, p. 50) e, forse, la visione post-metafisica di Heidegger sul destino dell'umanità, a cui solo l'abbandono di fronte alle cose e l'apertura al mistero offrono un nuovo modo per radicarsi nel mondo: «geben uns den Ausblick auf eine neue Bodenständigkeit» (HEIDEGGER 1959, pp. 39-40, cfr. anche la nota al v. 61, dove la memoria di queste pagine heideggeriane sembrerebbe più certa).

38-39 *che in sorte / ha il morire*: la condizione mortale dell'uomo è espressa con formula leopardiana; manifesta infatti l'eco di *A se stesso* 12-13: «Al gener nostro il fato / Non donò che il morire» (cfr. però anche *Sopra un bassorilievo antico sepolcrale* 75-77: «Già se sventura è questo / Morir che tu destini / A tutti noi [...]», dove di seguito è impiegata la medesima rima-chiave: *sorte : morte*, vv. 79, 80). Ma ancora una volta emerge la memoria del testo omerico, visto che anche Achille, rispondendo a Xanto, afferma: «εὖ νῦ τὸ οἶδα καὶ αὐτὸς ὃ μοι μῦθος ἐνθάδ' ὀλέσθαι» [«Lo so anch'io che m'è fatale morire qui»] (*Il.* XIX, 421), unica variante rispetto al testo-modello, la soppressione dell'avverbio 'qui' (ἐνθάδε), a rendere così sentenza universale la risposta contingente del Pe-lide.

40 *Verbo di latte*: chiara l'eco di *Io* 1, 1 e 14: «In principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Deus erat Verbum. [...] Et Verbum caro factum est et habitavit in nobis». Di contro alla materia del Verbo giovanneo, la carne sa-

crificale della Passione, il poeta dà al Verbo bambino la sostanza del suo nutrimento, forse su ricordo di Petrarca, *Ruf* 325, 87-88: «con voci anchor non preste / di lingua che dal latte si scompagne». L'immagine è comunque da confrontare con la rielaborazione del motivo giovanneo del *Pange lingua*, inno, come già riferito, tradotto da Giudici e dedicato anch'esso a Folena, cfr. *Pange lingua* 9-10: «E nel mondo conversato, / Di parola sparso seme», 19-20: «Verbo la carne e pane vero / Con la parola la Carne fa» (GIUDICI 1993, vol. I, p. 9).

41-42 *luce ... tenebre*: continuano le esplicite reminiscenze giovannee, cfr. *Io* 1, 4 e 9: «In ipso vita erat et vita erat lux hominum. Et lux in tenebris lucet et tenebrae eam non comprehenderunt. [...] Erat lux vera quae inluminat omnem hominem venientem in mundum», su cui forse interferisce anche altra metafora veterotestamentaria, cfr. *Sap.* 17, 2: «dum enim persuasum habent iniqui posse dominari nationi sanctae vinculis tenebrarum et longae noctis conpediti inclusi sub tectis fugitivi perpetuae providentiae iacuerunt».

43-44 *adesso ... il cavallo*: cfr. *Il.* XIX, 418: «Ὡς ἄρα φωνήσαντος Ἐρινύες ἔσχεθον αὐδήν» [«Mentre così diceva le Erinni fermaron la voce»], immagine recuperata da Pascoli in *Il dovere* 29-30: «Parlava ancora, ma l'Erinni al Sauro / ruppe la voce, che finì in nitrito» (OI).

45 *il suo destino*: al sostantivo corrisponde l'aggettivo «μόρσιμον» di *Il.* XIX, 417, un destino che è rammentato anche da Pascoli quale ineluttabile fine, nota al Pelide, cfr. *La cetra di Achille* IV, 17-19: «ché tu sei già del tuo destino, e tutti / lo sanno, il cielo, l'infinito, mare, / la nera terra, e lo sai tu» (PC).

47-48 *come ... Pasqua*: il paragone, se rileva le note acute delle lallazioni infantili, argentine come il suono di un *campanella*, esprime anche il miracolo di un'emissione dopo il silenzio (torna dunque anche qui l'errata, o piuttosto la libera interpretazione del miracolo antoniano): per il triduo pasquale le campane non suonano, esattamente dal Gloria della messa del giovedì santo fino al Gloria della veglia pasquale, tra la notte del sabato e l'alba della domenica, quando tornano ad annunciare coi loro squilli la resurrezione del Cristo.

49-50 *Non coglieremo ... ctonio*: la simbologia mortuaria dell'asfodelo è ancora sancita da Omero; in realtà nel secondo poema non si parla del singolo fiore, bensì del 'prato asfodelio', luogo che identifica la dimora dei morti, cfr. *Od.* XI, 539: «κατ' ἀσφοδελῶν λειμῶνα» (la stessa stringa espressiva, in identica sede di clausola metrica, si rintraccia qualche verso dopo, cfr. v. 573, e soprattutto in *Od.* XXIV, 13). Ma l'asfodelo è anche il fiore che delimita un territorio toscano che costituisce il paradigmatico Parnaso di *Alcyone*, galleria fito-letteraria ripercorsa, nel loro canto amebeo, da Glauco e Derbe ne *L'asfodelo* 1-2: «O Derbe, approda un fiore d'asfodelo! / Chi mai lo colse e chi l'of-

ferse al mare?» (e il verbo 'cogliere' ricorre altre due volte all'interno della lirica: cfr. v. 16: «Anche lo vidi, Glauco, anche lo colsi» e v. 58: «il narcisso marino io colsi»). Si rammenti infine che Bandini dichiarerà apertamente la sua simpatia per questo fiore in *Poesia scritta a Praga* 16-17: «Che sopra la mia fossa / rechi i fiori che amo (aquilegie, asfodeli)» (DCA).

51-52 *per portarlo ... teca*: si noti come al rito pagano dell'offerta al mare, alla consacrazione di tutti i fiori alcyonî, piante dai «selvaggi nomi ed aspri e freschi e molli» a Shelley, al «Cuor dei cuori», Bandini contrapponga questa diversa cerimonia di tributo, compiuta per devozione popolare, agli altari del santo, a cui si destina un umile fiore; il 'noi' che Bandini impiega, in contrapposizione all'io dei due protagonisti del canto dannunziano, testimonia l'adesione a quella collettività rurale e religiosa della propria terra veneta, a cui il poeta sente di appartenere affatto. ~ *alla lingua ... teca*: la tradizione agiografica vuole che l'8 aprile 1263, ispezionati i resti del santo, prima della traslazione del corpo nella nuova basilica, da poco costruita, la lingua fosse trovata incorrotta (cfr. *Benignitas* 21, 1-8). La lingua, conservata in un reliquiario d'argento realizzato da Giuliano da Firenze, si trova nella Cappella delle reliquie. L'aggettivo riferito alla reliquia, *appassita*, rimanda al gergo proprio della botanica; si dà qui un'*aequivocatio* linguistica analoga a quella che si riscontra al v. 94, cfr. nota relativa.

53 *il giglio delle convalli*: il giglio convallio (*lilium convallium*) è fiore investito di una valenza emblematica altissima nell'iconografia e nella letteratura cristiana; è infatti il simbolo mariano per eccellenza, ricordato anche nell'ufficio della Beata Vergine: «Et sicut dies verni circumdabant eam flores rosarum, et lilia convallium viderunt eam» (similitudine che è diretto recupero da *Cant. Cant.* 2, 1: «ego flos campi et lilium convallium»). Al di là però della sua specifica iconologia mariana, qui il giglio, in manifesta antitesi con l'altra liliacea, l'asfodelo (fiore ctonio, ma anche sigillo di 'altra' poesia, giusta la 'teca' dannunziana a questo apprestata, nonché sempre in base alla cronologia interna di *Alcyone*, segno dell'imminente autunno), si carica in *Miracoli* di una triplice antinomica valenza, essendo assunto a emblema di un Veneto, che è altro paese rispetto all'iperletteraria Toscana dove sboccia l'asfodelo – la terra della flora inventariata nei *Prodromi* del Caruel –, a crono-indicatore dell'opposta stagione primaverile, e infine a simbolo dell'eterno rinascere, di contro al fiore che segna le dimore perpetue dei defunti. Seppur ben diverso dal *lilium candidum*, che, assieme al Bambino, è uno degli emblemi più inconfondibili del santo taumaturgo, attribuitogli nella prima metà del secolo XV (cfr. DBI, vol. 3, 1961, dove la voce è curata da Giacomo V. Sabatelli), l'identico genere delle due piante permette di scorgere anche questo rapporto carsico tra sant'Antonio e il fiore degli Euganei, assunto a emblema dei colli proprio perché recante questa qualifica (*convallium*) nella denominazione della specie. Tutto ciò, se ci atteniamo

allo stretto significante e al rilievo metaforico del simbolo fitomorfo; se invece interpelliamo il glossario botanico, dobbiamo avvertire che il giglio convallio è in realtà l'umile mughetto.

54 *che sboccia sugli Euganei*: se l'erbario del poeta, com'è evidente, si presenta particolarmente ricco (e potremmo citare al proposito numerosi esempi), un esclusivo inventario dei fiori della campagna veneta, legati tutti alla mitologia antica, è steso da Bandini in *Frammento di coro per un «Edipo»* 21-38: «Confonde forse il fiore del narciso / che spunta in riva al Bacchiglione / con quello mesto del Cefiso? / [...] / [...] / [...] / È dunque vero che la *narke*, ètimo / del nome di quel fiore, / è il sonno fitto come morte? // Un altro fiore nelle verdi conche / dei colli sboccia, il croco, quello che Persefone / coglieva e non sentiva Ade / muggire dentro il cuore della terra. / Vi sboccia il boreale / astratto calicanto dopo la bufera / di neve, fiore a te fraterno, / e in basso la città scintilla dalla spera / dei giorni, immersa nel suo bianco inverno» (SD).

56-57 *Studiosi ... parola*: coi due vocativi Bandini si rivolge alle due opposte schiere dei seguaci di Heidegger e Lacan, di seguito manifestamente nominati. Come già riferito i due intellettuali sono qui chiamati in causa soprattutto, ma non solo, per i loro saggi sul linguaggio (si vedano nelle successive note i richiami alle singole opere di ciascuno); ma il poeta ne interPELLa adesso gli adepti (giusta la parentetica del v. 58, in cui Bandini esplicitamente a questi si rivolge con un canonico 'voi' interlocutorio), per i quali si escogitano due espressioni che se, come detto nella *Nota metrico-prosodica*, vanno poste in rapporto chiasmico coi pensatori-guida (*studiosi del non-detto* - Lacan, *analisti sottili della parola* - Heidegger, cfr. anche la nota ai vv. 58-60 e 68-69), già vivono di un chiasmo interno, a ragione del fatto che l'epiteto di *studiosi* è più consono per i filosofi, come ancor più l'epiteto di *analisti* per gli psicanalisti, ma è la materia dei loro studi (il *non-detto*) o la modalità del loro essere indagatori della parola (*sottili*) che ci rivelano la vera identità delle due compagnie. Il *non-detto* è infatti una chiara allusione all'inconscio, oggetto di ogni tipo di ricerca psicanalitica, ma definire l'inconscio come *non-detto* presuppone uno specifico appello alle teorie lacaniane che deontologizzano l'inconscio, conferendogli una natura storico-culturale; tesi centrale di questo novello approccio: «l'inconscient [...] est structuré comme un langage»; in particolar modo Bandini sembra qui fare riferimento al concetto che Lacan formula di conseguenza, individuando nell'«incoscient» «le chapitre censuré» della nostra storia (LACAN 1966, p. 855-77). Analogamente l'epiteto *sottili* è attribuito ai filosofi seguaci di Heidegger, non solo perché l'indagine speculativa di Heidegger è esercizio di preta, affilata razionalità, ma anche perché Bandini viene così ad attribuire ai discepoli dell'esistenzialista l'appellativo di altro antico filosofo, Duns Scoto, quel *doctor subtilis* al cui pensiero Heidegger dedicò, non senza ammirazione, *Die Kategorien- und Bedeutungslehre des Duns Scotus*. Andrà ricordato che l'epi-

teto scotiano era stato impiegato da Bandini anche per «i sottili dottori del non fare» in *In modo lampante* 41 (IML) e verrà di nuovo impiegato per i «sottili Dialettici» che «evocano / la fine della Storia dopo il crollo / del muro di Berlino» ne *L'invasione dei beccofrusoni nell'inverno del 2004/2005* 31-33(QP).

58-60 *il segno ... Lacan*: i due studiosi (e con loro i rispettivi seguaci) sono qui associati in un comune concetto speculativo, quello della incompiutezza della parola umana, che finisce per recare in sé il senso della finitezza dell'uomo. Nel caso di Heidegger è probabile che Bandini incroci certe dichiarazioni rilasciate nel primo dei saggi di *Unterwegs zur Sprache, Die Sprache* – là dove il filosofo, commentando la lirica di Georg Trakl, *Ein Winterabend*, vi scorge un invito alla morte, poiché la parola poetica chiama le cose al loro essere tali, a quell'«essere per la morte» («Sein zum Tode», che è uno dei concetti-chiave del pensiero esistenzialista heideggeriano, già elaborati in *Sein und Zeit*) – con altre pagine ermeneutiche dedicate in *Was heisst Denken?* al poemetto di Hölderlin *Mnemosyne*; una strofa in particolare diviene il fondamento su cui Heidegger svolge il suo assunto: «Ein Zeichen sind wir, deutungslos / Schmerzlos sind wir und haben fast / Die Sprache in der Fremde verloren» 'Noi siamo un segno senza significato, / senza dolore, quasi abbiamo perduto nell'esilio il linguaggio'. Al primo di questi due concetti heideggeriani ('l'essere per la morte') si aggancia a sua volta Lacan, che recuperando la teoria freudiana della pulsione della morte viene a negare a questa una base biologica: è piuttosto il linguaggio a essere causa dell'«instinct de mort» (LACAN 1966, p. 318). ~ *Heidegger*: Heidegger è, come già detto, eventualmente fra i due avversari, l'interlocutore privilegiato in questa diatriba sulla lingua; varrà la pena ricordare che anche in altri testi poetici Bandini esplicitamente chiama in causa il filosofo, tramite un termine-chiave della sua dottrina ontologica, cfr. *Versi scritti durante le feste di Natale del 1989* 13-15: «Non cade solo un muro, muore un lungo / *Da-sein*, il teso / elastico del secolo si spezza» (SD) e *Acquari e gabbie* 13-16: «Sì, per l'infanzia avere piccole vive prede / è un naturale modo del *Dasein*: età sorda / alle estasi inquiete del tempo, non ricorda, / non spera, il suo presente è in quello che possiede» (QP).

61 *arcana tessera*: il sintagma allude allo sforzo compiuto da entrambe le schiere, i seguaci dei due pensatori, filosofi e psicanalisti, nel tentare di ricostruire il 'mosaico' del *Sein* (o meglio del *Da-sein*) e dell'*être du sujet*, tramite l'individuazione delle tante misteriose 'tessere' di cui si compone. Quanto all'aggettivo *arcano*, andrà dapprima rilevato come questo possieda un'indubbia pregnanza leopardiana (proprio inerente alla *quaestio* ontologica), cfr. *Ultimo canto di Saffo* 46-47: «Arcano è tutto, / fuor che il nostro dolor»; la lontana reminiscenza leopardiana sembra ricostruibile non solo sull'aggettivo, ma anche su echi fonico-ritmico-sintattici del passo, dove ricorre l'identico aggettivo possessivo, «nostro» (v. 64), in posizione di rilievo, legato a un sostantivo, «can-

dORE», in rapporto omoteleutico con l'antinomico «dolOR» leopardiano; «DISarmato candore», quasi a ribaltare il «DISadorno ammanto», su cui si chiude la strofa della canzone, che – andrà ulteriormente osservato – procede ad attacco (vv. 37-44), su una serie di interrogative, come la parte centrale della stanza bandiniana (vv. 56-63). In secondo luogo però l'aggettivo non potrà non essere ricollegato al lessico e al sistema concettuale prettamente heideggeriano, ovvero a quell'idea espressa nella conferenza del 1956 (pubblicata poi nel 1959) *Gelassenheit*: solo la combinazione della «Gelassenheit zu den Dingen» ('l'abbandono di fronte alle cose') e della «Offenheit für da Geheimnis» ('l'apertura al mistero') permetterà all'uomo di raggiungere la via che conduce 'ad un nuovo fondamento, ad un nuovo terreno', «zu einem neuen Grund und Boden» (HEIDEGGER 1959, pp. 39-40).

62-63 *sacra / glossa*: un'interpretazione a cui i suoi stessi sostenitori conferiscono sacralità apodittica, ma il sintagma rimanda inevitabilmente all'immagine della 'lingua del santo', la reliquia di cui Bandini ha parlato ai vv. 51-52. ~ *propinare*: continua il gioco sull'ambiguità lessicale, il verbo indica propriamente un 'imboccare' le proprie teorie a fantolini-filosofi o fantolini-psicoanalisti (giusta le occasioni di confronto, non solo i «conciliaboli» tra esperti della materia, ma anche quelli affrontati all'insegna di un confronto dialettico, nel solco della tradizione aperta dagli stessi Heidegger e Lacan, cfr. la nota successiva).

63 *dotti conciliaboli*: l'espressione si riferirà ai pubblici dibattiti di psicoanalisti e filosofi, di solito preclusi ai non addetti ai lavori; ma in questo scontro dialettico tra le due scuole di pensiero, Bandini non potrà non ricordare che i due capiscuola, Heidegger e Lacan, si trovarono a esporre le proprie teorie a un pubblico di avversari: il filosofo agli psicanalisti, e lo psicanalista ai filosofi. Per Heidegger l'occasione fu costituita dai Seminari di Zollikon, ai quali il filosofo partecipò rispondendo all'invito dello psichiatra Medard Boss (i seminari ebbero luogo, nella cittadina elvetica, a intervalli non regolari, dal 1959 al 1969). Fu questo per Heidegger un campo di prova per riesporre, al confronto con le teorie medico-scientifiche dell'uditorio psichiatrico, la centrale *quaestio* filosofica del *Da-sein* (invero fu questa anche l'occasione per Heidegger di rilasciare giudizi durissimi su Freud e sullo stesso Lacan). Analogamente Lacan si trovò ad affrontare una serie di conferenze di cui lo psicanalista venne incaricato dalla sesta sezione dell'École Pratique des Hautes Études (occasione rammentata dallo stesso autore in apertura del *Séminaire. Livre XI, L'excommunication*). In tale circostanza Lacan espose le proprie teorie, già considerate 'eretiche' dalla Société psychanalytique de Paris, da cui lo studioso aveva rassegnato le proprie dimissioni nel 1953, a un pubblico vario, ma fondamentalmente di formazione filosofica.

64-65 *Eccovi ... candore: vocaboli* che fanno parte di quella lingua poetica, loricata stessa della propria innocenza 'disarmata', giusta la chiusa: «E di esse mi adorno / come l'eroe delle sue belle armi, / ne faccio la mia lucida, serena / tempra di grazia per sfidare la Moira» (vv. 91-94). ~ *disarmato candore*: si tratta, senz'altro, di un'espressione convenzionale, ma dato anche l'altro forte motivo della lirica, la rivendicazione della propria innocenza contadina, fatta anzitutto di semplice religiosità (anche credula di incanti), non escluderei che Bandini si impadronisca di quella definizione con cui il 28 agosto 1978 Giovanni Spadolini, in un celebre editoriale uscito sulla «Stampa Sera», intitolato non a caso (a rilevare la maggiore eredità del nuovo pontefice da papa Roncalli) *Più Giovanni che Paolo*, salutava il vicario di Cristo appena eletto, il veneto Albino Luciani: «Una voce simile persino nelle inflessioni, a quella di Papa Giovanni, nativo di quella provincia bergamasca legata alla storia, e alla lingua, della Repubblica di San Marco, la repubblica di Papa Luciani. Un ricorso a immagini domestiche, fuori da ogni ricerca intellettualistica, da ogni preziosismo letterario. L'insistere, quasi con disarmato candore, su certi riferimenti che l'orgoglio intellettuale di Papa Montini, non avrebbe facilmente consentito»; articolo che oltretutto terminava col ricordo di altro pontefice, condividente la medesima *koinè* di Albino Luciani: «Mi torna in mente il cardinale Sarto, un altro patriarca di Venezia, quando entrò nel Conclave del 1903, da cui uscì papa. “Quali lingue sa parlare?”; gli domandavano i cardinali francesi. “Appena il veneto”. Fu la sua risposta» (pp. 1-2). Sede di questo *disarmato candore*, il «cuoricino burroso» di *Per partito preso* 15 (PPP), a cui continuerà ostinatamente ad appellarsi la poesia di Bandini, nonostante «Sanguineti» e «le sue parentesi», taglianti «ferri chirurgici» (v. 2), che resecano ogni «vil muscolo nocivo».

66 *Sant'Antonio ... fiore*: «trite parole» di un lessico a grado zero, costituito dal nome del santo, dai suoi due simboli agiografici – *bambino, fiore* (quest'ultimo rimema, già assunto in un testo metapoetico come *Amai* da Saba, a segno di una poesia che nessuno più osa fare: «M'incantò la rima fiore / amore, / la più antica, difficile del mondo», vv. 2-4; così anche RAMAT 1999, p. 23: «un riamario che dall'ardua ovvietà dell'incontro “fiore:cuore” si estende ad altri più peregrini e divertiti»; Natascia Tonelli mi suggerisce anche altro possibile richiamo al Caproni dell'*Iscrizione* su cui si chiude *Il seme del piangere*: «per lei torni in onore / la rima in cuore e amore») – e da *cielo*; quasi una litania infantile. Anche altrove Bandini si compiace di questo suo vocabolario basico, cfr. per es. *Amnesia* 9-10: «E con nervoso tremito pronuncio / *casa farfalla mela*» (MC).

67 *spine pungenti ... gola*: è questo un passo della lirica dove si verificano dei movimenti più che su base razionale, su affinità verbali e suggestioni iconiche: sull'ultima parola-emblema, *fiore*, voce del lessico a grado zero della lirica bandiniana, ma anche elemento vegetale che può recare delle spine, o piuttosto spuntare tra spine, giusta ancora lo stesso luogo scritturale di *Cant. Cant.* 2, 1-

2: «ego flos campi et lilium convallium, sicut lilium inter spinas sic amica mea inter filias», Bandini sposta il portato metaforico del suo discorso sui vocaboli-‘triboli’, che fanno del poeta una sorta di martire, quasi un novello Cristo recante la sua corona di spine non sul capo, ma conficcata in quella parte corporale, la *gola*, segno metonimico del suo essere poeta. Tuttavia questa possibile, invero non esibita, comparazione col *Christus patiens* (anche l’offerta di sé, o meglio della propria vulnerabile lingua, ai carnefici: «Eccovi qui i vocaboli», v. 64, sembra andare nella direzione di un autoritratto con riferimenti cristologici) potrebbe essere suggerita ancora dalla tradizione cultuale se non antoniana, comunque afferente a quel *sancta sanctorum* che è la basilica di Padova: una delle reliquie qui conservate sono proprio le tre spine della corona di Cristo, rinvenuta da Sant’Elena.

68-69 *nella frattura ... la parola*: bersaglio doppio di questa chiusa di strofa, ancora le diverse, ma per certi aspetti simili posizioni di Lacan e Heidegger, inquadrare nell’assunto dell’insanabile *frattura* tra *essere* e *parola*. Circa Lacan, si tratta di evocare varie prese di posizioni dello psicoanalista, che dichiara più volte la difficoltà di una piena comunicazione tra l’io e il mondo. In particolare modo, se il termine *frattura* sembra tradurre il grecismo «schize», voce tecnica impiegata da Lacan per indicare la ‘separazione’, la ‘spaccatura’ tra la funzione dell’occhio e la funzione dello sguardo, concetto-chiave della fenomenologia della percezione, in campo scopico, esposto nel *Séminaire. Livre XI*, precisamente nella sezione «*Du regard comme objet a*», dall’altra tutto il passo sembra richiamare lo specifico problema del linguaggio, che è mezzo per fonderi nell’Altro, ma anche ‘muro’ che impedisce di comprendere l’Altro, tema del *Séminaire. Livre II*: «Je vise toujours les vrais sujets. [...] Le sujet est séparé des Autres, les vrais, par le mur du langage. [...] Quand nous nous servons du langage, notre relation avec l’autre joue tout le temps dans cette ambiguïté. Autrement dit, le langage est aussi bien fait pour nous fonder dans l’Autre que pour nous empêcher radicalement de le comprendre» (LACAN 1978, p. 286). Ma Bandini sembra discutere soprattutto col filosofo, con un Heidegger, che analogamente al poeta vede nel linguaggio la dimora dell’essere, «Die Sprache ist das Haus des Seins», concetto già elaborato in *Brief über den Humanismus* (1947) e poi ripercorso all’interno di *Unterwegs zur Sprache* (1959), soprattutto nelle tre conferenze qui comprese sotto il titolo di *Das Wesen der Sprache*. Bandini elegge a interlocutore di questa sua riflessione un Heidegger che procede interrogandosi sul linguaggio per eccellenza, la parola della poesia. Nella prima conferenza infatti il discorso prende le mosse proprio dalla lirica di Stefan George, *Das Wort*, di cui Heidegger cerca di dare una lettura interpretativa, soprattutto della chiusa: «Kein Ding sei wo das Wort gebricht» (‘Nessuna cosa sia dove la parola manca’). Heidegger, pur convinto di ciò, osserva come tuttavia il manifestarsi dell’essere nel linguaggio non avvenga mai in modo completo e definitivo; la parola fa parte infatti dell’«es gibt», senza che possa dirsi «ist», poi-

ché «“Kein Ding ist, wo das Wort gebricht”. Wo etwas gebricht, besteht ein Bruch, ein Abbruch eingetreten» ‘Nessuna cosa è dove la parola manca. Là dove la parola manca, s’è insinuata una frattura, una demolizione’ (HEIDEGGER 1975, p. 209). È dunque a queste divergenti e pur parallele sconfessioni dello psicanalista e del filosofo riguardo al pieno potere (il goethiano «Bedingnis», termine reimpiegato da Heidegger nel quinto saggio di *Unterwegs zur Sprache*, *Das Wort*) della parola, che Bandini risponde con un «Lied» al linguaggio, una poesia che celebra i *thaumata* della poesia.

70-79 *E vedo Achille ... umana*: la scena della morte di Achille, per mano di Paride, con l’aiuto di Apollo, è ambientata in battaglia, dunque secondo, non quanto narrato, ma anticipato nell’*Iliade* (l’eroe ricorda che la madre Teti gli ha predetto la morte in battaglia in *Il.* XXI, 277; torna a preannunciargli la stessa fine Ettore in *Il.* XXII, 359-360) e soprattutto su ricordo preciso della leggenda ovidiana di *Met.* XII, 597-606; sicuramente non secondo gli altri due possibili miti, quello narrato da Quinto Smirneo nelle *Postomeriche*, che prevede la diretta uccisione di Achille sì in battaglia, ma per mano del solo Apollo, e quello che vuole Achille ucciso sì per mano di Paride, ma in occasione delle nozze con Polissena, che è la leggenda sviluppata nell’*Ephemeris belli troiani*, e variata nell’*Achilleide* di Stazio.

71-73 *avvolto ... carro*: non si riscontra nel poema omerico una scena simile che abbia a protagonista il Pelide. Il motivo della *κονία* (‘polvere’), sollevata dai cavalli e dai carri nell’azione bellica, non è frequentissimo (di *Leitmotiv* si può piuttosto parlare per l’immagine della polvere che imbratta i corpi degli eroi caduti, tema che trova il suo apice rappresentativo nella vicenda di Ettore di *Il.* XXII, 401-403); ma cfr. almeno *Il.* V, 505-504; XI, 151-152, XVI, 374-375 e XXIII, 365-366 e 372 (tutte scene di massa, nel caso del libro XXIII sono addirittura le corse dei giochi funebri in onore di Patroclo). Protagonista invece assoluto di un simile spettacolo è Agamennone sul proprio carro in *Il.* XI, 282.

73-75 *nessuna ... sventata*: Bandini sembra qui recuperare la formula interrogativa, che nel poema è usata, in anafora, ovviamente non per la scena mancante della morte di Achille, bensì per una precedente traversia dell’eroe, che si trova a un certo punto a mal partito nella battaglia fluviale, là dove il Pelide invocando Zeus gli chiede perché nessuno dei numi gli dia aiuto, lamentandosi in particolar modo della madre, la più colpevole tra le divinità, per avergli mentito circa la sua uccisione da parte di Apollo, cfr. *Il.* XXI, 273-276: «ὥς οὐ τίς με θεῶν ἐλεεινὸν ὑπέστη / ἐκ ποταμοῖο σαῶσαι [...] ἄλλος δ’ οὐ τίς μοι τόσον αἶτιος Οὐρανίωνων, / ἀλλὰ φίλη μήτηρ, ἥ με ψεύδεσσιν ἔθελγεν» [«nessuno è rimasto dei numi che me infelice / salvi dal fiume? [...] Ma nessuno fra i numi del cielo è per me tanto colpevole quanto la madre mia che

mi incantò con menzogne»]. Se Bandini traduce, e traduce spesso alla lettera, i corrispondenti passi omerici, in questo caso il poeta opera propriamente una contaminazione, recuperando l'espressione interrogativa di altro episodio achilleo, che tuttavia ha un rapporto privilegiato con la vicenda della fine dell'eroe, giacché è questo uno dei due luoghi dove si anticipa la morte per volontà di Apollo del Pelide (cfr. la nota ai vv. 70-79).

75-76 *verso ... ritorno*: l'ultima impresa achillea, affrontata dall'eroe nella consapevolezza di andare a morire, è da comparare all'equivalente metafora, non a caso di manifesta cifra pascoliana (quella di un Pascoli che fa poesia biografica rivivendo la tragedia paterna con negli occhi le gesta del Pelide, il poeta della *Cavalla storna* [CC]), di *Luscinia svecica* 21-22: «Penso che presto anch'io dovrò partire / ma per un viaggio che non ha ritorno» (DCA).

77-78 *dove ... incerta*: per l'azione reale di Apollo, che guida la mano di Paride a sferrare il colpo mortale, cfr. Ovidio, *Met.* XII, 604-606: «Dixit, et ostendens sternentem Troica ferro / corpora Peliden, arcus doverti in illum / certaue letifera direxit spicula dextra»; ma l'immagine è già nella predizione di Ettore, cfr. *Il.* XXII, 359-360: «ἤματι τῷ ὅτε κέν σε Πάρις καὶ Φοῖβος Ἀπόλλων / ἐσθλὸν ὄντ' ὀλέσσωσιν ἐνὶ Σκαιῇσι πύλῃσιν» [«quel giorno che Paride e Febo Apollo con lui / t'uccideranno, quantunque gagliardo, sopra le Scee»].

79 *iattanza*: il lessico tradisce qui una frequentazione di letture classiche, o piuttosto di traduzioni dai classici; se la voce è già dantesca, cfr. *Par.* XXV 62, *iattanza* è termine caro a Foscolo, cfr. in particolare, *Aiace* a. I, sc. III: «M'apparecchia ei stesso / la difesa di tanti emuli prenci / irati a lui, che sprezzator di tutti / con la iattanza di virtù gl'insulta» (detto dell'eroe eponimo). Propriamente il termine sembra tradurre dal passo di *Il.* XXII, 359-360, l'aggettivo ἐσθλός, volgendone però il valore positivo di 'prode, valoroso, gagliardo', in negativo (si tratta infatti per il poeta, come asserisce in apertura della stanza successiva, di schierarsi dalla parte di Antonio, rifiutando la protervia dell'eroe omerico).

80 *taumaturgo*: epiteto specifico di Sant'Antonio.

81 *rabdomante*: il termine sembra presentare le doti taumaturgiche del santo come una più semplice operazione, assimilabile alla maieutica socratica: il francescano non fa che rinvenire nell'*infans* quella facoltà di parlare che è in ogni uomo.

81-83 *questa miracolosa vena ... silenzio*: la raffigurazione della parola, quasi vena di linfe sensoriali che risale le strette grotte del silenzio, se è da riconnettere con la precedente metafora di quel «Verbo di latte che comincia / a dire –

luce sorgiva, fuggiasca / dal suo iniziale carcere di tenebre» (vv. 40-42), è comunque troppo che Bandini già saggia, nei termini del proprio speciale rapporto di poeta con la parola, in *Nero dentro* 1-3: «Non perché avevo qualcosa da dire / è nato il primo impulso. Il qualcosa da dire era oscuro [...]», 6-9: «Era un nero dentro, assai dentro / verso l'aorta e il miocardio. / L'hanno dal niente evocato parole / ridicolo tossico» (MC). Quanto alle *grotte di silenzio* è immagine che si carica forse di un doppio valore figurato spazio-temporale: da una parte sembrano queste metaforicamente rappresentare le cavità dell'apparato fonatorio, da cui sgorga il linguaggio, miracolo che si ripete in ogni infante che impara a parlare, dall'altra proprio il termine *grotte* evoca ere primitive di uomini ancora non dotati di capacità locutorie, cfr. anche la nota al v. 90.

83-84 *Sì ... ci ristori*: l'acqua del ristoro spirituale è troppo tutto giovanneo, a partire dall'*aqua viva* promessa da Cristo alla Samaritana, cfr. *Io* 4, 5-42, in part. 13-15: «Respondit Iesus et dixit ei: "Omnis qui bibit ex aqua hac sitiet iterum; qui autem biberit ex aqua quam ego dabo, ei non sitiet in aeternum. Sed aqua quam dabo ei fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam." Dicit ad eum mulier: "Domine, da mihi hanc aquam ut non sitiam neque veniam huc haurire."»; ma cfr. anche *Io* 7, 37-38: «In novissimo autem die magno festivitatis stabat Iesus et clamabat dicens: "Si quis sitit, veniat ad me et bibat, qui credit in me. Sicut dixit scriptura, flumina de ventre eius fluent aquae vivae."».

86-87 *dello Stige... immortale*: Bandini si attiene alla leggenda di Stazio, che narra questo specifico espediente di Teti per rendere immortale il figlio, cfr. *Achil.* I, 133-134: «saepe ipsa – nefas! – sub inania natum / Tartara et ad Stygios iterum fero mergere fontes».

90 *che balbettano il mondo*: l'uso transitivo del verbo serve a sottolineare l'atto quasi fondante del linguaggio, dimora stessa dell'essere, sua sola possibile assenza; il verbo specifica che questo atto fondante è nel contempo evento iterabile ed evento avvenuto: ci si appropria del mondo quando nell'infanzia si apprende a parlare balbettando, ma il mondo fu conosciuto allorché, nella vi-chiana infanzia del genere umano, vennero messe a punto le capacità locutorie, il primevo balbettio che accarnò il mondo. Non sfugga, d'altra parte, come il balbettamento (espressione manchevole, ma anche «infantile primizia») sia assunto da Bandini a contrassegno della propria poesia, cfr. *El nome* 9: «parlo da balbo» (MG). Non è inoltre da escludere che tale argomento speculativo possa ancora una volta trarre una qualche suggestione da uno dei due racconti che innescano il processo mitopoietico di *Miracoli*; in questo caso si tratterebbe di un richiamo antinomico al prodigio antoniano, secondo la versione di Sicco Polentone, dove viene messo in rilievo proprio il fatto che il pargolo emette non un balbettio puerile, ma una voce sicura: «Tum infantulus haudquamquam blese, ut solent pueri, sed voce aperta quasi esset decennis, oculis

patrem aspiciens, quod alligatas fasciculis manus haberet, En, inquit, meus hic pater est» (*Sancti Antonii confessoris de Padua vita*, p. 11).

90-91 *porgendo ... morire*: quasi cantico delle creature che loda indistintamente vita e «nostra sora morte corporale» (ben diversa adesione al *Da-sein* rispetto al *Sein zum Tode* heideggeriano, contrapposta vocazione questa che trova dunque il suo corrispettivo mitico nella figura di Achille, l'eroe che va incontro alla propria morte, ἐσθλός).

91-92 *E di esse ... belle armi*: agisce dietro l'immagine il ricordo della vestizione di Achille nel medesimo episodio, cfr. *Il. XIX*, 364-398, in particolare v. 364: «ἐν δὲ μέσοισι κορύσσετο δῖος Ἀχιλλεύς» [«in mezzo a loro Achille glorioso s'armava»] e *Il. XIX*, 397-398: «Ἀχιλλεύς, / τεύχεσι παμφαίνων ὥς τ' ἡλέκτωρ Ὑπερίων» [«Achille, armato, / raggianti nell'armi, come l'Iperionide radioso»]. Si tratta a questo punto della vicenda delle nuove prodigiose armi fatte costruire da Teti per il figlio (cfr. *Il. XVIII*, 127 e sgg.), esplicitamente definite «ἔντεα καλά» (*Il. XVIII*, 191), ma già 'belle armi' erano, così a detta di Teti, anche le precedenti (dono divino offerto a Peleo), indossate da Patroclo e sottratte all'eroe ucciso da Ettore (cfr. *Il. XVIII*, 130). Si veda anche la messinscena pascoliana dello stesso episodio ne *La cetra d'Achille* VII, 16-20: «Né gli restava, oltre i cavalli e il carro / da guerra e le stellanti armi, più nulla, / se non montare sopra i due cavalli, / fulgido, in armi, come Sole, andando / al suo tramonto» (PC).

93-94 *lucida ... grazia*: a indicare la propria scelta di campo, con la serenità del taumaturgo piuttosto che col *Sein zum Tode* del Pelide, Bandini non impiega soltanto l'immagine metaforica del rivestire altre catafratte, ma ricorre anche a un termine come *tempra*, qui traslato per 'carattere', derivante dal lessico militare, dove indica la consistenza di armi e armature. ~ *per sfidare la Moira*: analoga disfida alla propria sorte di mortale, affrontata con le armi della poesia (una sorta di terza via rispetto all'eroismo achilleo e il miracolismo antoniano), trova orgogliosa enunciazione in *Règia Parnassi* 12-17: «Ma disamo la morte malgrado / le sinistre sirene di film e poemi, / la disamo e distacco / da un soffio la bolla più pura, / la più precaria e inutile libero / delle parole» (MC).

95-98 *Versi ... Loira*: per altro congedo canonico cfr. *Canzone* 90 e sgg.: «Canzone, corri alla montagna [...]» (SD).

96 *Elisi*: Bandini colloca l'amico nei campi Elisi, dimora riservata agli uomini che furono in vita amati dagli dèi, luogo di eterna serenità, cfr. *Od. IV*, 563-568, quegli «amoena piorum concilia» (*Aen. V*, 735) sede destinata anche alla propria madre in *Ramus Aureus* III, 14-16 (DCA). ~ *Gianfranco Folena*: lo studioso è scomparso il 14 febbraio 1992, chiaro *terminus post quem* della

composizione della lirica. Altra importante lirica metapoetica, in cui Bandini nomina espressamente il filologo, insieme a Contini, *Questo posto amerò più d'ogni altro* 148-160: «Ed ecco viene con l'inverno il tempo / di slitte e biblioteca, / neve e filologia. / Viene il tempo / del codice pavano sotto il fioco / sussurro della lampada, / e il dolce bulicame dei glossari / che mette pace tra i venti contrari / delle passate età / e la nuda parola ci rimena, / l'atteso articolo / di Contini o Folena / che scioglie il groppo interno» (IML), quadro di una vita di provincia, che in gioventù il poeta pensò di abbandonare, sull'esempio di tanti altri poeti inurbati, ma a cui col tempo finisce per aderire pienamente: non v'è necessità di trasferirsi a Roma o a Milano, il «groppo» in gola può difatti essere sciolto anche da taumaturgiche letture filologiche, nella lenta ed appartata Aznèciv.

97-98 *un giorno / d'estate*: lo scarto tra la stagione dell'estasi meditativa (la primavera) e quella della formulazione concettuale della lirica (l'estate), dichiarata in *explicit*, richiama ancora specularmente la sceneggiatura carducciana di *Sogno d'estate*, dove questi scarti temporali tra la stagione del sogno e la stagione sognata sono proclamati nell'opposta «zona di confine», l'*incipit*. Ma la temporalità di *Miracoli* è però più complessa rispetto alla temporalità di *Sogno d'estate*: l'oggi bandiniano è in realtà il tempo della messa a punto del testo (altro dal presente atemporale dei *visa*); a questo oggi si contrappone uno ieri, il *giorno d'estate* che è la stagione dell'esposizione di tali riflessioni all'amico Folena, un avantesto orale, che prenderà forma poetica soltanto più tardi.

98 *sulle rive della Loira*: alla triplice cronologia corrisponde una spazialità ancora più sfaccettata: l'*hic* del poeta, che non è esplicitato in un luogo determinabile, si oppone comunque alla dimora ultraterrena del destinatario dei versi, i campi Elisi. Così anche la stessa topografia dei due *visa* non è piana come ci aspetteremmo, giacché se i fatti di Achille si svolgono «in riva di Scamandro», per l'episodio agiografico Bandini descrive un vago paesaggio del Nord Italia, non dandogli propriamente nome, poiché anche in questo caso l'ubicazione è duplice: la Ferrara del miracolo che inevitabilmente si confonde con la Padova della rappresentazione artistica dell'evento. In chiusura quindi Bandini rammenta un ulteriore luogo, quello dell'esposizione orale dei pensieri, rielaborati poi in forma lirica e offerti a Gianfranco Folena: Châteauneuf-sur-Loire, località allusa tramite una perifrasi, *in riva della Loira*, che sembra riecheggiare (in una sorta di dialogo tra sodali), le parole della lettera aperta a Folena di Mario Berengo: «E adottato questo genere letterario un po' fuori uso per riandare nella memoria a un paio di decenni fa, quando sulle rive della Loira tu elaboravi un progetto, quello della *Storia della cultura veneta*» (BERENGO 1993, vol. II, p. 1781). Ciò non ci autorizza a collocare cronologicamente il soggiorno bandiniano presso Folena nei primi anni Settanta, allorché nella quiete di Châteauneuf-sur-Loire il filologo andava progettando il 'cantiere' di quell'impresa che

sarà la *Storia della cultura veneta*, ma è senz'altro allo «studioso marcatamente empirico» (MENGALDO 2006, p. 12), che Bandini, in veste di *Dichter des Dichters*, si rivolge nel comporre *Miracoli*, lirica che, tra soggetti e moduli di canto, riesce ad abbracciare prodigiosamente tutti gli interessi dell'interlocutore eletto.

BIBLIOGRAFIA E SIGLARIO DELLE OPERE CITATE NEL COMMENTO

Raccolte di Fernando Bandini

IML: *In modo lampante* (Neri Pozza Editore, 1962)

PPP: *Per partito preso* (Neri Pozza Editore, 1965)

MC: *La mantide e la città* (Mondadori, «Lo Specchio» 1979)

SD: *Santi di Dicembre* (Garzanti, 1994)

MG: *Meridiano di Greenwich* (Garzanti, 1998)

DCA: *Dietro i cancelli e altrove* (Garzanti, 2007)

QP: *Quattordici poesie* (Edizioni L'Obliquo, 2010)

Raccolte di altri autori

Carducci:

OB: *Odi barbare*

Pascoli:

CC: *Canti di Castelvecchio*

MY: *Myricae*

OI: *Odi e inni*

PC: *Poemi conviviali*

TR: *Traduzioni e riduzioni*

Opere in prosa

Jacob Burckhardt, *Der Cicerone: eine anleitung zum genuss der kunstswerke italiens*, Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung, Basel, 1855

Jacob Burckhardt, *Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia*, Firenze, Sansoni, 1955

Leggende di Sant'Antonio di Padova ed altri documenti del secolo XIII, a cura di F. Conconi, Padova, Libreria Antoniana, 1930

Pensées de J. Joubert, précédées de sa correspondance, d'une notice sur sa vie, son caractère et ses travaux, par M. Paul de Raynal, Et de jugements littéraires de MM. Sainte Beuve, Sylvestre de Sacy, Saint-Marco Girardin, Geruzez et Poitou, Paris, Didier et C^{ie}, Libraires-Éditeurs, 1864, voll. 2

Sancti Antonii confessoris de Padua vita scripta per Sap. tabellionem Sicconem Polentonum, in *Arca del Santo di Padova, Ove si contengono gli Ordini, e le Regole spettanti alla retta amministrazione, e buon governo de' Beni, Rendite, ed Oblazioni dell'Arca stessa*. Compilazione di Pietro Saviolo e di Benedetto Franco, Coll'aggiunta della Parti, e Decreti dall'Anno 1727 fino all'Anno 1765, in Padova, Per Giovanni Battista Conzatti, 1765, pp. 1-18

Sancti Antonii de Padua Vitae duae quarum altera hucusque inedita, edidit noti set commentario illustravit Léon de Kerval, Paris, Librairie Fischbacher, 1904

Vita del taumaturgo portoghese Sant'Antonio di Padova. Arricchita di nuove notizie, e critiche osservazioni tratte da Codici e Monumenti sicuri, ignoti agli stessi più Classici, non che ad altri Autori delle cento, e più Vite del Santo vedute dall'Autore, del Sacerdote Emmanuele de Azevedo Coimbricese, Seconda edizione riformata, corretta ed accresciuta dallo stesso Autore, Bologna, Per le Stampe di Lelio Dalla Volpe, 1790

Testi greci e traduzioni

Omero, *Iliade*, Prefazione di F. Codino, Versione di R. Calzetti Onesti, Torino Einaudi, 1990 (i passi sono accompagnati dalla traduzione della Calzecchi, tra parentesi quadre; là dove invece il singolo termine o il singolo sintagma è interpretato tra apici, la traduzione è mia)

Omero, *Odissea*, traduzione di G.A. Privitera, introduzione di A. Heubeck, Milano, Oscar Mondadori, 1991

Studi, interventi, note critiche e strumenti

AFRIBO 2006: A. Afribo, *È primavera, Bandini!*, in *Omaggio a Fernando Bandini*, a cura di E. Leso, Padova, Esedra Editrice, 2006, pp. 35-48

BANDINI 1993: F. Bandini, *La voglia di tradurre alla lettera*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, voll. 3, vol. I, pp. 1-7

BANDINI 2006: F. Bandini, *Miracoli*, in *Gianfranco Folena dieci anni dopo. Riflessioni e testimonianze*. Atti del Convegno, Padova, 12-13 febbraio 2002, a cura di I. Paccagnella e G. Peron, Padova, Esedra Editrice, 2006, pp. 185-87

BECCARIA 2013: G.L. Beccaria, *Le orme della parola. Da Sbarbaro a De André*, Milano, Rizzoli, 2013

BERENGO 1993: M. Berengo, *Sull'organizzazione della Cultura veneta dopo l'Unità. Lettera aperta a Gianfranco Folena*, in *Omaggio a Gianfranco Folena* cit. vol. II, pp. 1781-94

CARENA 2006: C. Carena, *Storia e problemi della traduzione negli studi di Gianfranco Folena*, in *Gianfranco Folena dieci anni dopo. Riflessioni e testimonianze* cit., pp. 133-43

DA POZZO 2006: Giovanni Da Pozzo, *L'impegno e l'entusiasmo: Gianfranco Folena a Padova*, in *Gianfranco Folena dieci anni dopo. Riflessioni e testimonianze* cit., pp. 207-13

DBI: Dizionario Biografico degli Italiani

FOLENA 1966: G. Folena, *Presentazione*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966, pp. IX-XV (poi in G. Folena, *Scrittori e scritture*, Bologna, Il Mulino, 1997)

FOLENA 1982: G. Folena, *In margine ai «Sermones»: stile francescano e stile antoniano*, in *Le fonti e la teologia dei Sermoni antoniani*. Atti del Congresso internazionale di studio sui «Sermones» di S. Antonio di Padova (Padova, 5-10 ottobre 1981), a cura di A. Poppi, Padova, Edizioni Messaggero, 1982, pp. 71-79

FOLENA 1983: G. Folena, *La scrittura di Tiziano e la terminologia pittorica rinascimentale*, in *Miscellanea di Studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983, voll. 5, vol. III, t. II, pp. 821-43

GIUDICI 1993: Giovanni Giudici, *Pange lingua*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, voll. 3, vol. I, pp. 9-10

GIUDICI 2008: G. Giudici, *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, con un saggio introduttivo di C. Ossola. Cronologia di C. Di Alesio, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2008

HEIDEGGER 1959: M. Heidegger, *Gelassenheit*, Pfullingen, Neske, 1959

- HEIDEGGER 1975: M. Heidegger, *Gesamtausgabe*, Frankfurt a.M., Klosterman, 1975, Parte 1, vol. XII
- LACAN 1966 : J. Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966
- LACAN 1978: *Le Séminaire de Jacques Lacan: le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Ed. du Seuil, 1978
- LIMENTANI 1993: A. Limentani, *Al nostro Maestro*, in *Omaggio a Gianfranco Folena* cit., vol. I, pp. XXI-XXIV
- MENGALDO 1993: P.V. Mengaldo, *Premessa*, in *Omaggio a Gianfranco Folena* cit., vol. I, pp. XVII-XIX
- MENGALDO 2006: P.V. Mengaldo, *Introduzione*, in *Gianfranco Folena dieci anni dopo. Riflessioni e testimonianze* cit., pp. 11-14
- RAMAT 1999: S. Ramat, *Poesia e miracoli. Meridiano di Greenwich di Fernando Bandini*, «Poesia», XII, 129 (giugno 1999), pp. 23-29
- RENZI 1992: L. Renzi, *La linguistica di Gianfranco Folena*, «Lingua e stile», XXVII (1992), pp. 461-82
- RONCAGLIA 1980: A. Roncaglia, *Lettera a Gianfranco Folena*, in *Studi di filologia romanza e italiana offerti a Gianfranco Folena dagli allievi padovani*, Modena, Mucchi, 1980, pp. VII-X
- SAVIELLO 2007: A. Saviello, *Eva virtuosa. Il gruppo donna con putto nelle opere di Tullio Lombardo*, in *Tullio Lombardo. Scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento. Atti del Convegno di Studi, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 4-6 aprile 2006*, a cura di M. Ceriana, Verona, Cierre Edizioni, 2007

DIALOGHI

ISABELLA BECHERUCCI

*La collaborazione di Ermes Visconti
alla tragedia del Conte di Carmagnola**

Ermes Visconti's cooperation on Manzoni's first tragedy

ABSTRACT

Nella vicenda elaborativa di un testo c'è sempre un angolo morto: è il momento in cui la copia a pulito, giunta nelle mani del tipografo per esemplarvi la stampa, è trasformata nel prodotto finale, che spesso presenta differenze notevoli col documento utilizzato come modello. È difficile distinguere tra refusi e varianti; più difficile ancora decidere a chi i cambiamenti siano da imputare: se a decisioni normative del tipografo o ad un indipendente intervento del curatore o alla decisione improvvisa dell'autore segnata sulle ultimissime bozze di stampa. Nel caso della prima tragedia manzoniana, *Il Conte di Carmagnola*, il percorso è ancor più misterioso, poiché l'autore, scappato in Francia anche per la preoccupazione delle conseguenze della stampa della sua tragedia, non poté sorvegliare l'edizione, e soprattutto essendo smarrite le due copie apografe che sono state supposte allestite sulla base di una fortemente corretta seconda stesura, nella duplice funzione di esemplare da presentare in Censura e modello per la stampa.

Dal nuovo e meticoloso esame dell'ultima fase della correzione della tragedia in vista della stampa è risultata una differente lettura del silenzioso e anonimo lavoro eseguito sulla sola copia che in realtà fu allestita prima dell'improvvisa partenza parigina: la più economica proposta di un solo documento perduto è arricchita dall'attribuzione di una firma singolare all'industrioso copista e curatore della prima opera tragica del Manzoni.

In the textual history of a literary work, there is always a blind spot: it is the moment when the last copy, once arrived in the typographer's hands, turns into the final product. Furthermore, the printed version often presents remarkable differences from the document used as model. It is hard to distinguish between misprints and variants. It is even harder to identify who made the changes – whether they are the typographer's normative decision or the editor's arbitrary choice, or the author's last minute revision.

In the case of Manzoni's first tragedy, *Il Conte di Carmagnola*, the process is even more mysterious because the writer was abroad and the two different apographical copies of the work, whose existence the last critic editor Giovanni Bardazzi has taken for granted, are lost.

According to my current study on the last phase of the textual preparation for the printing a different truth appears: only one copy was actually prepared before Manzoni's sudden departure and his best friend made it.

* Questo lavoro deve molto alle conversazioni con Giuliano Tanturli, che mi ha insegnato a non trascurare il lavoro dei copisti: è grazie al suo incoraggiamento che s'è potuto qui scovarne uno insospettato. La mia gratitudine va anche a Francesca Latini e Natascia Tonelli, attente lettrici di queste pagine.

*La collaborazione di Ermes Visconti
alla tragedia del Conte di Carmagnola*

[...] un uomo che io desidero per giudice, o meglio per correttore delle mie opinioni [...].
(dall'*Abbozzo* della lettera *Sul Romanticismo*).

Che la magistrale edizione del *Conte di Carmagnola* a cura di Giovanni Bardazzi sia stata guida imprescindibile per tutti coloro che avrebbero scelto di avventurarsi nel mare inquieto della filologia d'autore dopo quell'impeccabile esempio è assunto di base della rinavigazione che qui si intraprende di parte di quelle acque così a fondo scandagliate¹: tanto più per chi sopra simili fondali e per onde altrettanto agitate aveva osato, da giovane skipper neanche patentata, costruire un punto di riferimento troppo ambiziosamente sperato affine. Se sarà, al solito, il tempo a verificarne la reale solidità, intanto a qualche crepa si è tentato di porre rimedio in occasione della prossima uscita dell'edizione commentata dell'*Adelchi* a cura del compianto amico Carlo Annoni per i tipi dell'Edizione Nazionale². Di certo a quel primo faro la scrivente ha continuato costantemente a guardare con occhio grato, se non anche un po' invidioso: non per nulla ben poco, tutt'al più un'esile favilla, può in verità aggiungere alla gran luce che quella definitiva edizione critica continua ad emanare e che passo passo sorregge chiunque voglia ripercorrere davvero il lungo ed impegnativo viaggio intrapreso dal giovane Manzoni al suo debutto nel genere tragico allora tanto *à la page*.

1. La ricostruzione filologica di Giovanni Bardazzi del processo della stampa Ferrario del *Conte di Carmagnola*, portato a termine entro il dicembre 1819³, ipotizza l'esistenza di ben due copie della tragedia giunta alla sua fase di temporaneo assestamento (A), entrambe perdute: una prima allestita a Milano in concomitanza coi preparativi del viaggio della famiglia Manzoni in Francia e utilizzata per la sua presentazione all'ufficio della Censura (copia Censura) e una seconda realizzata a Parigi (B') sulla base della seconda redazione autografa (B), sulla quale fu esemplata la stampa (C)⁴. Su di un esemplare della *princeps* sarà poi eseguita, più di vent'anni dopo, la revisione linguistica del testo per la sua ristampa nel volume delle *Opere varie* (D)⁵.

La prima copia dovette prendere forma quasi contemporaneamente alla seconda stesura integrale della tragedia sul manoscritto braidense x.2 (fase B) che occupò il periodo dal 12 agosto 1819 (data finale della composizione: fase A) al 14 settembre seguente (data della partenza di tutta la famiglia Manzoni per Parigi): trentatré giorni di tempo, nei quali va anche inclusa la stesura delle due

prose introduttive, l'*Avviso al lettore* e le *Notizie storiche* (BP). Essa fu certamente allestita da un copista – ch      ben difficile, dati i tempi strettissimi tra la fine della composizione della tragedia e la partenza per Parigi, l'assegnazione a Manzoni anche di questo manufatto – via via che l'opera assumeva in x.2 le sue forme pressoch   definitive e dovette giungere a compimento nel mentre Manzoni veniva stendendo, da ultimo come sua consuetudine, su di un diverso manoscritto (vs.xi.4) le due prose, che furono del pari in essa trascritte. Presentata all'istante all'I.R. Ufficio di Censura di Milano, gi   nello stesso settembre ne otteneva l'*imprimatur*⁶. Probabilmente a questa trascrizione in bella era stata assegnata una funzione di servizio («per guadagnar tempo», come suggerito gi   dal Ghisalberti)⁷, con l'impegno di attendere per la stampa il *placet* definitivo dell'autore su di un materiale sentito ancora incandescente e che egli portava con s   oltralpe con l'intenzione di rimeditarvi con calma⁸.

Certamente, quello dopo la conclusione della composizione era stato un periodo di intenso lavoro, quasi una marcia a tappe forzate (Bardazzi legge nelle parole del Tosi al Lamennais che ne rendicontano il compimento la descrizione di una vera e propria «vittoria contro il tempo»⁹ intrapresa da Manzoni non solamente per portare a termine il complicato processo della riscrittura integrale su x.2 [fase B] della tragedia dislocata fra i mss. x.1 per gli atti I e II e vs.x.1 per il *Coro* e i rimanenti tre atti [fase A], ma anche per l'allestimento in forma quasi definitiva delle due prose introduttive, che Bardazzi ha perentoriamente collocato in questo periodo. Ma un'ardua fatica doveva essere stata anche per chi aveva lavorato a fianco a lui per stilare quella prima copia apografa che, analogamente, dovette attingere da due diversi manoscritti: il ms. x.2 per la tragedia e il ms. vs.xi.4 per le prose introduttive da sistemarsi subito nella loro posizione di apertura. Uno sforzo reso tanto pi   impervio dalla misteriosa e quasi improvvisa partenza dell'autore per Parigi, con conseguente delega agli amici Ermes Visconti e Gaetano Cattaneo di seguire le procedure di stampa, proprio a ridosso del suo compimento, come Monsignor Tosi ricorda in una sua pi   tarda missiva ancora all'Abate Lamennais¹⁰: come se il terreno patrio scottasse sotto ai piedi di colui che stava dando vita e voce, attraverso un'opera indubbiamente intrisa di allusioni alla deplorata situazione politica in cui si trovava immerso, a sentimenti fortemente compromettenti (siamo per l'appunto nei tristi giorni della chiusura del *Conciliatore* e dei primi arresti fra gli amici e conoscenti di Manzoni, fra cui quelli di Maroncelli e di Pellico, incarcerati rispettivamente il 6 e il 13 ottobre 1819).

Con una denuncia come quella testimoniata dalla messa in scena della prepotenza della Repubblica veneziana, non era certo il tempo di indugiare in un paziente *labor limae*, che poteva essere meglio eseguito altrove. Difatti, di un accordo su qualche passo da correggere, che ci doveva essere stato prima della partenza, abbiamo prova dal fitto carteggio che, gi   durante il viaggio, intercorre fra l'autore e il suo consulente, ma anche da quello indiretto di altri amici, emotivamente se non praticamente, coinvolti nell'impresa manzoniana,

puntualmente citati nella ricostruzione di Bardazzi¹¹, a partire dalla richiesta da parte di Visconti, in una lettera che arriva a Manzoni addirittura nell'ultima sosta a Chambery intorno alla fine di settembre, di alcune correzioni che egli, in una risposta perduta, promette di eseguire di lì a pochi giorni, non appena sistemato nella nuova sede. Ne abbiamo notizia dall'altra lettera, questa conservata, che l'autore invia allo zio Giulio Beccaria il 5 ottobre, comunicandogli il tenore della sua risposta, in sostanza reclamante una dilazione per le correzioni da apportare alla tragedia: correzioni che qui vengono imputate all'insoddisfazione dell'amico («Ho risposto al Visconti da Chamberi [...]. Gli diceva in essa che avrei fatte a Parigi le correzioni che egli desidera, e difatti comincerò domani ad occuparmene e spero di mandarle fuori al più presto [...].»)¹². L'impegno assunto dal Manzoni sembra, del resto, parzialmente confermato dal resoconto che a sua volta Visconti, due giorni dopo, invia al Cattaneo, si è detto a lui consocio nel compito di seguire i vari passaggi del manoscritto tra l'Ufficio della Censura e la tipografia, dove però si parla solo di una correzione ad «una parlata dell'atto IV» di cui egli «non era soddisfatto»¹³: il Visconti intende, dunque, mascherare all'amico la sua intromissione, come vedremo anche a livello sostanziale, nei mutamenti programmati ai passi critici della tragedia, di contempo rassicurandolo sulle procedure della stampa, che in realtà non dovettero essere poi così semplici («Tosto che mi sarà pervenuta questa correzione [...] si potrà dar mano alla stampa»)¹⁴.

E almeno ad una parte di questo tardivo lavoro su B eseguito a Parigi di cui il carteggio informa è data conferma dal trovarsi aggiunte sul ms. x.2 le tre correzioni che Manzoni spedisce con la lettera, anch'essa perduta, del 9 novembre 1819 e di cui Visconti accusa ricevuta il 25 seguente:

ms. x.2: 1 foglio (cc. 49 bis e 49 ter) con l'ampliamento di 49 versi della parlata di Marco all'atto IV, scena I (ampliamento degli originari vv. 123-25 dell'atto IV in B: cfr. *Il Conte di Carmagnola* 1985, pp. 306-307;

colonna di sinistra, cc. 49v-50r: 14 versi + 1 verso aggiunti alla successiva risposta a questa lunga parlata di Marco in bocca ad uno dei capi del Consiglio dei Dieci, poi Marino.

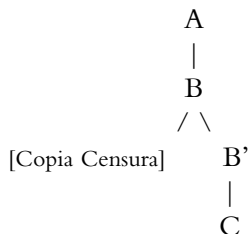
Le correzioni, si è detto, combaciano esattamente con quanto Visconti dichiara di aver ricevuto nella lettera del 25 novembre, come puntualmente dimostrato nell'*Introduzione* all'edizione da cui stiamo attingendo:

I versi che mi hai mandati vanno benone; quantunque la parlata di Marco divenga troppo lunga. Ma ciò importa pochissimo: le successive correzioni alle due parlatine di Marino sono felicissime. Spero che tra pochi giorni avremo un'elegante edizione¹⁵.

Tuttavia la modalità delle seconde due correzioni apportate sulla colonna libera di sinistra e le altre numerosissime che questo manoscritto della fase B

riporta, l'allestimento delle quali Bardazzi suppone eseguito in funzione della stampa (ora raccolte nella terza fascia dell'apparato con formula comunque prudenziale «SU B PER C?»), avevano fatto concludere al precedente editore critico, Fausto Ghisalberti, che questa stesura da lui battezzata «terza minuta» era poi stata spedita, una volta ricorretta, da Parigi e passata in tipografia per esemplarvi la stampa, malgrado che su di essa non si trovino i bolli tipografici che invece sono presenti nelle copie di altre opere utilizzati per la stessa procedura. Difatti il filologo afferma, con sentenza invero non motivata, che «le differenze fra la terza minuta [ovvero la stesura su x.2], l'edizione principe del 1820, e la stampa definitiva del '45 non sono rilevanti»¹⁶.

Di diverso avviso, invece, Bardazzi che, proprio sulla valutazione dell'abbondante materiale variantistico depositato sul ms. x.2, propone la realizzazione a Parigi di una seconda copia per mano di Manzoni, essendo difficile che questi, appena arrivato in terra straniera, avesse subito reperito un copista pronto a trascrivere la tragedia in pulito da uno scartafaccio ormai cosparso di correzioni, senza contare le difficoltà della lingua. Così, dopo l'esclusione netta «per la gran quantità di varianti formali e sostanziali fra B e C» della «discendenza immediata della stampa da B», il nuovo editore disegna lo schema con le due copie perdute e la discendenza di C dalla seconda (B') manzoniana e parigina¹⁷.



Non ventilando assolutamente l'ipotesi di una delega in bianco del Manzoni ai curatori milanesi dell'edizione, per Bardazzi «C, evidentemente lontano dal porsi come passiva registrazione di B, rivela la presenza di un energico intervento d'autore, da localizzare all'altezza del perduto elemento B». Secondo il medesimo editore, inoltre, l'invio di questa nuova e decisiva copia va collocato dopo il 1° dicembre 1819, quando Manzoni comunica al Tosi di aver approfittato del mezzo di corrispondenza da questo offertogli per far pervenire al Visconti «una seconda copia dei noti versi»¹⁸. Dal 9 novembre al 1° dicembre Manzoni, dunque, doveva essere stato vero e proprio copista di se stesso, implicitamente testimoniando una volontà autoriale imprescindibile, anche nella sua assenza fisica dalle stanze della tipografia.

Il processo dalla stesura B alla stampa C così ricostruito da Giovanni Bardazzi renderebbe ragione delle tante differenze (invero più formali che sostanziali) che la prima fascia dell'apparato alla stampa (C ← B) mette bene in ri-

salto¹⁹. Tuttavia punto debole della congettura della ricopiatura parigina integrale è il fatto che su alcune delle correzioni presenti in C Manzoni sia poi tornato più tardi quando, in funzione della ristampa della tragedia per il volume delle *Opere varie*, ripescò le sue lezioni originarie²⁰: avallando invece la possibilità di un mandato agli amici di intervenire sulla copia della Censura, al di là delle varianti spedite da Parigi, per limitate correzioni (le più rilevanti riguardano piccole espunzioni o inversioni nella sintassi, mentre la maggior parte è relativa a modifiche di punteggiatura o di accentazione, quando non semplici accorgimenti editoriali), che poi anni dopo avrebbe rifiutato per ripristinare le lezioni sue proprie. Semmai si potrebbe ipotizzare una copiatura limitata ad importanti sezioni degli ultimi due atti, che sono quelli maggiormente rimaneggiati, spedita da Parigi subito dopo l'invio delle correzioni di cui rimane precisa testimonianza epistolare. D'altronde, nella lettera citata da Bardazzi come prova dell'ipotesi della copia parigina, Manzoni usa, per descrivere al Tosi il suo lavoro correttorio, la curiosa perifrasi della «seconda copia dei noti versi», esimendosi dalla specificazione più propria 'della mia tragedia'²¹.

2. Quanto alla prima copia, quella milanese, ugualmente ora mancante ma data per certa da entrambi gli ultimi due editori, anche facendo leva sul fatto che su x.2 non si trovano apposti i suggelli dell'approvazione censoria presenti invece in tutte le copie rimaste di altre opere presentate in quell'ufficio, pur restando nell'ambito delle illazioni perché in sostanza senza il conforto dei documenti, piace qui, a coronamento di questo poco più che meccanico riassunto dall'*Introduzione* di Bardazzi dell'*iter* seguito per la *princeps* del *Carmagnola*, suggerire una possibile candidatura per l'amanuense capace di realizzare a tambur battente, nel mentre che la tragedia assumeva la sua forma quasi definitiva, l'esemplare da presentare alla Censura (e che forse rende anche conto della sua materiale perdita).

La lettura della storia testuale della tragedia sembra sostanzialmente confluire con i dati indiretti del carteggio nell'indicare Visconti come possibile autore dell'improba fatica; o per lo meno, in seconda istanza, come appaltatore ma sotto la sua stretta sorveglianza della nuova e necessaria stesura in pulito, per la quale si poteva essere appoggiato, secondo il suo solito, al copista di professione di cui si serviva nel giro di quegli stessi anni²². Solo il coinvolgimento di chi era già stato intimamente partecipe anche della sua composizione, come ampiamente illustrato da Bardazzi, e che si era proposto come esecutore pratico della stampa, poteva giustificare la celerità della realizzazione di questa copia, la prima vera e propria in pulito, la sua perentorietà nello sferrare *comandi* al povero autore in trasferta²³.

Un indizio interessante senz'altro è fornito dalla sua familiarità con la decisione presa da Manzoni, forse in conseguenza di discussioni orali intercorse fra di loro²⁴, della definitiva attribuzione del nome di Marino all'ancora, in B,

anonimo senatore, ben distinto dall'altro parlante all'inizio della tragedia, ma ugualmente in antinomia, in quanto «uno dei capi del Consiglio dei Dieci», all'unico senatore finora battezzato con nome proprio, quel Marco fin da subito presentato come l'amico del cuore del Carmagnola e con lui personaggio decisivo della *pièce*, non foss'altro per portare il nome del Santo protettore della Repubblica: la sua conoscenza non improvvisa dell'*upgrade* concesso all'anonimo senatore risulta chiarissima nelle parole plaudenti le correzioni della lettera già citata del 25 novembre 1819 («le successive correzioni alle due parlatine di Marino sono felicissime»), perché se questa gli fosse stata allora comunicata per la prima volta assieme alle varianti, la decisione avrebbe richiesto per lo meno qualche parola di commento²⁵. Si tratta, difatti, di una vera e propria discrepanza fra le didascalie di B, «Un capo», «Il capo», introduttive alle «parlatine» corrette, e la sicurezza di Visconti nel menzionare Marino come parlante all'atto IV, che denuncia una conoscenza pregressa di decisioni testuali non documentate dagli autografi, anzi contraddette dalle testimonianze rimaste, ma fondamentali per l'interpretazione dell'opera tragica, dove i personaggi che recitano sulla scena a questa imprimono il suo senso più profondo. Nell'elenco dei personaggi della *princeps*, che prevede la suddivisione poi abolita già all'altezza della stampa Bossange su suggerimento del Goethe, fra «personaggi storici» e «personaggi ideali» (cioè quelli «immaginati per rappresentare una classe, una opinione, un interesse»)²⁶, Marino è l'uno dei due incluso nella seconda categoria ad essere registrato con nome proprio, legato direi quasi in coppia col collega Marco che lo precede immediatamente (l'elenco è costruito per ordine di importanza).

Insieme sono le due facce di una stessa medaglia in cui è inciso il carattere della Repubblica veneziana, «istituzione misera, improvida, irragionevole, ma astuta e già fortificata dall'abitudine e dal rispetto e dagli interessi di quelli che hanno l'iniziativa della forza»²⁷: dei membri di questa istituzione Marino rappresenta l'astuzia e la viltà, mentre Marco la debolezza e l'asservimento (l'essere poi nella tragedia anche espressione dei sentimenti dell'amicizia in conflitto con la ragion di Stato, come sottolineato a suo tempo da Luigi Russo, è una declinazione ulteriore, in funzione di uno dei temi della tragedia, del carattere principale del personaggio).

Marino e Marco sono, dunque, legati assieme dalla loro diversa posizione nei confronti del Conte: l'uno dichiaratamente a lui nemico fin dal suo ingresso sull'originaria scena I (il suo nome, peraltro, è la seconda parola della tragedia: «STEFANO | Io, Marino,» dove, se non fosse per la didascalia di questo primo senatore poi definitivamente abolito come entità individuale, sembrerebbe trattarsi di un'autopresentazione), tanto da dipingerne subito un ritratto in negativo che vanta anche un endecasillabo quasi interamente riempito col nome del rivale (atto I 70: «D'un Francesco Busson da Carmagnola?»):

D'uno stranier? d'un figlio
 Di vil guardiano del più vile armento?
 D'uno che tutti quanti siamo [...]
 Tutti ci sprezza, e se il vedemmo a molti
 Inchinarsi finor, piaggiarne alcuni
 Già celar non poteo con che fatica
 La sua superbia all'util suo piegasse.
 Ma poi ch'egli ebbe a questo modo i molti
 Tirati dalla sua, svelatamente
 Gli altri costui, così foss'egli in fondo,
 Guardò coll'occhio con che l'uom passando
 Guarda l'arnese ond'ei non ha bisogno²⁸;

l'altro del pari dichiaratamente suo amico («Io sono amico al Conte», «Io sono / Amico al Conte, e ad alto onor mel reco»)²⁹ e a sua volta immediatamente offrendone il ritratto rovesciato:

Il suo cor, lo conosco; appieno; al pari
 Del mio; pensiero che non sia gentile
 Non s'appressa a quel cor: questo mi basta³⁰.

Con esplicita intenzione sono i rappresentanti delle due tipologie che Manzoni elenca nella sua difesa della tragedia: «Je trouve que, parmi ceux qui ont décidé de son sort, il y avait des hommes qui étaient ses ennemis personnels, qu'il avait blessé dans les points les plus sensibles de leur orgueil, qu'il avait offensés comme individus et comme gouvernans; je lui trouve aussi des amis, mais des amis qui n'ont pas su ou pu le sauver»³¹. Sappiamo che le scene iniziali con questa immediata contrapposizione cadono (anche perché prevista, con ben altro rilievo, per l'atto IV)³² dopo il rifacimento dell'atto II, quando il vecchio atto I viene ricomposto, prima su fogli volanti e poi trascritto assieme al nuovo atto II in pulito anche sul ms. X.1 (fase A). Si guardi, intanto, all'elenco dei personaggi subito premesso alla trascrizione parziale dei due ricomposti atti iniziali³³: è abbozzato sulla c. 2r di X.1 per la prima volta e si dimostra una stesura frettolosa, quasi un buttar giù sulla carta così come gli vengono in mente i nomi degli attori della tragedia. Pertanto, subito dopo l'intestazione al centro della pagina, «Personaggi Storici», è elencato per primo «Francesco Conte di Carmagnola» con una tardiva soprascrizione del cognome «Bussone» rimasto nella penna; al primo condottiero di parte veneta «Gio. Francesco Gonzaga Marchese di Mantova», affiancato dalla specificazione «Condottiero», seguono poi gli altri due nomi di «Orsino» e «Nicolò da Tolentino» che obbligano l'autore a cancellare al rigo sopra la precedente apposizione di *Condottiero* e a raggruppare i tre nomi con una graffa seguita dalla nuova specificazione «Condottieri veneti», dove l'aggettivo è poi ulteriormente cancellato in favore della più precisa dicitura di «al soldo di Venezia». Anche nel successivo gruppo, del pari frettolosamente elencato, tanto che il soprannome «Piccinino»

di Nicolò Fortebraccio è solo accennato da una *P* maiuscola, neanche puntata, l'aggettivo «Ducheschi» dopo la graffa che li raggruppa con l'apposizione di «Condottieri» è corretto in concomitanza con la precedente correzione in «al soldo del Duca di Milano». Ma importano soprattutto al nostro discorso i ripensamenti che si registrano sotto la dicitura, di nuovo al centro della pagina ma inserita in un momento successivo, di «Personaggi Ideali»: infatti dapprima era stato segnato «Primo», poi subito cancellato, in séguito all'intestazione del nuovo gruppo evidentemente dimenticata, per lasciarle il giusto spazio, e riscritto al rigo sotto: «Primo Commissario nel Campo Veneto» e sotto «Secondo Commissario». Mentre risultano così scomparsi i nomi propri delle due figure ideali di Marco e Marino, alle cui voci il primo copione aveva dato ampio spazio, è invece aggiunta ancora in un secondo momento la generica dicitura di «Tre Senatori che parlano». La variante tardiva, evidente per il corpo minore della riga scendente verso il basso con l'intento di non sovrapporsi alla *s* lunga e alle due *g* di *Personaggi*, dimostra che non erano ancora state stabilite definitivamente le parti: anzi, la posteriore decisione di inserire questi personaggi anonimi si riflette sul testo steso, dappprincipio con lo spezzare il primo lungo discorso del doge con l'inserzione sul marg. sin. della c. 3r di una battuta attribuita appunto ad «UN SENATORE» («Oh detestabil fatto! e l'assassino!»: A, atto I, v. 16)³⁴ e poi con un'altra battuta attribuita a Marco, che dunque compare in scena a far campagna per il Carmagnola («MARCO A cui dubbio pareo l'animo avverso / Ver noi del duca, si diè cura egli stesso / Di torre ogni dubbiezza»: ma l'introduzione di Marco è successiva alla stesura immediata)³⁵. Certamente il gioco delle parti non è ancora precisato, se i vv. 101-108 della medesima scena sono introdotti da «UN SENATORE», i vv. 111-113 da «UN ALTRO SENATORE» e i vv. 139-154 da un «TERZO SENATORE»: per cui Marco risulterebbe così in realtà un *quarto* senatore, di contro ai tre registrati nell'elenco.

Un numero pertanto non ben chiaro di senatori che poi, nelle due scene seguenti del medesimo atto I, scena II e III, sono tuttavia presenti nelle didascalie iniziali: «IL CONTE, IL DOGE E SENATORI», «I SUDDETTI MENO IL CONTE». Addirittura nella scena I dell'atto IV, cominciato il 20 luglio 1819 a séguito del III con cui si era ripresa la composizione della tragedia dopo la lunga sosta per la *Pentecoste* e le *Osservazioni sulla morale cattolica*, compaiono nella didascalia introduttiva che non specifica la sede (sicuramente una delle sale del palazzo ducale) «I TRE INQUISITORI DI STATO SEDUTI»³⁶, col solo «PRESIDENTE» che parla, assenti nell'elenco stilato sulla c. 2r del ms. x.1 l'anno precedente (aprile 1818)³⁷: e Giuseppe Sandrini ne ha inequivocabilmente dimostrato la derivazione dagli «Inquisiteurs d'Etat, qui formaient le conseils des Trois» della tragedia di Antoine Vincent Arnaut, *Blanche et Montcassin, ou Les Vénétiens*, fornendo del pari, a ragione inoppugnabile della loro soppressione, l'anacronismo in cui Manzoni era caduto con la designazione di quei tre giudici della «terribile magistratura» istituita a Venezia solo «verso la metà del secolo quin-

dicesimo» e di cui si doveva essere accorto leggendo le parole del Pellico a commento di quel tribunale di stato nella sua recensione all'*Histoire de la République de Venise* di Pierre Daru sul n. 106 (5 settembre 1819) del *Conciliatore*³⁸. La pubblicazione della quale serve, dunque, a datare a dopo quella data la copiatura della tragedia sul ms. x.2 (fase B), per lo meno da quell'atto in poi (i tre precedenti invece potevano essere già stati sistemati) con la definitiva trasformazione dei tre inquisitori nei più numerosi membri del Consiglio dei dieci, più precisamente nella sostituzione del «PRESIDENTE» con «UNO DEI CAPI» di questo consiglio³⁹. Ma ancora permangono incertezze sull'assegnazione definitiva degli interventi a questi personaggi ideali, salvo l'elezione finalmente chiara del ruolo di Marco, l'unico con nome proprio nel nuovo elenco copiato sul verso della c. 1 del ms. x.2 e poi nella scena III dell'atto I di B⁴⁰: infatti a commentare le parole del condottiero di fronte al doge è sempre lo stesso indeterminato senatore seduto con gli altri, fra cui il solo Marco favorevole⁴¹. La successione dell'appello nel rifatto elenco documenta del resto ancora incertezze e una moltiplicazione delle comparse, se a questo nome, primo fra i personaggi ideali, segue «UN ALTRO SENATORE» e sotto, ugualmente anonimo, «UNO DEI CAPI DEL CONSIGLIO DEI DIECI», che ancora non coincidono con la sola figura del senatore, e consigliere, Marino, in cui si riassorbiranno i due senatori sdoppiati. Tanto è vero che nella scena I dell'atto V interloquiscono altri due *consiglieri* non specificati nell'elenco⁴², anch'essi poi infine sostituiti con l'unico consigliere Marino, incarnante il contraddittorio all'interno della classe senatoria nella redazione definitiva della stampa. Insomma la configurazione del ruolo di questo personaggio fra i primi a comparire sulla scena e poi accantonato col rifacimento dei primi due atti fu lunga e difficoltosa: le numerose incertezze e le discrasie fra i primi due elenchi e le parti poi recitate nelle varie redazioni della tragedia da personaggi minori suggeriscono possibili discussioni di Manzoni con l'amico a lui più vicino nei tumultuosi frangenti della chiusura del lavoro, all'ultimo momento risolte con l'elezione di due sole figure ideali in cui rispecchiare le ostilità dei diversi corpi governativi della repubblica nei confronti dell'ambigua conduzione della guerra da parte del famoso condottiero.

La contrapposizione Marino/Marco, inizialmente rifranta nell'ulteriore figura del senatore Stefano – di cui il primo appare in prima istanza un semplice doppione del terzo, che però lo scalza del tutto già a partire dalla scena V dell'originaria stesura della tragedia, compare appunto solo in C: è qui, nella definitiva versione dell'atto I, che si pone con chiarezza la premessa per il futuro scontro frontale sceneggiato all'atto IV con la perorazione di Marco dinanzi al Doge e ai senatori renitenti, fra cui appunto Marino, per la fiducia da accordarsi al conte di Carmagnola, secondo quella direttiva di buon costume da tenersi anche nel sistema storico, di lì a poco teorizzata in uno dei passaggi chiave della *Lettre à M. C****:

Que le poète choisisse toujours une action dans laquelle il n'y ait qu'un nombre de personnages proportionné à l'attention qu'il est possible de leur donner, que ces personnages restent en présence du spectateur assez long-temps pour lui montrer la part qu'ils ont à l'action, et ce qu'il y a de dramatique dans leur caractère; voilà, je crois, tout ce qu'on peut lui prescrire sur ce point⁴³.

L'introduzione di Marino all'atto I è difatti parallela a quella nell'atto IV, dove il personaggio acquista un forte rilievo, in particolare nel confronto col medaglione di Marco a lui affiancato, avendo fra l'altro fatto carriera rispetto a questo non soltanto nella tessitura della sua figura come contraltare dell'altra già subito importante, ma anche nella vita pubblica, promosso com'è ad essere, della classe senatoria di cui fa parte col compagno, addirittura uno dei suoi più eminenti esponenti (è divenuto, come nell'elenco definitivo dei personaggi, «(Marino), uno dei capi del Consiglio dei Dieci»): è a questa sua funzione più alta rispetto al semplice «Marco Senatore veneziano» del medesimo elenco che si riferiscono i vv. 3-4 della scena I dell'atto IV: «MARINO Io parlo in nome / Di tutti lor».

Di questa riassunzione di Marino ad incarnare l'anima nera del senato veneziano ostile al Carmagnola, nettamente contrapposta al prototipo dell'anima a lui favorevole, Visconti risulta informato per tempo e forse partecipe di una decisione tanto faticosamente cercata e quasi sbocciata d'improvviso: tanto da avere, se non imposto, per lo meno sollecitato quelle correzioni a B attuate a Parigi e speditegli per via epistolare. Fra le quali giustappunto la prima e la più ampia è intesa a ribattere meticolosamente, con la difesa punto per punto, le obiezioni mosse da Marino alle varie fasi della guerra contro il Duca di Milano (atto IV, scena I, vv. 37-96), soprattutto gli esiti negativi della sua ripresa nel 1431 dopo la pace conclusa nell'aprile del 1428 a séguito della vittoria di Macclodio (dove avvenne il discusso episodio della liberazione dei prigionieri di guerra): la ripresa puntigliosa di tutti i capi d'accusa, attraverso i quali si rendeva conto ai lettori dei quattro anni di tempo trascorsi fra l'atto III e il IV⁴⁴, viene a dare un risalto ancor più netto all'emblematico dibattito fra i due, difatti modellato sulla falsariga dell'originario primo scontro (torna qui, appunto, il *refrain* della prolusione di Marco già nella redazione A: «Io sono amico al Conte»)⁴⁵.

Ma invero è la terza e più minuta correzione parigina quella che si rivela come la più importante, se è qui che si esplicita con chiarezza il rovesciamento dei ruoli che la catastrofe è venuta a determinare e che è come il punto culminante di tutta la tragedia, interamente costruita sull'ambiguità dei personaggi e sul valore ancipite di ogni informazione (e l'antifrasi è appunto la figura del pensiero che la governa), a partire proprio dai primi versi, dove il garante della legge che denuncia in apertura della scena I «la vile opra di tenebre e di sangue» commessa proprio nella «Stessa Venezia, inviolato asilo / Di giustizia e di pace», sarà di fatto uno dei responsabili dell'omicidio dell'innocente protagonista e la capitale della Repubblica il futuro teatro dell'assassino⁴⁶.

Il tema del tradimento è difatti la radice profonda da cui germoglia la tragedia e dà vita e linfa a tutti i personaggi in essa rappresentati, ugualmente imputabili, a seconda dei vari punti di vista, dell'accusa di traditore. Fin dai suoi primissimi versi, sospetto agli occhi del doge è chi non si mostri favorevole alla guerra contro il Duca di Milano (con una prima ombra, pertanto, perfino sui due senatori Stefano e Marino propensi alla pace nell'originaria scena I dell'atto I): [STEFANO] «[...] ogni buon consiglio / Ogni mite parer che si presenti, / Come insensato o *traditor* lo scaccia»⁴⁷; ma ugualmente sospetto è subito il Conte di Carmagnola nello scambio di battute fra i due primi senatori: [STEFANO] «[...] il Conte io l'amo / Al par di voi, sulla sua fè riposo / Al par di voi, ma che? possiam dire – È un *traditore*, e *traditor* chiarirlo?»⁴⁸. Sicuramente tale, a comune giudizio, è il Duca di Milano che, nel mentre intavola trattative di pace con la Repubblica di Venezia, ingaggia un killer per assassinare il Carmagnola ormai al soldo della auspicata partner (è Marco inizialmente a presentarne denuncia)⁴⁹. E sull'analisi di un possibile tradimento da parte del famoso condottiero cui si consegna il comando dell'esercito veneziano è costruita la prima adunanza del Senato, poi mantenuta, malgrado forti riduzioni e modifiche, in tutte le varie redazioni dell'atto I per mezzo delle voci antitetiche di Marino e Marco, il secondo dei quali ugualmente quasi subito presentato come candidato forte all'infame titolo, secondo quanto previsto ancora nella medesima seduta in Senato, nelle parole del Doge poi rimaste immutate in tutte le successive stesure:

IL DOGE

Poi che ai più giova e non dissente alcuno,
 Si raccolgano i voti: e ognun rammenti
 Quanto rilevi che d'un tanto grave
 Deliberar di qui motto non esca [.]
 Del *tradito* secreto in questo stato
 Rari esempj finor visti si sono
 Ma del perdono un non s'è visto ancora⁵⁰.

Difatti suo è il primo vero e proprio tradimento rappresentato sulla scena quando, del rischio di meritarsi tale capo d'imputazione, preavverte l'amico («Credi ad un uom che t'ama: i più dei nostri / Ti sono amici; ma non tutti il sono: / Di più non dico, nè mi lice, e certo / Tu non l'ignori»)⁵¹, che d'altronde ne aveva già paventato la terribile possibilità («Un altro campo / Correr degg'io, dove in periglio io sono / Di riportar, senza mertarlo, il brutto / Nome d'ingrato, l'insoffribil nome / Forse di *traditor*»)⁵².

Il colpo di scena sta dunque nella corretta attribuzione dell'aggettivo chiave della tragedia, da assegnarsi non tanto – giusta anche l'anticipazione delle *Notizie storiche* – al personaggio principale, sulla condanna del quale si leverà l'indignazione della posterità, quanto al secondo dei due senatori veneziani,

esplicitamente plasmato, come la critica più recente non ha mancato di sottolineare⁵³, man mano che il protagonista assume tratti cristologici, sul traditore per eccellenza, dal cui episodio evangelico sono mutate precise metafore⁵⁴. Superando la prima e più superficiale dicotomia fra i due senatori avversi, lo smascheramento finale rivela, attraverso un drammatico faccia a faccia con se stessi, giustappunto rappresentato nei due simmetrici monologhi a commento delle decisioni finali del Consiglio dei Dieci, i veri antagonisti della tragedia, egualmente schiacciati dalla fatalità che non sembra ammettere il libero arbitrio, ovvero Marco e il Conte di Carmagnola e la definitiva sentenza dell'autore sul reale colpevole, che di quest'ultimo rovescia, recuperandole, le parole di autopresentazione alla scena II dell'atto I («che la mia vita io voglio dar, ma in campo / Per nobil causa, e con onor, non preso / Nella rete dei vili»), contrapponendone la diversa levatura morale:

MARCO

Dunque è deciso!... un vil son io!... fui posto
 Al cimento: e che feci?... Io prima d'oggi
 Non conosceva me stesso!... Oh che segreto
 Oggi ho scoperto! Abbandonar nel laccio
 Un amico io potea! Veder gli al tergo
 L'assassino venir, veder lo stilo
 Che su lui scende, e non gridar: ti guarda!
 Io lo potea; l'ho fatto... io più nol deggio
 Salvar; chiamato ho in testimonio il cielo
 D'una infame viltà... la sua sentenza
 Ho sottoscritta... ho la mia parte anch'io
 Nel suo sangue! oh che feci!.. io mi lasciai
 Dunque atterrir?... La vita? ebbene, talvolta
 Senza delitto non si può serbarla [...]
 [...] io son che il perdo!

[...]

Oh! il vil son io che gli credetti, o volli
 Credergli [...]
Oh empj, in quale abbominevole rete
Tratto m'avete! un nobil consiglio
 Per me non v'ha; qualunque io scelga, è colpa.
 Oh dubbio atroce! – Io li ringrazio, ei m'hanno
 Statuito un destino; ei m'hanno spinto
 Per una via – vi corro – almen mi giova
 Ch'io non la scelsi – io nulla scelgo; e tutto
 Ch'io faccio, è forza e volontà d'altrui.⁵⁵

IL CONTE

O campi aperti,
 O Sol diffuso! o strepito dell'armi!

O gioja dei perigli! o trombe! o grida
 Dei combattenti! o mio destrier! fra voi
 Era bello il morir – Ma – non è forse
 Voler di lui che mi largì la vita
 Ch'io la perda così? non gliela diedi
 In sacrificio? E sull'altar di nuovo
 Porrò la mano a ripigliar l'offerta
 Ch'io vi deposi? e incontro al mio destino
 Andrò dunque forzato e ripugnante
 Siccome un reo, spargendo in sulla via
 Voti impotenti e misere querele?
 E Marco, anch'ei m'avria tradito! o vile
 Sospetto, oh dubbio! oh potess'io deporlo
 Pria di morir!⁵⁶

Ed è sul primo dei due che per la voce del senatore Marino cade, infine, nella variante tardiva, la sentenza massima del Tribunale, nascondendo fra le pieghe di un semplice ritocco il giudizio finale che deve, per il Manzoni teorico della moralità delle opere tragiche, scaturire dalla ricostruzione delle passioni dell'anima di questo personaggio: di contro ad una generica sollecitazione di collaborazione della redazione B («Qual pegno / Abbiam da voi che lo farete? Io deggio / Uno recarne al tribunal: nè voi / Uscirete di qui, s'io pria nol tengo»), si profila netta nella correzione parigina l'ombra della massima condanna, la stessa che sarà ingiustamente imputata al protagonista:

In nome
 Del tribunale un ve ne chieggiò: e questi,
 Se lo negate, un *traditor* vi tiene.
 Ciò che si serba ai *traditor* v'è noto⁵⁷.

Da questa chiara formulazione nasce il paradosso drammatico rappresentato nell'atto conclusivo, allorché di alto tradimento è accusato appunto il Conte, benché innocente, mentre il vero traditore, reo-confesso alla sua stessa coscienza, percorre la via della salvezza. Del resto, sulla corretta attribuzione del massimo capo di imputazione, rimbalzato di bocca in bocca in tutta la prima parte della tragedia, lavorano le altre correzioni ugualmente importanti eseguite su B per C, tutte concentrate sulla scena I dell'atto V, a partire dagli originari versi 64-65 («Il traditor son io! / Deggio sapere perchè»):

SU B PER C? 64-66 Il ... ricuso.] *biff.* in favore della seguente ampia variante instaurativa, nella col. liber di sin.: I *Io traditor!* Comincio | II A comprendervi alfin: pur troppo altrui | III Creder nol volli: *io traditor!* Ma questo | IV *Titolo infame* infino a me non giunge: | V Ei non è mio; chi l'ha mertato il tenga [...] XXIV Sia lode al ciel; siamo in un campo almeno, | XXV Che anch'io conosco – A voi parlare or tocca, | XXVI E difendermi a me; dite, quai sono | XXVII *I tradimenti miei?*⁵⁸.

E così l'accusa, riformulata nell'annuncio dal Gonzaga alla moglie e alla figlia del Conte in trepidante attesa (B, atto v, vv. 168-69: «Gli danno accusa / Di *traditore*. ANTONIETTA Ei *traditore!*») ⁵⁹, e restituita a chi correttamente pertiene alla scena seguente (scena IV, v. 222: «E Marco, anch'ei m'avria tradito!»), acquista un rilievo ancor più netto nel testamento finale del protagonista:

E quindi, se tu riedi al campo,
Saluta i miei fratelli, e dì lor ch'io
Muojò innocente: testimon tu fosti
Dell'opre mie, de' miei pensieri, e il sai.
Dì lor che il brando io non macchiai coll'onta
D'un *tradimento* – io nol macchiai – *son io*
Tradito – ⁶⁰.

La sicurezza con cui è riconosciuta e apprezzata da parte del Visconti la più sintomatica fra le varianti sostanziali che intercorrono fra il testo B e quello di C sembra indicare una sua partecipazione forte alla ricerca manzoniana di coerenza nelle parti assegnate ai personaggi, alla cui risoluzione l'autore pervenne solo da ultimo, tanto da avallare l'ipotesi che qui si propone di una possibile collaborazione anche pratica dell'amico nella realizzazione del risultato finale su materiali che andavano cercando uniformità ⁶¹; e allora, quasi di conseguenza, perché non supporre anche che lo stesso, nel tempo medesimo che veniva copiando, magari seduto a quel tavolo di lavoro sul quale del pari stava chino il Manzoni, quei materiali ancora in movimento che andavano via via assestandosi in B, non avesse contemporaneamente inserito nella sua copia «di servizio», con l'accordo dello stesso autore, tutta quella massa di varianti che la *princeps* documenta e su una piccola parte delle quali, si è detto, l'autore sarebbe tornato più tardi, per la ristampa della tragedia nel volume delle *Opere varie*, recuperando le sue antiche lezioni? Una prova determinante della presenza assidua di Visconti proprio nella fase di copiatura di x.2 viene da una sua indubbia correzione soprascritta fra i versi manzoniani sulla c. 48r di quell'atto IV che veniva leggendo e probabilmente commentando (potrebbero essere suoi anche i segni di cassatura di alcuni versi, come quelle sui vv. 67-76 contigui alle tre sezioni poi corrette da Parigi): infatti sulla prima parte del v. 77 («Egli è chiarito un traditor») è apposta una linea di cancellazione e soprascritta di mano del Visconti la correzione («Chiarito è il Conte un traditor») poi accolta da Manzoni e da lui ripetuta identica (con l'inserzione di un punto e virgola dopo *traditor*) sulla libera colonna di sinistra ⁶². Che la mano sia quella del Visconti è indubbio, come si potrà verificare nella riproduzione qui allegata (Tav. 1) e dal confronto con le facciate recto e verso della c. 171 del ms. vs.x.1 della prima stesura che contengono indicazioni sicuramente del Visconti per il rifacimento delle scene iniziali dell'atto II (Tav. 4 e cfr. più avanti): la ripetizione del medesimo verso 'rifatto' da Visconti sul margine sinistro per la penna di Manzoni, quasi a riappropriarsi di ciò che gli apparteneva (non per nulla ave-

va recuperato qui il v. 116 dell'originario atto I), sembra confermare il *modus operandi* dei due amici in cui i versi e le loro correzioni rimbalzavano dall'uno all'altro quasi simultaneamente.

Diventano allora sospette altre piccole correzioni che cadono su queste stesse carte della scena I dell'atto IV e che Bardazzi ha comunque intelligentemente raccolto nella seconda fascia (SU B PER C?) dell'apparato di B, come per esempio quella soprascritta sul v. 41 («discioglie» sopra «rimanda» biffato) e sul v. 45 («Tropo fidando il» sopra «Fidando, il prode» biffato), entrambe segnate sulla precedente carta 47r⁶³. Così, potrebbe essere ancora di Visconti, almeno la grossa croce apposta alla carta successiva (47v) a fianco di un insoddisfacente originario v. 48 della medesima scena: (domanda) «Rinforzo al Conte, il Conte è tardo, ei cede». Il verso è infatti cancellato e a fianco, sotto la croce, sono scritte due diverse varianti: «Qualche rinforzo al Conte: il Conte è sordo», cancellata, e «Al Capitan rinforzo: e non l'ottiene», rimasta definitiva⁶⁴.

Senz'altro, anche se non apportata con la penna di Visconti, ma tuttavia legata al v. 77 da questi condannato al ritocco, è la variante dei vv. 58-59: la lezione originaria («Ognuno lo vuole un traditor: son questi / Odj privati») subisce una prima modifica in loco («[...] son tutti / Odj privati»: con l'aggettivo soprascritto sul dimostrativo) per poi essere definitivamente cancellata per mezzo di una riga sovrapposta e riscritta completamente sul margine («Non è giustizia che il persegue: è solo / Odio privato», col singolare soprascritto sul precedente sintagma al plurale), dove è evidente la volontà di eliminare la ripetizione col sostantivo *traditor* nella stessa sede metrica del v. 77⁶⁵. E alla stessa stregua dell'inserzione sicuramente viscontea al v. 77, sulle carte dell'atto V di X.2 mi sembrano individuabili altri suoi interventi diretti: la ripetizione della prima lezione manzoniana «collegio», già comparsa al v. 66 e ripresa nel rifacimento dei vv. 64-66 sulla libera colonna di sinistra della c. 60v, dove poi era stata sostituita con «tribunal» in concomitanza con l'inserzione del medesimo sostantivo al rifatto v. 80, «Sia tratto / Al collegio segreto»: Visconti ripristina la lezione «collegio» in entrambi i passi corretti (cc. 60v e 61r)⁶⁶; ancora alla penna di Visconti sembra appartenere, sulla c. 61v, l'ascrizione dell'aggettivo indefinito «qualunque» sopra un precedente «qualsia» e «sperate» e «non fia» rispettivamente sopra e sottoscritte a «vi sembra» proposte per i ricomposti vv. 80 sgg. (cfr. Tav. 2)⁶⁷; così come per la medesima penna si dimostra scritta l'inversione, ancora sulla c. 60v, colonna destra, dell'originario v. 107 («Era allor tempo d'ascoltarli», col verbo corretto in «di pensarvi» soprascritto) di quella parlata poi rifatta sulla colonna di sinistra: «Tempo era allor d'antiveggenza» (cfr. ancora la Tav. 2)⁶⁸. Infine, sicuramente di Visconti è la 'nota' (così mi pare, più che un vero e proprio verso) ai vv. 116-118 della scena II ancora dell'atto V, apposta sulla colonna sinistra della c. 62r, sotto un primo tentativo di rifacimento per la mano dell'autore: a fianco degli originari versi «[...] veloce / È la sventura; intraveduta appena / Ella ci è sopra», Manzoni dapprima scrive: «Ah tu nol sai per prova: i lieti eventi / Tardi, aspettati giungono e (*rifatto su*

una i) non sempre». Sotto Visconti postilla, scendendo colla riga verso destra: «È la sventura che è veloce, o figlia / Intraveduta appena ella ci è» (e qui il raddoppiamento della velare nel participio passato conferma, se ce ne fosse bisogno, il cambio di autore); e sotto ancora Manzoni riprende «Solo veloce», che cancella immediatamente per i definitivi «Presta soltanto è la sventura, o figlia: / Intraveduta appena, ella ci è sopra» (Tav. 3)⁶⁹. Se quest'ultimo caso porta in luce un vero e proprio duetto fra gli amici che in coppia cercano la nota migliore per intonare le parole di consolazione rivolte dalla moglie del Carmagnola alla figlia ansiosa, tutte assieme le varianti citate fra quelle accolte nella fascia di SU B PER C? si dimostrano inequivocabilmente esili ma chiari segnali di un lavoro comune di rifinitura sulla seconda stesura in concomitanza con l'allestimento della perduta copia per la Censura, che doveva accogliere quei suggerimenti, e magari altri dettati solo a voce, poi presenti nella stampa: copia eseguita, lo si ripete in conclusione, da Visconti in contemporanea alla realizzazione di B nel periodo immediatamente precedente la partenza per Parigi, a causa della quale le due stesure divisero le loro strade (l'una a Parigi col suo autore; l'altra nell'ufficio della Censura col suo amanuense).

Cadrebbe così la congettura di Bardazzi della seconda copia parigina, pur restando valida l'ipotesi di una spedizione epistolare delle altre correzioni importanti agli atti finali, ma si verrebbe in tal modo a ridurre ad un solo elemento l'anello mancante nel processo della stampa Ferrario, semplificando con la congettura più economica la ricostruzione del processo filologico.

Del resto, la perdita di questa sola copia, che fu senz'altro quella presentata alla Censura e che un qualche interesse aveva già suscitato nei pochissimi consultatori delle carte autografe del *Carmagnola*⁷⁰, si accorderebbe con la scomparsa di gran parte della documentazione del coinvolgimento di Visconti in quell'ardente stagione di battaglie anche intellettuali, come le lettere di Manzoni a lui dirette nei medesimi anni che li videro nelle prime file, imputabili all'impietoso auto da fè fatto a séguito della tardiva conversione.

3. Di certo non si tratterebbe di un copista qualunque, anche a prescindere dal fatto di essere «primo de li suoi amici» e il più a lui vicino negli anni delle grandi composizioni, malgrado un successivo distacco dopo quella conversione a cui però non fu estraneo l'esempio manzoniano. Un amico che, lasciando una consuetudine antica con l'opera del più famoso dei due da cui era nato anche l'esperimento a quattro mani della parodia al canto XVI della *Gerusalemme liberata*, della pari militanza a livello teorico nelle file dei romantici circa la polemica sulle due unità in quello stesso giro di anni aveva dato pubblica testimonianza col suo *Dialogo sulle unità di tempo e di luogo nella tragedia*, uscito nei numeri 42 (domenica 24 gennaio 1819) e 43 (giovedì 28 gennaio 1819) del *Conciliatore*⁷¹, in cui è difficile scernere le idee sue proprie da quelle manzoniane: tanto che il dialogo sarà reputato degno di accompagnare,

quasi introducendola, la *Lettre à M. C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* nel volume francese delle tragedie del Manzoni curato dal Fauriel. Il riconoscimento faureliano del legame esplicito fra i due trattati teorici sembra peraltro confermato dalla correzione, forse ancora a quattro mani, dell'*Avviso al lettore* premesso al *Carmagnola*, portando ulteriori suggestioni all'ipotesi della copiatura integrale della tragedia ad opera del Visconti.

Già nella campionatura minima delle differenze fra B e C, in particolare fra quelle che corrono tra BP e C, sciorinata sempre nell'*Introduzione* dell'edizione critica⁷², si nota, a fianco di puntualizzazioni di termini e maggior chiarezza dell'ordito, la presenza di varianti di notevole ampiezza apportate sulla prima prosa a carattere speculativo in difesa della libertà dalle regole classiche: tanto più significative se comparate alle più circoscritte correzioni della seconda, tutte tese invece solo a migliorare il testo in una direzione non dissimile all'ulteriore limatura, relativa alle varianti non meramente linguistiche o più semplicemente interpuntive, eseguita ben più tardi per la ristampa della tragedia nel volume delle *Opere varie*⁷³. La maggior consistenza della correzione al dettato della *Prefazione* suggerisce il protrarsi di quel lungo dibattito sulla necessità dello svincolo dalle regole classiche analiticamente presentato dal Visconti nel suo *Dialogo*, la cui pubblicazione precede di poco la stesura della *Prefazione* manzoniana che a questo sembra espressamente riferirsi più volte («Alcuni scritti recenti contengono sulla poesia drammatica idee così nuove e vere e di così vasta applicazione [...]»; «Studierò per altro di fare piuttosto una picciola appendice, che una ripetizione degli scritti che le hanno già combattute»)⁷⁴ e che sarà non solo ripreso quasi letteralmente in più punti della prossima *Lettre à M. C****, ma anche esplicitamente citato⁷⁵. Basti pensare solo al paragrafo sull'illusione, al centro del dialogo visconteo⁷⁶ e tanto rielaborato fin dalla sua prima stesura nella *Prefazione* al *Carmagnola* fino all'ultima redazione a stampa, per la quale manca, al solito, l'anello di congiunzione, tanto che l'editore, additando il salto della documentazione, è costretto ad allargare la perdita di un ulteriore foglio⁷⁷.

BP [134-141]:

Poichè, non conoscendo esso la distinzione dei diversi generi d'illusione, e non avendo alcuna idea teorica del verisimile dell'arte diverso dal reale, nessuna insomma di quelle cognizioni o prevenzioni che possono disporre l'intelletto a prestarsi ad un effetto dell'arte, non può ricevere una impressione di verisimiglianza, che dalle cose veramente atte a produrla.

Apparato BP:

Poichè, egli > Poichè non conoscendo egli la distinzione dei diversi generi d'illusione, nè avendo alcuna idea teorica del verisimile dell'arte diverso dal reale, se vedesse > dal reale, egli sarebbe offeso > egli dovrebbe > Poichè se non esistesse che un genere di verisimiglianza, cioè quello in cui si trovano le condizioni che fanno parer vera una cosa, ogni volta che mancasse alcuna di queste condizioni il popolo dovrebbe più > più facilmente delle persone colte uscire dallo stato d'illusione, non conoscen-

do > Poichè non conoscendo la distinzione dei diversi generi d'illusione, non avendo alcuna idea teorica del verisimile dell'arte diverso dal reale, *subito can*⁷⁸.

In margine nella colonna libera di sinistra è segnata la lezione che porta alla redazione definitiva di C, riattaccandosi al sostantivo *arte*, dopo aver depennato il sintagma *diverso dal reale*, e in sostanza rinviando per la definizione di *arte* forse proprio, o almeno anche, ai lavori del Visconti: lezione che giustamente Bardazzi ha raccolto nella seconda fascia d'apparato con le possibili varianti tardive apportate per la stampa (ma che forse andrebbero indicate più esattamente come varianti già per la copia Censura):

definito da alcuni critici pensatori

C [c]: Poichè non conoscendo esso la distinzione dei diversi generi d'illusione, e non avendo alcuna idea teorica del verisimile dell'arte definito da alcuni critici pensatori; niuna idea astratta, niun precedente giudizio potrebbe fargli ricevere un'impressione di verisimiglianza da cose che non fossero naturalmente atte a produrla⁷⁹.

Resta tuttavia cancellato su B^p il successivo periodo che figura a testo, «nessuna insomma di quelle cognizioni o prevenzioni che possono disporre l'intelletto a prestarsi ad un effetto dell'arte», mentre la lezione definitiva, testimoniata da C («niuna idea astratta [...] atte a produrla») non può essere che stata approntata sulla copia Censura perduta (più semplicemente facendo coincidere questa col foglietto supposto smarrito), probabilmente sotto la guida intelligente dell'amico con lui applicato alla realizzazione della versione definitiva dell'*Avviso*, nonché del resto dei materiali della tragedia. Di quell'amico, a non ultima considerazione, che in quel particolare soggetto tragico prescelto da Manzoni, doveva essere fatalmente coinvolto, vantando tra i suoi antenati «Elisabetta, [figlia] del celebre e infelice Francesco conte di Carmagnola», sposa di Francesco Visconti ritiratosi «a Somma antica signoria di famiglia, quando all'estinzione de' Visconti di Milano nel 1447 si costituì in Repubblica» e nonna del primo Ermete della famiglia, nome che si perpetuò esclusivamente nei primogeniti del ramo dei Visconti di San Vito⁸⁰.

E tanto partecipe il Visconti risulta non solo a partire dalla fase di correzione e riscrittura, ma quasi dalla composizione stessa di quella materia lentamente accumulatasi negli anni, per precisione dal 15 gennaio 1816 alla primavera del 1819 per i primi due atti e poi affannosamente portata a termine per gli ultimi tre nel giro dell'estate 1819, con le importanti interruzioni delle prime due redazioni della *Pentecoste* (giugno 1817 e aprile 1819) e della stesura e pubblicazione delle *Osservazioni sulla morale cattolica* (aprile 1818-luglio 1819), da essersi permesso di stendere su di un foglio autografo conservato nello scarafaccio manzoniano (vs.x.1, fasc. xxv, cc. 171-172: cfr. Tav. 4), il rimodellamento del nuovo atto II 'militare', quale finalmente era stato fermato, dopo il secondo tentativo abbozzato nelle cc. 41r-60v sempre di vs.x.1, sul mano-

scritto forse inizialmente di bella x.1, sostitutivo degli originari tentativi per i primi due atti. È Bardazzi stesso a suggerire che i primi due atti nella redazione A (ms. x.1) «forse subito dopo essere stati ultimati, *fossero stati* offerti in lettura a Visconti, il quale delineò per iscritto il suo progetto di revisione»⁸¹. Alle proposte di espunzione di numerosi versi delle scene I e II dell'atto I, che Manzoni sostanzialmente accolse, ampliando però poi di gran lunga l'area della sua sforbiciatura, seguì di fatto un vero e proprio canovaccio (con addirittura la proposta di alcuni endecasillabi inseriti nella traccia in prosa)⁸² tirato fuori dalla compenetrazione profonda di Visconti degli intenti dell'amico, fortemente innovante quell'atto II già tanto tartassato.

Dopo l'accantonamento della prima stesura a carattere familiare e popolare, su cui si era miseramente arenata la composizione fra la fine del 1816 e l'inizio dell'anno '17, il nuovo atto II dell'estate seguente, ma fortemente ricorretto e finito di copiare in x.1 probabilmente tra la primavera e l'estate del 1818⁸³, era stato presentato alla lettura critica del Visconti suddiviso in tre grandi sezioni dedicate ai due opposti accampamenti nei pressi di Macclodio il giorno antecedente la famosa battaglia: con un primo spaccato su quello veneziano, attraverso la ricostruzione dell'interno nella tenda del Conte di Carmagnola, dove si presentava la posizione ufficiale dei suoi fedelissimi inneggiante la battaglia, in particolare per le voci dei due fratelli Lorenzo e Michele da Cotignola⁸⁴, poi rincalzate dall'intervento del Conte stesso reduce dall'ispezione del campo⁸⁵; per seguire con una lunga scena girata nella tenda del generale del campo duchesco, che rappresentava i discordi pareri di quattro condottieri al soldo del Duca di Milano, infine accordatisi, su invito del generale Carlo Malatesti, per lo scontro frontale⁸⁶. Chiudeva l'atto, con un ritorno circolare sul nucleo d'apertura, la rappresentazione in diretta del Carmagnola ormai in procinto di dar battaglia (annuncio dell'imminente conflitto; monologo e sua esortazione ai soldati)⁸⁷: la perfetta ripresa delle scene iniziali era tanto più evidente nell'originaria scelta di Manzoni di recuperare i due fratelli da Cotignola, assieme ad altri condottieri, intorno al Carmagnola, poi invece tralasciati nella versione finale di x.1⁸⁸ (si potrebbe insinuare il dubbio che a questa altezza le originarie scene I e II fossero già cadute, in linea con le direttive poi messe sulla carta da Visconti).

Nella sua traccia autografa, religiosamente conservata da Manzoni fra le carte dello scartafaccio, veniva appunto suggerito per questo atto di accantonare le prime due scene impostate sul colloquio dei fratelli da Cotignola, dando subito spazio alle controversie insorte nel campo visconteo: in sostanza la proposta riguardava la ristrutturazione della sola scena iniziale, mentre restava dunque valida la prosecuzione di questa con la riappacificazione dei condottieri per mezzo di una diversa strategia di combattimento (si invertono le posizioni nelle file dell'esercito), anche se spezzata in due scene più brevi (I e II). E praticamente senza modifiche anche le ultime tre, dedicate per intero al campo veneziano. Dalla traccia di Visconti risultavano così disegnati due veri e

propri quadri *à pendant*, che verranno a corrispondere quasi esattamente, in un certo senso anticipandolo se è vero che il suggerimento di questo ne precede la composizione, allo schema binario del coro subito successivo e condotto con sorprendente sicurezza. Quello di Visconti fu in questo caso un pesante intervento, di cui resta l'incontrovertibile documentazione, proprio a livello creativo su materiali artistici non suoi, che lo promuovono in un certo senso a co-autore segreto della partitura, per lo meno in questa zona testuale: e ancora fortemente attivo lo abbiamo visto essere stato nel lavoro di rimaneggiamento delle parti finali del testo in procinto di essere dato alle stampe.

La sua candidatura anche a copista della tragedia per la pratica da svolgere nell'Ufficio della Censura di Milano appare dunque ancor più interessante.

NOTE

¹ A. Manzoni, *Il Conte di Carmagnola*. Edizione critica a cura di G. Bardazzi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori («Testi e strumenti di filologia italiana»), 1985: d'ora in poi citata come *Il Conte di Carmagnola* 1985. Do di seguito le altre abbreviazioni utilizzate per le opere di Manzoni qui costantemente citate. Per i volumi di *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, Milano, Mondadori («I classici Mondadori»): *Poesie e tragedie* = *Poesie e tragedie*, a cura di F. Ghisalberti, vol. I, 1954; *Lettere* = *Lettere*, tomo I, a cura di C. Arieti, vol. VII, 1970; *Lettre à M. C**** = *Lettre à M. Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* in *Scritti linguistici e letterari*, tomo III, a cura di C. Riccardi, vol. V. Inoltre: *Carteggio* = *Carteggio*, a cura di G. Sforza e G. Gallavresi, parte prima, Milano, Hoepli, 1921; *Adelchi* 1998 = A. Manzoni, *Adelchi*. Edizione critica a cura di I. Becherucci, Firenze, Accademia della Crusca, 1998. Il carattere maiuscolotto per tutte le didascalie, anche quelle citate dai manoscritti, è mia iniziativa per distinguerle dai versi della tragedia.

² Alla quale partecipo con una *Nota* sulla storia del testo. Il ritorno sul vecchio lavoro dell'edizione critica ha fruttato, soprattutto dopo il ritrovamento della seconda copia della tragedia spedita a Parigi e base per la traduzione francese di Fauriel, la formulazione di un nuovo apparato critico integrale che sostituisce quello dato nell'edizione critica al testo della *princeps* (che presentava una doppia fascia, di cui la prima genetica e negativa, dalla seconda stesura autografa alla prima stampa, e la seconda evolutiva con le correzioni per l'edizione inclusa nelle *Opere varie*): in questo nuovo apparato, di tipo positivo, si danno tutte le testimonianze a partire dal definitivo assetto della seconda stesura autografa, proseguendo nella collazione con le due copie pressoché contemporanee (quella per la Censura e quella per la stampa francese per i tipi di Bos-sange) e col testo della *princeps* stampato dal Ferrario. Il frutto di questo ripensamento è presentato in maniera discorsiva nella *Nota* all'edizione dell'*Adelchi* con un apparato selettivo che ripropone le varianti fra le due stampe manzoniane, mentre il lavoro completo con una riflessione anche metodologica uscirà nel numero LXXIV degli «Studi di filologia italiana», 2016 col titolo *Sull'Adelchi di Alessandro Manzoni: bilanci e integrazioni* e con un'*Appendice* che presenta l'apparato integrale delle varianti al testo *ne varietur*.

³ La tragedia era in vendita fin dai primi del gennaio 1820: cfr. la lettera di Giulio Beccaria alla sorella Giulia in *Carteggio*, n. 227, p. 457. E cfr. anche ASM, *Atti di governo*, *Studi*, *Parte moderna* (Censura), cart. 78: «Elenco delle opere stampate e pubblicate in Milano nel mese di gennaio 1820».

⁴ *Il Conte di Carmagnola* 1985, *Introduzione*, p. LXXXI.

⁵ Abbiamo così anticipato tutte le sigle delle varie fasi attraversate dalla tragedia dalla sua composizione alla stampa definitiva. L'esemplare da cui trarre il testo della *ne varietur* va indivi-

duato nel secondo dei due gruppi (Db) in cui si bipartiscono i testimoni collazionati da Bardazzi delle *Opere varie: Il Conte di Carmagnola* 1985, *Introduzione*, pp. XCI-XCVI.

⁶ ASM, *Atti di governo, Studi, Parte moderna* (Censura), cart. 77: «settembre 1819 CONTE (IL) DI CARMAGNOLA, tragedia di Alessandro Manzoni: *Admittitur*»; allegato interno: «Elenco settimanale delle opere presentate dal giorno 19 settembre 1819 al giorno 25 inclusivamente: *Il Conte di Carmagnola*, Carpani, *Admittitur ad impr.*». Con sorprendente rapidità la notizia è comunicata lo stesso 25 settembre dallo zio Giulio Beccaria alla sorella Giulia a Parigi (*Carteggio*, parte prima, n. 220, p. 435).

⁷ *Poesie e tragedie, Nota al testo*, p. 941.

⁸ Così è testimoniato da donna Giulia in un poscritto alla lettera di Manzoni al Fauriel del 3 ottobre 1819 («Oui mon ami, nous venons et j'emporte avec moi une tragédie dont Alexandre a laissé à Milan une copie pour la faire imprimer»), come riportato nell'*Introduzione* del *Conte di Carmagnola* 1985, p. LXVII.

⁹ *Il Conte di Carmagnola* 1985, *Introduzione*, pp. LXVII-LXVIII.

¹⁰ *Carteggio*, n. 226, p. 455.

¹¹ *Il Conte di Carmagnola* 1985, *Introduzione*, p. LXVIII.

¹² *Lettere*, n. 125, p. 187.

¹³ «Manzoni mi ha scritto che appena giunto a Parigi, secondo i suoi calcoli, il primo o il secondo giorno del corrente mese, si sarebbe occupato di ritoccare una parlata dell'atto IV di cui non era soddisfatto»: *Carteggio*, parte prima, n. 222, p. 438. L'ausiliare, con l'uscita arcaica in -a della prima persona singolare, potrebbe riferirsi in realtà a Visconti stesso: minimizzando comunque il numero degli interventi richiesti.

¹⁴ Ivi e cfr. *Il Conte di Carmagnola* 1985, *Introduzione*, p. LXXVIII. Quanto ai notevoli problemi per la stampa della tragedia, si veda la ricostruzione della pratica, che prevede il cambio di editore, alle pp. LXXXIV-LXXXVII dell'*Introduzione*. L'argomento era di per sé scottante, così come l'utilizzo della censuratissima opera storica del Sismondi, *Histoire des républiques italiennes* come fonte principale, difatti opportunamente occultata nelle *Notizie storiche* (ma il cui volume VIII, capp. LXIV-LXV, da cui è tratto l'argomento, era stato puntualmente citato nella lettera al Fauriel del 25 marzo 1816, *Lettere*, n. 111, con l'annuncio della nuova composizione), mentre l'esplicito dissenso in particolare dal capitolo CXXVII del suo ultimo tomo (il XVI), con una contenuta ma sicuramente fervida ammirazione per l'ampio lavoro storico del liberalissimo Sismondi, è la base di partenza per quelle *Osservazioni sulla morale cattolica* che andarono a stampa pochi mesi prima che lo stesso censore Carpani rilasciasse la sua approvazione anche alla tragedia: per alcuni intelligenti accorgimenti nelle manovre di stampa delle opere tragiche manzoniane, cfr. ora il mio *Gli Inni Sacri del 1822: strategie editoriali in I "cantic" di Manzoni. «Inni Sacri», cori, poesie civili dopo la conversione*, Atti del Convegno, Università di Ginevra, 15-16 maggio 2013, a cura di G. Bardazzi, con la collaborazione di G. Fioroni e F. Latini, «Quaderni ginevrini d'italianistica» n. 3, Lecce, Pensa MultiMedia, 2015, pp. 167-94. Sul rapporto coll'imponente lavoro storico sismondiano è tornata recentemente Grazia Melli, *Il Conte di Carmagnola fra Fauriel e Sismondi*, in *La nazione a teatro. La scena teatrale italiana tra Rivoluzione e Risorgimento*. Atti della giornata di studi (22 novembre 2011), Université Charles-de-Gaulle, Lille 3, a cura di C. Cederna e V. Perdicchizzi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015, pp. 43-63 (ma cfr. in particolare pp. 51-54).

¹⁵ *Carteggio*, n. 224, p. 443. E cfr. *Il Conte di Carmagnola* 1985, *Introduzione*, pp. LXXVIII-LXXIX.

¹⁶ *Poesie e tragedie, Nota al testo*, p. 941.

¹⁷ *Il Conte di Carmagnola* 1985, *Introduzione*, p. LXXXI. L'ipotesi è peraltro lodata da Guido Bezzola nella sua severa recensione all'edizione critica (e si tratta di rilievi metodologici che mi coinvolgono avendo, sulla scia delle decisioni ecdotiche di Bardazzi, anch'io dato come testo di riferimento dell'*Adelchi* 1998 la *princeps*, malgrado l'esistenza di una *ne varietur* esplicitamente indicata dall'autore come suo testo definitivo), in «Giornale storico della letteratura italiana» (1986), CXIII, p. 305.

¹⁸ *Il Conte di Carmagnola* 1985, *Introduzione*, p. LXXX.

¹⁹ E di cui nell'*Introduzione*, pp. LXXXI-LXXXIII, si offre «un campionario minimo».

²⁰ Al di là dell'accentazione delle parole (atto I, 45 e 252 *Occasion* che torna ad essere scritto in D senza diresi *Occasion* come in B, e così ancora al v. 177 *Impaziente* che ritorna *Impaziente* e ancora all'atto II, 176; ma ci sono numerosi altri casi) o della unione di due parole (atto III, 125: *Quattro cento* che torna unito in D com'era in B *Quattrocento*) o ancora della *h* prevocalica per il verbo *avere* (atto III, 281 *Avvene* che torna *Haccene*) forse imputabili solo al tipo-grafo, si veda: atto II, 81: parola BD contro risposta C; Coro 72: *Anelare* BD contro *Scalpitare* C; atto V, 258: *sventura* BD contro *sciagura* C (e *sventura* è parola tragicamente manzoniana non solo in questa tragedia: cfr. Coro 33).

²¹ Naturalmente Bardazzi argomenta bene la sua deduzione di contro proprio all'interpretazione dell'editore precedente al Ghisalberti, Ireneo Sanesi (A. Manzoni, *Le tragedie secondo i manoscritti e le prime stampe*, Firenze, Sansoni, 1958, p. LVII), che invece vedeva designate nella perifrasi semplicemente le correzioni inviate al Visconti da Parigi.

²² Si pensi alla mano descritta da Dante Isella nella *Nota* alla riedizione della *Notizia sul Romanticismo in Italia*, con attribuzione proprio al Visconti della stesura del rendiconto poi fatta ricopiare a pulito da un copista, «Strumenti critici», n.s., I (gennaio 1986), pp. 93-102: p. 101.

²³ Sempre dalla lettera del 25 novembre 1819, in apertura: «Caro Manzoni, L'altro ieri ti ho scritto la più inutile delle lettere, ti ho seccato con inutili comandi, e davvero ti prego di scusarmene» (lett. 224 cit., p. 443).

²⁴ La consuetudine di discutere, nei loro frequenti colloqui, passi delle opere in gestazione in quegli anni affiora con esplicita chiarezza almeno in due delle numerosissime postille che costellano i tomi II e III del *Fermo e Lucia*: «Ti rammento del cangiamento che hai progettato di fare al carattere del Conte. [...]»; «Qui finirei il Capitolo. Al seguito ci penserai tu, mentre vuoi cangiare come m'hai detto il modo di mandare Lucia in quella casa di signori» (postille ai capp. X del tomo II e IV del tomo III in A. Manzoni, *Fermo e Lucia*, a cura di B. Colli, P. Italia e G. Raboni [vol. I di A.M., *I promessi sposi*, edizione critica diretta da D. Isella], Milano, Casa del Manzoni, 2006, *Apparato critico*, p. 282 e p. 369). Ancora fondamentale per la misurazione della collaborazione viscontea al romanzo la monografia di Vincenzo Paladino, *La revisione del romanzo manzoniano e le postille del Visconti*, Firenze, Le Monnier, 1964. Torna di nuovo sull'argomento G. Amoretti nel cap. 2, *Manzoni e Visconti*, della ristampa, ampiamente riveduta, del suo *Gli autori dei Promessi sposi. Partecipazioni creative e critiche alla composizione del romanzo manzoniano*, già Torino, Paravia, 1996, e ora Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2014.

²⁵ Anche Bardazzi, circa le correzioni sopraggiunte al Visconti, parla di reazione di questi «senza meraviglia», tipica di chi «più o meno vedeva cose che già si attendeva»: *Il Conte di Carmagnola* 1985, *Introduzione*, p. LXXIX, nota 19.

²⁶ *Lettere*, n. 143, a Goethe, 23 gennaio 1821, p. 223. L'appunto goethiano sulla distinzione fra personaggi storici e ideali era contenuto nella sua entusiastica recensione alla tragedia uscita sulla rivista «Ueber Kunst und Alterthum», vol. II, fasc. 3 (1820), tradotta in francese e inclusa dal Fauriel nel suo volume delle tragedie manzoniane a séguito della traduzione del *Conte di Carmagnola* (*Le conte de Carmagnola et Adelghis, Tragédies d'Alexandre Manzoni, traduites de l'italien* par M.C. Fauriel, Paris, Bassange, 1823, pp. 128-45). Manzoni tornò ancora su questa distinzione, invitando Fauriel ad abolirla, nella lettera del 29 maggio 1822 (*Lettere*, n. 160, p. 267).

²⁷ *Lettere*, n. 128, a Gaetano Giudici, 7 febbraio 1820, p. 193.

²⁸ *Il Conte di Carmagnola* 1985, pp. 8-9, A⁽¹⁺²⁾, atto I, scena I, vv. 71-84.

²⁹ *Il Conte di Carmagnola* 1985, p. 14, A⁽¹⁺²⁾, atto I, v. 162 e vv. 174-174.

³⁰ Ivi, vv. 164-166.

³¹ *Lettere à M. C****, p. 129, § 189.

³² È asserita l'esistenza di un canovaccio su cui imbastire l'opera, dichiarato al Fauriel nel momento stesso in cui gliene dà l'annuncio: «J'ai mon plan, j'ai partagé mon action; j'ai versifié quelques scènes, et j'ai même préparé dans ma tête un dédicace à mon meilleur ami: croyez-vous qu'il acceptera? Le sujet c'est la mort de François de Carmagnola [...]» (*Lettere*, n. 111, 25 marzo 1816, p. 157).

³³ Per tutta questa descrizione cfr. quanto registrato in *Il Conte di Carmagnola* 1985, p. 93, apparato.

³⁴ *Il Conte di Carmagnola* 1985, p. 96, prima fascia dell'apparato al v. 16.

³⁵ *Il Conte di Carmagnola* 1985, p. 97, prima fascia dell'apparato ai vv. 34-36 dell'atto I di A.

³⁶ *Il Conte di Carmagnola* 1985, p. 177: (A), atto IV, scena I, dopo un primo tentativo subito rifiutato: «Atto Quarto | DOGE TRE INQUISITORI DI STATO | [...]», poi «INQUISITORI DI STATO SED[UTI]» e infine «I TRE INQUISITORI DI STATO SEDUTI», dove l'articolo determinativo implicherà l'idea di includerli nell'*Elenco dei personaggi*.

³⁷ «I tempi dell'allestimento dell'A. II 'militare', della copia a pulito x.1 e del *Coro*, andranno a collocarsi in definitiva tra l'interruzione della prima *Pentecoste* (iniziata il 21 giugno 1817 e presumibilmente sospesa qualche mese dopo) e la messa in cantiere della *Morale* nell'aprile, o al massimo luglio, del 1818»: *Il Conte di Carmagnola* 1985, *Introduzione*, p. LIX.

³⁸ *Introduzione a A. Manzoni, Il Conte di Carmagnola*, Premessa di G. Lonardi, a cura di G. Sandrini, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoniani («Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di A.M.»), 2004, pp. LVI-LVII. L'articolo di Pellico si dilunga sulla spiegazione dei diversi corpi componenti la repubblica, distinguendo fra il *Consiglio dei dieci*, istituito «a séguito di una cospirazione al principio del secolo quattordicesimo con dieci patrizj di anni 40 rivestiti d'un potere senza responsabilità come senza limiti» e poi attenuato col tempo e l'inquisizione di stato, in pratica un triumvirato anonimo con «diritto di vita e di morte sui patrizj» e autorità illimitata «libera d'ogni forma e responsabilità»: *Il Conciliatore. Foglio scientifico letterario*, a cura di V. Branca, Firenze, Le Monnier, 1965, vol. III, pp. 280-83. L'incertezza manzoniana sul corpo giudiziario è altresì testimoniata dalle varianti apposte al v. 66 («Dal Collegio segreto», biffato per «tribunal» e poi riscritto sotto, probabilmente dal Visconti (ma si veda più avanti, alla p. 124), di nuovo «Collegio»: cfr. *Il Conte di Carmagnola* 1985, p. 325, apparato SU B PER C?) e 80 («Al tribunal segreto», corretto in «Collegio»: ivi, apparato SU B PER C?, p. 328).

³⁹ *Il Conte di Carmagnola* 1985, p. 301: B, atto IV, scena I: dove, si noti, sono rifatti ex novo i versi iniziali dell'atto (vv. 1-6) rispetto alla loro versione in A.

⁴⁰ *Il Conte di Carmagnola* 1985, p. 246: B, atto I, scena III, didascalia al v. 213. Ma ancora Marco nel nuovo *elenco* è introdotto con un minimo di esitazione, essendo il suo nome variante immediata di una precedente lezione generica, «UN SENATORE»: ivi, p. 234. In altrettante difficoltà Manzoni dovette incorrere durante la compilazione dell'elenco dei personaggi per la sua seconda tragedia, se la prima originaria carta del fascicolo con l'atto I in cui presumibilmente era stato steso l'elenco fu tagliata via (e il margine della corrispondente carta del foglio ora c. 15 è attaccato alla seguente per la costola) e sostituita con un nuovo foglio nel quale l'elenco compare compilato sul verso della prima carta solo dopo la correzione di tutta la tragedia. Un secondo foglio aggiunto rivestiva tutto il fascicolo dell'atto I a mo' di copertina, con l'iscrizione sul recto della prima carta di «Adelchi / Atto I°»: cfr. *Adelchi* 1998, *Introduzione*, p. XC.

⁴¹ Si noti, tuttavia, che il personaggio del senatore è riportato all'indeterminatezza dopo una prima attribuzione a lui del nome di *Marino* negli abbozzi su fogli volanti in preparazione della redazione B: cfr. *Il Conte di Carmagnola* 1985, p. 246, seconda fascia (ma in questa pagina manca la prima) dell'apparato.

⁴² *Il Conte di Carmagnola* 1985, pp. 322-23, B, didascalie della scena I dell'atto V ai vv. 29, 40 e 48: «UNO DE' CONSIGLIERI», «SECONDO CONSIGLIERE», «SECONDO CONS[GLIERE]».

⁴³ *Lettre à M. C****, p. 89, §§ 49.

⁴⁴ Difetto, tra quelli imputati alla tragedia dallo Chauvet, riconosciuto per sua stessa ammissione anche dal Manzoni: cfr. la *Lettre à M. C**** cit., p. 88, § 46. Per la correzione, cfr. *Il Conte di Carmagnola* 1985, p. 306, terza fascia dell'apparato (manca la seconda) ai vv. 123-125. Qui mi permetto di osservare che il v. 123 a testo («Io non lo credo, e lo perchè lo esposi») dovrebbe essere calato in apparato, considerandolo come una variante superata (anche se non cancellata), perchè di fatto sostituita col verso seguente, sempre a testo («Ma provato non m'è; perchè nol creda»).

⁴⁵ A¹⁺², v. 162 e vv. 174-75; B, atto IV, scena I, v. 118.

⁴⁶ Cfr. il commento di Giuseppe Sandrini al v. 8 dell'atto I, scena I in *Il Conte di Carmagnola* 2004, p. 26.

⁴⁷ *Il Conte di Carmagnola* 1985, p. 6: A⁽¹⁺²⁾, vv. 16-18 (miei i corsivi qui e in tutte le seguenti citazioni).

⁴⁸ *Il Conte di Carmagnola* 1985, p. 10: A⁽¹⁺²⁾, vv. 113-116.

⁴⁹ *Il Conte di Carmagnola* 1985, pp. 12-13: A⁽¹⁺²⁾, vv. 136-153.

⁵⁰ *Il Conte di Carmagnola* 1985, p. 42: A⁽¹⁺²⁾, vv. 742-748.

⁵¹ *Il Conte di Carmagnola* 1985, p. 46: A¹⁺², vv. 823-826.

⁵² *Il Conte di Carmagnola* 1985, p. 27: A¹⁺², vv. 417-421.

⁵³ E come da ultimo evidenziato con abbondanza di rilievi da Sandrini alla nota al v. 8 dell'atto I e poi ancora al v. 31, dove segnala la prima comparsa dell'aggettivo nel testo definitivo (*Il Conte di Carmagnola* 2004, p. 25 e p. 27).

⁵⁴ Si veda in particolare la nota al v. 353 (*Il Conte di Carmagnola* 2004, p. 48) e l'importante sottolineatura del calco dell'emistichio «credi ad un uom che t'ama» sulle parole del traditore Gallas del *Wällestein* di Constant, nel momento stesso che Marco sta compiendo il suo primo tradimento.

⁵⁵ *Il Conte di Carmagnola* 1985, pp. 311-14: B, atto IV, vv. 194-207; 221; 227-228; 259-266 (miei i corsivi qui e nelle seguenti citazioni). I versi passano pressoché immutati in C, vv. 270-350 (in pratica tutta la scena seconda: per le minime varianti formali, cfr. la prima fascia di apparato, C ← B, alle pp. 497-500).

⁵⁶ *Il Conte di Carmagnola* 1985, p. 338: B, atto V, vv. 209-224. Più incisivi i ritocchi apportati in C, di cui non si hanno tracce sulla documentazione rimasta (forse una di quelle parti ricopiate e spedite per lettera al Visconti): cfr. pp. 523-24, C, vv. 225-240 e al solito la prima fascia di apparato dove si vede la riduzione attuata ai versi 234-236.

⁵⁷ *Il Conte di Carmagnola* 1985, p. 309, B, atto IV, vv. 157-160 e la terza fascia d'apparato SU B PER C? (manca qui la seconda fascia con la documentazione sui fogli volanti). Mieì, al solito, i corsivi qui e nelle seguenti citazioni.

⁵⁸ *Il Conte di Carmagnola* 1985, in particolare la fascia d'apparato SU B PER C? alle pp. 325-30 (l'unica fascia della pagina).

⁵⁹ *Il Conte di Carmagnola* 1985, p. 335. In C, atto V, vv. 192-193, il primo aggettivo «traditore» è mutato in «tradimento» (cfr. la prima fascia dell'apparato, C ← B, p. 520).

⁶⁰ *Il Conte di Carmagnola* 1985, p. 342: B, atto V, vv. 307-313 (ma i versi erano già presenti in A, vv. 330-334); il passo è ripetuto con minime varianti formali in C, p. 529.

⁶¹ Del resto, anche nella fase di riscrittura dell'*Adelchi*, dopo i pesanti tagli conseguenti alla 'crisi' della tragedia, proprio riguardo alla ristrutturazione dell'atto I con l'inserzione dell'inedite tre scene finali che rappresentano la riunione dei duci longobardi pronti a tradire i loro re e a passare dalla parte dei franchi, il Visconti interviene rilasciando sulla c. 45r del fasc. III dei fogli staccati, ora parte integrante del ms. della prima stesura vs.x.2, un'originale scherzosa postilla a critica dei modi antiquati, tipici del vecchio teatro classico e alfieriano, qui utilizzati dal Manzoni: «Un Collaron de la Doctrine azzurine ne peut pas faire les bagasciades solites nanque quand il ghe n'a voeuja, e qui il s'est dit à se stess hin robb que se passa»: cfr. *Adelchi* 1998, p. 250, nota 28 (col refuso di «letteron» invece che «lettoron», come invece dato nell'*Introduzione*, p. XCI, sulla scorta di Ghisalberti, *Note alla prima stesura dell'Adelchi, Poesie e tragedie*, p. 1046). Si preferisce restituire la lezione «Collaron» già individuata da Sanesi (*Le tragedie secondo i manoscritti e le prime stampe, Introduzione*, p. CLVI) sulla base della spiegazione del termine nel *Vocabolario milanese-italiano* del Cherubini (Milano, Imperial Regia Stamperia, 1839) come 'Gran collare': «Fra noi si applica specialmente ai laudesi della dottrina cristiana nella cattedrale». Angelo Stella, che ringrazio, mi segnala il sintagma «collaron della dottrina» nel *Meneghin biroeu di ex Monegh* del Porta, v. 10 (C. Porta, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 2000, p. 538, tradotto come 'laudese preposto a insegnare la dottrina cristiana'). In ogni caso il senso della postilla («bizzar-

rissima mescolanza, come si vede, di francese, pseudo-francese, di milanese e d'italiano»: Sanesi) era stato già indicato dai precedenti due editori come interdizione a «un gran lettore (ora meglio 'ad un fedelissimo') delle dottrine romantiche bandite nel foglio azzurro del 'Conciliatore' di ammannire le solite corbellerie neanche quando ne avesse voglia e avesse detto a se stesso: sono cose che si perdonano» (Ghisalberti).

⁶² *Il Conte di Carmagnola* 1985, p. 304: B, atto IV, vv. 66-67, fascia d'apparato SU B PER C?

⁶³ *Il Conte di Carmagnola* 1985, p. 303, fascia d'apparato SU B PER C?

⁶⁴ *Il Conte di Carmagnola* 1985, p. 303, fascia d'apparato SU B PER C?

⁶⁵ *Il Conte di Carmagnola* 1985, p. 304, fascia d'apparato SU B PER C?

⁶⁶ *Il Conte di Carmagnola* 1985, p. 325, fascia d'apparato SU B PER C?, lezione registrata al v. numerato XXVIII della variante instaurativa sulla colonna libera di sinistra e p. 328, lezione registrata al v. III. Per il significato dell'alternanza *tribunal* / *collegio* cfr. la nota 38.

⁶⁷ *Il Conte di Carmagnola* 1985, p. 329, fascia d'apparato SU B PER C?, varianti ai ricomposti vv. XXIII e XXIV.

⁶⁸ *Il Conte di Carmagnola* 1985, p. 331, fascia d'apparato SU B PER C?

⁶⁹ *Il Conte di Carmagnola* 1985, p. 332, fascia d'apparato SU B PER C?

⁷⁰ Nella scheda allegata ai mss. x.1 e x.2, inaugurata nel 1955 con la prima firma di Fausto Ghisalberti e utilizzata per metà pagina fino ad oggi (2015), trovo solo 9 consultatori, me compresa (fra cui compaiono i nomi di Mario Martelli, Dante Isella, Giovanni Bardazzi, Donatella Martinelli, una dottoranda spagnola e recentissimo un allievo di Carla Riccardi): di questi, nel 1989, il Prof. Roberto Severino della Georgetown University, che motiva la consultazione di x.1 con «Studio sulla stesura per la Censura» e di x.2 con «Studio sulla copia presentata alla Censura». Evidentemente era anch'egli alla ricerca della copia perduta, ma a quali conclusioni sia giunto dopo l'esame degli autografi manzoniani non mi è dato per ora di sapere.

⁷¹ *Il Conciliatore. Foglio scientifico letterario*, cit., vol. II, pp. 90-117.

⁷² *Il Conte di Carmagnola* 1985, *Introduzione*, pp. LXXXI-LXXXII.

⁷³ *Il Conte di Carmagnola* 1985, [Prefazione], pp. 381-94: C ← B: 2c comandi ← Bp₃₆ ordini; 2d tutta in astratto, e ← Bp₄₄ affatto generalmente; 2f ciò risulta evidente a chi osservi la ← Bp₅₉.
⁶¹ il che è sì vero, che si può facilmente dimostrare la; 3b *nota 1* e formata di lunghezza; ← Bp_{68c} e fornita di lunghezza; 4c si considera ← Bp₉₅₋₉₆ si rifletta; 6d di bizzarria ← Bp₁₇₂ di singolarità; 11h pedanteria ← Bp₃₄₂ cosa pedantesca. [Notizie storiche], pp. 395-412: C ← B: 16l Fu il Carmagnola che ← Bp₅₀ Quel condottiero; 17a del nuovo condottiero ← Bp₅₇ di Carmagnola; 18b espressa d'essere licenziato dal servizio, il ← Bp₉₂₋₉₃ espressa della sua dimissione, il; 18b di recarsi in persona ← Bp₉₄ di portarsi; 20f suo trovato di ← Bp₁₇₂₋₁₇₃ suo ordine di guerra di; 21d trarne profitto ← Bp₁₉₉ approfittarne; 22f Un figliuolo del Pergola si trovò fra i prigionieri ← Bp₂₂₇₋₂₂₈ appar. Un figlio del Pergola rimase pure prigioniero.

Varianti per le Opere varie (dalla seconda fascia dell'apparato): [Prefazione] C → D: 2a trovato per impacciarsi l'un l'altro, ingegnossissimo → D₂₈₃ trovati per imbrogliarsi reciprocamente, uno de' più ingegnosi; 8i mostrare → D₂₈₇ mettere in chiaro; 9c provare con esempj → D₂₈₇ dimostrare con esempi; 2f risultanti dall'indole → D₂₈₄ connaturali all'indole; 4b dai rapporti → D₂₈₅ dalle relazioni; 4f assicurandosi di essere → D₂₈₅ come se credessero d'essere; 5b si considerano dal lato dell'esperienza → D₂₈₅ si confrontano con l'esperienza. [Notizie storiche] C → D: 15b L'anno della sua nascita non è noto: il signor Tenivelli, → D₂₉₃ Non si sa di certo in qual anno nascesse: il Tenivelli; 15c gli armenti → D₂₉₃ delle pecore; 16c generali → D₂₉₄ condottieri; 18g stimò bene di non raggiungerlo → D₂₉₅ credette meglio di non arrivarlo; 19f l'uccisione del → D₂₉₆ d'ammazzare il; 25c Questi se ne impadronì d'una → D₃₀₀ Questi riuscì ad occuparne una; 32b ma per mostrare quale era l'importanza che si dava a questo → D₃₀₅ ma come un indizio del caso che si faceva di questo.

⁷⁴ *Il Conte di Carmagnola* 1985, *Prefazione*, 1b, p. 382 e 2e, p. 382.

⁷⁵ «Mais, pour appliquer ici ces réflexions à un exemple particulier, je ne saurais mieux faire que de traduire un passage d'un écrit où cette application est on ne peut plus heureusement faite. Il s'agit d'un dialogue italien sur les deux unités, par mon ami M. Hermès Visconti, qui, dans quelques essais de critique littéraire, a déjà donné au public la preuve d'une haute capacité, et qui promet d'illustrer l'Italie par les travaux philosophiques auxquels il s'est particulièrement voué [...]»: *Lettre à M. C **** cit., p. 107, §§ 111-12. Il passo che Manzoni sta citando dal *Dialogo* visconteo (da lui tradotto in francese) riguarda la lettura del *Macbeth* che Visconti propone con delle espressioni vicinissime alla teoria tragica manzoniana abbondantemente esposta nella stessa *Lettre* e che è stata determinante, nella prima tragedia, direi soprattutto per la vicenda del personaggio di Marco: si pensi alla necessità inevitabile di cui parla Visconti di rappresentare «l'histoire de la passion de Macbeth et de sa femme» (*Dialogo*, p. 111, tradotto nella *Lettre*, pp. 108-109, §§ 114), così vicina alla manzoniana opportunità di «pendre les modifications de l'âme, et la puissance des choses extérieures sur la volonté» (*Lettre à M. C ****, p. 92, § 61) al fine di «fair voir comment un homme se résout à commettre un grand crime» (ivi, p. 109, § 114). Ancora sicuramente il Visconti è al centro dell'elogio collettivo ad alcuni scrittori che hanno dedicato un'attenzione particolare alle questioni romantiche, apportandovi novità di vedute significative nel panorama europeo (*Lettre à M. C ****, pp. 153-54, §§ 272-73).

⁷⁶ *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo in Il Conciliatore* cit., vol. II, pp. 100-01: «Illusione significa ingannarsi, credere quello che non è, come ne' sogni. Per conseguenza illusione teatrale sarà quando uno crede vero ciò che si finge sul palco, crede che vi sia lì Bruto o Cesare in persona, che si ammazzi davvero; quando non si ricorda più d'essere in teatro, d'essere in Milano, e prende le scene di tela per Roma o l'America, non vede più gli altri astanti, l'orchestra, l'illuminazione del proscenio».

⁷⁷ «Manca però ogni traccia di lezione sostitutiva, che evidentemente dovette essere allestita su un foglio andato poi smarrito»: *Il Conte di Carmagnola* 1985, p. 350, indicazione editoriale in corsivo nella seconda fascia di apparato ai §§ 137-39.

⁷⁸ *Il Conte di Carmagnola* 1985, p. 350.

⁷⁹ *Il Conte di Carmagnola* 1985, p. 385.

⁸⁰ E. Visconti, *Dalle lettere: un profilo*, a cura di S. Casalini, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani («Quaderni dell'Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni»), 2004, p. 28, nota 5.

⁸¹ *Il Conte di Carmagnola* 1985, *Introduzione*, p. LXIV.

⁸² Già subito, fin dall'attacco della nuova scena I: «o condottiero voi foste ubbidito», scaduto nei ben prosaici «le mie bande sono in punto (ma io leggerei qui con Manzoni *in pronto*); a voi il Duca di Milano commise il comando supremo, e io seguo i vostri comandi, sebbene il core mi presagisca sventura. Ve ne scongiuro siete ancor in tempo, non diam battaglia» (*Il Conte di Carmagnola* 1985, *Introduzione*, pp. LXII-LXIII): proposta rielaborata da Manzoni nei nuovi vv. 1-5 dell'atto II di B («Sì, Condottier; son le mie bande in pronto, / Come ordinaste: a voi commise il duca / L'arbitrio della guerra: io v'ho obbedito, / Ma con dolor: ve ne scongiuro ancora: Non diam battaglia», ivi, p. 259).

⁸³ Cfr. la nota 37. E si veda la dettagliata ricostruzione della fisionomia originaria di A² e delle correzioni ivi eseguite in funzione della sua ricopiatura a séguito dell'atto I nel ms. X.1 in *Il Conte di Carmagnola* 1985, *Introduzione*, pp. XLIX-LII.

⁸⁴ *Il Conte di Carmagnola* 1985, pp. 121-24: A, atto II, scena I, vv. 1-80.

⁸⁵ *Il Conte di Carmagnola* 1985, pp. 124-26: A, atto II, scena II, vv. 81-103.

⁸⁶ *Il Conte di Carmagnola* 1985, pp. 126-40: A, atto II, scena III, vv. 104-417.

⁸⁷ *Il Conte di Carmagnola* 1985, pp. 140-44: A, atto II, scene IV-VI, vv. 418-459.

⁸⁸ *Il Conte di Carmagnola* 1985, pp. 140-44: seconda fascia dell'apparato ABBOZZI SU FOGLI VOLANTI.

MANZ. B. X. 2

48

Chieduto: il conte un traditor;

~~An di' nemici, e paragon non tene,~~
~~Non fareddo a la d'effere offelli:~~
~~Non vollo che un uoto onde già tanto~~
~~A soffrir s'ebbe, tanto il trionfo avessi,~~
~~Ch'in contello per lui si getti il tempo~~
~~Ch'alla salute della patria i' parlo.~~
~~Eppoi: i' i' chiato un traditor.~~
 — Eppoi chiato un traditor, l'uolet
 Torli ogni oia di auerore; ma l'ato
 Tanto e l'audacia e 'di cossu', che osto
 Di l'è brando ad i' p'p'ori; e forte
 Di quelle forze che gli abbinon fridate;
 E' ha il cor di polati, e l'armi nostre
 Quando ci aplo con fue, e contro di noi
 Volge la quate, e il uol. l'ato e' follia
 Appello di i' lo ~~polati~~ polati; ognun r'olore
 Ch'è i' p'p'ori, e tosto. A forza apeto
 E' ingrofa p'ua di porigli: e noi
 Starem per questo? e il suo maggior delitto
 L'ar' capion perche' inguanto ci vado?
 Sola una strada alla giustizia e' chiusa,
 L'ato per cui l'ingannator s'inganna:
 Si ci affrida a trasele; ebbra i' tempo;
 Questo e' il voto comun — Che fece allora

Tavola 1: ms B.X.2, c. 48r.

Ma intorao a voi, dove non giunge il muto

Terror del vostro impero,
Lo so per non ~~parlarvi~~, voi libato,

Voi in note indelebili fin scritto

Il beneficio e la morte: scappate

Ai vostri annuali, all'incensar: fin poco

Il di ora che d'un giorno ancora

Uopo vi sia: chi ovrà far: il vostro?

Voi provocate la milizia: ~~da loro~~

In vostra forza e vir, ma vi provvaga

Ch'io non vi naqui, che fragente e naqui

Intelligenza con ~~con~~ a una gran tempo

A guardas come sua questa ^{qualunque} ~~qualità~~

Gl'ora d'un suo concittadin, ~~in~~ ^{non} ~~tra~~

Ch'è fornaio all'altre alla ~~si~~ ^{tenere}

Qui c'è un ingano: a c'è vi trasse in quella

Uopo venio e mio = voi non credete

Ch'io vi tradissi: e tempo ancora

~~Ch'io tradissi~~

Ch'io fossi reo, qui mi vedreste a voi

Misidi, io qui colla firma ~~potrai~~

Stessa invocare, e non potrei ~~inferire~~

Ch'io per commo ~~in~~ ^{tra} ~~io~~ ^{il} ~~tempo~~ ^{ancora}

Ch'allo mio peso alla mia forza io fossi

Questo acciaro recar, che a lei ~~un~~ ^{un} ~~vega~~

Dal lato altrui si di non ~~potrei~~ ^{come}

Ungia d'or ~~il~~ ^{avanza} ~~ad~~ ^{il} ~~vol~~ ^{teme}

Ch'io non vi naqui, che fragente e naqui

Questo pago su cui d'un ~~trudimento~~

Sceltil ~~il~~ ^{petto}, io del ~~petto~~

D

~~Questo è il poder del fantimento: questi~~

~~profano sono che il casto adduce~~

Quando il delitto meditate, e baldo

Appontate chi dover punirlo,

~~Con altro tempo e opportuni: parte voi dice?~~

~~Al C.~~

Indegno!

~~Non mi rendi a me stesso - lo ti pagano!~~

Da quel oster di polso che un poco

Sui giorni suoi ~~travasa~~ ^{Alta} ~~vedrai~~

Come si muore ora, quando l'ultimo

Ti costringe sul vil ~~trouletto~~, incontro

Non gli passi con quella fronte al certo,

Ch'è questo ingano a cui mi tratti io reo.

MANZ. B. X. 2

62

Seva Secunda

Cabo del Ponte -

Antonietta, Matilde -

Matilde

Ecco l'ancora, e il padre ancor non giunge.

Ant -

Ah tu vol /pi porgova = i listi eventi

Indi aspettati giungono e non fanno

E. l. ...

I. Howard

Alfred

Prezza soltanto è la ventura, offrendo:

Intraveduta appena che c'è l'opos.

At tu progreua ancor nol lai: veloce

~~La pectore; intraveduta appena~~

Ch. "Cham. i. l. l. i. v. r. a. t. i. o. f. i. l. i. a."

the as before. The ...
the ...

Leuti, apparati giungono, xon

Ma la notte, jaffè: le ore poche

Del delio più non par = fra pochi istanti

Quella del gaudio proveni. Non giusta

Li può trovar- in questo indugio io prendo

Un faulto anyuato = el confeltas p'a largo

Tratto non ho, che per fermare la

M-

Madra

Anche io lo so. Affari di notte in giurato,

Se i poveri in oggetto abbiamo affatti.

È tempo ormai che ad ogni offesa, ad ogni

Novella, ad opus / infirmo del volgo

Pd' non / ~~franchi~~, ~~e~~ ~~allegre~~ ~~e~~ ~~coquettu~~

Tavola 3: ms B.X.2, c. 62r.

INTORNO AL TESTO

GIUSEPPE MARRANI

*Miscellaneous manuscripts:
the Case of the Italian Medieval Lyric Tradition*

ABSTRACT

Short examination of three famous Italian miscellaneous manuscripts of the first Centuries, whose content might show the beginnings and the early fame of the most important poet of the age, Dante Alighieri, at a time when his celebrated *Comedia* was yet a long way to come. The paper was read at the international Workshop *Multiple-Text manuscripts in Multiple Manuscript Cultures* in Hamburg, Centre for the Study of Manuscript Cultures, 24-25 January 2014.

*Miscellaneous manuscripts:
the Case of the Italian Medieval Lyric Tradition*

I will first provide a short introduction to the Italian medieval lyric tradition following a general and somewhat simplified pattern, after which three manuscripts of a different nature ranging from the end of the thirteenth to the beginning of the fourteenth century will be described. The three miscellaneous manuscripts under consideration belong approximately to the same age, but come from different regions, and clearly show how different groups of literates belonging to the dawning high middle class accept, adopt and, in their turn, codify and transmit the rising Italian lyric poetry.

Generally speaking, the Italian medieval lyric tradition is characterized by a great number of miscellaneous manuscripts produced in different areas of the peninsula over a very long period of time, from the very beginning (thirteenth century) until roughly the sixteenth century.

An Italian miscellaneous Manuscript composed of various vernacular medieval poems and lyrics is normally also a Multiple-Author Manuscript. Although we do have here and there information concerning the existence of single-author booklets during the thirteenth century, we have no evidence or clue about their structure, use or circulation¹.

Before, and even long after, the composition of the magnificent *Rerum vulgarium fragmenta*, Francis Petrarch's superb and systematic collection of rhymes written in more than ten different poetic forms during the second half of the fourteenth century, what has come down to us is the lyric tradition of the so-called *canzonieri*, i. e. manuscripts including a great variety of lyrical texts by many different authors.

Even Dante's *Vita nova*, actually the work of a single poet, a *prosimetrum* composed around 1296 where poems and the related prose-passages alternate, is as far as we know, always part of a miscellaneous Manuscript including other works, whether by Dante or by other lyrical poets.

Miscellaneous manuscripts provide the bulk and the core of the Italian vernacular lyric tradition, and all the codices of this kind that have come down to us have been arranged at various times according to very different and ever-changing criteria.

Italian scholars and philologists have traditionally looked at a miscellaneous Manuscript as a sort of big container where the different poems and authors they were occasionally interested in could be found. Only recently, in particular thanks to the studies of an outstanding romance philologist, d'Arco Silvio Avalle, have scholars started to take into consideration the manuscript as a whole, trying to understand its origins, genesis, and peculiarities as far as the nature and the organization of the texts are concerned, and to consider it as a

means of understanding the specific and different cultures and the social environments that produced poetic manuscripts in vernacular during the later Middle Ages²; such an attitude also helps to better describe the individual stages of the long-lasting tradition of the Italian lyric. It is thanks to this new line of research that we can now count on a National Edition of the Italian *canzonieri* (ENCLIO), the first six volumes of the series having been issued between 2001 and 2009, with high quality images and a collection of studies by philologists, experts in ancient Italian, and paleographers; the cooperation of scholars working in different fields in the study of single ancient song books has often led to a better understanding of medieval literary culture³.

In what follows, three different and well-known miscellaneous manuscripts belonging to the very beginning of the Italian lyric tradition will be briefly described. The three examples will show how rich the vernacular lyric production was in Italy between the end of the thirteenth century and during the following thirty years, or so. They will also show the strong concern of a couple of generations of high middle-class Italian citizens (i.e. people living in the so-called Italian *comuni*) for the 'story' of a rising autonomous poetic culture. Thanks to these three manuscripts, we shall finally witness the beginnings of the most important poet of the age, Dante Alighieri, at a time when his celebrated *Comedia* was yet a long way to come.

1. Vaticano latino 3793⁴.

This manuscript, now in the Vatican Library in Rome, is one of the most important codices in the Italian ancient literary tradition.

Its 190 rough goat-parchment folios of about 270 x 170mm host 317 songs and 682 sonnets by various Italian poets, 999 texts in all in a medium-to-small sized book. Though of low quality as a material object, this Vatican manuscript is, however, the seat of the widest and most precious series of ancient Italian rhymes, most of which would be unknown to us without this modest container.

Fifteen different hands can be seen to have worked at this book, although the composition and the writing of the greater part of the codex appears to be due to two of the scribes only; the others worked occasionally in sequence filling from time to time blank or partially written folios with new rhymes or other poetic fragments.

The kind of the handwritings and the spelling found in the Vatican manuscript suggest a Florentine origin for the two main unknown copyists, who probably belonged to the high middle class of notaries, bankers and merchants⁵.

The manuscript was written and compiled at the very end of the thirteenth century and shows an outstanding organization of the material. It is obviously not surprising that the literary texts should be divided into two big sections: songs in the first, sonnets in the second. This exactly suits the requirements of the medieval hierarchy for literary and metric genres. On the other hand, the

introduction of the various authors follows an order that is at the same time surprising and extraordinary. Each section opens with Sicilian poets from the famous court of Frederick II in Palermo; then the poets from Bologna and Western Tuscany are introduced, as the immediate heirs of the first Sicilian poets, and finally we find a group of Tuscan poets who contribute a very great number of texts. This is certainly not an 'innocent' or random order; it is exactly the story of Italian poetry as Dante himself was to represent it years later in his *De vulgari Eloquentia*. This kind of sequence in the manuscript seems to answer such questions as: who were our ancestors? What is our literary background? How did the Italian poetic tradition begin and develop to the present day? It really provides a wonderful display of the novelty of the Italian poetic tradition, as well as of the strength of the Florentine contribution to it. And there is also a very important update: at the end of the section devoted to the song, one of the secondary scribes added Dante's wonderful song *Donne ch'avete intelletto d'amore*, the most important in the *Vita nova*, where a revolutionary idea of love is presented: answering a group of gentle-hearted women, the poet declares that one should stop pleading for *madonna's* mercy, and asking for her love. The true lover will only praise his woman, will look on her just as the devotee looks on God, giving up all desire to possess her. Happiness will be found in the devoted and poetic admiration of the woman and in the words that celebrate her. This being the content of the song, if we go over to the following page, we find that the same scribe has also copied an anonymous song, *Ben aggia l'amoroso e dolce core*, which is exactly an answer to *Donne ch'avete*. We don't know why the author's name is missing. Is it the copyist himself? Is he someone the copyist knew well? Or, did the text come into the copyist's hands without any indication about the author? No answer is possible. But what is really noteworthy is the fact that this unknown poet seems not to have understood Dante's novelty at all. In their reply, the women listen to Dante's words and offer to get in touch with his beloved Beatrice to persuade her to reciprocate the poet's love⁶. In a couple of pages of a miscellaneous Manuscript, we witness both the birth of a new poetic attitude and at the same time, the reaction of a contemporary man of letters probably unable to grasp the novelty of Dante's approach.

2. Escorialense e.III.23⁷.

Let's now leave Tuscany. Manuscript e.III.23 of El Escorial Library, near Madrid is composed of fragments of different parchment codices, probably assembled in the sixteenth century. One of these fragments hosts 184 Italian sonnets under the general title *Questi si he soniti di Dante, Guido Chavalchanti, e de messer Cino, e no d'altri et he [...]*, that is: these are sonnets by Dante, Guido Cavalcanti, and Cino, and by no one else (further reading is impossible). This parchment manuscript is now untidy and mutilated (three folios at least are missing), and it appears to be a sort of first draft or foul copy of poetic material divided into two radically different sections and written by two different hands. The first

contains Italian, or rather Tuscan, authors of the late thirteenth century, while the second hosts ballads by other authors of the same period. The order in which texts are displayed in this manuscript is, in this case, not as clear as with the Vatican book. It is actually rather confused. Moreover, the first copyist tried to change the order of the sonnets more times, following different criteria and using the letters of the alphabet or other symbols. He may have been preparing a new copy with a different arrangement of the poems he had collected.

We don't exactly know where the manuscript was copied, but the handwriting and the spelling suggest Padua or Treviso (near Venice) for the first copyist and Bologna for the second.

Here we really have one of the first traditions of Tuscan vernacular poetry in northern Italy.

I will now limit my discussion to the most relevant series of texts included in the manuscript.

Years ago, one of the most important Italian philologists, Domenico De Robertis, discovered in the Escorialense folios a group of sonnets by Dante, in quite a different text with respect to the one found in those included in the *Vita nova*. Thanks to the Escorialense codex and to the more recent ones related to it, De Robertis discovered that a great part of the 'northern' or Venetian' ancient tradition of Dante's rhymes offers an early version of the text of the *Vita nova*⁸.

I will try to explain this a little better. Dante is very likely to have written these sonnets at least twice, first forming a small series with the sonnets in praise of *madonna*, and then, when the idea of the *Vita nova* had taken shape in his mind, selecting and correcting them in order to represent his new idea of poetry, the already-mentioned song *Donne ch'avete intelletto d'amore* providing some sort of programmatic text. Once included in the *prosimetrum*, these sonnets came to represent the fulfilment of his aim.

A background of the *Vita nova* may thus have come to light. This is why the new critical edition of the *Rime*, issued by De Robertis in 2002, includes the first version of that group of sonnets attested in the 'Venetian' tradition and represented by its eminent exponent from the library of the Escorial⁹. One example is provided by the well-known sonnet *Tanto gentile e tanto onesta pare*, describing a woman represented as a miracle on earth. Her heavenly nature is not the result of the poet's imagination, but pure reality, truth, for anyone to see. Therefore, in the version of the text included in the *Vita nova* Dante writes (ll. 7-8) «E par che [i.e. and it is a fact that] sia cosa venuta / da cielo in terra a miracol mostrare». This extraordinary idea of love and of the beloved does not appear to have the same force in the first version of *Tanto gentile*; in fact, at the beginning of the same lines, we read «credo che sia una cosa...», which implies a still traditional idea on the poet's part, and Dante seems to be looking at his woman from the point of view of the man in love ('credo che', 'I believe that'), while Beatrice is not yet objectively considered¹⁰.

It has long been debated whether the Escorialense manuscript was copied at the end of the thirteenth century or at a slightly later time. In any case, we can assume that at the time, while the *Vita nova* was being read in Florence, and perhaps earlier lyrics by Dante were discarded in favour of the great novelty of his more recent work, in northern Italy people were still under the fascination of the first wave of Tuscan poetry. This makes it easier to understand what Dante's poetry was like before the *Vita nova* was composed.

3. Marciano italiano IX.529¹¹.

Before discussing this last manuscript, let me say a few words about a poet not as famous as Dante Alighieri: Cino dei Sighibuldi, citizen of Pistoia (near Florence), one of the most important lawyers in the Middle Ages, a poet and a friend of Dante's. His rhymes are normally considered an accomplished and durable expression of the Tuscan *stilnovismo*.

Coming now to the third manuscript under scrutiny, the Marciano Italiano IX.529 is, like the others, a short parchment manuscript consisting of only six folios, now in very bad conditions. It probably was some kind of collection of scattered pages, where only one copyist wrote from time to time the poems he was interested in. This scribe was probably a notary, the irregular shape of the pages recalling the sort of notaries used for the first draft of their documents and contracts.

To come straight to the point, the manuscript includes only sonnets by various authors. There are Dante's sonnets, other Tuscan poets', and above all, a series of sonnets by Cino da Pistoia. From the very first page, Cino is simply indicated by the letter «C», as if the copyist was familiar with the author. Moreover, some of Cino's sonnets can be found in this manuscript only, as if the copyist was very close to Cino's *scriptorium*.

The codex is likely to have been written in Bologna, where Cino had studied and where he was active as a man of law between the end of the thirteenth and the first decade of the fourteenth century.

On page 3 of the Marciano codex, for example, we find that some sonnets consist of a dialogue between Cino and some friends of his in Bologna, one of whom is only mentioned as «Niccola». Cino begins by telling the others about a mysterious love vision¹², and they answer exchanging opinions among them, and reacting to those of the other correspondents, in a sort of poetic social game, which suggests that Cino had a sort of entourage of his own.

On the other hand, thanks to the linguistic analysis of the handwriting we find out that the copyist may have been from Pistoia; so that, if we combine the possible origin of the scribe with the fact that almost all the sonnets are about the love for a woman whose absence is painfully felt, we can easily assume that the codex was a sort of love-book addressed to friends who were away from home, i.e. from the city of Pistoia.

What about Dante? Apart from the actual presence of his sonnets in the

manuscript, we can spot the *Vita nova* even here. The very first folios, in fact, host a group of sonnets by Cino the sequence of which is quite surprising. They seem to be drawing a sort of little dramatic love story. The first sonnet in the codex, *Onde vieni Amor* deals with the poet's suffering caused by the absence of his beloved, who has just left Bologna. This poem is immediately followed by a *débat* with two other poets who are also his friends (Cacciamonte da Bologna e Binduccio da Firenze). The three discuss faithfulness and steadfastness in love as moral obligations, even if the loved one is hostile or far away. But an unknown beautiful woman appears in town and Cino is immediately attracted by her noble beauty: had he not given his heart to the first, he would at once yield to the love of this gentle new *madonna* (son. *Li vostri occhi gentili*). The following sonnets stage the dramatic torture of the poet, whose soul is tragically torn between two different kinds of attraction, incompatible according to the usual laws of courtly love (see, for example, Andrea Cappellano, *De amore*, II, xxxii, reg. 3, «*nemo duplici potest amore ligari*»¹³). At the very end of the sequence, Cino's heart is shown to be wholly given to the first lady, whose return appears to be imminent. The series closes with Cino's renewed profession of loyal devotion and, however painful, steadfastness in love (son. *O tu Amor, che m'hai fatto martire*).

Whether the 'narrative' sequence of the sonnets was the result of the author's will, is difficult to say. We can only be sure that what we have here is not the fair copy of the sonnets, since mistakes and errors can be found in it. It is therefore much more likely that the texts were arranged that way by Cino's colleagues and correspondents in Bologna (possibly Gherarduccio or Binduccio?), whether Cino was aware or not of the kind of image that was being given of his own life and poetry. In any case, it is noteworthy that this sequence is almost entirely composed of sonnets where quotations from the last part of the *Vita nova* abound, namely the chapters in which Dante, after the death of Beatrice, has to face the seductive appearance of a new love, the *donna gentile*.

In this sequence of the Marciano manuscript we can therefore witness a new kind of imitation of Dante's poetry, beyond the usual thematic references, the presence of several quotations throughout the text, or meticulous verbal echoes from the lyrics in Dante's main juvenile work. The early circulation of Dante's *libello* among lawyers and poets in central and northern Italy during the first decades of the fourteenth century seems to indicate a peculiar tendency in the organization and in the reading of lyrical poetry, due, no doubt, to the narrative force of the *Vita nova* as a whole¹⁴.

In conclusion, the Italian lyric miscellaneous manuscripts may often seem a random and chaotic collection of rhymes, but if we have a closer look at them, by means of a careful material examination and through the linguistic and philological analysis of their folios, they often appear to be important witnesses of specific stages of the Italian poetic tradition. They can often represent different attitudes and points of view toward recent or contemporary love poetry.

NOTE

¹ See for a general approach F. Brugnolo, *Il libro di poesia nel trecento*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di M. Santagata, A. Quondam, Modena, Panini, 1989, pp. 9-23, at pp. 9-10. The existence of a booklet of sonnets written by the XIVth century poet Pietro dei Fainelli has been recently pointed out in B. Aldinucci, *Le rime del notaio Pietro de' Fainelli da Lucca detto Mugnone. Testo critico e commento*, Ph.D. Thesis, Siena University for foreigners, 2014, pp. 74-76.

² See L. Leonardi, *Creazione e fortuna di un genere: la filologia dei canzonieri dopo Avale*, in «*Libber*», «*fragmenta*», «*libellus*» prima e dopo Petrarca, Seminario internazionale di studi in ricordo di d'Arco Silvio Avale, Bergamo 23-25 ottobre 2003, a cura di F. Lo Monaco, L. C. Rossi, N. Scaffai, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 3-21, and also M. Zaccarello, *Filologia materiale e culture testuali per la letteratura italiana antica*, in Id., *Reperta. Indagini, recuperi, ritrovamenti di letteratura italiana antica*, Verona, Fiorini, 2008, pp. 1-22, particularly at pp. 6-17.

³ For an introduction to the publication of the first four volumes see L. Leonardi, *I canzonieri della lirica italiana delle origini. Notizia dei facsimili*, «*Scrittura e civiltà*», 25 (2001), pp. 177-84. The sixth, and last, volume of the National Edition of the Italian canzonieri is devoted to the first manuscript tradition of the *stilnovo*: *Il canzoniere escorialense e il frammento marciano dello stilnovo*, a cura di S. Carrai e G. Marrani, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009.

⁴ See *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, a cura di L. Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2001, vol. I (*Il canzoniere vaticano*) and vol. IV (*Studi critici*), pp. 3-152.

⁵ New considerations about the writings of the Vatican manuscript and the social background of its copyists can be now found in I. Ceccherini, *La cultura grafica dei copisti del canzoniere Vaticano latino 3973*, in *Storia della scrittura ed altre storie*, a cura di D. Bianconi, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2014, pp. 263-82.

⁶ G. Marrani, *Con Dante dopo Dante. Studi sulla prima fortuna del Dante lirico*, Firenze, Le Lettere, 2004, pp. 28-34.

⁷ See *Il canzoniere escorialense e il frammento marciano dello stilnovo* cit., pp. 3-150.

⁸ D. De Robertis, *Il canzoniere escorialense e la tradizione 'veneziana' delle rime dello stilnovo*, Torino, Loescher, 1954, pp. 22-43.

⁹ Dante Alighieri, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002, vol. III, text numbers 33, 52, 57, 62-64, 67-69, 70-73.

¹⁰ See G. Contini, *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 23-24, and De Robertis, *Il canzoniere escorialense* cit., pp. 41-42.

¹¹ See *Il canzoniere escorialense e il frammento marciano dello stilnovo* cit., pp. 153-98.

¹² The sonnet, *Vinta e lassa era l'anima mia*, is a sort of imitation of Dante's first sonnet of the *Vita nova*, *A ciascun'alma presa e gentil core*. A new commented edition of the text can be now read in *Poeti del dolce stil novo*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2012, pp. 665-66.

¹³ Andrea Cappellano, *De amore*, edizione a cura di G. Ruffini, Milano, Guanda, Ruffini 1980, p. 282.

¹⁴ G. Marrani, *Macrosequenze d'autore (o presunte tali) alla verifica della tradizione: Dante, Cavalcanti e Cino da Pistoia*, in *La tradizione della lirica nel Medioevo romanzo. Problemi di filologia formale*, a cura di L. Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2011, pp. 261-66.

FRANCESCA FLORIMBII*

*Fra le carte di un traduttore:
Petrarca e le Senili di Giuseppe Fracassetti*

*Among a translator's papers:
Petrarch and Giuseppe Fracassetti's Senili*

ABSTRACT

Questo saggio esplora l'importante e sinora sconosciuto archivio del letterato ottocentesco Giuseppe Fracassetti (conservato presso la Biblioteca Civica di Fermo), alla ricerca di notizie e di documenti intorno alla sua traduzione italiana delle lettere *Senili* di Petrarca (1869-1870). Le carte autografe, prevalentemente relative alla traduzione e all'epistolario di lavoro di Fracassetti, testimoniano, con i reperti della sua biblioteca, la condivisione da parte di Fracassetti della tempe-rie culturale italiana subito dopo l'unità nazionale, e l'acribia e la rapidità con cui la traduzione di Petrarca venne portata a termine.

This article explores the rich and previously unknown archive of the nineteenth-century Italian scholar Giuseppe Fracassetti (now kept at the Biblioteca Civica di Fermo) with a focus on notes and documents related to his translation of Petrarch's *Seniles* (1869-1870). Pertaining for the most part to his translation and letters, the original manuscripts, along with papers from his library, bear witness to Fracassetti's connection to contemporary Italian culture and to the rigor and rapidity with which he carried out his translation of Petrarch.

- * Il presente lavoro rappresenta un primo risultato della mia partecipazione al Programma di Rilevante Interesse Nazionale – PRIN 2010-2011, *Nuove frontiere della ricerca Petrarquesca: Ecdotica, stratificazioni culturali, fortuna*, Unità dell'Università degli Studi di Siena, coordinata dalla professoressa Nataschia Tonelli.

*Fra le carte di un traduttore:
Petrarca e le Senili di Giuseppe Fracassetti*

«Cominciai la traduz[ion]e delle Senili il 1° Aprile 1859 e la compii il 26 Novembre dell'anno stesso»: con queste parole, collocate in calce all'ultima carta autografa della traduzione della *Senile* XVII 3 (*Senili*, Cassetta 3, c. 32v)¹, Giuseppe Fracassetti (1802-1883) datava e chiudeva la propria traduzione delle lettere 'della vecchiaia' di Petrarca, rimasta poi inedita per circa un decennio, e precisamente sino all'edizione fiorentina degli anni 1869-1870 (*Lettere senili di Francesco Petrarca*, volgarizzate e dichiarate con note da Giuseppe Fracassetti, Firenze, Le Monnier 1869-1870, 2 voll.)².

Non è un italiano del tutto 'dimenticato', a ben guardare, il Petrarca dell'Ottocento: di certo non dimenticato dagli studi storici ed eruditi e dall'editoria postunitaria, che promuove alcuni capisaldi della trasmissione dei nostri classici³. Ancora oggi, d'altronde, quella di Fracassetti è l'unica traduzione completa delle *Seniles*, che inaugura la fruizione scientifica delle lettere di Petrarca: a quella data, lo ha notato per prima Daniela Goldin, «una svolta radicale», tanto della protofilologia quanto della critica petrarchesca⁴, in grado di svelare agli occhi dei contemporanei (e nei primi anni dell'unità d'Italia) tutta la complessità intellettuale e storica dello scrittore Petrarca⁵.

Fracassetti stava quindi già traducendo le lettere *Familiari* di Petrarca – pubblicate per prime a quattro anni di distanza dalla data sopra indicata (1859)⁶ – quando cominciò e in breve completò il 'volgarizzamento' di quelle *Senili*. La mistione dei due lavori è del resto confermata dagli ampi carteggi, tuttora custoditi nel Fondo Fracassetti della Biblioteca Civica Spezioli di Fermo e sino a oggi sconosciuti, con alcuni dei suoi consiglieri più autorevoli – vale a dire Antonio Donati, Bernardo Gatti e Giuseppe Valentinelli –, che, il più delle volte nella stessa lettera, commentavano *Familiari* e *Senili*, per le une e per le altre elargendo suggerimenti, fugando dubbi, procurando informazioni, talvolta persino correggendo bonariamente alcune scelte del traduttore⁷.

«*Protesto* che tutte le minuzie che ho notato non sono che dubbi di scolare esposti a tanto maestro per sola mia istruzione e per ubbidienza a chi ha diritto di comandarmi», scriveva ad esempio a Fracassetti il sacerdote fermano Antonio Donati nella lettera del 12 ottobre del 1856, introducendo le sue note alla *Posteritati* («Comeché — Comeché ovvero Come che?», «rubesto — robusto?», «abborrii — le parrebbe bene sostituire a questo altro verbo, perché l'ha posto poco sopra?», «feci ogni mio possibile — ogni mio potere?»); a una delle lettere a Tommaso di Messina – la *Fam.* I 2 – («coloro che lo dilleggiavano — non sarebbe qui il presente? se già non fosse che quel *reddam* chiegga l'imperfetto», «Dessi — parmi che s'abbia adire *deesi* cioè *si dee*», «Io rammento ... — Questo periodo forse con qualche virgola verrà più chiaro»); alla quarta

del primo libro delle *Familiari*, a Giovanni Colonna («Entrai Parigi — entrare alla maniera lat.[ina] usato attivam.[ente]? mi pare non molto usato. La Crusca registra soli pochi esempi di Poeti», «perlustrare — non è nella Crusca», «intermedii — ne dubito = luoghi frapposti — luoghi di mezzo, o meglio = luoghi mezzani o mezzi», «*raccorciate* le maniche in su dai gomiti — *rimboccate* le maniche in sui gomiti?»), e via dicendo. Come si può vedere, annotazioni minutamente linguistiche, che non toccano la qualità e il valore complessivo della traduzione di Fracassetti.

Fracassetti era a conoscenza di un discreto numero di codici antichi depositari delle lettere di Petrarca. Con un elenco dettagliato delle testimonianze manoscritte introduceva infatti sia l'edizione latina delle *Familiari* e delle *Varie* da lui curata per Le Monnier tra il 1859 e il 1863, sia quella italiana degli anni 1863-1867⁸. Anche al momento di licenziare le *Senili* volle informare i lettori di alcune notizie in suo possesso, pur se destinate a non avere seguito nella traduzione. Dalla sua *Prefazione*:

So bene che nella Laurenziana di Firenze conservasi un codice (Cod. III, Plut. LXXVIII), ed un altro nella Marciana di Venezia (Cod. XVII, class. XI), ne' quali si contengono tutte le *Senili*; e conosco che sarebbe stato prezzo dell'opera consultarli, e colla scorta di essi correggere quella vecchie stampe. Se non lo feci, valgami ad evitare ogni rimprovero il dire che non potei⁹.

Ai manoscritti Laurenziano LXXVIII 3 e Marciano Latino XI 17 qui citati — nonché ad alcuni dei codici compositi censiti da Fracassetti nelle due stampe precedenti (in particolare, i Vat. Lat. 3355, 4518 e 5621 della Biblioteca Apostolica)¹⁰ — bisogna però aggiungerne altri, canonici o pre-canonici della tradizione delle *Senili*¹¹, che, come rivelano alcune lettere inedite, non dovevano essergli ignoti. È il caso ad esempio della lettera di Bernardo Gatti, prefetto della Biblioteca Ambrosiana, inviata a Fracassetti il 19 febbraio 1859, che riferisce di un codice ambrosiano — forse l'attuale miscellaneo B 116 sup.¹² —:

Chiarissimo Signore, Le trasmetto i brani delle lettere del Petrarca, delle quali mi scrive solo desiderarne un saggio, e la descrizione del Codice a cui appartengono. Incomincio dalla lettera indiritta al Boccaccio, che è intitolata *Dell'Obbedienza e Fede Coniugale*, fatta volgare dal Boccaccio stesso. [...] Il Codice dove si trova la suaccennata epistola è una collezione di lettere di alcuni uomini più illustri del cinquecento a titolo, che servono da modello a chi vuol scrivere epistole. La scrittura del Codice non oltrepassa il secolo decimoquarto, di carattere semigotico, nitido, e senza molte abbreviature, pare un'avversario [*sic*] di chi professava insegnare umane lettere.

D'altro canto nella lettera del 4 marzo 1860, spedita a Fracassetti dal direttore della Biblioteca Marciana, Giuseppe Valentinelli, compare, per la prima volta, la segnalazione dell'autografo padovano, l'attuale manoscritto del Seminario di Padova 357:

[...] La Biblioteca di quel Seminario [Seminario vescovile, Padova] possiede due egregi Codici sotto i numeri CCCLVII, CCCLVIII [...]. Il primo, prezioso autografo in foglio dell'anno 1370, contiene la prima lettera del libro XII delle *Senili* [...]. Il secondo contiene le lettere 15 e 16 delle *Senili*¹³.

Per di più il carteggio inedito custodito presso la biblioteca di Fermo – di cui ho da poco iniziato l'escussione – consente, anche se parzialmente – date le frequenti lacune –, di ripercorrere su base documentaria la rete epistolare tessuta da Fracassetti con altri traduttori di Petrarca: un veicolo di informazioni utili a ricostruire il contesto culturale in cui quegli studiosi si trovarono a operare. Tra i suoi corrispondenti spicca Giulio Cesare Parolari (1808-1868), noto a quel tempo per la sua versione italiana del *Secretum*, e non solo¹⁴. Le lettere che si conservano (poco più di una ventina) vedono Parolari attivo nel promuovere le traduzioni di Fracassetti nel Nord Italia. Così dalla missiva del 2 novembre 1857:

Poveri studi a che sono condotti! E dopoché un galantuomo studiò anni ed anni a mettere insieme un lavoro e c'ha forse consumato salute ed ingegno, deve di necessità cadere in mano di editori o librai, perversa genia. [...]. Però Ella non si smarrisca di coraggio, particolarmente in ciò che ha riguardo alle *Lettere*. E sul conto del trattato de *Sui ipsius* che un mio amico, a cui ne tenni discorso, mi disse che vedrà se può combinare a Venezia qualcosa.

Nel medesimo scenario è peraltro da collocare il fitto carteggio, mai pubblicato, con l'editore fiorentino Le Monnier – ascrivibile agli anni 1857-1877 –, custodito in prevalenza nel Fondo Fracassetti della biblioteca di Fermo, ed essenziale per seguire le fasi di gestazione editoriale dei cinque volumi di *Familiari* e *Varie* (1863-1867) e dei due di *Senili* (1869-1870). Alle circa cento lettere ferme (tra missive e responsive) sono da aggiungere le trentotto della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (coll. Fondo Le Monnier 9, 14-50 e 26, 71), inviate da Fracassetti a Felice Le Monnier nel medesimo intervallo di tempo¹⁵.

Su un altro piano occorre sottolineare la rapidità con cui vennero eseguite le traduzioni di Petrarca: i sette volumi pubblicati da Fracassetti con l'editore fiorentino Le Monnier tra il 1863 e il 1870 vedono infatti all'opera un traduttore disinvolto e veloce, dotato di una significativa dimestichezza con il Petrarca latino, anche se in varie occasioni consigliato nella selezione delle fonti, nello scioglimento di espressioni equivocate, nella ricerca bibliografica. E non facilitarono di certo il suo compito neppure le sporadiche e sempre parziali traduzioni italiane delle lettere di Petrarca circolanti in quegli anni, alle quali Fracassetti non sembra peraltro debitore¹⁶.

Di alcune di queste edizioni Fracassetti conservava però copia all'interno del proprio archivio inedito: ne resta infatti traccia in due cassette di *Miscellanea petrarchesca*, custodite presso la Biblioteca Civica di Fermo e qui per la prima volta esaminate. Tra gli studi su Petrarca e la sua opera, raccolti sotto forma

di estratti a stampa, figurano – prive tuttavia di segni d'uso –, alcune traduzioni di ambito perlopiù veneto: in particolare di Francesco Negri del 1856 e di Giovanni Paoletti del 1860¹⁷. Non è al contrario reperibile all'interno del *Fondo Fracassetti* alcun riferimento alle lettere di Petrarca già volgarizzate da Ludovico Dolce nel 1548 (*Epistole di G. Plinio, di m. Franc. Petrarca, del s. Pico della Mirandola et d'altri eccellentiss. huomini, tradotte per m. Lodouico Dolce*, Venezia, Giolito, 1548)¹⁸; né a quelle incluse dal Marchese de Sade nei tre volumi petrarcheschi (*Mémoires pour la vie de François Pétrarque, tirés de ses œuvres et des auteurs contemporains*, per altro dedicati *Aux personnes d'Italie qui aiment la poésie et les lettres*, Amsterdam [i.e. Avignone], Arskée & Mercus, 1764-1767)¹⁹, che costituivano, a quel che sappiamo, la vulgata in quegli anni corrente delle lettere di Petrarca.

Fra i contemporanei sorprende invece l'assenza nella *Miscellanea Petrarchesca*, e in tutto il ricco archivio fermano, anche di accenni ai *Viaggi di Francesco Petrarca in Francia, Germania ed in Italia*, pubblicati in cinque volumi a Milano da Ambrogio Levati (Società Tipografica de' Classici Italiani, 1820), alle *Epistole di Francesco Petrarca, recate in italiano da Ferdinando Ranalli* (Milano, Silvestri, 1836), e ai *Frammenti di Francesco Petrarca volgarizzati dal Conte Giulio Perticari*, pubblicati postumi nel 1837 (*Panegirico di Napoleone e Frammenti di Francesco Petrarca volgarizzati, di Giulio Perticari*, Parigi, [s.n.], 1837)²⁰. Per esclusione, da questi primi sondaggi sembrerebbe da un lato ragionevole accostare Fracassetti all'ambiente a lui «più a portata di mano, quello marchigiano-romagnolo, d'impronta seriamente classicista»²¹, vale a dire alla cosiddetta Scuola classica romagnola, o più precisamente, alla «Scuola classica emiliano-romagnola e marchigiana»²², già attiva tra fine Settecento e primo Ottocento ben oltre gli stretti confini della Romagna. Alla maniera di Strocchi a Faenza, di Zambrini a Bologna, e persino di un Rossetti e di un Bellotti – solo geograficamente estranei alla scuola classica, giacché operanti l'uno a Trieste e l'altro a Milano²³ –, tutti abili latinisti, laureati in giurisprudenza ma di vocazione enciclopedica, anche l'avvocato Fracassetti – già accademico della Latina e della Tiberina –, respirò in prima persona, e non solo per ragioni anagrafiche, l'aria della «scuola del Monti»²⁴.

Nel complesso la sua produzione è tuttavia più eclettica: da una parte gli studi giuridici (a corredo della sua attività professionale) e le traduzioni (ricordo, a titolo di esempio, la versione italiana, parziale, del *Childe Harold's pilgrimage* di Byron e quella delle *Favole* di Lessing, entrambe autografe, e tuttora inedite, presso l'Archivio di Fermo); dall'altra le indagini di storia locale (nel 1841 Fracassetti pubblicava, con l'editore Paccasassi, il volume *Notizie storiche di Fermo*), i profili biografici (concorse alla *Biografia degli Italiani illustri*, curata da Emilio De Tipaldo e stampata a Venezia, presso la Tipografia di Alvisopoli, tra il 1834 e il 1845), i saggi critici – come il commento alla canzone *Spirto gentil* di Petrarca²⁵ – su periodici di letteratura e di arte (ricordiamo fra gli altri, il «Giornale arcadico», il «Giornale de' letterati», il «Giornale romano di sto-

ria, letteratura, belle arti», «Lo Spettatore», «Il Tiberino», ecc.), che comprovano l'impronta sperimentale della sua erudizione²⁶.

Non c'è dubbio però che le edizioni delle lettere di Petrarca rappresentino il vertice di questa produzione. Il contributo di Fracassetti alla conoscenza dell'epistolografia di Petrarca è straordinario: non solo per le *Familiari* e per le *Varie* di cui lo studioso fissa e pubblica sia il testo latino sia quello italiano, arricchito di un apparato imponente di note erudite, ma anche per le *Senili*, per la prima volta riproposte in versione italiana e in una raccolta organica – un 'libro' –, dopo gli *Opera omnia* del Cinquecento²⁷.

*

Nella stampa degli anni 1869-1870 le *Senili* di Fracassetti sono suddivise in diciassette libri raccolti in due volumi distinti: rispettivamente i libri I-VIII nel primo, i libri IX-XVII nel secondo. Cinquantatré lettere occupano i primi otto libri, mentre settantadue sono contenute nei successivi nove, per un totale di centoventicinque epistole (quasi il numero canonico delle *Senili*): mancano, rispetto alla *princeps* del 1501, la *Senile* XIII 5 – indirizzata a Donato Albanzani e già prefazione al *De sui ipsius et multorum ignorantia*, nell'edizione di Basilea del 1554 –, e la *Posteritati*, unica lettera del diciottesimo libro, da Fracassetti posta invece in apertura della raccolta 'familiare'; scompare poi, nell'edizione di Fracassetti (così come era già accaduto in Basilea, 1554), la divisione in due parti della *Senile* XVII 3 (ancora XVII 3 e 4 nella *princeps*)²⁸. Ogni lettera, tradotta, è corredata in calce di un ricco apparato di annotazioni critiche, storiche e biografiche, che comprendono una miniera di notizie ancora oggi utilissime²⁹. Sembra però di capire che molto spesso il traduttore abbia evitato di riproporre in questa sede note già incluse nella precedente edizione delle *Familiari* e delle *Varie*: «Per non ripetere quello che a lungo io scrissi altrove di questo Leonzio Pilato la cui tragica morte vedremo narrata nella seguente lettera prima del libro sesto, prego il lettore di consultare la Nota, 2, XVIII delle *Familiari*[...]» – scriveva ad esempio il traduttore nella nota alla *Senile* III 6³⁰. Ciò spiega l'estensione talvolta più modesta dell'apparato esegetico dei due volumi di *Senili* ma, d'altro canto, fa risaltare la connessione strettissima fra le due versioni italiane. È analoga, in effetti, a compendio delle note, la condizione dei due indici – l'uno dei corrispondenti e l'altro delle «cose notabili» – collocati da Fracassetti rispettivamente in apertura del primo volume delle *Senili* e in chiusura del secondo: paratesti che confermano l'impianto moderno dell'edizione, ma che risentono, nella loro sobrietà, dell'ampiezza sussidiaria di quelli delle *Familiari*.

Il testo latino che Fracassetti impiegò per la sua traduzione fu ricavato, come lui stesso annota nella *Prefazione* al primo volume delle *Senili*, dalle stampe cinquecentesche³¹:

Quanto a questa mia traduzione voglio fare avvertito il lettore che io la eseguii sul testo a stampa di Venezia (1516) e di Basilea (1554 e 1581)³².

In realtà l'affermazione di Fracasetti non trova pieno riscontro nell'antica tradizione a stampa delle lettere di Petrarca. Come fa notare Ernest H. Wilkins, non esiste un'edizione petrarchesca del 1516 e dunque «his reference is a mistaken reference to the edition of 1503»³³. È lecito inferire che, al momento della traduzione, Fracasetti avesse invece per le mani un esemplare del *Petrarca latino*, stampato a Venezia per Bevilacqua nel 1503 e due degli *Opera omnia*, pubblicati a Basilea da Sebastian Petri rispettivamente nel 1554 e nel 1581³⁴.

Aggiungo solo pochi cenni sulla qualità della traduzione, richiamando tanto la stampa quanto gli autografi di Fermo³⁵. Fedele all'originale, attenta alle fonti, veloce ma non improvvisata – a una prima fase *verbum pro verbo* faceva seguito evidentemente un attento lavoro di lima –, la versione italiana di Fracasetti rende senza dubbio con rigore il latino di Petrarca (anche se un controllo alla lettera sarebbe in ogni caso necessario per verificarne l'effettiva puntualità); ma la prosa forbita e l'ampio respiro sintattico sembrano farne un predecessore, e non un contemporaneo, di un Carducci o di un Ascoli. La lettura della *Senile* III 6, indirizzata a Giovanni Boccaccio – di cui fornisco qui un minimo *specimen* nella traduzione di Fracasetti –, offre al proposito qualche campione interessante. Sin dall'*incipit* della lettera «Dum nil serium quod scriberem adesset et omnino aliquid scribere mens esset, quod memorie proximum fuit arripui»³⁶, qui volto in «Non avendo cosa d'importanza da dirti, e volendo pure scriverti ad ogni modo, a quello mi apprendo che la memoria mi suggerisce di più recente»³⁷, la versione di Fracasetti è in linea con l'impronta più ricercata della prosa letteraria dell'Ottocento.

La scrittura di Fracasetti si connota di stilemi tipici della lingua letteraria, ma in deciso regresso negli usi più correnti: come troncamenti di liquide e nasali in fonosintassi (*vuol, cader, son, dan*); apocopi delle preposizioni articolate in sede preconsonantica (*de'*), ovvero di *vo'* per *voglio*; residuali forme enclitiche (*siasi, siaci, andossene*); allomorfi come *state* per *estate*; forme alternate del pronome personale di terza singolare (*ei/egli*); legamenti tipici della tradizione dell'italiano scritto (prevalentemente causali e concessivi: *Perocché, Imperocché, Conciossiaché*); avverbi come *punto*. La sintassi, appesantita anche da una certa densità retorica – con le frequenti anastrofi e gli iperbati –, contribuisce a conferire enfasi a questa lingua scritta: ad esempio quando Fracasetti volge il petrarchesco «Nosti hominem et me nosti. An is tristior an ego letior haud facile iudices»³⁸, con «Tu che ci conosci ambedue, difficilmente giudicare potresti qual sia maggiore o la ipocondria del suo naturale, o la giovialità del mio»³⁹. L'ordine dei componenti della frase sembra peraltro imposto a volte dal testo modello, ed è quindi non sempre esente da circonlocuzione sintattica: è il caso del latino petrarchesco «dum ex insperato barba et crinibus suis horridior maiorque ad me rediit epistola»⁴⁰, tradotto con «quand'io inaspettata mi vidi arrivare più rozza e più lun-

ga che non è la sua barba, una lettera», vale a dire con una proposizione in cui il complemento oggetto risulta – come nel testo di partenza – distanziato dal verbo tramite l'interposizione di numerosi elementi frastici.

Anche se un ampliamento dell'indagine è ovviamente indispensabile per approdare a un giudizio motivato, mi paiono tuttavia rari i luoghi in cui Fracassetti – forse per emulare l'eleganza dell'originale petrarchesco – eccede in tortuosità. È ad esempio il caso – sempre da III 6 –, di «Gaudeo hercle verbis incredulum rebus admonitum et saxeum illud caput experientia emollitum»⁴¹, oggi tradotto esemplarmente: «Sono contento, per Ercole, che lui che non voleva credere alle parole sia stato ammaestrato dai fatti e che quella testa dura come il sasso sia stata ammolita dall'esperienza»⁴²; e complicato invece da Fracassetti: «Di questo intanto mi gode l'animo che incredulo alle parole egli si sia arreso all'argomento del fatto, e che il suo cervello di pietra siasi per la forza della esperienza alquanto rammorbidito».

*

Dovevano essere tre in origine, come ho anticipato, le cassette del Fondo Fracassetti della Biblioteca Civica di Fermo che ospitavano le lettere *Senili*: la prima conteneva le carte autografe relative ai libri I-V; la seconda quelle dei libri VI-XI; la terza quelle di XII-XVII. Oggi ne restano solo due, la prima e la terza: Fracassetti adibì infatti la cassetta numero due a contenitore per alcune delle sue prose – qui conservate in versione manoscritta o a stampa – (fra le altre, il commento alla canzone di Petrarca *Spirto gentil* già ricordato e il saggio dedicato a Dante e Petrarca)⁴³, modificandone di conseguenza le indicazioni fornite sulla costa. È ancora visibile la scritta «Le *Senili* / 2» cassata, e sostituita da quella di «Prose».

Sono quindi a tutt'oggi assenti gli autografi dei libri VI-XI delle *Senili*: della loro scomparsa non si ha alcuna notizia. È un danno notevole per una collezione d'altra parte completa e senza dubbio imponente, se si considera che la sezione petrarchesca comprende al momento, oltre alle due cassette di *Senili* succitate, anche quattro cassette di *Familiari*, una di *Varie*, una di inedite (che contiene alcune epistole *Familiari* all'epoca sconosciute, reperite negli anni da Fracassetti e rimaste inedite sino alla sua edizione completa, in lingua latina)⁴⁴; due di *Adnotationes* alle *Familiari* e alle *Varie* (confluite nell'edizione postuma a cura di Camillo Antona Traversi e Filippo Raffaelli *In epistolas Francisci Petrarcae de rebus familiaribus et variis adnotationes...*, *opus postremum* del 1890)⁴⁵; le due cassette già ricordate della *Miscellanea petrarchesca*; una in cui si raccoglie il carteggio, ordinato alfabeticamente, con tutti i corrispondenti di Fracassetti; e l'ultima di studi sui *Rerum memorandarum libri*, accompagnati da appunti autografi e ritagli di giornale. È da sottolineare oltretutto che l'ordinamento sino a qui descritto risale a Fracassetti medesimo: il Fondo fermano, ancora non inventariato, è rimasto intatto dalla morte dell'autore.

La traduzione delle *Senili* si presenta per lo più sulla carta in uno stato non ancora definitivo, intermedio fra l'abbozzo e la copia in pulito approdata alla stampa: la frequenza – anche se limitata – di interventi sul testo autorizza infatti a escludere che si tratti tanto di prime stesure quanto di autografi già pronti per la tipografia. Indizio evidente che Fracassetti usava correggere le bozze di stampa e che inviava copie «tirate a buono»⁴⁶ all'editore Le Monnier:

Caro Fracassetti, Ricevei [...] il compimento delle *Senili*, anzi il compimento del volume. Dunque è deciso che faremo due volumi soli. [...] Tra pochi giorni riceverete nuove stampe. Intanto oggi [...] spedisco i due fogli tirati ora, cioè le segnature 22 a 27. E state allegro, ché vi prometto di uscire al più tardi nel maggio di questo benedetto Petrarca⁴⁷.

È il caso della *Senile* III 6 che ho già parzialmente considerato. Nell'originale manoscritto la lettera si compone di un foglio doppio scritto sulle quattro facciate (*Senili*, Cassetta 1, cc. 41r-42v), di un foglio singolo scritto solo su recto (c. 43rv) e di un piccolo ritaglio, incollato sulla prima carta (c. 41r), scritto su recto come il precedente (c. 44rv). Due momenti elaborativi sono evidenti sin dall'*incipit* di c. 41r, interamente cassato e sostituito di seguito dalla versione definitiva, accolta tal quale nella stampa del 1869⁴⁸. Una fase di elaborazione intermedia è invece fissata sul recto della stessa carta, in corrispondenza di un breve segmento testuale in un primo momento emendato in due luoghi con interventi interlineari, e solo successivamente depennato e riscritto in stesura semplificata sulla parte sottostante della carta. A una revisione ulteriore è da ascrivere la variante «leggerai», in luogo di «troverai», dell'ultima riga di c. 41r. Discorso analogo vale per le quattro versioni che aprono c. 41v: l'esordio della citazione di Seneca, volto nel testo a stampa in «Trovo (egli dice) insegnato da molti essere all'uomo naturale», è qui più volte modificato, senza però raggiungere l'assetto che sarà definitivo. Se ne conservano infatti una prima versione, incompleta, a riga 2: «Trovo, ei dice, da molti insegnato che» – cassata e due volte parzialmente modificata, alle righe 3 e 4, in «Trovo, egli dice» e «Dicon molti, egli scrive,» –; e una successiva, non ancora definitiva, alle righe 5 e 6: «Trovo, egli dice, insegnato da molti che cosa naturale è all'uomo» – con in interlinea la variante tardiva «essere all'uomo naturale». Resta dunque da constatare, rispetto alla stampa, solo una variante paragrafematica: due virgole anziché due parentesi tonde chiudono nell'autografo l'inciso «egli dice»⁴⁹.

Sono meno frequenti le correzioni sui fogli che seguono: si notano solo alcune varianti tardive, collocate nell'interlinea o nel margine sinistro del foglio, tutte da ricondurre a un unico momento di revisione testuale. È il caso di «sempre» che sostituisce «continua» alla riga 12 di c. 41v; di «considerazione» che emenda «cosa» nell'interlinea dell'ultima riga della stessa carta; della posposizione di «lo crede», a riga 18 di c. 42r; dell'aggiunta «ed osan dirla», collocata a margine, con segno di richiamo, in corrispondenza dell'ultima riga di c. 42r; e ancora dell'ampio intervento correttivo collocato nel margine sinistro – e que-

sta volta su foglio ruotato – di c. 42v. Il *ductus* posato degli ultimi fogli (cc. 43r-44r) non deve però trarre in inganno, poiché maschera una condizione del testo (in questo caso una nota del traduttore) mobile e in divenire, dove si riconoscono almeno due fasi successive: l'elaborazione della nota di commento che accompagna la traduzione è infatti ancora solo abbozzata a c. 44r, mentre in versione quasi definitiva – con un'unica aggiunta marginale – a c. 43r.

Si tratta forse di un esercizio un po' arido di confronto fra lezioni varianti e correggenti, che consente tuttavia di mettere a fuoco l'attenta, meticolosa revisione testuale del traduttore. Per finire vale quindi la pena sottolineare un'altra curiosità di tipo codicologico (ma anche metodologico). È abitudine di Fracassetti collocare – sia nel caso della *Senile* III 6 sia altrove – la rubrica della lettera sul margine sinistro della prima carta, e a foglio ruotato. Ancora più interessante, però, la condizione testuale che ho riscontrato a proposito della solita *Senile* III 6 che appare – a una prima lettura dei fogli manoscritti che la contengono – lacunosa di senso. Mancano in effetti, alle cc. 41r e 42r della Cassetta 1, due porzioni consistenti della lettera, sostituite a testo da alcuni punti di sospensione: e l'assenza è rilevata marginalmente da un duplice rinvio di Fracassetti alle sue *Familiari*. È però la postilla autografa «Riscontra il seguito nella Nota 2, XVIII Fam.», collocata in entrambe le carte alla sinistra del testo, a chiarire l'apparente omissione: il rinvio alla *Familiare* XVIII 2 completa infatti nei due luoghi in questione la lettera *Senile*, sanando così la volontaria lacuna del traduttore (la prevista integrazione è peraltro confermata dall'edizione a stampa del 1869)⁵⁰. Fracassetti evita insomma di riscrivere nella *Senile* quanto ha già tradotto e incluso in carte precedenti (e andrà quindi vagliato se questo comportamento era, da parte del traduttore, abituale): un segnale chiarissimo, una volta di più, della vicinanza e anzi della fusione fra i due progetti – la traduzione delle *Familiari* e quella delle *Senili* – ben più che limitrofi, complementari.

NOTE

¹ Delle tre cassette del Fondo Fracassetti, conservate presso la Biblioteca Civica Spezioli di Fermo, che contengono le lettere *Senili* di Petrarca nella traduzione autografa di Fracassetti, rimangono oggi solo la prima e la terza, da cui citerò, qui e di seguito, alcune carte, secondo la numerazione d'archivio: nelle pagine seguenti altri dettagli sul Fondo Fracassetti.

² A proposito della cultura italiana postunitaria che si interroga su Petrarca e che lo interpreta in funzione delle nuove circostanze politiche, si rinvia al libro di Monica Berté, *“Intendami chi può”. Il sogno del Petrarca nazionale nelle ricorrenze dall'unità d'Italia a oggi. Luoghi, tempi e forme di un culto*, Roma, Edizioni dell'Altana, 2004, in particolare alle pp. 31 ss. È quasi impossibile elencare in questa sede l'amplessima bibliografia critica sulla novella di Boccaccio e sulla sua traduzione da parte di Petrarca. Cito soltanto, dopo il saggio pionieristico di Guido Martellotti, *Momenti narrativi del Petrarca*, in *Scritti petrarcheschi*, Padova, Antenore, 1983, capitolo XV, pp. 176-206, l'edizione della *Griselda*, a cura di L.C. Rossi (Palermo, Sellerio, 1991), corredata del testo della *Senile* XVII 3 di Petrarca, e quella di Gabriella Albanese – che prende avvio dal codice Riccardiano 991, depositario della versione petrarchesca della *Griselda* –, Francesco Petrarca, *“De insigni obedientia et fide uxoria”*. Il *Codice Riccardiano 991*, Alessandria, Edizioni dell'Orso,

1998. È importante sottolineare che l'edizione di Fracassetti delle *Senili* è oggi visionabile *online* alla pagina <https://archive.org/search.php?query=Giuseppe%20Fracassetti>.

³ Mi avvalgo, parafrasandolo, del titolo assegnato da Amedeo Quondam al suo volume *Petrarca, l'italiano dimenticato*, Milano, Rizzoli, 2004, a cui rinvio per un approfondimento sulla controversa fortuna del commento a Dante e Petrarca nell'Ottocento. Allo stesso riguardo, si veda anche R. Tissoni, *Il commento ai classici italiani nel Sette e nell'Ottocento (Dante e Petrarca)*, Padova, Antenore, 1993.

⁴ D. Goldin Folena, *Le Familiari e la filologia tra Otto e Novecento*, in Convegno sul tema *La Filologia Petrarcesca nell'800 e '900 (Roma, 11-12 maggio 2004)*. Atti dei convegni Lincei 231, Roma, Bardi, 2006, pp. 73-88: p. 79.

⁵ Punto di riferimento per l'edizione delle *Senili* di Guido Martellotti, pubblicata da Einaudi nel 1976 (Francesco Petrarca, *Le senili*, a cura di G. Martellotti; traduzione italiana di G. Fracassetti, Torino, Einaudi, 1976 [ripr. parziale dell'ed. Milano-Napoli, Ricciardi, 1955]), e solo in parte rimpiazzata dalle traduzioni di Antonietta Bufano e di Ugo Dotti (Francesco Petrarca, *Opere latine*, a cura di A. Bufano, con la collaborazione di B. Aracri e C. Kraus Reggiani; introduzione di M. Pastore Stocchi, Torino, UTET [Classici italiani], 1975; Francesco Petrarca, *Le senili*, testo critico di E. Nota; traduzione e cura di U. Dotti; collaborazione di F. Audisio, Torino, Aragno, 2004-2010, 3 voll.) – che sostengono rispettivamente l'originalità della traduzione, ma non l'indipendenza assoluta dall'archetipo ottocentesco –, la versione di Fracassetti, per oltre un secolo punto di riferimento della vulgata italiana delle lettere di Petrarca, ha perso solo in questi ultimi anni la sua primazia, in seguito alla nuova edizione tuttora *in fieri* (al momento si contano tre volumi che comprendono i primi dodici libri delle *Senili*, nella duplice versione latina e italiana), che Silvia Rizzo cura, in collaborazione con Monica Berté, per gli *Opera Omnia* di Petrarca varati in occasione del Centenario del 2004 (Francesco Petrarca, *Res Seniles*, Libri I-XII, a cura di S. Rizzo, con la collaborazione di M. Berté, Edizione Nazionale delle Opere di Francesco Petrarca, Firenze, Le Lettere, 2006-2014, 3 voll.).

⁶ *Lettere di Francesco Petrarca. Delle cose familiari libri ventiquattro, lettere varie libro unico*, ora per la prima volta raccolte, volgarizzate e dichiarate con note da G. Fracassetti, Firenze, Le Monnier, 1863-1867, 5 voll. I volumi sono disponibili in rete alla pagina <https://archive.org/search.php?query=Giuseppe%20Fracassetti>.

⁷ Il sacerdote fermano don Antonio Donati, contemporaneo di Fracassetti, fu latinista esperto nonché autore di versi e prose in lingua italiana (si vedano a titolo di esempio: *O fiore d'ingegno e di virtù, oggi che novello sacerdote offri a Dio il primo olocausto, pubblicano questi tuoi versi e a te li consacrano i tuoi amici e colleghi nel Seminario fermano*, Fermo, Ciferri, 1851; *Vita del giovane marchese Girolamo Morici di Fermo, scritta dal prete Antonio Donati*, Fermo, Paccasassi, 1856). Bernardo Gatti e Giuseppe Valentinelli, bibliotecari e bibliografi, ricoprirono nella seconda metà dell'Ottocento il ruolo di prefetti rispettivamente della Biblioteca Ambrosiana di Milano e della Biblioteca Marciana di Venezia.

⁸ Si vedano in proposito le due prefazioni, rispettivamente a: *Francisci Petrarcae Epistolae De Rebus Familiaribus et Variarum quae adhuc tum quae nondum editae, Familiarium scilicet libri XXIV, Variarum liber unicus nunc primum integri et ad fidem codicum optimorum vulgati studio et cura Iosephi Fracassetti*, Florentiae, Le Monnier, 1859-1863, 3 voll., vol. I, pp. XIII-XXIV (anche in questo caso è possibile prendere visione dei volumi alla pagina web <https://archive.org/search.php?query=Giuseppe%20Fracassetti>); e a: *Lettere di Francesco Petrarca. Delle cose familiari libri ventiquattro, lettere varie libro unico*, ora per la prima volta raccolte, volgarizzate e dichiarate con note da G. Fracassetti cit., vol. I, pp. 34-38).

⁹ *Lettere senili di Francesco Petrarca*, volgarizzate e dichiarate con note da G. Fracassetti cit., vol. I, pp. 2-3.

¹⁰ Benché sommariamente, le due prefazioni succitate ragguagliano infatti anche sulla tradizione manoscritta delle epistole *Senili*.

¹¹ Si rinvia a: M. Feo, *Francesco Petrarca*, in *Storia della Letteratura italiana*, a cura di E. Malato,

vol. X (*La tradizione dei testi*), Roma, Salerno 2001, pp. 271-330, in particolare, pp. 302-05; Francesco Petrarca, *Res Seniles*, Libri I-XII, a cura di S. Rizzo cit., vol. I, pp. 14 ss.

¹² C. Foligno, E. Motta, F. Novati, A. Sepulcri, *I codici petrarcheschi delle biblioteche milanesi pubbliche e private. Ambrosiana, Melziana, Trivulziana, Archivio Visconti di Modrone, Archivio Capitolare Arcivescovile*, in *F. Petrarca e la Lombardia*, Milano, Hoepli, 1904, pp. 263-366: pp. 277-78. Per un quadro dettagliato della tradizione delle lettere *Familiari* e *Senili* si vedano Francesco Petrarca, *Le Familiari*, edizione critica a cura di V. Rossi e U. Bosco (Edizione Nazionale delle Opere di Francesco Petrarca, X-XIII), 4 voll., Firenze, Sansoni, 1933-1942: vol. I, pp. XI-CLV; Francesco Petrarca, *Res Seniles*, Libri I-XII, a cura di S. Rizzo cit., vol. I, pp. 14-24.

¹³ Francesco Petrarca, *Epistole autografe*, a cura di A. Petrucci, Padova, Antenore, 1968, in particolare pp. 40-52. Delle informazioni ricevute da Giuseppe Valentinelli a proposito dei codici custoditi dalla Biblioteca Marciana di Venezia Fracassetti dava notizia nella prefazione al primo volume delle *Epistolae De Rebus Familiaribus et Variis... studio et cura Iosephi Fracassetti* cit., vol. I, pp. XV-XVI, e in quella al primo delle *Lettere di Francesco Petrarca. Delle cose familiari libri ventiquattro, lettere varie libro unico*, ora per la prima volta raccolte, volgarizzate e dichiarate con note da G. Fracassetti cit., vol. I, pp. 37-38.

¹⁴ Si rinvia in proposito all'edizione curata da Parolari *Del disprezzo del mondo, dialoghi tre, di Francesco Petrarca* – ampliamento di quella veneziana del 1839 –, pubblicata a Milano, presso Pirotta, nel 1857. Alle traduzioni petrarchesche il sacerdote Giulio Cesare Parolari, napoletano di nascita ma veneziano di adozione, affiancò altri interessi: di particolare rilievo gli studi di retorica e linguistica confluiti negli *Esercizi di stile e di lettura*, pubblicati in due volumi e in edizione riveduta e corretta dall'autore nel 1857, presso l'editore Gnocchi di Milano.

¹⁵ Il catalogo del carteggio è consultabile online alla pagina http://cataloghistorici.bdi.sbn.it/int_catalogo.php?IDCAT=10&IDGRP=100028&LEVEL=&PADRE=&PS=3&PR=25&PB=1&OB=PAGINA_ID,ID&OM=.

¹⁶ «Degnissime di lode sono le versioni fatte alla spicciolata or di una ora d'altra lettera, dalla Malvezzi, dal Marsand, dal Negri, dal Paganini, dal Parolari, dal Sassoli, da altri come il Celestia, il Pallavicino, il Ronchini, dei quali sarebbe troppo lungo voler dire singolarmente. Questi contributi parziali furono come una preparazione al grande edificio che il Fracassetti doveva erigere da solo»: con queste parole Carmelina Naselli (fra i primi studiosi a interessarsi di Fracassetti) introduceva nel suo volume *Il Petrarca nell'Ottocento* (Napoli-Genova-Città di Castello-Firenze, Perrella, 1923, p. 96) le traduzioni spicciolate di Teresa Carniani Malvezzi, di Antonio Marsand, di Francesco Negri, di Pagano Paganini, del già ricordato Giulio Cesare Parolari, di Enrico Sassoli, di Emanuele Celestia, di Lodovico Pallavicino-Mossi e di Amadio Ronchini, anticipazioni dell'impresa editoriale completata, di lì a poco, da Fracassetti.

¹⁷ Si conservano nell'ordine: la *Lettera di mes. Francesco Petrarca volgarizzata da Francesco Negri veneziano e pubblicata per la prima volta nella occasione delle fauste nozze della signora Amalia Squeroli e del signor Pietro Pasetti*, Treviso, Andreola-Medesin, 1856 (*Misc. Petr.* 5); la *Lettera latina di Francesco Petrarca a Marquado vescovo di Augusta volgarizzata da Francesco Negri veneziano*, Venezia, Antonelli, 1856 (*Misc. Petr.* 5); la *Griselda* nella lettera a Boccaccio intitolata *Intorno all'obbedienza ed alla fedeltà della moglie: novella di Francesco Petrarca tradotta da Giovanni Paoletti*, Venezia, Tip. Del Commercio, 1860 (*Misc. Petr.* 8).

¹⁸ Presso la Biblioteca Spezioli di Fermo è reperibile un esemplare dell'edizione Dolce (coll. 1 c 3 / 884): il libro non mostra tuttavia segni d'uso che consentano di ricondurlo a Fracassetti; è infatti privo del consueto *ex libris* (collocato su tutti i libri di Fracassetti confluiti, dopo la sua morte, nella biblioteca fermana) né presenta postille autografe.

¹⁹ Eppure è indubbio che Fracassetti non fosse all'oscuro degli studi dedicati dal Marchese de Sade a Petrarca visto che in più occasioni, all'interno delle note alle sue *Familiari* e *Senili*, vi fa riferimento. È ad esempio il caso della nota alla *Senile* III 6, per la quale si veda *Lettere senili di Francesco Petrarca*, volgarizzate e dichiarate con note da G. Fracassetti cit., vol. I, p. 176.

²⁰ Si custodiscono, sempre nella biblioteca di Fermo, sia un esemplare dei *Viaggi* di Ambro-

gio Levati sia uno delle *Epistole* di Ferdinando Ranalli (rispettivamente collocati 4 y 7 3I-V, e 3 D 3 / 5 [quest'ultimo nel Fondo De Minicis]): come nel caso precedente, però, i volumi non sono in alcun modo riferibili a Fracassetti. Per una descrizione analitica delle traduzioni delle lettere di Francesco Petrarca antecedenti ai volumi fracassettiani di nuovo si rinvia a Carmelina Naselli, *Il Petrarca nell'Ottocento* cit., pp. 96 ss.; e, molto più ricco di spunti, a Daniela Goldin Follena, *Le traduzioni delle Familiari del Petrarca*, in Premio «Città di Monselice» per la traduzione letteraria e scientifica, nn. 34-35, a cura di G. Peron, Padova, Il Poligrafo, 2007, pp. 113-22: pp. 115-19.

²¹ A. Tartaro, *Giacomo Leopardi*, in *La letteratura italiana: storia e testi*, a cura di A. Marinari, N. Mineo, S.S. Nigro, et al., vol. VII, *Il primo Ottocento*, tomo primo, Bari, Laterza, 1977, pp. 643-840: p. 670.

²² P. Palmieri, *Carducci e le traduzioni della "Scuola di Romagna"*, in *Teorie e forme del tradurre in versi nell'Ottocento fino a Carducci*, Atti del Convegno Internazionale Lecce, 2-4 ottobre 2008, a cura di A. Carrozzini, Premessa di G.A. Camerino, Galatina, Congedo Editore, 2010, pp. 323-37: p. 324.

²³ È centrale la cura di Domenico Rossetti delle *Poesie minori* di Francesco Petrarca, pubblicate in tre volumi, tra il 1831 e il 1834 a Milano, per i tipi della Società Tipografica de' Classici Italiani: la raccolta merita infatti ancora oggi attenzione sia per la quantità dei testi proposti sia, e in modo particolare, per il pregio delle traduzioni. Fra le versioni ottocentesche del Petrarca latino (escludendo qui intenzionalmente le traduzioni di Fracassetti) vale la pena ricordare anche i *Salmi Penitenziali* di Levati e Scazzola, rispettivamente del 1821 e del 1825 (*I sette salmi penitenziali di Dante Alighieri e di Francesco Petrarca*, a cura di A. Levati, Bergamo, Mazzoleni, 1821; *I sette salmi penitenziali. Con venti ritratti sacri tradotti in rima italiana dal prof. e d. Gio. Ant. Scazzola alessandrino*, Alessandria, Capriolo, 1825); il *Secretum* di Parolari del 1857 (*Del disprezzo del mondo, dialoghi tre, di Francesco Petrarca*, a cura di G.C. Parolari cit.); l'*Africa* di Palesa del 1874 (*Africa recata in verso da Agostino Palesa*, Padova, Sacchetto, 1874).

²⁴ Palmieri, *Carducci e le traduzioni della "Scuola di Romagna"* cit., p. 326. Si rileggano in proposito le parole di Strocchi: «Io avevo assai maggiore successo in Roma, anche se non ero letterato di professione, ma attendevo soprattutto agli studi giuridici e facevo pratica legale in uno studio d'avvocato, che non Vincenzo Monti, perché io sapevo il latino meglio di lui, anche se ero stato suo condiscipolo nel medesimo Seminario, e poetavo in latino, laddove il Monti poetava in italiano» (cito da P. Treves, *Cultura e politica nella scuola classica romagnola*, in *Scuola classica romagnola*. Atti del Convegno di studi, Faenza, 30 novembre - 2 dicembre 1984, Modena, Mucchi, 1988, pp. 7-18: pp. 8-9).

²⁵ G. Fracassetti, *Sulla canzone del Petrarca, che incomincia "Spirto gentil"*, «Lo Spettatore», Anno primo, nn. 16 e 17, 1855.

²⁶ Sulle vicende biografiche di Fracassetti si vedano tra gli altri: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1960-, vol. XLIX (1997), *ad vocem*; *Giuseppe Fracassetti: un protagonista nella cultura dell'Ottocento*, a cura di C. Verducci; testi di G. Dimarti, G. Rongante, G. Rongoni, L. Rossi, Fermo, Livi, 2009, in particolare pp. 27-73.

²⁷ È l'edizione delle *Francisci Petrarchae Epistolae De Rebus Familiaribus et Variæ... studio et cura Iosephi Fracassetti* cit. L'edizione del trattato *Della propria ed altrui ignoranza*, pubblicato da Fracassetti nel 1858 (*Della propria ed altrui ignoranza, trattato di Francesco Petrarca con tre lettere dello stesso a Giovanni Boccaccio*; traduzione di G. Fracassetti con note, Venezia, Grimaldo, 1858) precede di poco le traduzioni delle epistole *Familiari* e *Varie* – degli anni 1863-1867 –, e *Senili* – del biennio 1869-1870 – (*Lettere di Francesco Petrarca. Delle cose familiari libri ventiquattro, lettere varie libro unico*, ora per la prima volta raccolte, volgarizzate e dichiarate con note da G. Fracassetti cit.; *Lettere senili di Francesco Petrarca*, volgarizzate e dichiarate con note da G. Fracassetti cit.). A proposito della 'forma-libro' data da Petrarca alle sue epistole – in questo caso *Familiari* –, e di conseguenza da Fracassetti alle sue traduzioni, mi preme ricordare le efficaci parole pronunciate in due diverse occasioni da Daniela Goldin: «Le *Familiari* sono dunque un *liber* – aveva asserito la stu-

diosa, chiosando l'opera creativa di Petrarca –, non *libri*, né ovviamente un *libellus*; cioè un tutto composito ma compatto, un'invenzione ben definita, con una propria identità, quello cioè che in altre occasioni Petrarca avrebbe potuto chiamare legittimamente *volumen*» (D. Goldin Folen, *Familiarium rerum liber. Petrarca e la problematica epistolare*, in *Alla lettera. Teorie e pratiche epistolari dai Greci al Novecento*, a cura di A. Chemello, Milano, Guerini, 1998, pp. 51–82, in particolare p. 58); e riguardo alla traduzione di Fracassetti riferiva anni dopo: «E si può dire che solo allora, a distanza di secoli, si realizzò il sogno del Petrarca, o per lo meno il Fracassetti si impegnò perché quello fosse il risultato del proprio lavoro: che cioè si consegnasse ai posteri il *liber* quale Petrarca aveva scrupolosamente progettato, un suo autoritratto almeno culturale e una sua autentica autobiografia» (Goldin Folen, *Le traduzioni delle Familiari del Petrarca* cit., p. 122).

²⁸ *Librorum Francisci Petrarche impressorum annotatio. De ignorantia sui ipsius et multorum liber I. De ocio religiosorum liber I. Itinerarium propositum...*, Venetiis, per Simonem de Luere, 1501. Si rammenti che anche Fracassetti scelse di introdurre con la *Senile* XIII, 5 il trattato petrarchesco *Della propria ed altrui ignoranza*, nella sua edizione del 1858 (*Della propria ed altrui ignoranza, trattato di Francesco Petrarca con tre lettere dello stesso a Giovanni Boccaccio*; traduzione di G. Fracassetti con note cit., pp. 31–32). Per l'epistola *Ai Posterì* si rinvia alle *Lettere di Francesco Petrarca. Delle cose familiari libri ventiquattro, lettere varie libro unico*, ora per la prima volta raccolte, volgarizzate e dichiarate con note da G. Fracassetti cit., vol. I, pp. 201–36 e a E.H. Wilkins, *Petrarch's Correspondence*, Padova, Antenore, 1960, pp. 6–7.

²⁹ «Non v'è persona con la quale il Petrarca tenesse corrispondenza, di cui non sia dato esatto ragguaglio, di cui non si esaminino le corse relazioni; sicché a mano a mano che si leggono le lettere, nelle note che seguono, ci si presentano uno dopo l'altro e conoscenti e amici del Poeta; una generazione intera di dotti, di imperatori, di mecenati ci sfilano dinanzi come in un grande repertorio storico». Così Naselli, *Il Petrarca nell'Ottocento* cit., p. 87.

³⁰ *Lettere senili di Francesco Petrarca*, volgarizzate e dichiarate con note da G. Fracassetti cit., vol. I, p. 176.

³¹ Il testo latino di partenza è indubbiamente rinnovato nell'edizione curata da Rizzo, dal momento che scaturisce da un moderno lavoro di collazione tra sei dei venti manoscritti della raccolta canonica e la *princeps* veneziana del 1501 – si consideri oltretutto che uno dei sei, il codice T, è qui utilizzato per la prima volta – e non può peraltro corrispondere in maniera puntuale a quello che Fracassetti impiegò per la sua traduzione, desunto esclusivamente dalle cinquecentine. In maniera analoga, le novità del testo di Rizzo emergono dal confronto con quello stabilito da Elvira Nota nei quattro volumi, non lontani nel tempo, siglati Les Belles Lettres: Francesco Petrarca, *Lettres de la vieillesse*, édition critique d'E. Nota. Présentation, notices et notes de U. Dotti, Paris, Les Belles Lettres, 2002–2006, 4 voll.

³² *Lettere senili di Francesco Petrarca*, volgarizzate e dichiarate con note da G. Fracassetti cit., vol. I, p. 2.

³³ Wilkins, *Petrarch's Correspondence* cit., nota 1 di p. 6.

³⁴ *Librorum Francisci Petrarche impressorum annotatio. Vita Petrarche edita per Hieronymum Squarzacum Alexandrinum...*, Venetiis, per Simonem Papiensem dictum Biulaquam, 1503; *Francisci Petrarchae Florentini, philosophi, oratoris et poetæ clarissimi... Opera quae extant omnia...*, Basileae, per Sebastianum Henricpetri, 1554; *Francisci Petrarchae Florentini, philosophi, oratoris et poetæ clarissimi, reflorescentis literature, latinaeque linguae, aliquot seculis horrenda barbarie inquinatae ac pene sepultae, asserteris et instauratoris Opera quae extant omnia...*, Basileae, per Sebastianum Henricpetri, 1581.

³⁵ Intendo infatti eseguire in un prossimo intervento un'analisi puntuale della traduzione della *Griselda* (*Sen.* XVII 3), chiamando a confronto tanto l'originale di Boccaccio quanto la versione latina di Petrarca.

³⁶ Cito dal testo latino di Silvia Rizzo, in Francesco Petrarca, *Res Seniles*, Libri I–XII, a cura di S. Rizzo cit., vol. I, p. 230.

³⁷ Più attuale di quella fracassettiana e in linea con le norme della moderna sintassi, la versione di Rizzo appare più agile sin dall'esordio: «Non avevo nulla di serio da scriverti, ma asso-

lutamente volevo scriverti qualcosa; così mi sono appigliato a quel che era più recente nella memoria» (*Res Seniles* cit., p. 231).

³⁸ *Res Seniles* cit., § 3, p. 230.

³⁹ Sciolto al contrario da Rizzo nel più essenziale: «Conosci lui e conosci me. Sarebbe difficile dire se sia più triste lui o lieto io» (*Res Seniles* cit., p. 231).

⁴⁰ *Res Seniles* cit., § 7, pp. 232-33: «Quando ecco che mi tornò del tutto inattesa una lettera più orrida e più lunga dei suoi capelli e della sua barba».

⁴¹ *Res Seniles* cit., § 16, p. 234.

⁴² *Res Seniles* cit., p. 235.

⁴³ Fracassetti, *Sulla canzone del Petrarca, che incomincia "Spirto gentil"* cit.; G. Fracassetti, *Dante e il Petrarca*, Firenze, Cellini, 1865.

⁴⁴ *Francisci Petrarcae Epistolae De Rebus Familiaribus et Variarum... studio et cura Iosephi Fracassetti* cit. A tal proposito si rinvia a Naselli, *Il Petrarca nell'Ottocento* cit., pp. 75 ss.

⁴⁵ G. Fracassetti, *In epistolas Francisci Petrarcae de rebus familiaribus et variis adnotationes*, opus postumum editum cura Camilli Antona-Traversi et Philippi Raffaelli, Fermo, Bacher, 1890.

⁴⁶ Dalla lettera di Felice Le Monnier del 22 settembre 1868, conservata nel Fondo Fracassetti della Biblioteca Spezioli di Fermo (Cassetta Carteggio, *ad vocem*).

⁴⁷ Dalla lettera di Felice Le Monnier del 23 marzo 1870 (*ibidem*). Una sezione del Fondo Le Monnier della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (si tratta in particolare di 25 cassette), conserva sia manoscritti originali sia bozze di stampa con correzioni d'autore. Di questa esiste tuttavia solo un inventario sommario dal quale non è emerso, per ora, il nome di Giuseppe Fracassetti.

⁴⁸ *Lettere senili di Francesco Petrarca*, volgarizzate e dichiarate con note da G. Fracassetti cit., vol. I, p. 173.

⁴⁹ *Lettere senili di Francesco Petrarca* cit., p. 174.

⁵⁰ *Lettere senili di Francesco Petrarca* cit., pp. 173-75.

CRONACHE

ENRICO FENZI

A proposito di una recente edizione del 'libro delle canzoni' di Dante

Nella primavera 2014 è stata pubblicata in Spagna un'edizione delle canzoni di Dante: *Libro de las canciones y otros poemas*. Edición de Juan Varela-Portas de Orduña (coord.), Rossend Arqués Corominas, Raffaele Pinto, Rosario Scrimieri Martín, Eduard Vilella Morató y Anna Zembrino. Traducción de Raffaele Pinto, Madrid, Akal. L'opera merita una attenta considerazione, anche perché è immediatamente evidente che le sue scelte di fondo ne fanno un modello che sul piano dell'ispirazione generale si vuole alternativo a quello rappresentato dall'ultima autorevole edizione delle rime dantesche, curata da Claudio Giunta per il primo volume delle *Opere* di Dante (Milano, Mondadori, 2011), e, come già si sa, a quella, imminente, curata da Marco Grimaldi per la NECOD della casa editrice Salerno¹. Se ne discuterà, dunque, ma solo dopo una essenziale messa a punto intorno a ciò che sta alle spalle dell'edizione spagnola e ne spiega le ambizioni.

Si tratta, naturalmente, dell'edizione critica delle *Rime* di Dante pubblicata nel 2002 da Domenico De Robertis dopo quasi cinquant'anni di lavoro², e di uno dei suoi risultati più importanti e discussi che solo con qualche banalizzazione può essere definito come un problema di 'ordinamento'. Non è probabilmente il caso di ricordare che sino all'edizione critica aveva fatto testo, seppur con alcune varianti apportate da singoli editori, l'ordinamento messo a punto da Michele Barbi sin dall'edizione del '21, consacrato soprattutto nei due volumi *Rime della «Vita nuova» e della giovinezza*, a cura di Barbi e Francesco Maggini, e *Rime della maturità e dell'esilio*, a cura di Barbi e Vincenzo Pernicone (Firenze, Le Monnier, rispettivamente 1956 e 1969)³. Il quale ordinamento, va subito detto, non rappresenta affatto un'arbitraria e vana pretesa di ricostruire la 'storia di un'anima', come pure è stato polemicamente detto, ma, innervato com'è nel lavoro filologico vero e proprio, ne costituisce uno dei risultati la cui tenuta nel tempo è dimostrata dal fatto che ancora oggi, lo si voglia o no e con tutte le varianti del caso, è ancora a partire da quella griglia che le *Rime* di Dante sono generalmente considerate nel loro insieme. Né ciò cessa di valere anche nell'interpretazione di De Robertis che pure sovverte radicalmente quell'ordine, ricostruito da Barbi secondo criteri in senso lato storico-cronologici, e torna invece a quello testimoniato dai manoscritti, che vede in testa, quale opera a sé, la compatta sezione delle quindici

canzoni dette 'distese' così disposte: 1. *Così nel mio parlar vogli'esser aspro*; 2. *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*; 3. *Amor che nella mente mi ragiona*; 4. *Le dolci rime d'amor ch'io soleva*; 5. *Amor che movi tua virtù dal cielo*; 6. *Io sento sì d'Amor la gran possanza*; 7. *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*; 8. *Amor, tu vedi ben che questa donna*; 9. *Io son venuto al punto della rota*; 10. *E' m'incresce di me sì duramente*; 11. *Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato*; 12. *La dispettata mente che pur mira*; 13. *Tre donne intorno al cor mi son venute*; 14. *Doglia mi reca nello core ardire*; 15. *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*. Ora, questa serie canonica, alla quale sono estranee le canzoni 16, 17 e 18 (*Lo doloroso amor che mi conduce*; *Traggemi de la mente Amor la stiva*, della quale conosciamo solo l'incipit, riferito da Dante medesimo in *De vulg. el.* II 11, 5; *Ai faus ris, pour quoi traï aves*, ora accolta da De Robertis tra le sicuramente dantesche), è stata per lungo tempo attribuita all'iniziativa di Boccaccio messa a capo della grande famiglia **b**, col risultato di farne qualcosa che si potesse trascurare ai fini di una ricostruzione critica che s'avvicinasse il più possibile alla compagine originale delle *Rime*. Ma appunto, le cose non stanno così, perché De Robertis ha potuto mostrare che tale ordinamento delle 'distese' è presente anche in manoscritti indipendenti dalla tradizione risalente a Boccaccio⁴ ed è, insomma, quello che una edizione critica dovrebbe riprodurre. Ma restiamo alle chiare parole dello studioso: «L'ordine [delle canzoni] I-XV tuttavia, se è comune (anche nelle sue non infrequenti alterazioni e intermissioni) ai codici di **b**, non individua **b**, non coincide con una sua specifica lezione, si dà anche in assenza di quella che è, vedremo, la lezione costitutiva di **b**. Ci sono testimoni, e cito sin d'ora 68 Add² [...] e 22 R50, che nonostante l'ordine suddetto sono (Add² tuttavia con l'infrazione di X) o sono in parte notevole (R50 da I a IX, con l'infrazione di VI) estranei a **b**; così, ma saltuariamente, anche 98 Bo² e 18 R803. L'ordine I-XV trascende **b**, si è cioè costituito indipendentemente dall'esito **b**, lo precede, è un'eredità raccolta e messa a frutto da **b**. Esiste insomma una tradizione pre-**b** (+**b**), per il momento identificata dall'ordinamento delle 15 canzoni, che approda a (e dilaga in) **b**, e di cui **b** è il più affermato e diffuso rappresentante: una diffusione che copre un paio di secoli e lascia evidenti tracce anche oltre questo limite. Tant'è che, per contro, testimoni che non rispecchiano o contravvengono a tale ordinamento appartengono a pieno titolo a **b** (senza dire, ovviamente, di testimoni occasionali, di una, due canzoni isolate, che avranno semplicemente attinto a **b**). D'altro lato, cade anche l'altra consacrata equazione, dalla quale s'è preso le mosse, **b** = tradizione Boccaccio (Bocc). Per le canzoni **b** designa la tradizione entro cui è compreso Bocc, ossia l'iniziativa editoriale di Boccaccio (con le sue dirette, e cospicue conseguenze): iniziativa però che si applica a un particolare stato di **b**, che indicheremo con **b**^o, e a cui fece capo Boccaccio», ecc.⁵.

Prima di proseguire su questa strada, è dunque opportuno precisare che oggi, di fatto, abbiamo due modi per pubblicare (e leggere) le *Rime* di Dante: quello che fondamentalmente si rifa all'ordinamento ricostruito da Barbi, che sarà infatti riprodotto nell'imminente edizione a cura di Marco Grimaldi e ch'è stato seguito, attraverso Contini, anche da Giunta che però, con qualche contraddizione, si mostra assai radicale nel denunciare la natura irrimediabilmente ipotetica di ogni possibile ordine; oppure quello, che rispecchia la tradizione manoscritta, offertoci dall'edizione critica di De Robertis. Il quale appunto scrive della necessità di tale scelta: «O si traccia, si rintraccia una storia, la storia beninteso del lavoro poetico di Dante, quella che la stessa *Vita Nova* per la sua parte adombra e che la secolare interpretazione, tra Otto e Novecento, si è sforzata di perseguire; ovvero si propone una forma, almeno quella che la

tradizione, la tradizione del testo delle rime di Dante, ha via via coagulato e sembra autorizzare [...] con la segreta speranza, magari, che la tradizione rispecchi la storia del lavoro del poeta o restituisca (tradisca) un'ipotesi ordinatrice» (De Robertis, *Intr.*, p. 1144). Si aggiunga tuttavia che, come scrive Giunta: «L'ordinamento di De Robertis si accosta più di ogni altro, per una parte almeno, alla sequenza delle *Rime* quale si trovarono di fronte i lettori del Trecento. Vero è però che, superate le quindici canzoni, queste ragioni si attenuano, e i testi si succedono sulla base non tanto di criteri oggettivi quanto di ipotesi [...] sempre minuziosamente giustificate ma, bisogna anche dire, mai davvero cogenti» (Giunta, *Nota al testo*, p. 66). Lo stesso De Robertis, del resto, mostra come per quest'ampia sezione non sia proponibile non solo un ordinamento ma neppure una prospettiva, dato la mancanza di qualsiasi ordine nella tradizione (De Robertis, *Intr.*, pp. 1162-63), sì che i testi sono allineati in base a criteri di contiguità, prima di tutto con le canzoni, il che fa sì che a queste seguano la ballata *Voi che savete* (19), cui Dante sembra alludere nel congedo di *Amor che nella mente* e nel relativo commento, nel terzo libro del *Convivio*; il sonetto *Parole mie* (20), perché cita l'*incipit* della canzone *Voi che 'ntendendo*, e l'altro sonetto *O dolci rime* (21), composto a confutazione di *Parole mie*. Così, le cosiddette 'rime per la pargoletta' sono inserite per vicinanza tematica con *Amor che movi* e *Io sento sì d'Amor*, mentre un'implicazione ancora più stretta sembra legare il sonetto *Se vedi gli occhi miei* (25) alla canzone *Tre donne*, tredicesima della serie. Dopo di che si torna indietro, «alla giovinezza di Dante e all'incontro con Cavalcanti, e alla stagione poetica che questo incontro inaugura così com'è rispecchiata nella sezione dantesca del grande canzoniere dello Stilnovo, il Chigiano L VIII 305», ecc. (Giunta, *Nota al testo*, pp. 66-67).

Di là da questo sommario quadro, il problema che qui interessa in esclusiva, possiamo ben dirlo, è però quello delle canzoni, com'è del resto evidente dal titolo nuovo e persino provocatorio dell'edizione in questione: non genericamente, come s'è sempre fatto, *Rime*, o magari *Canzoniere*, ma *Libro de las canciones y otros poemas*. Rispetto a quanto detto occorre dunque fare un decisivo passo ulteriore, cioè quello che ha fatto immediatamente con precisione e coraggio Tanturli nel tempestivo saggio sull'edizione De Robertis appena sopra citato. Qui, Tanturli non solo si dichiara perfettamente d'accordo con l'editore⁶, ma ne precisa e approfondisce le indicazioni circa l'antiorità dell'ordine delle distese rispetto a Boccaccio, e soprattutto, per quanto ci riguarda, avanza in fine una proposta affatto nuova, della quale si mostra perfettamente convinto. Egli scrive, infatti, che «oltre i testimoni dell'intera e ordinata serie di quindici canzoni la prima e l'ultima di questa, *Così nel mio parlar* e *Amor da che convien* tendono a occupare i medesimi posti [...] La prima otterrà il posto in grazia della decisa apertura propositiva, quindi per forza propria, perché null'altro risulta più adatto a aprire di quella sua dichiarazione iniziale d'intento e di poetica. Ma aprire è qualcosa di più che essere la prima: si apre qualcosa che vuole essere organico, un libro, insomma⁷. Quanto a *Amor da che convien*, essa avrebbe, per Tanturli, tutti i crismi di un testo di chiusura: «In un libro costruito con pagine bell'e scritte, più che in ogni altro, principio e fine sono l'essenziale, individuandolo e delimitandolo; meglio se alla fine c'è qualcosa che richiama l'inizio, a dare un segno di circolare chiusura, come si dà fra *Così nel mio parlar* e *Amor da che convien*. Ma forse anche se questo non si fosse dato, chi fece quel libro l'avrebbe suggellato con la stessa canzone, indotto dal congedo» (p. 265). Così, egli mette in rilievo gli indubitabili e per altro ben conosciuti legami tra il congedo di *Amor da che convien* con *Così nel mio parlar*, e insieme insiste efficacemente sul caratte-

re retorico di *sfraghìs*, di 'sigillo', che tale congedo ha, indicando la patria, lo stato e il luogo attuale dell'esiliato, sul modello di Ovidio, *Amores* III, 15, 2-6 e di Virgilio, *Georg.* IV, 559-564. «Chi mise in fine la Montanina intese chiudere alla luce d'una non corrente cultura umanistica il libro delle canzoni di Dante. Vi si riconosce questa volontà perché, ripeto, su quindici canzoni [...] solo questa ne porta una così chiara, indicando patria, stato e soggiorno attuale del poeta» (p. 626).

In parallelo, e indipendentemente da Tantarli, anche se su una linea diversa, ha proposto qualcosa del genere anche Lino Leonardi, nella sua altrettanto bella e importante *Nota sull'edizione critica delle Rime di Dante a cura di Domenico De Robertis*⁸. Scrive dunque Leonardi a proposito della serie delle canzoni: «In effetti, è difficile – e tanto più encomiabile risulta la prudenza di De Robertis – resistere alla tentazione di avvicinarla davvero all'autore, quell'ipotesi ordinatrice che comunque trapela dietro la serie delle canzoni. E in particolare: se si intendono le quindici canzoni come I (proemiale) + 14, cioè il numero di testi previsti per i trattati del *Convivio*; se si nota che le prime tre posizioni delle 14 sono occupate appunto dalle prime tre del *Convivio*; se si osserva che al terzultimo e penultimo posto stanno le altre due canzoni sulla giustizia (*Tre donne*) e sulla liberalità (*Doglia mi reca*) sicuramente destinate agli ultimi due trattati previsti dello stesso *Convivio*; se si considera infine che, come s'è visto, la tradizione manoscritta di questo blocco di canzoni è assolutamente distinta da tutto il resto delle rime; insomma, si è tentati di riprendere in considerazione l'ipotesi a lungo dibattuta, e registrata già dal copista Antonio di Tuccio Manetti nei margini di R44 (e prima ancora nella rubrica collettiva di Naz⁶), che queste siano le 14 canzoni "ch'egli intendeva di commentare" nel *Convivio*; e che quindi la loro seriazione si debba in qualche misura alla mano di Dante» (p. 82). Leonardi aggiunge ancora che le parole del Manetti potrebbero dipendere dalle parole di Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, par. 199: «Compuose ancora uno commento in prosa in fiorentino volgare sopra tre delle sue canzoni distese, come che egli appaia lui avere avuto *intendimento*, quando il cominciò, di *commentarle* tutte» (i corsivi sono dello studioso), ma che resta dubbio se Boccaccio conoscesse o meno il *Convivio* la cui tradizione è quasi solo quattrocentesca, e che più difficile ancora è che lo conoscesse chi, prima di Boccaccio, diffuse le canzoni in quell'ordine. E se così fosse, «la coincidenza seriale delle prime tre canzoni non si spiegherebbe se non attribuendo anche l'ordinamento delle 15 distese appunto alla mano di Dante» (p. 83).

Ci siamo ... L'importante nodo messo a fuoco rispettivamente da Tantarli e da Leonardi, quale immediata e forte reazione alle novità dell'edizione di De Robertis, induce a due considerazioni in parte sovrapponibili. La prima, che diremmo 'minore', riguarda la possibilità, ma per Leonardi la certezza, che la serie delle canzoni risalga alla mano di Dante e sia finalizzata alla stesura del *Convivio*; la seconda, di Tantarli, 'maggiore' e, ripeto, più radicale, fondata in gran parte sulla canzone definita 'proemiale' *Così nel mio parlar*, che manca e mancherebbe in ogni caso al *Convivio*, riguarda la possibilità che l'intero *corpus* delle canzoni (dunque I + II-XV, con l'ultima, la 'montanina' *Amor da che convien*, che si riallaccia alla prima e fa da chiusa) costituisca di per sé un insieme organico e autonomo, e insomma un 'libro' ovviamente concepito come tale da Dante medesimo. A differenza, si osservi, di quel che avveniva per le rime comprese nella *Vita nova*, che a nessuno è mai venuto in mente di estrarre dal libello come

un'opera a sé stante e di farne, appunto, un 'libro' a pieno titolo. Questa compressa carrellata di citazioni non sarebbe completa se non s'aggiungesse che Tantarli è tornato più volte sull'argomento con ulteriori precisazioni che confermano la sua tesi iniziale e con l'avvertenza che i risultati filologicamente accertati avrebbero dovuto essere (e non sono) accettati dagli editori successivi⁹. Di più, lo studioso ha appena affidato alla stampa un saggio, che per la sua cortesia ho potuto leggere in anteprima, nel quale, sviluppando quanto già scriveva nel saggio del 2010, *Come si forma il libro della canzoni di Dante?*, disegna un percorso redazionale in tre tappe, dimostrato punto per punto: 1) Dante riunisce quattordici canzoni da commentare nel *Convivio*, e giunge a commentarne tre; 2) abbandona a questo punto il *Convivio* «ma non l'organismo delle canzoni, telaio del libro», e infatti vi aggiunge l'ultima, la 'montanina' *Amor da che convien*; 3) *Così nel mio parlar*, che sino a quel punto occupava di certo una posizione interna, è promossa a *incipit*, come testimoniano tre rami indipendenti della tradizione **b**, Add², R50 e forse sP (Roma, BNC, san Pantaleo 8) «che non possono avercela promossa in modo poligenetico e quindi devono testimoniare indipendentemente il frutto d'un preciso atto riordinatore». In questa sede, e per essere il contributo di Tantarli in corso di stampa, non ci insisterò, ma occorre pur dire quanto sia importante nel momento in cui non solo riconferma la tesi del 'libro', ma ne documenta pure la storia attraverso un fitto riesame della intera tradizione manoscritta¹⁰.

Ancora un passo, prima di arrivare all'edizione spagnola (la premessa è forse troppo lunga, ma va tutta a sua gloria). La tesi del 'libro' non ha avuto sin qui molta fortuna: di fatto, non se n'è molto parlato. Ma l'ha presto fatto Natascia Tonelli che da subito si è riconosciuta in ciò che scrivevano Tantarli e Leonardi, ha ripreso con forza tutta particolare il discorso sulla funzione proemiale di *Così nel mio parlar*, e conclusiva di *Amor da che convien*, e per prima ha fornito una attenta verifica della consistenza del 'libro' in quanto tale ripercorrendo il filo interno delle risposdenze e degli snodi che accompagnano la serie¹¹, mentre sulla stessa traccia s'è posta poco dopo Carla Molinari, in una bella lettura di *Amor che movi*, del 2007¹². Ma è appunto la Tonelli che ha continuato ad argomentare sempre meglio la tesi del 'libro', in una ininterrotta serie di interventi, tra i quali spicca il saggio *Le rime*, del 2011 (vd. nota 3), insistendo in particolare sul 'momento' nel quale l'insieme delle canzoni si è costituito in un tutto organico dopo l'abbandono del progetto del *Convivio* (ma pure del *De vulgari eloquentia*), e in qualche modo gli si è sostituito raccogliendone e adattandone le ambizioni, ed ha puntato molto, in questa prospettiva, sull'ultima canzone, *Amor da che convien*, quale 'ponte' verso la *Commedia* e, in specie, verso il canto V dell'*Inferno*. Si che a questo punto è giustamente da lei, che infatti l'ha promessa, che ci si attende un'edizione che cali la nuova e generale dimensione interpretativa nella realtà dei testi, proprio come ha già cominciato a fare¹³. E come hanno fatto gli studiosi spagnoli, con una iniziativa degna di considerazione e rilievo, come scrive da ultimo Tantarli, per essere sin qui l'unica che s'è mostrata libera e immune dal pregiudiziale rifiuto di accogliere o quanto meno di fare i conti con i risultati di De Robertis, e che corona l'appassionato interesse per le *Rime* dantesche che, a partire dal 2007, si è concretizzato nella importante serie di convegni e pubblicazioni promosse dal madrilenò-catalano-italiano Grupo Tenzone del quale fanno parte gli studiosi che hanno collaborato all'edizione e al quale fa capo anche l'omonima rivista¹⁴.

Il *Libro de las canciones y otros poemas*, dunque. Esso comprende un'ampia presentazione a firma di Juan Varela-Portas de Orduña, intitolata *El libro de las canciones, ¿una nueva obra de Dante?* (pp. 5-107); una avvertenza (pp. 109-11) e una nota dall'autore delle traduzioni che accompagnano, a fronte, il testo originale, Raffaele Pinto (pp. 113-15). Seguono le quindici canzoni del *corpus* delle distese nell'ordine e nel testo fissato da De Robertis accompagnate da ampie note di commento dovute ai vari studiosi e, come s'è appena detto, dalla traduzione spagnola (pp. 121-437: all'ultima canzone, la 'montanina', segue la lettera a Moroello, *Epist.* IV, che l'accompagnava). Segue la sezione *Otros poemas* (pp. 439-568), che comprende una scelta tra le altre rime di Dante: le due canzoni escluse dal 'libro', *Lo doloroso amor che mi conduce*; *Ai faus ris, pour quoi traï aves*; la ballata e i due sonetti legati alle canzoni allegoriche commentate nel II° e III° del *Convivio*, *Voi che savete ragionar d'amore*; *Parole mie che per lo mondo siete*; *O dolci rime che parlando andate*; le due ballate e il sonetto per la 'pargoletta', *I mi son pargoletta bella e nova*; *Perché tti vedi giovinetta e bella*; *Chi guarderà giammai senza paura*, e infine la *Tenzzone* con Forese e lo scambio di sonetti tra Cino e Dante (definito anch'esso *Tenzzone*), tra i quali è inserita l'*Epist.* III, *Exulanti Pistoriensi*. Conclude il volume una appendice che comprende il nudo testo in corpo minore di *Al cor gentil* di Guinizzelli e *Donna me prega* di Cavalcanti (pp. 571-75), la bibliografia e l'indice dei capoversi.

La presentazione/introduzione di Juan Varela-Portas comincia con l'espone un sintetico panorama della produzione lirica di Dante tra la *Vita nuova* e la *Commedia* sottolineando la costante 'serietà' e, in polemica con alcune affermazioni in contrario di Giunta, il movimento continuo dell'auto-interpretazione messo in opera da Dante, che di per sé esclude un approccio asistemático e frammentato al *corpus* dei componimenti (p. 13: «Nosotros tendemos a ver más bien la continuidad en el proceso poético de Dante, que nos parece que se transforma no tanto por ensayo y error sino por la asimilación consciente, en un marco superior integrador, de la experiencia poética precedente», ecc.). In questo senso, caratterizza l'esperienza poetica di Dante la fedeltà al mito amoroso e, insieme, l'apertura a un ampio ventaglio di temi filosofici, etici, politici, e le due cose procedono strettamente unite perché la sua concezione di amore procede di pari passo e s'intreccia intimamente con il suo percorso intellettuale (pp. 18 ss.). Entrando nel merito delle questioni, è poi esaminata la disposizione cronologica data da Barbi, in parte frutto di ipotesi ma tanto solida che ancora resiste nelle sue linee generali, ripercorse attraverso le varie 'sezioni' con grande attenzione (pp. 21-27). Segue un rapido rendiconto dei risultati ottenuti da De Robertis nella sua edizione critica, che ripercorre le linee già sopra esposte (pp. 27-31), e a questo punto si affronta il nodo del 'libro' (pp. 31-40: *¿Es posible un Libro de las canciones compuesto por Dante?*). La risposta dello studioso è naturalmente positiva, e s'appoggia a un riesame delle affermazioni in merito di Tanturli, di Leonardi e della Tonelli. In particolare, Juan Varela-Portas conferisce particolare enfasi probatoria a uno spunto pur esso derivato dalla Tonelli, che si era soffermata sulla lettera al Malaspina, e qui sulla oscura espressione con la quale Dante presenta in dono al marchese «presentis oraculi seriem», finendo per proporre che Dante avrebbe inviato al nobile destinatario non solo la 'montanina' *Amor da che convien* ma l'intera serie delle canzoni¹⁵. Tale spunto era poi diventato il nucleo di un ampio saggio di Carlos López Cortezo, che mostra come *oraculum* possa corrispondere sia nel latino classico che in Agostino a 'serie ordinata di carmina', e si dichiarava dunque convinto che proprio in questo senso si dovesse interpretare l'o-

maggio al marchese.¹⁶ Su una base ormai abbastanza ampia di indizi, e pur dichiarandosi ancora prudente, Juan Varela-Portas muove perciò di qui, per proporre una lettura 'continuata' del libro delle canzoni (pp. 41-92), che insieme ai capitoli finali (pp. 92-100, *El montaje en el Libro de las canciones*, pp. 92-100; pp. 101-07, *¿Cancionero u oráculo? e Final*), costituisce il vero e proprio cuore di questo saggio introduttivo. In questa sede non è possibile seguire la fitta trama delle singole interpretazioni e suggestioni, e se ne darà solo una sommaria, pallida rappresentazione.

Il primo paragrafo, *El libro del amor y el desamor*, ha al proprio centro Amore, quale nucleo o motore dell'intera serie. Molto deriva, naturalmente, dai risultati ormai cospicui di una lunga serie di altri studiosi, ma l'apporto originale dello studioso spagnolo è molto, molto interessante se lo si ravvisa, come mi pare si debba fare, in una sorta di 'discesa all'inferno' che passo passo verifica il dramma di un percorso che va dall'amore al disamore: «el mundo natural y social, a medida que avanza el *Libro*, se va mostrando cada vez más ajeno al amor, más enfangado en la materia y prisionero de influjos perniciosos. Y en consecuencia, el Amor, que empieza siendo un espíritillo que viene del cielo y que habla dulcemente en la mente del poeta, termina, pasando por fases de creciente impotencia ante su necesaria incripción en la materia, revelándose como un señor cruel que amenaza la vida del amante. Creemos que este proceso de frustrada materialización del amor, tanto en lo subjetivo como en lo natural y en lo social, confiere una sólida coherencia a la serie de las canciones» (p. 53). E ancora: «La mujer es gentil solamente en la mente del poeta, pero en la facticidad material de los hechos muestra precisamente su falta de nobleza, su falta de perfección natural, de alma bien dispuesta, que es lo que la hace incapaz de recibir la virtud del amor» (p. 57). Il discorso volge dunque alla *pargoletta*, e porta alla domanda che qui diventa centrale: «Por eso, en ella se condensa la profunda contracción que explora el *Libro de las canciones*, la que reside en la materia como lugar de la belleza: si la mujer es bella en su cuerpo, y por tanto fuente del placer que proporciona la armonía, ¿cómo es posible que sea tan defectuosa? ¿Cómo es posible que la sede de la belleza y del deleite (la materia) sea al mismo tiempo el origen de toda imperfección? ¿Por qué la materia – y con ella el universo todo – alberga en sí misma, junto al poder de la belleza, junto a su capacidad de producir deleite, la raíz de su propia imperfección, de su ajenidad radical con el alma, y por tanto es fuente de dolor y de odio?», ecc. (pp. 63-64). Onde il passaggio al paragrafo successivo, *El libro del extravío de Dante*, che appunto si apre con l'impegnativa dichiarazione: «Si convenimos en que el *Libro de las canciones* es el libro de la *pargoletta*, debemos entonces convenir también en que es el libro en el que se relata el extravío de Dante que Beatriz denuncia en el canto XXX del *Purgatorio*» (p. 64: e più avanti, p. 79, è ribadito che la *pargoletta* è l'anti-Beatrice protagonista del 'libro'), e con la descrizione di un percorso che arriva al 'disamore' e al gelo e alla pietrificazione, dopo essere partito dalle 'promesse di bene' che sono nella canzoni 2 e 3, cioè le due 'allegoriche' commentate nel *Convivio*. Ripeto ancora che non è possibile discutere di tutto ciò nello spazio di questa nota, ma si deve almeno osservare che sì, puntuali obiezioni si affacciano all'ipotesi di lettura appena delineata (per esempio, l'interpretazione in chiave tutta amorosa della colpa in *Tre donne*, pp. 76-78), ma anche che ad esse si intreccia più di un moto di consenso, per esempio sull'importanza finalmente e giustamente data alla figura della *pargoletta*, già liquidata da Contini come una «semplice preferenza lessicale». Ma soprattutto si ha la percezione che Juan Varela-Portas stia aprendo un orizzonte interpretativo inaspettato e pieno di suggestione, non fos-

se che per il fatto che un orizzonte siffatto sembra davvero comprendere in sé l'intero 'libro delle canzoni' e orientarne la lettura. E soprattutto ha il merito grande di porre tale 'libro' in prospettiva, facendo di esso un momento ricco e complesso ma ben individuato e organico del percorso di Dante tra la *Vita nuova* e la *Commedia*.

Procedendo, lo schema negativo che governa l'esperienza di amore si riprodurrebbe anche nell'esperienza sociale e politica (par. *El libro de la virtud y la belleza, o bien el libro de la política*): «Nuestra hipótesis de lectura es que en las canciones de los años noventa, y claramente como elemento vertebral del *Libro de las canciones*, se debe situar el intento, infructuoso a la postre, de fundir virtud y belleza, es decir, el deleite sensible y un nuevo tipo de deleite, que Dante aprende de la *Ética a Nicómaco* Aristóteles que es el que produce el realizar operaciones virtuosas en la vida civil» (p. 81), e si deve riconoscere, da questo punto di vista, che Juan Valera-Portas ha perfettamente ragione quando mostra come la canzone penultima, *Doglia mi reca*, rappresenti una dissociazione totale e terribile (e sin qui forse non ben percepita) tra bellezza e virtù (p. 83: più avanti, p. 90, è definita come la «mas comprometida y compleja retóricamente» di tutte le canzoni di Dante, e se ne dà adeguata dimostrazione). Infine, le belle pagine poste all'insegna del *Libro de la aspreza* (è il titolo dell'ultimo paragrafo) sulla traccia di Tanturli tornano alle petrose e a *Così nel mio parlar* con tutto il suo valore programmatico, anche nella denuncia della dissociazione tra bellezza e bontà che sarà ribadita come insormontabile nelle petrose 'invernali' (n° 7-8-9), sì che il «paralelismo así entre el personaje femenino, la peripecia psicológica del poeta-personaje y el estilo del *Libro* resulta significativa» (p. 85). In conclusione: «Por tanto, y en resumidas cuentas, el *Libro de las canciones* nos presenta también un profundo recorrido metapoético, en el que la reflexión sobre las mismas nociones de base va trazando una evolución que dota de extremada coherencia al conjunto, y es paralela a la evolución sufrida por los personajes, por la peripecia del *Libro* y por el estado del mundo que va pasando del amor al desamor» (pp. 91-92).

I due ultimi e più brevi capitoli, *El montaje en el Libro de las canciones*, e *¿Cancionero u oráculo?* toccano punti delicati, e provocano qualche perplessità. In breve, Juan Varela-Portas affronta una questione centrale: quanto detto sin qui basta a definire il 'libro' come tale, in senso proprio, e dunque dotato di una propria irreversibile struttura interna, oppure individua alcuni contenuti portanti che possono ugualmente convivere entro un insieme non così organizzato e vincolante? A ciò egli risponde in modo netto: il *Libro* esiste ed ha una organizzazione interna ben precisa, che muove dalla canzone-prologo; passa per la 'caduta del personaggio' nelle canzoni 2-10, descritta nelle sue varie tappe; approda, con la canzone 10, *E' m'incresce di me*, a un momento di svolta attraverso il quale il poeta, per dir così, torna in sé e diventa in tal modo capace, nelle canzoni 11-14, di ergersi a giudice del mondo degradato dall'ingiustizia e dall'avarizia dominanti. Per sostenere l'esistenza di questo disegno lo studioso suggerisce un parallelo tra le 'canzoni' dalle quali il 'libro' è composto e i 'canti' della *Commedia* che in quegli stessi anni stava prendendo forma (p. 93), ma soprattutto enfatizza il ruolo della canzone-proemio, che ci mostra il «personaje-poeta en su momento de mayor degradación psíquica y ética, en su particular enfierno personal, y a continuación un movimiento narrativo de analepsis (o *flash back*) hace que se comience con el relato de cómo, de la canción 2 a la 9, se ha llegado a este extremo de degeneración, violencia y odio, de pecado y culpa» (p. 94). L'indicazione appare indubbiamente suggestiva e verisimile, ma non si può fare a meno di osservare, immediatamente, che le cose sono al-

quanto più complesse ed esigono qualche articolazione in più, visto che le canzoni 2 e 3 illustrano le definitiva conversione del poeta alla Filosofia, figlia prediletta di Dio e infallibile garante di virtù e felicità, e che non è pensabile che Dante faccia sì che proprio una Filosofia così concepita tradisca le sue promesse (*Amor che nella mente* 53-54: da tale 'donna' «la nostra fede è aiutata. / Però fu tal da eterno ordinata»; 71-72: «Quest'è colei ch'umilia ogni perverso; / costei pensò chi mosse l'universo», ecc.). Ma ancora: il resto dell'argomentazione punta sullo speciale ruolo della canzone 10, *E' m'incresce di me* (concordemente assegnata, si osservi, alla giovinezza di Dante, e forse appena precedente la *Vita nuova*) che «muestra una impresionante utilidad para preparar el cambio narrativo que se producirá entre la primera y la segunda parte del *Libro*, mostrándose como una canción que, tanto narrativa como estilísticamente, sirve de epílogo a la primera parte del *Libro*, a la narración de la caída en la animalización o petrificación, en el pecado y la culpa» (p. 95). E ancora: «Dante necesitaba una canción que sirviese para justificar el paso del estado 'petroso' al estado de recuperación y alivio de la segunda parte, y es la canción 10 la que le sirve, en un asombroso acto de reciclaje, con perfecto ajuste narrativo, para ese fin. Para nosotros, la presencia de 10 en el *Libro de las canciones* es una de las pruebas más eloquentes en favor de la responsabilidad dantesca en la compilación» (p. 98). Può essere: ma tutta la dimostrazione, alquanto equilibristica e che non posso ripercorrere (ma si vedano almeno le ulteriori e condivisibili precisazioni di Arqués, nel 'cappello' alla canzone, pp. 290-91, che pure doverosamente ricorda come la canzone originariamente si riferisca a Beatrice, in termini che difficilmente lasciano pensare che qui possa essere rivolta alla *pargoletta*: e ciò complica alquanto lo schema), non finisce di convincere, così come si vorrebbe essere più sicuri circa la necessità della collocazione al dodicesimo posto della «canción antiquíssima» *La dispietata mente*, della quale Juan Varela-Portas si dichiara assolutamente convinto. Il fatto è che proprio in queste pagine si avvertono i rischi di una dimostrazione che non ha controprove: l'ordine è quello che è, e qualsiasi discorso che lo giustifichi, quale che sia, dal più ragionevole al più cervelotico, sarà inevitabilmente giusto, o meglio, a rigore, inconfutabile, visto che l'ordine, appunto, è quello che è ... E questa è la sua debolezza. Ciò non significa affatto che l'idea della struttura unitaria e unidirezionale del 'libro' sia da respingere. Tutt'altro. Piuttosto, le canzoni di Dante sono testi molto complessi e non hanno certo finito di svelarci i loro segreti: uno sforzo così acuto e generoso ha dunque il merito indiscutibile di additare e fare i primi passi lungo una lunga e promettente strada che resta da percorrere sino in fondo.

Infine il capitolo *¿Cancionero u oráculo?* affronta il discusso problema dell'allegoria, importante ma non troppo, nel senso che non incide direttamente sulla questione del 'libro'. Juan Varela-Portas lo pone in termini drastici: o tutto o niente: «Sin embargo, somos de la opinión de que la condición alegórica o no de las canciones de amor debe decidirse in toto y no canción a canción» (p. 102), e però riconosce che in ciò vi è disaccordo tra i collaboratori stessi del volume: «Mientras que Rossend Arqués, Raffaele Pinto, Eduard Vilella y Anna Zembrino son decididamente literalistas, Rosario Scrimieri y Juan Varela-Portas se inclinan por el alegorismo integral de las canciones» (p. 104 nota 151). Anche qui, però, si sarebbe dovuto dire: «canciones de amor», ricordando che la interpretazione allegorica non ha evidentemente luogo là dove si tratta della nobiltà o della leggiadria o dell'avarizia, mentre quella delle canzoni amorose di Dante ha una lunghissima storia. Aggiungendo anche che la questione si complica secondo che si intenda l'allegoria come originaria o invece frutto di successive inten-

zioni significanti dell'autore, che avrebbero effettivamente potuto valere tra *Convivio* e *Commedia* (solo per un esempio, si vedano, di nuovo, le considerazioni di Arqués nel 'cappello' a *La dispietata mente*, p. 335). Personalmente mi limito a dire che, a mio parere, solo nel caso delle due canzoni commentate nel *Convivio*, quelle che Dante interpreta appunto in chiave allegorica oltre che letterale, cioè *Voi che 'ntendendo* e *Amor che nella mente*, si abbia a che fare con un'allegoria che permette a Dante di affrontare uno snodo decisivo del suo percorso, quello che articola il passaggio da Beatrice e dalla *Vita nuova* (addirittura il loro superamento, o rifiuto) alla stagione adulta degli studi filosofici, che esigono ormai tutto il suo 'amore'. Proprio questo punto, del resto, è limpidamente chiarito da Rosario Scrimieri nel suo 'cappello', pp. 139 ss., al quale rimando con adesione piena. Per il resto, non credo, e osservo semmai un principio di contraddizione nella stessa costruzione dello studioso. Infatti: se la 'discesa all'inferno' della materia costituisce una delle principali direttrici del 'libro', perché mai l'esperienza d'amore che ne è il vettore portante dovrebbe significare altro da sé? perché non dovrebbe essere 'vera'? perché il peso della carne e le sue passioni dovrebbero scolrirsi nell'allegoria?

A questo punto riconosco che la mia nota è lunga ma insufficiente, perché non rende giustizia ai singoli commentatori delle canzoni ai quali, tra l'altro, mi lega una lunga amicizia, maturata attraverso le accese discussioni sulle canzoni dantesche nel corso degli ormai numerosi incontri del Gruppo Tenzzone. In nome dell'amicizia spero dunque di essere perdonato. Il loro lavoro, sia nei densi 'cappelli' i quali, a dispetto delle voci diverse degli autori, costituiscono una sorta di 'saggio continuo', sia nelle note, è eccellente (anche quello di Juan Varela-Portas commentatore: si vedano per esempio le note esemplari a un testo tanto difficile come *Doglia mi reca*), e chiedo scusa se non posso esaminarlo nel dettaglio. Certo, non posso non ricordare, insieme al citato Arqués, il *tour de force* di Anna Zembrino alle prese con *Così nel mio parlar* e con le petrose, e le nuove considerazioni avanzate per confermare la tradizionale data pre-esilio, o la finezza di una lettrice come Rosario Scrimieri, specialmente disposta a penetrare le inquietanti ambiguità dell'allegoria, o la lucidità di Eduard Vilella che ha introdotto e commentato due testi come *Amor che movi* e *Io sento sì* in una maniera che trovo assolutamente convincente. È merito di tutti loro se un volume come questo, che segue a tanti precedenti prestigiosi e, perché no? anche opprimenti, gode non solo della completezza dell'apparato interpretativo ed erudito, ma anche di freschezza e di novità, ed ha assunto, per il coraggio delle sue non facili scelte, un valore di modello, al quale uno studioso come Tanturli – torno a ricordarlo – ha reso le lodi che merita. Ciò non significa che non ci siano alcuni singoli luoghi che mi indurrebbero a fermarmi, magari anche solo per discutere speciali sfumature dell'interpretazione, ma si tratterebbe quasi sempre di casi di 'conflitto di interessi', e cioè di osservazioni che avrebbero all'origine mie scelte personali che non è il caso di sovrapporre al lavoro di altri. Ma due casi vorrei segnalarli. A proposito del v. 56 di *Io sento sì* (p. 231): «si fa 'l servir merzé d'altrui bontate», mi sembra che sia la traduzione di Pinto che la nota di Vilella lascino margini di ambiguità, dovendosi chiaramente intendere che l'apparenza indurrebbe a credere, sbagliando, che il 'servizio' del poeta sia in realtà la ricompensa ch'egli concede alla donna in premio della bontà di lei (e dunque non sia affatto un 'servizio'). L'altro riguarda l'interpretazione data da Pinto al sonetto di Cino *Dante, i' non odo* (p. 541), che, com'è del resto l'interpretazione corrente, criticerebbe Dante

«que con el mito de la donna gentile ha subordinado el amor a la moral, y la teología [...] a la filosofía». Direi piuttosto il contrario, vedendoci un'esortazione a proseguire sulla via aperta dalle canzoni 'dottrinali': ma mi rendo conto che il punto, abbastanza interessante, richiede qualche riflessione supplementare.

Ancora una cosa, importante, sul contributo dato al volume da Raffaele Pinto, che non solo nella seconda parte del volume ha ottimamente commentato la *Tenzzone* con Forese e il tardo scambio di sonetti tra Dante e Cino, ma ha fornito anche la traduzione dei testi. Di questo ora occorre parlare, anche perché il lavoro del traduttore è in genere vergognosamente trascurato, e perché, nel caso, la sola idea di dover tradurre le canzoni di Dante farebbe tremare chiunque. Non posso entrare troppo nel merito: pur leggendo il castigliano, non ho sufficiente padronanza per apprezzarne i valori sintattici e fonici, ma azzardo lo stesso un giudizio. Ebbene, in questo caso la traduzione dà un contributo importante. Diciamo che Pinto ha fornito alle note di commento degli altri studiosi una 'base' interpretativa che anche nei passi più difficili spicca per penetrazione e chiarezza: addirittura, per leggerezza, e ciò è frutto della fortunata singolare accoppiata, in lui, dello studioso di Dante che tanto impegno ha profuso nell'interpretazione delle *Rime*, e del poeta che in effetti è. Lo si vede, per esempio, nel caso delle sestine, la semplice e la 'doppia', delle petrose ove, a differenza di quanto aveva fatto Pézard, non ha rispettato il meccanismo delle parole-rima, ma s'è tenuto mano libera ed è riuscito per questa via a comunicare la forza di quell'ossessione verbale trasferendola abilmente dalla sede di rima al corpo del verso (solo nella seconda stanza di *Amor tu vedi ben* le sei 'uscite' di *piedra* e le due e due di *luz* e *frio* riecheggiano da vicino l'originale, del quale solo in questo caso, con l'aggiunta di *hermosa* e *tiempo* rispettivamente in seconda e quinta sede, rispettano anche il totale di cinque uscite su dodici versi).

NOTE

¹ Nella collana è uscito nel 2015 il primo volume, che comprende la *Vita nuova* (contro il *nova* di Gorni e poi di altri), a cura di Donato Pirovano, e una prima sezione di *Rime* a cura di Marco Grimaldi secondo l'ordinamento Barbi: *Sezioni I e II. Le rime della 'Vita nuova' e altre rime del tempo della 'Vita nuova'* (queste ultime, dunque, comprendono i n° XXXIX-LXXII di Barbi). Nella *Nota al testo*, pp. 318-19, Grimaldi si limita a motivare con la lunga consuetudine anche internazionale e dunque con «ragioni pratiche» la scelta dell'ordinamento Barbi.

² Dante Alighieri, *Rime*, a cura di D. De Robertis, 3 voll., Firenze, Le Lettere, 2002 (*Le opere di Dante Alighieri*. Edizione nazionale a cura della Società Dantesca Italiana). I. *I documenti*, in due tomi; II. *Introduzione*, in due tomi; III. *Testi*. Successivamente Domenico De Robertis ha ristampato il testo critico con commento: Dante Alighieri, *Rime*. Edizione commentata a cura di D. De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005.

³ Una eccellente messa a punto circa il valore e i limiti dell'ordinamento di Barbi, anche alla luce di quanto ne scriveva cinquant'anni dopo Pernicone, è dovuta a Natascia Tonelli, *Le Rime*, in *Dante, oggi/1*, a cura di R. Antonelli, A. Landolfi, A. Punzi, Roma, Viella/Sapienza-Università di Roma, 2011 (= «Critica del testo», XIV, 1, 2011, pp. 207-32), pp. 213 ss. (ma su questo saggio si dovrà ancora tornare).

⁴ Ricordo appena che ci restano tre codici autografi di Boccaccio che contengono le quindici canzoni: in ordine assai probabilmente cronologico, To (Toledo, Biblioteca Capitular, codice Zelada 104 6; Ri, lacunoso (Firenze, Riccardiana 1035); Chig (Città del Vaticano, Chigiano

LV 176). Su di essi mi limito a rimandare, anche per la bibliografia sull'argomento, al recente volume *Boccaccio editore e interprete di Dante. Atti del Convegno internazionale di Roma 28-30 ottobre 2013*, a cura di L. Azzetta e A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2014, e in particolare ai saggi di Sandro Bertelli e Marco Cursi, Donato Pirovano e Marco Grimaldi (vedi la nota seguente).

⁵ De Robertis, *Intr.*, pp. 243-44. Sui due manoscritti Add² e R50 (che, è importante sottolineare, non hanno alcuna parentela tra loro) vd. De Robertis, *Doc.*, rispettivamente pp. 345-47 e 448-49, e *Intr.*, pp. 585-89 e 590-621, e in sede di consuntivo, pp. 1157 ss. (ma fondamentale è l'intero capitolo, *L'ordinamento delle rime*, pp. 1141-95, con la tabella finale). Recentemente Marco Grimaldi, *Boccaccio editore delle canzoni di Dante*, in *Boccaccio editore e interprete di Dante* cit., pp. 137-57, s'è impegnato, immagino per una sorta di 'legittima difesa' sua e di Giunta, a «dimostrare che i principali testimoni considerati da De Robertis [*i due sopra citati*] indipendenti dall'attività editoriale del certaldese – e quindi prove della preesistenza della serie – risultano invece da essa fortemente influenzati», ma in risposta a tale tentativo sono del tutto condivisibili le pronte osservazioni di Lino Leonardi, *Filologia della ricezione: i copisti come attori della ricezione*, «Medioevo romanzo», XXXVIII, 2014, pp. 5-27 (in part. pp. 11-13 e note), che in tal modo risponde anche a Giunta che nello stesso fascicolo della rivista, p. 189, dava credito ai dubbi espressi da Grimaldi. Ma è soprattutto Tanturli che nei suoi densi e ripetuti interventi, a cominciare dalle precoci pagine del saggio *L'edizione nazionale delle «Rime» di Dante a cura di Domenico De Robertis*, «Studi danteschi», LXVIII, 2003, pp. 235-66, sulle quali si dovrà subito tornare, dimostra l'indubbia pervasività dell'ordinamento delle distese in tutta la tradizione, dentro e fuori **b**: ma per ciò, si veda avanti.

⁶ Aggiungo qui, per quello che vale, una considerazione strettamente personale. I tempi stretti della densa recensione di Tanturli e la sua quotidiana, stretta sua consuetudine con De Robertis mi avevano fatto pensare che in qualche modo quest'ultimo ne avesse per dir così 'coperto', se non proprio indirettamente approvato le tesi, avvertite forse come eccedenti i limiti imposti dall'equilibrio e dalla prudenza dell'editore critico. Ora, Tanturli, al quale va tutta la mia amicizia e la mia ammirazione per il coraggio e la lucidità straordinaria con la quale affronta difficili condizioni di salute, mi conferma insieme sia l'indipendenza delle sue tesi sia il fatto che De Robertis le accettò. E mi manda con squisita cortesia (e di ciò lo ringrazio) un recente e ancora inedito saggio, *Sul canone delle opere volgari di Dante* (destinato a una miscellanea in onore di Giovanni Bardazzi, sarà letto a Verona il 9 ottobre di quest'anno), nel quale torna sull'argomento con nuove importanti precisazioni: per ciò, vedi avanti.

⁷ Tanturli, *L'edizione critica* cit., p. 264. La sottolineatura di quel «per forza propria» risponde implicitamente a De Robertis che, con un tratto in verità assai ambiguo, affermava e insieme negava che quel primo posto di *Così nel mio parlar* fosse dovuto alla scelta e dunque alla consacrazione fattane da Petrarca, attraverso la citazione dell'*incipit* nella sua canzone *Lasso me*: «Che poi *Così nel mio parlar* vogli'esser aspro inaugurasse la serie [...] è più probabile che dipenda dalla sua citazione esemplare nella canzone *Lasso me* (RVF 70) di Petrarca (e sarebbe stato un buon invito per Boccaccio, colla sua inclinazione per la conciliazione delle tradizioni, e delle contraddizioni: se non fosse che, s'è appena ricordato, la forma preesiste all'edizione Boccaccio) più che la citazione petrarchesca cedesse alla suggestione di una tale testa di serie» (*Intr.*, p. 1148).

⁸ «Medioevo romanzo», XXVIII, 1, 2004, pp. 63-113.

⁹ Vd. le *Premesse* ai due volumi: Dante Alighieri, *Le quindici canzoni. Lette da diversi* (I, canzoni 1-7; 2, canzoni 8-15), Lecce, Pensa Multimedia, rispettivamente 2009, pp. 7-8, e 2012, pp. 7-11; *Come si forma il libro delle canzoni di Dante?*, in *Le rime di Dante*, a cura di C. Berra e P. Borsa, Milano, Cisalpino, 2010, pp. 117-34. Qui, Tanturli accenna a un altro elemento che sottolinea l'intenzione tutta autoriale che presiede alla serie delle distese: il fatto cioè che ne siano escluse le tre: *Lo doloroso amor*, *Ai faus ris* e *Traggemi de la mente Amor la stiva* (ne abbiamo, come si sa, solo l'*incipit*), che con il *Convivio* paiono in effetti incompatibili (pp. 120-21). Analizzando poi gli spostamenti di *Così nel mio parlar* dal quinto/sesto posto della serie al primo, rimanda pu-

re (pp. 126-27) a un'ipotesi di Leporatti, che suggerisce l'interessante possibilità che in origine *Così nel mio parlar* fosse destinata al settimo/sesto trattato del *Convivio* (vd. R. Leporatti, *Le dolci rime d'amor ch'io solea*, in D. Alighieri, *Le quindici canzoni*, cit., I, pp. 89-117, in part. pp. 92-94). Va anche detto che nella seconda delle due premesse Tanturli è molto severo con chi (ma nel caso si riferisce all'edizione a cura di Giunta) rifiuta d'accettare i risultati raggiunti dalla filologia, e conclude con parole sulle quali non si può non essere d'accordo: le liriche di Dante non arrivano «l'una staccata dall'altra, come foglie portate dal vento. Tocca alla filologia in quanto storia della tradizione e critica del testo classificarne e valutarne lezioni e contesti. Quando ciò sia stato fatto, non si è liberi d'ignorarne o sottovalutarne i risultati. Si può rifare il percorso, verificarli e accettarli o confutarli. Nessuno è obbligato a sobbarcarvisi, ma logica vorrebbe che allora ci si allineasse a quelli raggiunti dall'impegno altrui». Si dica anche che queste parole valgono in ogni caso e, nel caso, senza alcun bisogno della tesi relative all'autorialità del 'libro'. Lo avvertiva bene Giuseppe Marrani, *Macrosequenze d'autore (o presunte tali) alla verifica della tradizione: Dante, Cavalcanti, Cino da Pistoia*, in *La tradizione della lirica nel medioevo romanzo. Problemi di filologia formale. Atti [...]* a cura di L. Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2011, pp. 241-66; p. 254: «Non diventi insomma la rintracciabilità della volontà autoriale il prerequisite essenziale o il dominante motivo d'interesse perché in edizione si faccia luogo ai dati della tradizione in materia d'ordinamento dei componimenti».

¹⁰ Cito dalle pp. 10-11 del dattiloscritto (vd. sopra, nota 6).

¹¹ N. Tonelli, *Rileggendo le "Rime" di Dante secondo l'edizione e il commento di Domenico De Robertis: il libro delle canzoni*, «Studi e problemi di critica testuale», LXXIII, 2006, pp. 9-59.

¹² Ora in Dante Alighieri, *Le quindici canzoni* cit., I, pp. 119-44. Nelle prime pagine del saggio, la Molinari propone una suggestiva suddivisione della serie in 'pentadi', che merita d'essere approfondita.

¹³ Ma vd. ancora Tre donne, *il Convivio e la serie delle canzoni*, in Grupo Tenzzone, *Tre donne intorno al cor mi son venute*, a cura di J. Varela-Portas, Madrid, Dept. de Filología Italiana-Ass. Complutense de Dantología, 2007, pp. 51-71; *La canzone montanina di Dante Alighieri (Rime 15): nodi problematici di un commento*, «Per leggere», 19, 2010, pp. 7-36; *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, in Dante Alighieri, *Le quindici canzoni*, II, pp. 255-83. Quest'ultimo saggio, infine, è in parte ripreso in Dante sub fontem Sarni: *el Libro de las canciones entre al adiós a los 'laudables propósitos' y los primeros pasos hacia la Commedia*, «Tenzzone», 15, 2014, pp. 115-38.

¹⁴ Ricordo brevemente, in ordine di pubblicazione, i volumi frutto di quei convegni sin qui pubblicati dal Grupo Tenzzone, dedicati rispettivamente a *Tre donne intorno al cor mi sono venute* (2007); *Doglia mi reca ne lo core ardere* (2008); *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia* (2009); *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* (2011); *Amor, che movi tua virtù dal cielo* (2011); *Amor che nella mente mi ragiona* (2013); *Le dolci rime d'amor ch'io solea* (2014); *Io sento sì d'amor la gran possanza* (2015). In preparazione sono i volumi che raccolgono i risultati dei colloqui dedicati a *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, e a *Io son venuto al punto della rota*.

¹⁵ Tonelli, *Rileggendo le Rime di Dante* cit., pp. 56-57.

¹⁶ C. López Cortezo, *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, in *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, Emilio Pasquini (ed.), Madrid, Departamento de Filología italiana UCM-Asociación Complutense de Dantología (La Biblioteca de Tenzzone, 3), 2009, pp. 131-56 (in part. pp. 134-41).

EDIZIONI E COMMENTI

★ E. Tatasciore, *Di ombre e cose salde. Studio su Montale*, Milano-Udine, Mimesis, 2015

Nel volume *Di ombre e cose salde*, Enrico Tatasciore, dottore di ricerca in letteratura italiana, affronta la poesia di Montale scegliendo di concentrarsi su due tematiche centrali della critica sul poeta ligure: il rapporto con la produzione di Pascoli e lo sviluppo del tema della memoria, quest'ultimo declinato con particolare riguardo al modello dantesco, ma anche in riferimento al platonismo. Lo studioso, già autore di una tesi di dottorato dedicata a Pascoli e premiata nel 2013 dall'Accademia Pascoliana di San Mauro, parte da un'analisi testuale serrata e puntuale, per poi elaborare un percorso interpretativo più ampio.

In un primo momento, il discorso critico si avvia sul confronto tra *Serenata indiana* (da *Bufera e altro*) e *Il vischio* (da *Primi poemetti*), con precisi riferimenti anche al sonetto baudelaireano *L'ennemi*, per elaborare un approfondimento delle dinamiche del rapporto tra l'io e il tu nei tre autori scelti. Il vischio pascoliano, che intacca l'albero e ne causa la morte, viene accostato all'*obscur ennemi* di Baudelaire in quanto entrambi, per fortificarsi, devono impadronirsi della forza altrui: nei due testi, l'Altro rappresenta dunque il male irriducibile. In *Serenata indiana*, invece, viene messa in scena l'opposizione tra una forma positiva di contatto con l'alterità, rappresentata dalla luce che si congiunge con gli aloè, e una negativa incarnata dal polipo, emblema del crollo del senso. Il rapporto con l'Altro oscilla quindi, in Montale, tra due possibilità entrambe di statuto ontologico incerto: l'avverarsi di un incontro e il sopraggiungere del nulla che tutto vanifica.

Successivamente, il critico, offrendo una dettagliata lettura del mottetto dell'acacia ferita e rintracciandone i legami con alcuni luoghi pascoliani, evidenzia che nell'analisi del rapporto tra i due autori la via del significante può essere molto produttiva e che spesso, come già osservato da Beccaria, alcuni episodi di riemersione in poesia si affidano ad un movente puramente fonico e ritmico. In particolare, Tatasciore, analizzando i testi in prospettiva diacronica, osserva che negli *Ossi di seppia* il pascolismo si realizza soprattutto sul piano lessicale e rientra in fenomeni di koinè, mentre in *Occasioni* e in *Bufera e altro* assume carattere tecnico-stilistico e coincide con precise situazioni tematiche: il rapporto fra io e tu, la presenza di voci soffocate e la dissoluzione del sogno edenico. Di particolare rilevanza è inoltre il legame tra la poesia di Pascoli, soprattutto quella di intonazione funebre, e il ciclo di Arletta; ma si ricordi anche l'im-

portanza di una raccolta come *Poemi conviviali*, di ambientazione marina, per lo sviluppo di *Ossi di seppia*.

Nella seconda parte del volume, lo studioso affronta il problema della memoria, sia in rapporto al modello offerto da Dante sia in rapporto al platonismo, con speciale riferimento al dialogo del *Fedone*. Tale percorso critico si apre con una proposta di lettura di *Ezekiel saw the wheel*, un testo montaliano ricco di dantismi, oltre che caratterizzato da forti legami con il patrimonio figurativo sia classico che biblico-cristiano. Il componimento viene interpretato come messa in scena della fenomenologia della lotta contro la memoria di un io in bilico tra il ritorno dell'Altro e il rifiuto di ricordare. Si passa poi ad un'analisi di *Voce giunta con le folaghe*, testo che si caratterizza per una decisa atmosfera purgatoriale, contaminata dallo stretto legame con *Inf.* XIII e contraddetta da una chiusa anti-dantesca. Tale analisi è il punto di partenza per impostare un discorso più ampio sul dantismo di Montale, fenomeno che secondo Tataschiere in *Ossi di seppia* si realizza su un piano ancora primitivo, per lo più solo lessicale, per poi complicarsi in *Occasioni* e *Bufera*, dove assume valore strutturale. In *Satura* la presenza di Dante si fa invece più debole e, quando si manifesta, assume un tono ironico-parodico. L'autore del volume ritiene che il modello della commedia dantesca, mantenendo una vivissima attualità, agisca nel poesia di Montale soprattutto come veicolo di un «percorso verso il soprasenso».

L'approfondimento del tema della memoria si conclude con una riflessione sul ruolo esercitato nella poesia montaliana dal *Fedone*, nell'edizione curata da Valgimigli, uscita per la prima volta nel 1925 e riedita nel 1946. Secondo lo studioso, tale volume è fondamentale per la lettura di alcuni testi cruciali per affrontare il tema del colloquio con i morti: *Voce giunta con le folaghe*, poesia pubblicata per la prima volta nel 1947, e il racconto *Sul limite*, pubblicato nel 1946. [Francesca Ippoliti]

★ E. Montale, *Quaderno di quattro anni*, a cura di A. Bertoni e G.M. Gallerani, Milano, Oscar Mondadori, 2015

Negli ultimi dieci anni circa, la Mondadori ha pubblicato, sotto la direzione di Guido Mazzoni, una serie di edizioni commentate di alcune raccolte poetiche di Montale nella collana «Oscar poesia del Novecento». Risale al 2003 la prima tappa di questo percorso, vale a dire l'edizione commentata di *Ossi di seppia* a cura di P. Cataldi e di F. D'Amely. Seguono nel 2009 *Satura* (a cura di R. Castellana), nel 2010 *Diario del '71 e del '72* (a cura di M. Gezzi), nel 2011 *Le Occasioni* (a cura di T. de Rogatis).

A coronamento di questa operazione editoriale di riscoperta della poesia montaliana, a maggio scorso è stata pubblicata un'edizione di *Quaderno di quattro anni* curata da Alberto Bertoni con la collaborazione di Guido Mattia Gallerani. L'edizione è accompagnata da uno scritto di Cesare Garboli (*Questo poeta è uno scienziato*, «Corriere della sera», 6 ottobre 1977) e da un saggio di Giorgio Orelli (*Tutte le ultime poesie in Accertamenti montaliani*, Bologna, Il mulino, 1984). Il volume si basa sulla lezione di *L'opera in versi*, edizione critica di Rosanna Bettarini e di Gianfranco Contini (Torino, Einaudi, 1980), dal cui apparato provengono anche le notizie sui testimoni e sulla datazione dei testi.

Il *Quaderno*, pubblicato per la prima volta nella collana lo Specchio Mondadori nel

1977, raccoglie 111 poesie, disposte in modo non sistematico, senza suddivisioni interne in sezioni, e secondo un ordine che non segue la progressione cronologica. Nell'indice dell'*editio princeps* viene fornita la data precisa di ogni componimento, ma tali indicazioni non sono riportate nell'edizione del 1980. I curatori dell'Oscar segnalano la singolarità di questa scelta, tuttavia si limitano a inserire nei commenti ai singoli testi le indicazioni cronologiche fornite da Montale stesso, senza ripristinarle nell'indice, e affiancandole a quelle riportate nell'apparato di Bettarini e di Contini.

Nell'introduzione al volume, Bertoni pone l'attenzione principalmente sul ruolo svolto da *Quaderno di quattro anni* nell'opera del poeta, allo scopo di promuovere una nuova interpretazione critica delle ultime raccolte montaliane, nel segno del riconoscimento della loro importanza e originalità.

Come rileva lo studioso, si registra un atteggiamento generale di forte chiusura da parte della critica nei confronti della produzione montaliana a partire dal 1971. Tale chiusura, che sembra accomunare studiosi e poeti anche molto distanti, procede di pari passo con la tendenza a mettere su uno stesso piano tutte le ultime raccolte, senza fare nessuna distinzione tra di esse: da *Satura* (1971) a *Diario del '71 e del '72* (1973) a *Quaderno di quattro anni* (1977), per non parlare di *Altri versi* (1980), volume che richiederebbe prima di tutto una riflessione su problematiche filologiche. Secondo Bertoni, bisognerebbe invece abbandonare i consueti pregiudizi critici, in quanto le ultime prove di Montale fino al 1977 rappresenterebbero opere originali e tutt'altro che piatte; in particolare, sarebbe importante mettere in rilievo la grande autonomia di una raccolta come *Quaderno di quattro anni*, composta da poesie che il curatore considera «tra le più originali e liminari dell'intera produzione poetica di Montale».

Secondo Bertoni, l'autore del *Quaderno* tenta un bilancio della sua produzione riattraversandola criticamente: tutta la raccolta dialoga a distanza con le opere precedenti del poeta, rimettendo in discussione un percorso poetico ed esistenziale nella sua interezza. Si stabilisce per conseguenza una significativa circolarità tra primo e ultimo Montale, messa in luce per altro anche da Laura Barile (*Adorate mie larve. Montale e la poesia anglosassone*, Bologna, Il mulino, 1990).

Nelle pagine del '77 ritornano – decisamente stravolti, cambiati di segno e trapiantati in ben altro contesto – luoghi, immagini e stilemi delle prime quattro raccolte. Il punto di vista adottato è quello di un uomo ormai avanti con gli anni che si trova ad esaminare e a giudicare la propria giovinezza. A questo proposito Bertoni traccia un parallelo interessante con la figura di Zeno Cosini della *Coscienza di Zeno*, ma anche con il protagonista dell'*Ultimo nastro di Krapp* (1958) di Beckett, un uomo ormai invecchiato e disilluso che riascolta le registrazioni di un se stesso trentanovenne. Di certo la vecchiaia sia in Montale che nelle opere citate non è «un mero accidente anagrafico o autobiografico, bensì un punto di vista sulla realtà, una conseguenza di atonia e di inerzia che attanaglia il soggetto sensibile e “psicoanalitico” qualora sia sopravvissuto ai massacri e alle epurazioni delle guerre, delle persecuzioni, dei genocidi» (Bertoni).

La riflessione di Bertoni si snoda attraverso l'analisi e il confronto dei testi più significativi del *Quaderno di quattro anni*. In particolare nella poesia che apre il volume (*L'educazione intellettuale*) appare subito evidente, come sottolineato dallo studioso, il rapporto instaurato con la poetica degli *Ossi*. Il testo infatti, vero e proprio autoritratto dell'artista da giovane, denuncia il fallimento di ogni illusione simbolista nutrita in precedenza, a partire soprattutto dal riuso e dal rovesciamento di situazioni liguri tipiche della raccolta d'esordio.

La circolarità tra primo e ultimo Montale ci sembra innegabile e altrettanto si può osservare in merito alla volontà del poeta, nella raccolta del '77, di tirare le fila del percorso compiuto. Tuttavia, dovremmo chiederci se tali considerazioni siano o meno sufficienti per una rivalutazione del ruolo giocato da *Quaderno di quattro anni* nell'opera di Montale: è davvero possibile sostenere con Bertoni che le poesie che compongono tale raccolta sono tra i testi più originali del poeta? Potrebbe forse rivelarsi più utile approcciarsi allo studio del volume come testimonianza di una temperie poetica – quella degli anni Settanta – ormai profondamente mutata rispetto al passato, piuttosto che cercare in esso i momenti più interessanti della poetica montaliana.

Oltre all'introduzione di Bertoni, ogni poesia è dotata di un suo commento, di una scheda metrica e di note al testo. La stessa impostazione è seguita anche nelle altre edizioni Mondadori della poesia di Montale. In particolare gli apparati metrici di tali volumi non rispondono ad un'interpretazione generale di lingua e stile ma sono funzionali ad una prima descrizione «di servizio» della metrica montaliana, aspetto sul quale non esiste attualmente nessuna trattazione sistematica.

Le note e i commenti alle poesie di *Quaderno*, a cura di Gallerani, hanno scopo divulgativo e si rivolgono quindi al lettore non specialista, al fine di facilitare l'esegesi del testo. Particolare attenzione è dedicata ad evidenziare i legami intertestuali con altre poesie di Montale sia della stessa raccolta che di quelle precedenti. Tale lavoro, oltre ad essere molto utile, depone a favore dell'esistenza di legami stringenti tra le differenti fasi della produzione montaliana, testimoniando di quella coerenza interna di cui scrive Bertoni nell'introduzione. Presupposto dell'approfondimento dell'intertestualità sono le concordanze di Savoca, ma anche i commenti degli altri «Oscar» dedicati a Montale. In particolare per *La Bufera e altro* Gallerani fa riferimento al commento di Marica Romolini (Firenze, FUP, 2012).

Nelle schede metriche, a cura di Bertoni, vengono indicate le tipologie versali di volta in volta scelte dal poeta, ma non viene quasi mai affrontata la disposizione degli *ictus*. Il curatore rileva che ci muoviamo nel campo della metrica «liberata» (Mengaldo) e che il verso prediletto continua ad essere, come nelle raccolte precedenti, l'endecasillabo, in particolare nelle varianti ipermetre e ipometre.

All'aspetto formale è dedicato anche il saggio di Orelli che chiude il volume proponendo un'analisi stilistica di sei testi, tratti da *Quaderno* e da *Altri versi*. Secondo G. Lonardi (*Il vecchio e il giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980), l'abbassamento lessicale e tonale che si verifica nella poesia montaliana a partire dagli anni Settanta non sarebbe compensato da fenomeni di armonizzazione fonica. Al contrario Orelli mette in luce nei testi presi in esame la presenza di una trama fonica ricca di echi e rimandi interni molto fitti. Il saggio rappresenta quasi un *unicum* nello studio delle figure di suono nell'ultimo Montale. [Francesca Ippoliti]

★ F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Oscar Mondadori, 2014

Nel ventesimo anniversario della morte di Franco Fortini, finalmente l'intera produzione poetica dell'autore è stata raccolta in un solo volume a cura di Luca Lenzini, uno dei più acuti critici fortiniani, nonché coordinatore del Centro Studi Franco Fortini dell'Università degli Studi di Siena e della rivista *L'ospite ingrato*. Il volume, pubblicato

nella collana «Oscar» Mondadori nel 2014, viene a colmare una gravissima lacuna editoriale, in quanto la circolazione della poesia di Fortini era affidata ormai a poche edizioni pressoché introvabili. L'«Oscar», oltre a ripercorre la produzione del poeta da *Foglio di via e altri versi* (1946) a *Composita solvantur* (1994), include la raccolta di traduzioni *Il ladro di ciliegie e altre versioni di poesie* (1982), ma anche i *Versi primi e distanti* (1987) e le *Poesie inedite* (1997). Per i testi delle prime quattro raccolte, la lezione si basa sulle seguenti edizioni: *Una volta per sempre. Foglio di via - Poesia e errore - Una volta per sempre - Questo muro. Poesie 1938-1973* (Torino, Einaudi, 1978); *Versi scelti 1939-1989* (Torino, Einaudi, 1990).

Lascia perplessi che l'opera di Fortini non venga pubblicata nella collana dei «Meridiani», con il complemento di un apparato critico-filologico, come invece lasciava presupporre (o almeno sperare) la pubblicazione delle prose nel 2003 (F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, «I Meridiani» Mondadori). L'Oscar rappresenta comunque una tappa importante per una riscoperta dell'opera fortiniana e forse, come sottolineato da Lenzini in un'intervista su *Poliscritture*, l'assenza di un apparato critico per l'edizione completa di tutte le poesie potrebbe rivelarsi produttivo – almeno in prima battuta – per una ricezione libera da condizionamenti. D'altronde, ci sembra che recentemente i versi di Fortini siano stati oggetto di rinnovato interesse. Non a caso, all'«Oscar» ha fatto seguito nel 2015 l'utile ristampa di *Composita solvantur* per i tipi di *Il Saggiatore*, collana *Le Silerchie*, con uno scritto di P.V. Mengaldo.

Nell'introduzione il curatore dell'«Oscar» presenta l'opera del poeta ripercorrendone le tappe fondamentali e mettendo in luce i nodi più importanti del dibattito critico. Tale presentazione sarà utile sia allo studioso di Fortini che al lettore non specialista che si approcci per la prima volta all'autore.

Lenzini si sofferma prima di tutto sull'importanza degli anni fiorentini per una comprensione autentica della poesia fortiniana. Infatti, nonostante il poeta stesso abbia messo in evidenza, a posteriori, le profonde contraddizioni interne di questa fase, è proprio negli anni Trenta a Firenze che cominciano a prendere forma modi e motivi che saranno costanti nella sua opera.

In secondo luogo, il curatore insiste sull'importanza della Resistenza come vera e propria cesura nella formazione di intellettuale e di scrittore di Franco Fortini. La maggior parte dei testi che andranno a confluire nella raccolta d'esordio vengono composti per l'appunto durante il biennio 1944-1945, sia a Zurigo che nei campi d'internamento svizzeri, dopo l'espatrio seguito all'8 settembre. Solo poche poesie risalgono agli anni Trenta e verranno incluse in *Foglio di via* come testimonianza di una «condizione di erranza e di disappartenenza». In questo primo volume, trova realizzazione un viaggio storico ed esistenziale dell'io «dal momento soggettivo e dall'esclusione [...] al momento collettivo e alla partecipazione» (Lenzini).

Risale al 1959 la seconda raccolta di Fortini, *Poesia e errore*, la quale vedrà anche una nuova edizione nel 1969. Nel volume del 1959 il poeta, su consiglio di Giorgio Bassani, include in ordine cronologico le poesie composte nel periodo che va dal 1937 al 1957, con eliminazione del titolo *Foglio di via* e dei titoli di sezione. In quello del 1969, invece, la strutturazione dell'opera è completamente differente: si parte dai testi del 1946 e oltre 30 poesie sono state tagliate. Secondo Lenzini, la prima edizione tendeva a normalizzare la produzione dell'autore riconducendola in seno all'elegia, privilegiando la disposizione diaristica dei testi e la messa in scena di un'avventura biografica e dunque portando in primo piano il momento individuale rispetto a quello col-

lettivo. Al contrario la seconda edizione ha una veste decisamente più fortiniana: è infatti caratterizzata da una «pluralità dei tempi» e da un ordito che «si nutre di pause e dislivelli non meno delle contiguità e dei nessi» (Lenzini). Intanto, proprio in questi anni, Fortini si avvicina sempre di più all'opera di Bertolt Brecht: la prima traduzione è del 1951, l'ultima del 1976. Molto è stato scritto sul rapporto tra i due poeti, ma il curatore del volume rileva soprattutto come la forte affinità tra di essi faccia sì che, rendendosi mediatore di Brecht, Fortini prepari il terreno anche per una ricezione adeguata dei propri testi.

Secondo Lenzini, lo spessore del Fortini maggiore comincia ad affermarsi con le raccolte degli anni successivi: *Una volta per sempre* (1963) e *Questo muro* (1973). In particolare nel volume del 1973 «si apre un nuovo spazio: quello del colloquio attento col presente, nell'ascolto della pluralità delle sue voci, nella lettura dei suoi palinsesti» (Bernardinelli). Inoltre, a partire da *Questo muro* il classicismo fortiniano, già motivo di diffidenza da parte di molti contemporanei, vira sempre più decisamente verso il manierismo, come se al venir meno di orizzonti comuni (o di «destini generali») corrispondesse «un'accentuazione dell'elemento cifrato, allusivo» (Lenzini). Il rapporto con il postmoderno diventa sempre più complesso nelle ultime raccolte, *Paesaggio con serpente* e *Composita solvantur*, determinando una moltiplicazione dei registri espressivi, nonché un'accentuazione del distacco e una proliferazione dei riferimenti culturali: si passa da testi sperimentali a vere e proprie imitazioni, da sequenze strutturate ad apologhi brevissimi, dalla pastorale al falsetto.

Come affermato da Lenzini nella sua introduzione, la poetica fortiniana fin dagli esordi ha come nucleo primigenio una fortissima tensione utopica ed è scandita dalla ricerca della verità e dall'urgenza degli imperativi assoluti. Ad un deciso rifiuto del simbolismo e di ogni abbandono elegiaco, corrisponde la predilezione per le modalità allegoriche e figurali, sul modello di Dante, ma anche delle *Scritture*. La forte presenza di lessico e metafore di ascendenza biblica (peraltro sottoposte a campionatura da Dalmas) contribuiscono all'addensarsi di un clima di attesa profetica della mutazione, sia individuale che collettiva, secondo un immaginario che ha molti punti di contatto con il Cristianesimo radicale: si respira un'aria che potremmo definire di «veglia o «vigilia»» (Lenzini), intrisa di «lievito messianico» (Benjamin). All'idillio si preferiscono immagini espressionistiche, icastiche, oggettivanti, ricomposte in una «gravitas da libro sacro» (Sereni). Inoltre, i testi sono sempre caratterizzati da un impianto retorico robusto e da un forte elemento antimelodico, cioè da un «prevalere dello staccato sul legato» (Mengaldo), del marcato sullo sfumato.

Lenzini si sofferma anche sull'importanza del rapporto che nell'opera fortiniana la poesia stabilisce con il pensiero. Tale rapporto, secondo il curatore, «non si lascia definire in termini di trasposizione o equivalenza: la coerenza di cui si è appena discusso, a partire da *Foglio*, appartiene a falde profonde della scrittura, irriducibili a istanze fissate aprioristicamente, là dove prima che l'io-poeta è lo stile a essere architetto e a rivendicare margini di autosufficienza».

Infine, nell'introduzione si evidenzia la grande alterità del poeta nel panorama italiano, mettendo in guardia il lettore dal dare credito ad interpretazioni critiche banalizzanti, tese a normalizzare il diverso per inserirlo in categorie note. Interpretazioni di questo tipo riguardano soprattutto le ultime raccolte, nelle quali alcuni critici hanno letto un processo di de-ideologizzazione. Al contrario Lenzini ritiene che una presenza più cospicua dell'«io» nel Fortini tardo non denunci affatto un'adesione a modelli

elegiaci: ad essere in gioco non è il *pathos* della dimensione interiore, ma piuttosto l'opposizione frontale di Natura e Storia.

Oggi più che mai, secondo il curatore, sarebbe necessario interrogarsi sull'attualità di un poeta la cui profonda autonomia ne ha determinato una circolazione quasi clandestina e una diffusione decisamente ridotta rispetto ad altri grandi autori del Novecento. L'«Oscar» Mondadori rappresenta un'opportunità per ripensare la poesia fortiniana nella sua interezza e costituisce uno stadio preliminare per formulare un'interpretazione critica non parziale dell'autore. [Francesca Ippoliti]

★ M. De Angelis, *«Intervallo e fine». Commento a una sezione di Somiglianze (1976)*, a cura di F. Jermini, «Quaderni di Per leggere», Strumenti 16, Lecce, Pensa Multimedia Editore, 2015

Nel corso degli ultimi anni si è assistito a un proliferare di interventi sulla poesia di Milo De Angelis, segno non troppo sorprendente di un'immutata vitalità che questa scrittura mantiene nel panorama poetico italiano, come è stato, pressoché senza interruzioni, fin dal fortunato esordio di *Somiglianze* (Guanda, 1976). Ma se il dato, appunto, non sconvolge, è proprio l'interesse recentemente rivolto alla prima raccolta che appare significativo, facendola emergere come uno dei campi d'analisi privilegiati all'interno dell'ormai nutrita produzione del poeta milanese. Le possibili ragioni di tale orientamento sono molteplici e non è questa la sede per discuterne, certo è che la pubblicazione del commento che Fabio Jermini ha dedicato alla seconda sezione del libro conferma in pieno la tendenza.

All'interno del quadro che ho sommariamente tracciato, *«Intervallo e fine». Commento a una sezione di Somiglianze (1976)* appare indicativo di un'attenzione analitica verso l'opera in questione, fatto che andrà salutato con grande favore, se la sommarietà e la genericità delle riflessioni rappresentano uno dei maggiori limiti mostrati finora dalla critica deangelisiana. Ciò che Jermini propone, infatti, è un'esegesi che affronta le diciotto poesie della sezione letteralmente verso per verso, non concedendo nulla all'alibi di una supposta irriducibilità della scrittura del poeta milanese a qualsiasi trasferimento razionale, un alibi che è stato in gran parte fornito dalle punte di oscurità toccate dalle raccolte deangelisane negli anni Ottanta e che questo lavoro contribuisce a vanificare quanto meno in relazione al libro d'esordio.

Aperta da una breve ma interessante nota biografica, utile per ricostruire il clima storico e individuale in cui *Somiglianze* ha preso le mosse ed è venuto alla luce, l'introduzione fornisce al lettore le informazioni necessarie per un'inquadramento della sezione in esame e della raccolta complessiva: dal retroterra culturale dell'autore alle tematiche da subito più sentite e centrali, da alcune indicazioni sullo stile al preciso apparato filologico, senza dubbio uno dei punti di maggior merito del *Commento*. Non soltanto, infatti, vi viene esposta – con chiarezza e facilità di fruizione per il lettore – la trafia delle varianti che ha accompagnato le poesie fin dalle precoci pubblicazioni in rivista, ma il tentativo di Jermini è quello di discutere il significato delle varie scelte, soprattutto quando tale significato sembri toccare 'punti caldi' della poetica dell'opera.

Si tratta di un altro aspetto fondamentale del *Commento*: l'attenzione rivolta alle minime scelte espressive e all'interpretazione dei singoli passaggi non trascura una pro-

spettiva esegetica più ampia, verificando reciprocamente, in un circolo virtuoso, particolare e generale. Se in questa operazione il confronto con la letteratura critica preesistente è condotto con profitto, l'elemento di maggior interesse è forse rappresentato dall'indagine sulle fonti, che, soprattutto quando rivolta alle singole poesie, offre informazioni – e chiavi interpretative – non di rado indispensabili. Nel complesso, sotto tale profilo, il *Commento* chiarisce l'importanza dell'influsso di autori che la critica si è di solito accontentata di nominare sbrigativamente: Pavese per esempio, in particolare per quanto riguarda la lezione dei *Dialoghi con Leucò* (mai prima discussa in modo così dettagliato e persuasivo), oppure il peso di filosofi come Nietzsche e Heidegger, verificato in rapporto ai singoli luoghi del testo, o ancora quello degli amatissimi Drieu La Rochelle e Bolesław Lemian, tanto citati dal poeta di *Somiglianze* quanto poco indagati, anch'essi, in termini di effettiva presenza testuale.

Non solo il lavoro sulle fonti, comunque, ma tutta la dialettica particolare-generale di cui si diceva emerge chiaramente dalla struttura del libro di Jermini, che dopo l'introduzione segue l'organizzazione 'tradizionale' del commento, antepoendo un cappello presentativo all'analisi testuale specifica. Senonché qui i cappelli non forniscono semplici inquadramenti generali: per ogni poesia vengono riprese ed eventualmente precisate le indicazioni filologiche contenute nell'introduzione, rintracciati e discussi gli antecedenti, studiate le corrispondenze con i componimenti limitrofi e non; viene soprattutto fornita un'interpretazione globale del testo, che servirà da sfondo esegetico al commento vero e proprio, dove tutti gli elementi evidenziati fin qui entrano contemporaneamente in gioco per fornire al lettore la massima consapevolezza interpretativa anche in merito a passaggi particolarmente ostici.

Perché, a conti fatti, è questo il maggior punto di forza del *Commento*: di fronte al ventaglio di possibilità e di problemi che i versi deangelisiani frequentemente aprono, Jermini sceglie, non rinunciando mai a definire una lettura coerente e plausibile, in alcuni casi magari da discutere ma sempre giustificata.

Se questo coraggio interpretativo potrà difficilmente essere applicato – o comunque non con questa frontalità razionale – a raccolte deangelisiane che sembrano seguire una logica del tutto 'altra' del discorso (a partire da *Millimetri*), è sicuro che nel commentare le diciotto poesie di «Intervallo e fine» Jermini ha stabilito uno standard di qualità e di metodo che avrà pieno valore anche per le restanti sezioni del libro. Nell'attesa di eventuali approfondimenti, il lettore di *Somiglianze* possiede già da oggi un eccellente strumento per orientarsi in un'opera capitale ma di cui troppo spesso si è data per scontata l'inaccessibilità. [Marco Villa]

★ G. Alvino, *Scritti diversi e dispersi (2000-2014)*, Prefazione di M. Lunetta, Roma, Fermenti, 2015

Occorre subito precisare che con il volume *Scritti diversi e dispersi (2000-2014)*, pubblicato per i tipi della casa editrice romana Fermenti con la collaborazione della Fondazione Marino Piazzolla, Gualberto Alvino si conferma come uno dei critici più rigorosi e acuti nel panorama letterario italiano, sempre più provinciale e condizionato dalla logica del mercato. La 'diversità' del metodo critico alviniano risiede nella rara capacità di contemperare una solida competenza filologica e una non comune padronanza della

lingua italiana con la straordinaria attenzione alle dinamiche della letteratura italiana contemporanea, tragiurata nel suo farsi, senza indulgere alle scontate e fuorvianti suggestioni provenienti dall'industria culturale e dall'asservito sistema dei *media*.

Una posizione non certo facile né comoda quella del critico romano, in grado di prendere le distanze tanto da una produzione letteraria sempre più sciatta e orientata al *trash* e a quello che Baudelaire avrebbe chiamato *poncif*, consacrata più che alla leggibilità ai risultati delle vendite (in realtà sempre più esigue), tanto da una cultura accademica ormai quasi completamente scollegata dalla realtà e, soprattutto nel settore umanistico, anch'essa ridotta ai margini del mercato editoriale.

Equidistante sia dall'accademia che dall'industria della cultura e dal sistema dei *media*, Alvino assume con grande senso di responsabilità e con lodevolissima onestà intellettuale quel ruolo di critico militante che sembra essersi depotenziato e disperso anche nelle pochissime pagine-libri degne di questo nome, oggi in Italia.

Il filo rosso che lega i saggi e gli interventi raccolti nel volume è riconducibile al nome insigne di Gianfranco Contini, eccellente filologo ma anche impareggiabile critico militante. Per capacità di auscultazione del testo letterario e per acribia filologica, Alvino può essere senza alcun dubbio definito un allievo 'virtuale' del grande critico domese. Ed è interessante notare come – combinazione del tutto atipica – la 'scoperta' alviniana di Contini sia avvenuta attraverso le attenzioni critiche rivolte allo straordinario scrittore siciliano Antonio Pizzuto, databili a partire almeno dal 1988, nel numero monografico pizzutiano della «Taverna di Auerbach», e proseguite poi con le curatele di numerose opere edite e inedite del palermitano e con il volume *Chi ha paura di Antonio Pizzuto? Saggi, note, riflessioni* (Firenze, Polistampa, 2000). Del carteggio tra il critico e lo scrittore, testimonianza di un incontro tra i più folgoranti e discussi nel panorama italiano del Novecento, Alvino raccoglie nel suo volume l'introduzione rivista e ampliata (*Il filologo e il Vecchio Cinese*). E a Contini, ai suoi eredi maggiori come Cesare Segre e Dante Isella, ma anche ai suoi più pervicaci detrattori sono dedicati molti interventi, tutti assai persuasivi e di grande rigore teorico. Che non si possa distinguere, con un taglio netto e verticale, tra il filologo e il critico militante, sia nell'opera del grande domese che nell'intenso lavoro sul testo di Gualberto Alvino, sembra l'assunto portante di questa raccolta di saggi.

In alcuni casi, gli autori oggetto di attenzione critica coincidono con quelli prescelti da Contini. Si pensi, oltre a Pizzuto, a un altro degli scrittori considerati a torto 'marginali', come Sandro Sinigaglia (al quale Alvino aveva dedicato il volume *Peccati di lingua. Scritti su Sandro Sinigaglia*, postfazione di Pietro Gibellini, Roma, Fermenti, 2009). O anche alla triade Boine-Jahier-Rebora, alla quale viene dedicato un corposo e documentato contributo, *La lingua sfigurata. Boine e Jahier*, con l'intenzione – a nostro avviso assai persuasiva – di correggere, testi alla mano, quella formula di «espressionismo vociano» ormai radicata nei manuali di storia letteraria italiana. Se espressionismo – come giustamente suggeriva Dante Isella – è un movimento d'avanguardia che tende a sovvertire il sistema letterario contemporaneo, per alcuni dei cosiddetti vociani si potrà tutt'al più parlare di espressivismo o di plurilinguismo, mai di espressionismo. Ed è paradossale che l'unico dei poeti ascrivibili all'area vociana che abbia tentato – per citare Sanguineti – di sabotare le istituzioni letterarie contemporanee sia Dino Campana, forse il meno vocato, nei suoi testi, all'espressivismo e al plurilinguismo. Anche Gadda, autore prediletto da Contini, fa capolino in due recensioni, dedicate rispettivamente al carteggio con Pietro Citati, curato con perizia da Giorgio Pinotti e al

Glossario romanesco del Pasticciaccio, di uno storico della lingua italiana tra i più promettenti, Luigi Matt.

Ma il raggio di osservazione di Gualberto Alvino si estende – e non potrebbe essere altrimenti, anche per motivi cronologici – ben oltre la zona letteraria perimetrata da Gianfranco Contini. Come nel caso di Stefano D'Arrigo, altro scrittore straordinario, condannato a una marginalità del tutto ingiustificata in quanto ritenuto a torto narratore farraginoso e 'illeggibile'. L'*Onormaturgia darrighiana*, già approntata nel 1996 per «Studi linguistici italiani», viene ripresentata in «edizione riveduta e corretta», a dimostrazione ulteriore che il laboratorio alviniano continua a esercitare una particolare attenzione agli autori prediletti e a far tesoro della nuova strumentazione resasi nel tempo disponibile. A commento di una pagina esemplificativa del suo capolavoro *Horcynus Orca*, Alvino così si esprime: «L'effetto è sconvolgente. Risucchiata nel vortice dell'iterazione infinita e sottoposta a centrifugazione da un'inesorabile, quasi patologica coazione a ripetere, la parola subisce un progressivo svuotamento semantico sino a farsi puro fantasma sonoro, fulcro armonico inquietante attorno al quale ruota e assume ragion d'essere l'intera pulsione affabulativa, mentre la scrittura s'incaglia nelle secche del più vacuo formalismo fonosimbolico e la corrente diegetica vacilla, si smorza, cede alla libera fulgurazione associativa sotto specie d'automatica proliferazione, di ingovernabile narcisismo verbale».

Non si sarebbe potuto dir meglio, eppure, a proposito del deragliamento diegetico della scrittura dello scrittore messinese, chi scrive ricorda – giovane testimone della faticosa gestazione del suo capolavoro – che D'Arrigo gli raccomandava di leggere il suo romanzo, quando fosse stato finalmente pubblicato, con particolare attenzione prima al linguaggio, ma poi soprattutto alla struttura. E questo invito, pronunciato da un cultore, quale egli era, della *Recherche* più ancora che dell'*Ulysses*, dovrebbe indurre la pur sempre esigua schiera dei critici di *Horcynus Orca* a non fermarsi al mero spoglio linguistico, come fa pur in modalità eccellente Alvino.

Ma la propensione a confrontarsi con esponenti delle linee meno ortodosse e tradizionali della letteratura italiana contemporanea (a non parlare qui degli amati narratori siciliani: oltre a Pizzuto e a D'Arrigo andranno almeno ricordati i precedenti studi alviniani su Gesualdo Bufalino e su Vincenzo Consolo) emerge con i nomi di Balestrini e di Sanguineti. Riguardo al primo il volume raccoglie la bella prefazione alla raccolta *Sconnessioni* (Roma, Fermenti, 2008), tra le più acute disamine della poetica e del trattamento del materiale verbale dello scrittore milanese, superstite dei Novissimi, la cui attività intellettuale è tuttora intensa e contraddistinta da vivacità e intelligenza nello stantio panorama di quelli che impropriamente vengono denominati gli «anni zero». Del secondo viene invece recensito lo straordinario *Ritratto del Novecento* (Lecce, Manni, 2009) «vero e proprio testamento spirituale oltre che culturale» di Edoardo Sanguineti. A questo omaggio ai due protagonisti della Neoavanguardia italiana si contrappone una sàpida quanto appropriata stroncatura di una plètora di risibili antagonisti e, al contrario, di patetici epigoni dell'ultimo movimento d'avanguardia del secolo scorso. Coraggiosamente e senza indulgenze di sorta, Alvino passa al vaglio impietoso della sua agguerrita e implacabile abilità ermeneutica posizioni critiche e referti testuali. Quello che emerge e risulta è senza dubbio un panorama di rovine e di macerie culturali del primo quindicennio del nuovo secolo, *pendant* – a ben riflettere – quasi inevitabile della caduta economica, ma soprattutto civile e politica del nostro Paese. E non si può se non concordare con quanto sostiene Mario Lunetta, scrittore e criti-

co tra i più acuti e teoricamente consapevoli, nella sua appassionata prefazione al volume alviniano: «In tempi di miseria culturale come quelli che ci è così spiacevole vivere, constatare l'operosità di chi, come Gualberto Alvino, si rifiuta di portare vasi a Samo per difendere invece la propria integrità e la propria intelligente coerenza, evitando qualsiasi scorciatoia ripetitiva e ribadendo la *necessità della ricerca letteraria* contro il feticcio del consumo e i vari alibi ispirati a un *se laisser aller* di più facile digeribilità (editoriale *in primis*), costituisce non solo un esempio ma una lezione *tout court*». [Aldo Mastropasqua]

★ P. Italia, *Editing Novecento*, Roma, Salerno Editrice, 2013

Fra le mensole e gli scaffali delle librerie di umanisti e studiosi di letteratura mancava finora un volume che fosse in grado di fornire una prima «riflessione organica e metodologica sui criteri di edizione dei testi del Novecento». Il posto vuoto potrà finalmente essere riempito da *Editing Novecento*, il nuovo libro che Paola Italia ha pubblicato per la Salerno Editrice, nella collana diretta da Cantilena, Mazzucchi e Senatore, *Strumenti per l'università* (Paola Italia, *Editing Novecento*, Roma, Salerno Editrice, 2013). Il volume, frutto della pluriennale esperienza editoriale e dell'assidua ricerca filologica dell'autrice, rielabora interventi già pubblicati altrove (due, peraltro, in questa sede: *L'ultima volontà del curatore. Considerazioni sulle edizioni di testi del Novecento*, in «Per leggere», V (2005), 8 pp. 191-224, e 9 pp. 169-98) e si presenta come il primo vero e proprio tentativo di offrire linee guida e criteri condivisibili per l'edizione di testi del Novecento, cercando di rispondere a vari quesiti (cosa leggiamo leggendo un testo del Novecento? questo testo rispetta realmente la volontà ultima dell'autore? come possiamo stabilire l'autografia di un testo?), attraverso due *case study* (il caso Gadda, per la peculiarità del rapporto tra edito/inedito e per la scelta del 'non finito' e il caso Montale, per i problemi di attribuzionismo relativi a un gruppetto di testi pubblicati postumi). Se, infatti, il dibattito relativo all'«ultima volontà dell'autore» è da sempre stato presente nella Storia della nostra Letteratura, (a 'dar retta' a Tasso non avremmo mai letto la *Liberata*, e senza Ranieri non avremmo mai conosciuto alcuni fra i versi più belli del 'Conte'), è nel Novecento che si assiste ad una vera e propria rivoluzione per quanto riguarda questo concetto: «l'ultima volontà dell'autore» diventa piuttosto una «penultima volontà» (questa la felicissima dicitura dell'autrice), nell'incontro-scontro con un'altra «ultima volontà», quella del curatore, nuova figura professionale che nel corso del Ventesimo secolo perde quel limitatissimo ruolo di semplice tipografo divenendo vero e proprio soggetto attivo nella creazione-revisione dell'opera. Se dunque, come vuole Barthes, l'autore è morto, è in realtà per risorgere a vita nuova, una vita che si vede costretto a condividere con altri soggetti – due, per la precisione, il curatore appunto e il redattore –, divenendo figura una e trina. Questa peculiarità impone al lettore una nuova prospettiva e la consapevolezza che un testo del Novecento è sempre frutto dell'interazione e del compromesso fra diverse «ultime volontà» e che per rispondere alle sfide che questo secolo e il nuovo millennio ci lanciano la filologia debba sapersi rinnovare, guardando al nuovo non come un rischio ma come un'opportunità. Questo è l'atteggiamento positivo di cui l'autrice del libro si fa portatrice, nell'affrontare, nella parte finale del volume, i problemi relativi alla rivoluzione del Web 2.0 e a quei «testi fluidi» (altra indovinatissima definizione per indicare i moderni te-

sti – e ipertesti –, «contaminati con immagini, video, suoni») che si offrono come nuovo oggetto di studio per i filologi degli anni Dieci. A loro la studiosa si rivolge, con l'auspicio che possano divenire modelli di quella nuova figura di letterato, «esperto di informatica umanistica», proposta da Shillingsburg, e con la speranza che nel dibattito per 'la moviola in campo' filologico possano propendere a favore dell'utilizzo della tecnologia come valido alleato per la ricerca scientifica, che non detronizza ma piuttosto potenzia la figura del filologo tradizionale, fornendogli strumenti necessari per rispondere alle esigenze comunicative presenti e future e per approfondire quelle passate. *Editing Novecento* dunque non è solo un utilissimo manuale per lo studio dei testi del Ventesimo (e ormai Ventunesimo) secolo, ma diventa soprattutto rappresentante di un nuovo modo di 'vedere le cose', di 'porsi in relazione con', emblema dei mirabili risultati ai quali la filologia permetta di pervenire nell'assurgere alle sue più alte funzioni, l'essere cioè «antidoto al dogmatismo e fondamento della libertà di pensiero». [Giulia Giubbolini]

★ C. Ruozzi, *Raccontare la scuola. Testi, autori e forme del secondo Novecento*, QdR Didattica e letteratura, Torino, Loescher, 2014

Esiste una 'categoria' dell'insegnante della scuola italiana? Ed esiste in letteratura un personaggio che ne compendi le caratteristiche comuni? Si può individuare una definizione letteraria specifica al racconto di scuola? Queste domande – non necessariamente corredate da risposte univoche – percorrono sotto traccia tutto il libro di Cinzia Ruozzi, che funge da apripista per una nuova collana indirizzata a chi, nel mondo della scuola e dell'università, è interessato a riflettere sui problemi connessi all'insegnamento in genere, e letterario in particolare.

Attraverso l'antologia di autori e citazioni raccolte e commentate, si ripercorre la ricerca di identità compiuta dagli insegnanti nel secondo Novecento: lo scopo del libro è infatti quello di indagare come la letteratura ha descritto i cambiamenti della scuola avvenuti negli ultimi trenta anni. Si tratta di un cammino attraversato dall'interno, poiché tutti gli autori considerati appartengono alla nutrita schiera degli scrittori che sono anche, o sono stati, insegnanti. È quindi un libro che assume un valore storico e documentario che supera il perimetro ristretto di una semplice antologia di citazioni, peraltro notevoli. La storia della scuola italiana, infatti, viene ricostruita attraverso i classici della narrativa di argomento scolastico, dai più lontani come *Cuore*, o *Il maestro di Vigevano* di Mastronardi, allo Sciascia delle *Cronache scolastiche*, dal romanzo autobiografico di Bernardini, da cui De Seta negli anni Settanta trasse lo sceneggiato televisivo *Diario di un maestro*, ai più recenti Starnone, Onofri, fino ai racconti di docenti contemporanei – ma assai diversi tra loro – quali Lodoli, Mastrocola, Affinati, Pusterla (e l'elenco potrebbe continuare), e infine alle testimonianze in diretta degli insegnanti precari dei nostri giorni (i «professori erranti», come li definisce la Ruozzi). Una prima conclusione si può trarre anche solo scorrendo il numero degli autori considerati: è evidente, infatti, che il racconto di scuola, anche se privo di un canone letterario preciso, ha sempre accompagnato la storia della nostra scuola.

Il libro non segue un criterio piattamente cronologico, ma è suddiviso in sei capitoli di carattere tematico, che rispondono all'intento sia di individuare punti di colle-

gamento (o di contrasto) tra autori lontani nello stile o nella prospettiva da cui ritraggono il mondo della scuola, sia di aggregare testi diversi intorno ad argomenti di spessore e interesse particolari. Una struttura che accosta l'impostazione saggistica al piacere narrativo, e contribuisce non poco ad assicurare al libro le qualità 'manzoniane' dell'utile e dell'interessante.

Nell'interazione tra tema e genere, risulta un quadro *grosso modo* tripartito. Nella forma memoriale e diaristica, che raccoglie De Amicis, Sciascia, Bernardini, Onofri (per citarne alcuni), prevale il racconto naturalistico in cui si rispecchiano le diverse caratteristiche dell'epoca: dalla denuncia all'ironia, fino all'impegno di forte spessore etico. Si coglie in particolare lo sguardo partecipe con cui l'autrice studia l'opera di Sandro Onofri, un professore che ha compiuto un percorso inverso a quello di tanti intellettuali che si adattano a fare gli insegnanti in attesa che arrivi 'una vera carriera', oppure ripiegano sulla scuola una volta che abbiano constatato il fallimento di ogni altra ambizione. Onofri, al contrario, in forza dei suoi principi etici, preferì abbandonare il giornalismo per tornare a fare convintamente l'insegnante. Questa sua attività resta documentata in *Registro di classe*: un diario di un anno di vita, o meglio un breviario che Onofri aveva composto per sé, giorno per giorno, ma che è rivolto anche agli studenti, ai genitori, a quanti vivono all'interno di quell'universo cui diamo il nome di 'scuola', un mondo di emozioni violente e di silenzi impacciati, e a volte di tragedie. Dopo la morte prematura ed improvvisa del professor Onofri, la moglie trovò questo resoconto appassionato nel suo computer, e come tale il libro è stato pubblicato nel 2000.

La forma saggistica, invece, ha il suo archetipo nella *Lettera a una professoressa*, testo imprescindibile di riferimento e di dialogo per tutti coloro che in seguito hanno continuato a interrogarsi intorno alla funzione della scuola: a questo dialogo a distanza, talora fortemente critico, sono dedicate pagine di notevole interesse e attualità nel terzo capitolo dal titolo eloquente *Insegnare agli ultimi*.

Nella forma narrativa, infine, prevalgono le caratteristiche della finzione, del grottesco, addirittura del fantastico: è il modello che ha fatto la fortuna dei romanzi di Starnone, con le numerose trasposizioni nel cinema e nella *fiction* televisiva, e di altri insegnanti-scrittori analizzati nel libro. Ne risulta una galleria di ritratti, o autoritratti, mai oggettivi e nemmeno neutrali. I personaggi di docenti – maestri o professori di scuola superiore che siano – appaiono quasi sempre come riflessi in una lente deformante che ne esaspera le caratteristiche maniacali e grottesche; fatta eccezione per i testi di carattere saggistico, i personaggi narrati si situano in genere entro un registro 'comico', antierico, e insieme antinaturalistico: in una parola, sono tutti 'caricati'. Il che conferisce indubbiamente piacevolezza alla lettura, ma offre pure motivo di riflessione. A leggere le citazioni raccolte dalla Ruozzi a comporre una sorta di antologia 'scolistica' di nome e di fatto, mi tornava in mente il giudizio che già De Sanctis annotava a suo tempo nella *Letteratura italiana del secolo XIX*, ovvero che in Italia, i personaggi «serii» creati dall'arte non sopravvivono, al contrario di quelli tra il cavalleresco e il comico, che sono i più indovinati e quindi i più longevi. Quel giudizio è sempre valido: il Novecento gli ha impresso anzi una ulteriore attualità. E così, per esempio, il professore di lettere di *Fuori registro* di Starnone (1985) può ben accordarsi, se non proprio a un Rodomonte o a un Don Abbondio, almeno a certi personaggi pirandelliani, di cui sembra ricalcare financo l'andatura sghebbata con «le mani incrociate sul sedere, le gambe malferme, i passi incerti, gobbo», col collo «stiracchiato». Un ritratto che, come scrive la Ruozzi, misura lo «scarto tra il sentirsi dentro e in sentirsi fuori della scuola».

Quello creato da Starnone è un personaggio di insegnante tra il tragico e il comico che la retorica ha immediatamente bollato come emblema della decadenza della scuola italiana negli anni Ottanta, ma che possiede invece ragioni umane nonché artistiche assai più lontane, ricollegabili alla tipizzazione dei caratteri risalente al modello offerto dal *Cuore* di De Amicis. Ma proprio dal confronto fra Starnone e De Amicis si può misurare quanto sia profonda la frattura che si è prodotta, a distanza di cent'anni, nel rapporto tra la scuola e la società. Se infatti nel *Cuore* deamicisiano l'etica dello studio equivaleva per il ragazzo all'etica del lavoro per l'adulto, e il microcosmo della scuola era in continuo rapporto con il macrocosmo della società, nel fortunato *Ex cattedra* (1987) di Starnone, al contrario, la scuola è percepita come un mondo a parte, slegato dalla società e finalizzato alla sterile perpetuazione di valori anacronistici e continuamente smentiti da un mondo esterno in cui a dominare sono la merce, il denaro, la moda.

La notorietà dei testi esaminati in quello che l'autrice definisce un «dialogo con la tradizione», nonché la indubbia piacevolezza delle citazioni fanno sì che le pagine dedicate al confronto tra Starnone e De Amicis siano tra le più accattivanti del libro; nondimeno sono anche quelle percorse maggiormente dall'amarezza di una professoressa – la Ruozzi stessa – che non può non riconoscere nella pratica scolastica il declino dello scambio tra scuola e società messo a fuoco nel romanzo contemporaneo.

A ben vedere, la sostanziale mediocrità del personaggio dell'insegnante nella letteratura di genere scolastico non dipende da una effettiva mancanza di qualità dell'insegnante in quanto tale, sì piuttosto da una componente insita nella nostra storia letteraria che – come notava Pirandello nel saggio *L'umorismo* – tende a rifiutare l'eroe nel momento stesso in cui rifiuta di ricomporre in unità ciò che è plurale e caotico. D'altronde, i personaggi che si muovono nella rappresentazione dell'universo scolastico ci risultano familiari non solo perché – come nota la Ruozzi – «di alunni come Franti se ne trova un esemplare in ogni classe», ma soprattutto perché il racconto di scuola affonda le radici nell'immaginario di ciascuno e di tutti contemporaneamente: è infatti il processo di elaborazione mitica dell'adolescenza che impedisce al ricordo di essere neutrale, e lo indirizza inevitabilmente a rivivere il passato attraverso stereotipi, e quindi a ricostruire 'macchiette' inserite in un universo rigorosamente distinto tra bene e male.

Tuttavia, nonostante le deformazioni indotte dalla memoria, dalle emozioni e dalle esperienze individuali, il discorso letterario riesce anche a restituire la resistenza quotidiana dell'insegnante alla dimensione di inattualità con la quale la scuola viene rappresentata attraverso i *media* e, in genere, nell'opinione pubblica. «Però io tengo duro, e i miei colleghi fanno altrettanto: sembra di seminare nel vento, nel nulla, ma in fondo sappiamo che non è vero»: in questa frase tratta da *Il rosso e il blu* di Lodoli (citata a p. 213) è racchiuso con semplicità il senso di un mestiere stancante, ma che soltanto se visto dall'esterno può apparire riduttivo. È per questo che la narrativa d'argomento scolastico raccoglie lettori soprattutto tra chi pratica tuttora e ogni giorno tale specifico universo.

Solo un insegnante, infatti, può comprendere del tutto la specifica e paradossale qualità del tempo, insieme rettilineo e circolare, che il racconto di scuola mette in scena. L'insegnante invecchia, ma ha a che fare con l'eterno presente di allievi che hanno sempre la stessa età; inoltre si confronta con una propria idea di scuola che si riferisce al passato (un insegnante ha sempre 'studiato di più' dei suoi alunni); è proiettato verso scadenze (scrutini, esami) che lo incalzano, ma che sono cadenzate con ineluttabile, circolare ripetitività... E anche a un novello insegnante sarà forse già capitato di ri-

volgersi tacitamente la domanda «Ma che sto facendo?» che il professore di lettere raccontato da Arnaldo Colasanti (a p. 214) si pone mentre sente la sua passione per la poesia infrangersi miseramente contro il muro di gomma dell'indifferenza dei suoi allievi.

Ma solo un insegnante che abbia un buon numero di anni alle spalle può riconoscere a pieno la sorprendente qualità di un mestiere la cui gratificazione avviene soltanto in differita, attraverso la rivelazione improvvisa di senso che gli viene dall'incontro con un vecchio allievo, o da un messaggio di stima che lo raggiunge da lontano e a distanza di anni... E ravvisare nell'inesauribile ricchezza di rapporti umani la cifra che riscatta la scuola da ogni possibile, e sempre paventato, fallimento.

Una volta chiuso il libro, e ben postillato, resta la consapevolezza di aver percorso un arco decisivo della nostra storia nazionale attraverso l'ottica di quel microcosmo reattivo e nevralgico che è – e resta – la scuola: una visione, cioè, in massima parte retrospettiva. Ma la scuola sta vivendo una rivoluzione senza precedenti: quella che il filosofo francese Michel Serres, nel suo recente *Petite pochette* ('Pollicina', tradotto in italiano col titolo poco azzeccato *Non è un paese per vecchi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013), analizza come il prodotto ultimo dell'indebolimento della memoria e delle conoscenze dovuto alla diffusione delle tecnologie informatiche e digitali, ovvero degli strumenti che le giovani generazioni manovrano, appunto, con sorprendente abilità dei pollici. Se in passato il maestro poteva presupporre l'incompetenza dei suoi allievi, oggi non è più così: i cosiddetti nativi digitali sono assai più a loro agio nel mondo dell'informazione che non i loro insegnanti. Ma ciò non significa che si possa fare a meno dei maestri. Ai nuovi docenti, infatti, si prospetta un inedito compito: trasformare in conoscenza la massa di informazioni cui i giovani sono sottoposti. E, se necessario, contrastare il digitalismo. Un compito arduo, almeno in questa fase di passaggio in cui la scuola rischia di rimanere schiacciata dall'ipertrofia tecnologica. Il 'racconto scolastico' del Duemila dovrà rappresentare questa nuova sfida. Che è anche una sfida lanciata alla sopravvivenza della letteratura basata sulla pagina scritta, ovvero di quella cultura del libro sulla quale ci siamo formati e abbiamo costruito il nostro mestiere di docenti. [Maria Rosa Tabellini]

★ C. Crocco, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Milano, Carocci, 2015

Due sono le sfide di questa breve storia del Novecento poetico: condensare in poco più di cento pagine il senso della lirica contemporanea fino alla metà degli anni Settanta e fissare, nella sessantina che seguono, l'ancora mobilissimo panorama dell'ultimo venticinquennio del secolo. Il tutto in un linguaggio critico rigoroso, ma chiaro e comprensibile per lo studente di laurea triennale cui è principalmente destinato il libro. Si tratta di due sfide molto diverse, ma che l'autrice, dottoranda a Trento, affronta con maturità e piglio sorprendenti, offrendo un profilo equilibrato e metodologicamente coerente, ma anche di agevole lettura, grazie all'alternanza di narrazione storica (che spesso procede per coppie oppostive: Sereni e Fortini, De Angelis e Magrelli...) e brevi analisi di testi esemplari. Limitati all'essenziale (come è giusto che sia in un manuale di questo genere) le note e la bibliografia.

Il filo conduttore del volume è il concetto di canone, che l'autrice ricostruisce

concretamente analizzando soprattutto (ma non solamente) la funzione strategica delle antologie: dai *Lirici nuovi* (1943) di Anceschi ai *Poeti italiani del Novecento* di Mengaldo (1978), per la parte che va dagli inizi alla metà degli anni Settanta; dal *Pubblico della poesia* (1975) di Berardinelli e Cordelli fino alle sillogi più o meno dichiaratamente militanti degli ultimi anni, per quanto riguarda gli autori più vicini a noi. Resta fuori dall'analisi il primo quindicennio del nuovo millennio, su cui saggiamente Crocco preferisce non pronunciarsi, salvo disseminare pochi nomi indicativi qua e là.

La prima parte del lavoro (e cioè i primi sei capitoli) non si limitano però a replicare passivamente la sistemazione data soprattutto da Pier Vincenzo Mengaldo al primo sessantennio della lirica novecentesca, né a ripercorrere criticamente la genesi dell'operazione mengaldiana. Se da un lato, infatti, Crocco condivide e consolida le gerarchie di valore di *Poeti italiani del Novecento*, concedendo per esempio al solo Montale il privilegio di un capitolo autonomo (il terzo) o dando notevole, forse eccessivo, risalto all'opera di Sereni (che si conquista quasi il doppio delle pagine dedicate a Ungaretti ed è complessivamente presentato come personalità persino più importante di quella di Pasolini), dall'altro la studiosa è tra le prime ad accogliere nel proprio discorso critico la categoria di modernismo, che solo negli ultimi anni è entrata nel dibattito italiano (per la poesia, soprattutto grazie a Romano Luperini). Così, mentre Montale viene giustamente presentato come il principale interprete della poetica modernista in Italia, altre personalità di secondo piano, che nella tradizione storiografica venivano di solito incluse nell'area delle avanguardie (i vociani, e da un certo punto di vista, già i crepuscolari), sono fatte invece convergere da Crocco nell'orbita del modernismo, con l'effetto collaterale di spopolare drasticamente il campo dell'avanguardia, qui ridotto al solo futurismo (che certo, come si dice a p. 24, non avrà prodotto opere di valore paragonabile alle *Occasioni* o alla *Bufera*, ma che pure ha avuto una forza di rottura e una risonanza, anche europea, sottovaluta dall'autrice).

Quanto alla trattazione dell'ultima parte del secolo, due sono le voci che spiccano su tutte e che emergono dall'esplosione e dalla parcellizzazione del canone del Novecento: quelle di Milo De Angelis e di Valerio Magrelli. Anche in questo caso Crocco prende atto di giudizi largamente condivisi dalla critica, ma, nel contrapporre la tragicità e la corporalità ossessiva del primo al rigore intellettualistico e postmoderno del secondo, non rinuncia ancora una volta a pronunciare un chiaro giudizio di valore parteggiando esplicitamente per l'autore di *Somiglianze*, cui dedica significativamente il doppio delle pagine rispetto a Magrelli. E anche nell'estrema frammentazione del panorama degli anni Novanta Crocco individua per un verso un certo numero di poeti su cui il giudizio critico converge in modo pressoché unanime (Buffoni, Pusterla, Fiori, Anedda) ma non rinuncia al tentativo di integrare questo micro-canone con l'aggiunta della voce, di gran lunga meno nota, di Giuliano Mesa (l'unico, degli autori trattati nell'ultimo capitolo, a non aver pubblicato con Mondadori, Einaudi o Guanda).

Ma al di là delle discussioni sulla ridefinizione del canone che questo libro non mancherà di suscitare, l'approccio adottato appare largamente condivisibile e innovativo. Alla piatta elencazione di nomi e di dati imperante nella manualistica letteraria funghita negli ultimi quindici anni all'ombra della riforma Berlinguer, Claudia Crocco contrappone una concezione storiografica ben precisa, orientata da poche idee-guida capaci di dare conto di un ampio ventaglio di fenomeni apparentemente diversi tra loro, ma anche aperta al dialogo delle interpretazioni e al confronto con la critica. E giunto al termine del libro, il lettore (persino il lettore non specialista) comprenderà

forse meglio almeno una cosa, molto importante per capire meglio il mondo in cui vive: che il dibattito sulla poesia, più di quello su qualsiasi altro genere letterario del Novecento, è probabilmente il luogo nel quale le dinamiche che sovrintendono all'economia del simbolico, come avrebbe detto Bourdieu, si manifestano nella forma più pura, quasi senza interferenza da parte dell'industria culturale, che semmai interviene *post factum*, vampirizzando il capitale simbolico legato al libro di poesia per nobilitare un catalogo che invece punta diritto al consumo puro e semplice. Ciò che implica almeno due conseguenze, di diverso ordine.

La prima è che proprio studiando i mutamenti del canone poetico si può apprezzare come l'economia del simbolico sia mutata nel profondo, passando da un'epoca (la prima metà del Novecento) in cui conquista del prestigio, battaglie di poetica, lotte per l'autoaffermazione avvenivano in un contesto di valori parzialmente condivisi ed erano mediati da poetiche, correnti, movimenti, a una nuova età (la nostra) in cui queste forme di mediazione si indeboliscono o vengono del tutto azzerate e dove ciascuno conta per sé.

La seconda conseguenza è che proprio la sopravvivenza (in entrambe le forme sopra descritte) del capitale simbolico custodito dalla poesia continua ad essere, utopicamente, un modello di elaborazione culturale alternativo a quello dominante. L'importanza del genere lirico, della sua marginalità editoriale sta insomma nel mostrare che non ogni creazione estetica, oggi, obbedisce necessariamente alle logiche del mercato. [Riccardo Castellana]

★ *Identità/diversità*, Atti del III Convegno dipartimentale dell'Università per Stranieri di Siena (Siena, 4-5 dicembre 2012), a cura di T. de Rogatis, G. Marrani, A. Patat e V. Rus-si, Pisa, Pacini, 2013

Questo denso e ricco volume raccoglie gli interventi scaturiti dalle due giornate di convegno sul tema dell'identità e della diversità a cui hanno partecipato molti docenti e dottori di ricerca dell'Università per Stranieri di Siena e alcuni studiosi che collaborano con l'Ateneo. Dalla scelta degli intervenuti emerge la disponibilità alla collaborazione e al dialogo interdisciplinare, oltre a una significativa apertura verso i giovani della comunità scientifica. In realtà il lavoro si aggiunge ai due precedenti, *Idee di Spazio* (2010) e *Idee di tempo* (2011), anch'essi frutto di un confronto collettivo, con il comune obiettivo di indagare e analizzare le relazioni dell'uomo con lo spazio, il tempo e l'alterità.

Data l'eterogeneità dei contributi, provenienti da svariati ambiti di ricerca, il volume è stato opportunamente suddiviso in sezioni, di cui la prima riservata a una riflessione sulla mobilità umana, che tocca quindi da vicino l'essenza stessa dell'istituzione: *Letteratura e migrazione. Incontro con l'altro e con l'altrove*. Questa prima parte approfondisce l'aspetto sociale e civile del tema ed è aperta dall'analisi di Laura Venturini sull'idea pascoliana del migrante e sul nesso specifico che ha con la lingua in *Italy* e *Pietole*. Anche l'intervento di Giulia De Dominicis è incentrato sul rapporto fra identità e lingua e tratta di tre 'scrittori migranti' che comunicano in italiano, ovvero Tahar Lamri, Mihai M. Butcovan e Igiaba Scego. Nella stessa sezione troviamo anche il contributo di Francesca Andreotti circa la dialettica con l'alterità nella produzione di Carlo Levi, cui segue l'analisi

si da parte di Tiziana de Rogatis di *The Skin Between Us* di Kym Ragusa: un *memoir* dal quale emerge la problematica del pregiudizio razziale e in particolare il percorso compiuto dall'autrice verso il riconoscimento della propria natura ibrida.

Nella seconda parte del volume, *Arte e alterità tra Età classica, Medioevo ed Età Moderna*, viene affrontata la tematica attraverso un *iter* storico che parte dalle antiche relazioni culturali fra Etruschi e Romani (Lea Cimino), e passa poi alla figura e alla polisemia del 'mostro' nel Medioevo inglese (Stefania D'Agata D'Ottavi). Tale percorso prosegue con l'intervento di Giuseppe Marrani sull'alterità della poesia di Cecco Angiolieri e sull'identità di Becchina, per concludersi con il saggio sull'architettura gotica senese (Bente Klange Addabbo) e con quello sulla lingua di Panfilo Sasso (Eugenio Salvatore).

Nella terza sezione, destinata a *Il Novecento e l'immediata contemporaneità. Forme dell'io e forme delle poetiche*, sono raccolti contributi sul rapporto tra autore e testo nel *Canzoniere* di Saba (Giuseppe Emiliano Bonura), sui testi di Milo de Angelis e Franco Fortini (Maria Borio), sull'identità omosessuale della poesia di Patrizia Cavalli (Silvia Sferuzzza) e sui romanzi di Elena Ferrante in relazione alle identità autoriali (Lucia Strappini).

In *Sguardi linguistici. Identità nella diversità* l'attenzione si sposta sui principi generali della linguistica e nel dettaglio sull'identità del linguista (Nunzio La Fauci) e della persona tramite l'osservazione del pronome *io* (Silvia Pieroni). Subito dopo Valentina Bianchi presenta uno studio condotto su due soggetti afasici con l'intento di fornire una nuova prospettiva sulla patologia. L'intervento di Liana Tronci è incentrato sull'analisi del greco antico per il concetto oppositivo di identità etnica, mentre quello di Carla Bruno verte sui valori funzionali del verbo. Segue poi la disamina del verbo francese *faire* (Takuya Nakamura) e la comparazione interlinguistica, condotta da Marina Benedetti, di due costrutti paralleli: *gli prese paura* e *il lui prit peur*. A chiusura troviamo il contributo di Gianluca Biasci sul rapporto tra la varietà romana odierna e l'italiano standard.

La quinta sezione è dedicata alle *Prospettive glottodidattiche* e viene aperta dalle osservazioni di Pierangela Diadori e Donatella Troncarelli sul ruolo e l'identità del docente di italiano L2. A seguire troviamo l'indagine sul campo di Giulia Grosso che fornisce un'analisi sull'uso dell'italiano come lingua franca sul luogo di lavoro, mentre Antonella Benucci offre una riflessione su l'immigrazione in Italia, soffermandosi sull'intercomprensione e sui pubblici specifici. Per concludere Ignazio Mauro Mirto affronta le rese possibili in italiano del *present simple* e del *present perfect* dell'inglese.

L'ultima parte del volume, *Costruzioni identitarie nei linguaggi dell'attualità: musica, cinema e politica*, è aperta dallo studio di Andrea Felici sul linguaggio di Giorgio Gaber e sulle due identità dell'artista. Si prosegue con l'indagine in ambito cinematografico, condotta da Claudia Buffagni e Beatrice Garzelli, sul contatto interculturale. Infine, dopo il saggio di Massimiliano Tabusi sull'identità del movimento *Occupy*, Laura Ricci e Luigi Spagnolo analizzano il linguaggio del Governo tecnico di Mario Monti per identificarne le strategie comunicative.

Nonostante la considerevole eterogeneità degli interventi e la notevole ampiezza del tema affrontato appare tuttavia molto chiara e funzionale l'impostazione del volume, che risulta assolutamente non dispersiva. Infatti il lavoro riesce nell'intento di offrire una ricerca trasversale a svariati settori disciplinari e di presentare una molteplicità di prospettive sul concetto dell'*identità* e della *diversità*. Le singole sezioni sono in grado di mettere in luce, ognuna con il proprio linguaggio, la natura del tema che

assume così caratteristiche e sfaccettature diverse e contrarie, a seconda dei campi d'indagine e delle epoche storiche prese in esame. Particolarmente meritoria è inoltre la riflessione generale che emerge dalla miscellanea sul piano socio-culturale e che acquista significatività in relazione alla natura dell'Ateneo, basata sulla diffusione della cultura e della lingua italiana nel mondo attraverso l'interazione con l'alterità. [Irene Tani]

★ *Io son venuto al punto della rota*, cronaca del convegno di Pianconvento, a cura di E. Pasquini, 14-17 luglio 2015

«Le petrose si sottraggono all'abbraccio della mistica verbale per riemergere in un crogiuolo di immagini intellettuali», così Emilio Pasquini ha concluso il Ludoconvegno dantesco che si è tenuto dal 14 al 17 luglio 2015 a Monteguidi-Pianconvento nella zona del Casentino, in pieno territorio dantesco, dal Pratomagno al Falterona. Gli studiosi italo-spagnoli si sono confrontati con lunghe e appassionate discussioni sulla canzone *Io son venuto al punto della rota*, la 9 dell'ordinamento De Robertis, canzone che si apre con una descrizione astronomica per inanellare poi strofa dopo strofa immagini invernali e fredde fino a chiudersi con le due rime «marmo», che suggerano appunto la mancanza di vita della natura e del poeta-amante. È stato Pasquini ad aprire i lavori con un'impareggiabile parafrasi del testo, seguita da un'acuta riflessione dal titolo *Agli albori del poema: la mistica verbale dei correlati oggettivi*, nella quale, prendendo a riferimento il moderno correlato oggettivo di Eliot e Montale, ha ricordato che il Medioevo parlava a questo riguardo di *transumptio*. Convinto della datazione del testo al 1296, ha mostrato l'ossessione dei pensieri d'amore di un Dante che preannuncia le rime chiocce della Commedia e l'intenso rapporto fra le immagini degli uccelli della terza strofa con quelle del canto V dell'*Inferno*. L'intervento di Rosario Scrimieri, *Tempo, materia e malinconia nella canzone 'Io son venuto al punto della rota'*, sulla scorta del *De materia* di Alberto Magno ha mostrato come la pietra è l'elemento base delle trasformazioni alchemiche e come il tempo mostri due facce, quella esterna del tempo ciclico della natura, e quella interna, sempre uguale del poeta e della pargoletta, che qui rappresenta qualcosa di intermedio fra la forma e il nulla. Quanto il testo della canzone mostri scarti significativi nell'edizione De Robertis da quella Barbi è stato chiarito da Giuseppe Marrani, *'Io son venuto al punto della rota': osservazioni sul testo*, che ha discusso in modo puntuale le divergenze testuali fra le due edizioni e ha dato notizia di un manoscritto ulteriore rispetto a quelli censiti da De Robertis, il quale è anch'esso perfettamente inseribile nella ricostruzione fatta da De Robertis a conferma della validità della stessa; il punto più sensibile della divergenza è il v. 48 che De Robertis legge «li qual non puote *colorar* la brina», interpretando *colorar* come 'coprire il colore' e quindi 'scolorare' al posto del barbiano *tollerare*. Che la pargoletta e la 'pietra' sono due aspetti del fantasma d'amore è stato il tema scelto da Raffaele Pinto, *La (meta)fisica dell'odio*, che ha discusso come nella canzone 9 l'amore si è trasformato in odio, trasformazione sottolineata proprio dal paesaggio invernale, peraltro in contrapposizione con quello primaverile di *Amor che movi*. Pinto ha sostenuto che proprio con questa canzone nasce il realismo dantesco, che mostra correlazioni con la metafisica da una parte e con la realtà empirica dall'altra. *'Io son venuto': della forma confusa* è stato il titolo

scelto da Juan Varela-Portas de Orduña, che si è posto il problema di come in questa canzone l'amore sia *impotens* sotto l'influsso di Saturno. Per lui le petrose sono un'in-dagine sul problema della materia, e nella canzone 9 protagonista è la natura, una natura invernale, impedita dalla mancanza degli influssi di Venere. Trova alcune risposte alle sue domande in Alberto Magno e mette in evidenza come nelle stanze 2 e 5 ci sia la «privazione della forma». Se la materia ha tendenza alla forma, cioè se c'è 'appetito della materia' alla forma, Dante si pone qui il problema della non conservazione della forma, anche se la sostanza non cambia nelle diverse forme assunte dalla materia, e del fatto che Saturno impedisce il movimento della natura, per cui l'universo risulta privato dell'appetito naturale. Enrico Fenzi, *Dal cielo alla terra*, riprende la questione della data, confermando la sua convinzione che le petrose risalgono alla metà degli anni '90 in virtù anche del fatto che Beatrice sottolinea sempre che il traviamiento di Dante è avvenuto dopo la sua morte. Sappiamo che questi anni di fine secolo sono stati per Dante un intenso e proficuo periodo di studi e, pur non potendoli ripercorrere puntualmente, possiamo ricavare dai risultati quanto abbiano influito sul poeta, per il quale l'esperienza delle petrose è un'esperienza privilegiata, attraverso la quale la grande poesia passa da quella provenzale a quella italiana che la supera. Quando Dante si occupa della natura d'Amore, entra inevitabilmente in rapporto con Cavalcanti, ma nella canzone 9 il poeta reagisce contro il disamore. Ponendo l'accento sugli aspetti tecnici, Fenzi evidenzia come a fronte di uno schema metrico tradizionale nella canzone c'è una grande innovazione lessicale in funzione della stretta relazione del testo con gli elementi materiali; la struttura metrica poi isola l'elemento di resistenza del poeta nella parte finale di ogni strofa, che peraltro non coincide con la sirima. Rossend Arqués ha concluso l'ultima sessione con la relazione *'Piove' verbo polemico. Chiosette*, mostrando interesse per il termine *'influxio'* e come Cavalcanti sia essenziale anche per Dante per l'uso metaforico della pioggia. Il convegno ha visto ampi dibattiti alla fine di ogni relazione anche da parte di Natascia Tonelli e di Paolo Borsa, che fungevano da discussants, dibattiti che secondo la tradizione si sono protratti durante tutte le giornate ed in ogni occasione. [Simonetta Teucci]

INDICE DEI NOMI

a cura di Simonetta Teucci

- Acucella C. 67n
Adorno Th. 60
Adriano Elio, Publio, imperatore 17
Affinati E. 194
Afribo A. 67n, 87, 105
Agostino *vd.* Aurelio Agostino, santo
Albanese G. 160n
Albanzani D. 156
Alberto Magno 201, 202
Alceo 35
Aldinucci B. 150n
Alighieri D. *vd.* Dante
Alvino G. 188-91
Amoretti G. 131n
Anceschi L. 198
Andrea Cappellano 149, 150n
Andrea d'Ungheria 11
Andreotti F. 199
Anedda A. 198
Angiolieri C. 200
Anneo Lucano, Marco 17
Anneo Seneca, Lucio, minore 159
Annoni C. 110
Antona Traversi C. 158, 165n
Antonelli R. 177n
Antonio di Tuccio Manetti 170
Antonio, santo 69-106
Apollinaire G. 56
Aracri B. 161n
Aratore 17
Ariani M. 68n
Arieti C. 129n
Arioni M. 23n
Arnaut A.V. 117
Arqués Corominas R. 167, 175, 176
Ascoli I.G. 157
Audisio F. 161n
Augusto *vd.* Giulio Cesare Caio Ottaviano Augusto
Aurelio Agostino, santo 172
Aurelio Prudenno Clemente 17
Ausonio Magno, Decimo 17
Avalle D'A.S. 144, 150n
Azevedo (de) E. 71, 85, 89
Azzetta L. 178n

Bachmann P. 15
Baldacci L. 64, 68n
Baldelli I. 67n
Balestrini G. 190
Bandini F. 69-106

Barbarisi G. 47n
Barbato da Sulmona 11
Barbi M. 167, 172, 177n, 201
Bardazzi G. 109, 110, 111, 113, 114, 124, 127, 128, 129n, 130n, 131n, 134n, 178n
Barile L. 183
Barthes R. 193
Bartolo da Sassoferrato 14
Basile T. 47n
Bassani G. 185
Baudelaire Ch. 181, 189
Beccaria G.L. 86, 105, 181
Beccaria Giulia 129n, 130n
Beccaria Giulio 112, 129n, 130n
Becherucci I. 22n, 109-39
Beckett S. 183
Bellocchio P. 65n
Bellotti F. 155
Beltrami P. 66n, 67n
Benedetti M. 200
Benjamin W. 186
Benucci A. 200
Benvenuto da Imola 14
Berardinelli A. 186, 198
Berengo M. 76, 103, 105
Berlinguer L. 198
Bernardini A. 194, 195
Berra C. 47n, 178n
Berté M. 160n, 161n
Bertelli S. 178n
Berti L. 66n
Bertoni A. 182, 183, 184
Bettarini R. 182, 183
Bevilacqua, stampatore 157
Bezzola G. 130n
Bianchi E. 24n
Bianchi V. 200
Bianconi D. 150n
Biasci G. 200
Bignamini M. 51-68
Billanovich G. 22n, 23n
Binduccio da Firenze 149
Bo C. 63
Boccaccio G. 8, 23n, 157, 160n, 162n, 164n, 168, 170, 178n
Boine G. 189
Bomura G.E. 200
Borio M. 200
Borsa P. 178n, 202
Bosco U. 162n
Boss M. 9

- Bossange, stampatore 115, 129n
 Bourdieu P. 199
 Bozzetti C. 46n
 Branca V. 132n
 Brecht B. 186
 Brugnolo F. 150n
 Bruno C. 200
 Bufalino G. 190
 Bufano A. 161n
 Buffagni C. 200
 Buffoni F. 198
 Burckhardt J. 73-74, 104
 Burguillo F.X. 23n
 Butcovan M.M. 199
 Byron G.G. 155
- Cacciamonte da Bologna 149
 Callimaco 34, 35, 42, 48n
 Calzetti Onesti R. 105
 Camerino G.A. 163n
 Campana D. 189
 Cantilena M. 193
 Capitani O. 23n
 Caproni G. 59, 67n, 97
 Carducci G. 86, 104, 157
 Carena C. 77, 105
 Cariteo 35, 42
 Carlo di Valois 24n
 Carniani Malvezzi T. 162n
 Carpani G. 130n
 Carrai S. 150n
 Carrara E. 15
 Carrozzini A. 163n
 Casa (della) G. 45, 51, 60, 63, 67n
 Casalini S. 135n
 Castellana R. 182, 197-99
 Cataldi P. 182
 Cattaneo G. 111, 112
 Catullo *vd.* Valerio Catullo, Gaio
 Cavalcanti G. 146, 169, 172, 202
 Cavalli P. 200
 Ceccherini I. 150n
 Cederna C. 130n
 Celesia E. 162n
 Ceriana M. 106
 Cesare *vd.* Giulio Cesare, Caio
 Charlet J.L. 8, 21, 22n
 Chauvet V. 132n
 Chemello A. 164n
 Cherubini F. 133n
 Chiari A. 129n
 Cimino L. 200
 Cino da Pistoia 46n, 172, 176, 177
 Cino dei Sighibuldi 146, 148, 149
 Citati P. 189
 Claudio Claudiano 17
 Claudiano *vd.* Claudio Claudiano
 Clemente VI, papa 14, 20
- Codino F. 105
 Cola di Rienzo 9, 14, 15, 21
 Colasanti A. 197
 Colli B. 66n, 131n
 Colonna, casata 14
 Colonna Giacomo 18
 Colonna Giovanni, cardinale 14, 15, 153
 Conconi F. 104
 Consolo V. 190
 Constant B. 133n
 Contini G. 103, 150n, 168, 173, 182, 183, 189, 190
 Cordelli F. 198
 Cornelio Gallo, Caio 13, 17
 Cornelio Scipione Africano, maggiore, Publio 10, 12
 Cortellessa A. 66n
 Cotignola (da) L. 128
 Cotignola (da) M. 128
 Cremante R. 67n
 Crocco C. 197-99
 Cursi M. 178n
- D'Agata D'Ottavi S. 200
 D'Amely F. 182
 D'Arrigo S. 190
 Da Pozzo G. 76, 105
 Dalmas D. 186
 Dante 31, 57, 86, 143-50, 158, 161n, 167-79, 182, 186, 201, 202
 Daru P. 118
 De Amicis E. 195, 196
 De Angelis M. 187-88, 197, 198, 200
 De Dominicis G. 199
 De Martino F. 65n
 De Matteis G. 48n
 De Petris A. 48n
 De Robertis D. 14, 150n, 167, 168, 169, 170, 172, 177n, 178n, 201
 De Rogatis T. 182, 199, 200
 De Seta V. 194
 De Tipaldo E. 155
 De Venuto D. 22
 Dei A. 66n
 Del Panta L. 23n
 Di Alesio C. 105
 Di Franza C. 66n
 Diadori P. 200
 Dimarti G. 163n
 Dionisotti C. 47n
 Dolce L. 155, 162n
 Donatello 69, 86, 89
 Donati A. 152, 161n
 Donati F. 172, 177
 Donato di Niccolò di Betto Bardi *vd.* Donatello
 Donizetti G. 67n
 Dotti U. 23n, 161n, 164n
 Drieu La Rochelle P.-E. 188

- Edoardo III, re d'Inghilterra 20
 Eichek-Lojkine J. 22n
 Eichek-Lojkine P. 22n
 Eliot T.S. 66n, 201
 Emilio Macro 17
 Ennio, Quinto 12, 17

 Fanara R. 25-50
 Fauriel M.C. 126, 130n, 131n
 Federico II di Svevia 146
 Fedi R. 63, 67n
 Felici A. 200
 Fenzi E. 7-24, 47n, 167-79, 202
 Feo M. 161n
 Fera V. 47n
 Ferrante E. 200
 Ferrario, stampatore 110, 125, 129n
 Filippo VI, re di Francia 20
 Fiori U. 198
 Fioroni G. 130n
 Florimbii F. 151-65
 Folena G. 69, 75-77, 92, 102, 103, 105
 Foligno C. 162n
 Foresti A. 22n
 Fortebraccio N. 117
 Fortini F. 65n, 184-87, 197, 200
 Foscolo U. 100
 Fracassetti G. 151-65
 Francesco, santo 89
 Franco B. 104
 François M. 15

 Gaber G. 200
 Gadda C.E. 189, 193
 Gallavresi G. 129n
 Gallerani G.M. 182, 184
 Garboli C. 182
 Gareth B. *vd.* Cariteo
 Garzelli B. 200
 Gatti B. 152, 153, 161n
 George S. 98
 Gezzi M. 68n, 182
 Ghisalberti F. 111, 113, 129n, 131n, 133n, 134n
 Gibellini P. 189
 Giovanna, regina d'Ungheria 11
 Giovanni il Buono, re di Francia 8, 20, 24n
 Giovanni il Cieco di Lussemburgo 24n
 Giovenco *vd.* Vettio Aquilino Giovenco, Caio
 Giubbolini G. 193-94
 Giudici Gaetano 131n
 Giudici Giovanni 77, 92, 105
 Giuliani A. 66n
 Giuliano da Firenze 93
 Giulio Cesare, Caio 12, 17
 Giulio Cesare Caio Ottaviano Augusto 12, 17
 Giunta C. 167, 168, 169, 172, 178n, 179n
 Giusti S. 22n

 Giusto de' Conti 46n
 Goethe (von) J.W. 115, 131n
 Goldin Folena D. 152, 161n, 163n, 164n
 Gomez P. 14
 Gorni G. 177n
 Grimaldi M. 167, 168, 177n, 178n
 Grosso G. 200
 Gui de Boulogne, cardinale 24n
 Guinizzelli G. 172

 Heidegger M. 69, 75, 76, 78, 84, 91, 94, 95, 96, 98, 99, 105, 188
 Heubeck A. 105
 Hölderlin J.Ch.F. 95

 Innocenzo VI, papa 14
 Ippoliti F. 181-82, 182-84, 184-87
 Isella D. 66n, 131n, 133n, 134n, 189
 Italia P. 66n, 131n, 193-94

 Jahier P. 189
 Jani-bek, khan 16
 Jermini F. 187-88
 Joubert J. 91

 Kempen (van) L. *vd.* Ludovico Santo di Beringen
 Kerval (de) L. 104
 Klange Addabbo B. 200
 Kraus Reggiani C. 161n

 La Fauci N. 200
 Lacan J. 69, 75, 76, 78, 84, 94-96, 98, 106
 Lacroix J. 22n
 Lamennais (de) F.-R. 111
 Lamri T. 199
 Landolfi A. 177n
 Latini F. 22n, 69-106, 109, 130n
 Lausberg H. 47n
 Le Monnier, editore 158
 Lemian B. 188
 Lenzini L. 184-87
 Leonardi L. 150n, 170-72, 178n, 179n
 Leporatti R. 179n
 Leso E. 105
 Levati A. 155, 163n
 Levi C. 199
 Limentani A. 76, 106
 Lo Monaco F. 150n
 Lodoli M. 194
 Lombardo A. 69, 73, 85, 86, 89
 Lombardo T. 73
 Lonardi G. 132n, 184
 López Cortezo C. 172, 179n
 Lucano *vd.* Anneo Lucano, Marco
 Luciani A., papa 97
 Ludovico Santo di Beringen 15, 17, 18, 23n

- Lunetta M. 188, 190
 Luperini R. 198
 Luzi M. 58, 59

 Maccari P. 66n
 Maggini F. 167
 Magrelli V. 197, 198
 Magro F. 60, 62, 66n, 67n
 Malaspina M. 172
 Malatesti C. 128
 Malato E. 161n
 Mann N. 15, 22n
 Manzi P. 46n
 Manzoni, famiglia 110
 Manzoni A. 109-39
 Marchese C. 26, 45, 47n
 Marcihacy E. 76
 Marinari A. 163n
 Maroncelli P. 111
 Marrani G. 143-50, 179n, 199, 200, 201
 Marsand A. 162n
 Martelli M. 134n
 Martellotti G. 18, 22n, 24n, 160n, 161n
 Martinelli D. 134n
 Martins de Bulhões F. *vd.* Antonio, santo
 Marziale *vd.* Valerio Marziale, Marco
 Massimilla G. 48n
 Mastrocola P. 94
 Mastronardi L. 194
 Mastropasqua A. 188-91
 Matraini C. 68n
 Matt L. 190
 Mauro A. 46n, 47n
 Mazzoni G. 182
 Mazzucchi A. 178n, 193
 Mengaldo P.V. 46n, 76, 104, 106, 184-86, 198
 Mesa G. 198
 Mier L. 23n
 Mimnermo 34
 Mineo N. 163n
 Mirto I.M. 200
 Molinari C. 171, 179n
 Mondadori Alberto 129n
 Mondadori Arnoldo 129n
 Montale E. 56, 59, 181-84, 194, 198, 201
 Monti M. 200
 Motta E. 162n

 Nakamura T. 200
 Naselli C. 162n, 163n, 164n, 165n
 Negri F. 155, 162n
 Nencioni G. 52
 Neri F. 24n
 Nietzsche F.W. 188
 Nigro S.S. 163n
 Nisticò R. 65n
 Nota E. 161n, 164n
 Novati F. 162n

 Omero 10, 17, 75, 87, 88, 92, 105
 Onofri S. 194, 195
 Orazio Flacco, Quinto 17, 42
 Orelli G. 184
 Orsini, casata 14
 Ossola C. 105
 Ovidio Nasone, Publio 17, 100, 170

 Pacasassi, editore 155
 Paccagnella I. 105
 Pacuvio, Marco 17
 Paganini P. 162n
 Paladino V. 131n
 Palesa A. 163n
 Pallavicino-Mossi L. 162n
 Palmieri P. 163n
 Panfilo Sasso 200
 Paoletti G. 155
 Papinio Stazio, Publio 17, 99
 Parolari G.C. 154, 162n, 163n
 Pascoli G. 59, 77, 87, 88, 90, 92, 104, 181
 Pasolini P.P. 198
 Pasquini E. 46n, 179n, 201-02
 Pastore Stocchi M. 161n
 Patat A. 199
 Pellico S. 111, 118, 132n
 Percopo E. 46n
 Perdichizzi V. 130n
 Pérez B. 22n
 Pernicone V. 167, 177n
 Peron G. 105, 163n
 Persio Flacco, Aulo 17
 Pestarino R. 67n
 Petrarca F. 7-26, 29-50, 63, 86, 92, 144, 151-65
 Petrarca G. 10, 16
 Petri S., stampatore 157
 Petrucci A. 162n
 Pézard A. 177
 Piazzolla M. 188
 Pieroni S. 200
 Pindaro 77
 Pinotti G. 189
 Pinto R. 167, 172, 176, 177n, 201
 Pirovano D. 150n, 177n, 178n
 Pizzuto A. 189, 190
 Ponte G. 10, 15, 21, 22n
 Poppi A. 105
 Porta C. 133n
 Privitera G.A. 105
 Proba 17
 Properzio, Sesto 35, 36, 37, 42, 48n, 49n
 Proust M. 66n
 Prudenzio *vd.* Aurelio Prudenzio Clemente
 Punzi A. 177n
 Pusterla F. 198
 Putnam M.J. 50n

 Quinto Smirneo 99
 Quondam A. 150n, 161n

- Raboni Giovanni 51-68
 Raboni Giulia 66n, 131n
 Raffaelli F. 158, 165n
 Ragusa K. 200
 Raimondi E. 23n
 Ramat S. 70, 75, 97, 106
 Ranalli F. 163n
 Ranieri A. 193
 Rebora C. 189
 Renzi L. 63, 67n, 106
 Riccardi C. 129n, 134n
 Ricci L. 200
 Rico F. 19
 Rizzo S. 161n, 162n, 164n, 165n
 Roberto d'Angiò 9, 10, 11, 12, 17
 Rogante G. 163n
 Romolini M. 184
 Roncaglia A. 76, 106
 Roncalli G., papa 97
 Ronchini A. 162n
 Rongoni G. 163n
 Rossetti D. 24n, 155, 163n
 Rossi L. 163n
 Rossi L.C. 150n, 160n
 Rossi V. 162n
 Ruffini G. 150n
 Ruozzi C. 194-97
 Russi V. 199
 Russo L. 115
- Saba U. 97, 200
 Sade (de) D.A.F. 155, 162n
 Saffo 35
 Salvatore E. 200
 San José Lera J. 23n
 Sandrini G. 117, 132n, 133n
 Sanesi I. 131n, 133n
 Sanesi R. 66n
 Sanguineti E. 189, 190
 Sannazaro I. 25-50
 Santagata M. 150n
 Sapegno N. 24n
 Sassi (de') S. *vd.* Panfilo Sasso
 Sassoli E. 162n
 Saviello A. 85, 106
 Saviolo P. 104
 Savoca G. 184
 Scaffai N. 150n
 Scazzola G.A. 163n
 Scego I. 199
 Sciascia L. 194, 195
 Scipione, maggiore *vd.* Cornelio Scipione Africano, maggiore, Publio
 Scrimieri Martín R. 167, 176, 201
 Sedulio 17
 Segre C. 189
 Senatore F. 193
 Seneca, minore *vd.* Anneo Seneca, Lucio, minore
- Sepulcri A. 162n
 Sereni V. 53, 57, 67n, 186, 197, 198
 Serres M. 197
 Severino R. 134n
 Sferruzza S. 200
 Sforza G. 129n
 Shakespeare W. 56
 Shelley P.B. 93
 Shillingsburg P. 194
 Sicco Polentone 72, 89, 101
 Sinigaglia S. 189
 Sismondi (de) J.Ch.L.S. 130n
 Socrate *vd.* Ludovico Santo di Beringen
 Soldani A. 47n, 50n
 Spadolini G. 97
 Spagnolo L. 200
 Stampa G. 68n
 Starnone D. 194, 195, 196
 Stazio *vd.* Papinio Stazio, Publio
 Stella A. 133n
 Strappini L. 200
 Strocchi D. 155, 163n
 Stroppa S. 24n
 Strozzi G.B., il Vecchio 64, 68n
 Sultzbach J. 26, 46n
- Tabellini M.R. 194-97
 Tabusi M. 200
 Tani I. 199-201
 Tanturli G. 47n, 48n, 50n, 109, 169-72, 176, 178n, 179n
 Tartaro A. 163n
 Tasso B. 47n
 Tasso T. 193
 Tatasciore E. 181-82
 Testa E. 60, 65n, 66n
 Teucci S. 201-02
 Tissoni Benvenuti A. 22n
 Tissoni R. 161n
 Tito Flavio Cesare Vespasiano Augusto, imperatore 17
 Tiziano Vecellio 69, 73, 74, 77, 85, 86, 89
 Tommaso d'Aquino 77
 Tommaso da Messina 152
 Tonelli N. 22n, 47n, 48n, 67n, 69, 73, 77, 88, 97, 109, 151, 171, 172, 177n, 179n, 202
 Tosi L. 111, 113, 114
 Trakl G. 95
 Treves P. 163n
 Troncarelli D. 200
 Tronci L. 200
- Ungaretti G. 198
- Valduga P. 64, 68n
 Valentinelli G. 152, 153, G. 161n, 162n
 Valerio Catullo, Gaio 17
 Valerio Marziale, Marco 17

- Valgimigli M. 182
Varela-Portas de Orduña J. 167, 172, 173, 174,
175, 176, 179n, 202
Venturini L. 199
Verducci C. 163n
Vettio Aquilino Giovenco, Caio 17
Vilella Morató E. 167, 176
Villa M. 187-88
Villari S. 47n
Virgilio Marone, Publio 10, 12, 17, 170
Visconti, casata 24n
Visconti E. 109-139
Visconti F. 127
Visconti G. 24n
Wilkins E.H. 157, 164n
Zaccarello M. 150n
Zambrini F. 155
Zanato T. 46n, 48n
Zanzotto A. 65n
Zembrino A. 167, 176
Zoja L. 66n
Zucco R. 65n, 66n, 105

INDICE DEI MANOSCRITTI

a cura di Simonetta Teucci

BOLOGNA

Biblioteca Universitaria

1289: 168

CITTÀ DEL VATICANO

Biblioteca Apostolica Vaticana

Vat. Lat. 3355: 153

Vat. Lat. 3793: 145-46

Vat. Lat. 4518: 153

Vat. Lat. 5621: 153

Chigiano LV 176: 177n-78n

Chigiano LVIII 305: 169

EL ESCORIAL

Real Biblioteca de San Lorenzo

e.III.23: 146-47

FERMO

Biblioteca Civica Spezioli

Fondo Fracassetti

Prose, Cassetta unica: 158

Sezione Petrarchesca

Familiari, Cassette 1-4: 152-53, 158

Senili, Cassette 1 e 3: 152, 158-60

Varie, Cassetta unica: 158

Inedite, Cassetta unica: 158

Adnotationes, Cassette 1 e 2: 158

Rerum memorandarum libri, Cassetta unica: 158

Miscellanea petrarchesca, Cassette 1 e 2: 154-55,
162

Carteggio, Cassetta unica: 158, 162n, 165n

FIRENZE

Biblioteca Medicea Laurenziana

78, 3: 153

Acquisti e Doni 280: 8

Biblioteca Nazionale Centrale

II. IV. 126: 170

Magl.VII 720: 26, 39, 46, 50n

Fondo Le Monnier

9, 14-50: 154

26, 71: 154

Biblioteca Riccardiana

1035: 177

1044: 170

1050: 168, 171, 178n

2803: 168

LONDRA

British Library

Additional Mss. 26772: 168, 171, 178n

MILANO

Biblioteca Ambrosiana

B 116 sup.: 153

Biblioteca Nazionale Braidense

Sala manzoniana

ms. vs.X.1: 111, 123, 127

ms. vs.X.2: 133n

ms. vs.XI.4: 111

ms. x.1: 111, 116, 117, 128, 132n, 134n, 135n

ms. x.2: 110, 111, 112, 113, 114, 118, 123, 124,
134n

NAPOLI

Biblioteca dei Girolamini

Oratorio XXVIII 1 8: 26, 48n

Biblioteca Nazionale Centrale

VIII G 7: 8

PADOVA

Biblioteca del Seminario vescovile

357: 153-54

358: 154

ROMA

Biblioteca Nazionale Centrale

Sessoriano 413: 48n

San Pantaleo 8: 171

TOLEDO

Biblioteca Capítular

Zelada 104 6: 177n

VENEZIA

Biblioteca Nazionale Marciana

It. IX 529: 148-49

Lat. XI 17: 153

Quaderni «Per leggere»

Volumi pubblicati:

Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres.
Atti del Convegno di Milano, 26, 27 febbraio e 1 marzo 2003
a cura di Edoardo Esposito

Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres.
Studi e spogli
a cura di Edoardo Esposito

Paolo Zoboli
La rinascita della tragedia.
Le versioni dei tragici greci da D'Annunzio a Pasolini

«Nuovo giornale letterario d'Italia» (1788-1789)
antologia a cura di Elena Parrini Cantini

L'antologia, forma letteraria del Novecento
a cura di Paolo Giovannetti e Sergio Pautasso

Marco Gaetani
Lo sguardo di Giano.
Il tempo e le opere di Carlo Emilio Gadda

Dante Alighieri
Le Quindici Canzoni. Lette da diversi I, 1-7

L'entusiasmo delle opere.
Studi in memoria di Domenico De Robertis
a cura di Isabella Becherucci, Simone Giusti, Natascia Tonelli

Dante Alighieri
Le Quindici Canzoni. Lette da diversi II, 8-15 con appendice di 16 e 18

L'esperienza letteraria di Arrigo Bugiani dal 1930 al 1958.

Documenti e studi

a cura di Simone Giusti

Isabella Becherucci

L'alterno canto del Sannazaro.

Primi studi sull'Arcadia

Maksim Il'ič Šapir

Universum Versus.

Saggi di teoria del verso e di teoria della letteratura

a cura di Cinzia Cadamagnani, Guido Carpi, Giuseppina Larocca

Paolino Pieri

Croniche della Città di Firenze

a cura di Chiara Coluccia

Ricordo di Domenico De Robertis.

Atti delle giornate in memoria

Firenze, Aula Magna del Rettorato, 9-10 febbraio 2012

a cura di Carla Molinari, Giuliano Tanturli

Simone Giusti

Per una didattica della letteratura

Milo De Angelis

«Intervallo e fine».

Commento a una sezione di Somiglianze (1976)

a cura di Fabio Jermini

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
Natacia 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

