

PER LEGGERE

I GENERI DELLA LETTURA

ANNO XIV, NUMERO 26, PRIMAVERA 2014

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

SUSANNA PANTALEO,
SIMONETTA PENSA, SIMONETTA TEUCCI

Con la partecipazione di

CARLO ANNELLI
(*University of Wisconsin-Madison*)

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 1591-4861 (print)
ISSN 2279-7513 (on line)

© Pensa MultiMedia 2014

Finito di stampare
nel mese di aprile 2014

Comitato scientifico

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

Lettura e valutazione degli articoli (Open Peer Review)

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

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

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

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

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

SOMMARIO

- 7 FRANCESCA LATINI
Il ternario di un «poeta baione»: il Capitolo del ravanello
The ternary of a “poeta baione”: the Capitolo del ravanello
- 63 STEFANO GIAZZON
La maschera dell’ambiguità. Sull’Ifigenia di Lodovico Dolce
The mask of ambiguity. On Lodovico Dolce’s Ifigenia
- 91 LUIGI BLASUCCI
Giacomo Leopardi: Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze
- 121 SABRINA STROPPIA
‘Ciò che resta’. Commento a Le parentesi di Fabio Pusterla (da Concessione all’inverno)
“All that remains”. Commentary on Le parentesi of Fabio Pusterla

DIALOGHI

- 141 PAOLO BORSA
Pace, giustizia e bene comune da Guittone a Dante. La poesia politica in età comunale
Peace, justice and common good from Guittone to Dante. Political poetry in the communal age
- 157 ENRICO TATASCIORE
Eternità dei mortali. Note sui Lirici greci di Quasimodo
Eternity of mortals. Notes on Quasimodo’s Lirici greci

173 LAURA GATTI

La «sinistra della parola» di Valerio Magrelli. Per una lettura di Amo i gesti imprecisi; Se basta appena; La spiaggia, il legno fradicio, i copertoni; Qual è la sinistra della parola da Nature e venature
A Reading of Amo i gesti imprecisi; Se basta appena; La spiaggia, il legno fradicio, i copertoni; Qual è la sinistra della parola from Nature e venature

CRONACHE

187 MARCO SANTAGATA

Ricordo di Umberto Carpi. Presentazione del volume: L'Inferno dei guelfi e i principi del Purgatorio, 20 settembre 2013 Roma, Università della Sapienza

190 Ruggieri Apugliese, *Rime*, a cura di F. Sanguineti [A.Valenti]; Dante Alighieri, *Opere. Volume primo. Rime, Vita Nova, De Vulgari Eloquentia*, a cura di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, introduzione di M. Santagata [M. Berisso]; *Le opere di Dante*, testi critici a cura di F. Brambilla Ageno, G. Contini, D. De Robertis, G. Gorni, F. Mazzoni, R. Migliorini Fissi, P.V. Mengaldo, G. Petrocchi, E. Pistelli, P. Shaw, riveduti da D. De Robertis e G. Breschi [M.R. Traina]; Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano [A.Valenti]; V. Sereni, *Frontiera - Diario d'Algeria*, a cura di G. Fioroni [F. Latini]; *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, a cura di M. Rubio Áquez e N. D'Antuono [F. Razzi]

221 *Indice dei nomi*

227 *Indice dei manoscritti*

FRANCESCA LATINI

*Il ternario di un «poeta baione»: il Capitolo del ravanello**

The ternary of a “poeta baione”: the Capitolo del ravanello

ABSTRACT

Il contributo si articola in tre parti. Si apre con un saggio introduttivo, in cui per prima cosa si traccia la storia editoriale del *Capitolo del ravanello* (uscito adespoto per la prima volta nella miscellanea *Le terze rime de messer Giovanni dalla Casa di messer Bino et d'altri*, realizzata a Venezia da Curtio Navò nel 1538). Quindi si tenta di inquadrare il testo entro il genere ‘capitolo burlesco’, e di individuarne quei tratti stilistico-argomentativi che inducono a pensare a una sua stesura in ambito romano, nella Roma delle due Accademie della Virtù e dei Vignaiuoli. Seguono l'edizione critica, impostata sul testo della Navò (corretto sulla base di altri testimoni, in particolare il manoscritto Est. ital. 224 della Biblioteca Estense di Modena) e il commento.

This study consists of three parts. The first part begins with an introduction focused on the editorial history of the *Capitolo del ravanello* (published for the first time in 1538 in the miscellaneous collection *Le terze rime di messer Giovanni della Casa di messer Bino et d'altri* printed in Venice by Curzio Navò, where it is presented as an anonymous composition). An analysis aimed at setting the *Capitolo* within the literary genre of the ‘capitolo burlesco’ follows the introduction. Here the text is further explored in order to identify all the stylistic and thematic features that can substantiate the hypothesis of its Roman genesis – associating it in particular with the cultural atmosphere of the two roman Academies of the Virtù and the Vignaiuoli. The second part of the study provides a critical edition of the *Capitolo* based on the 1538 text published by Navò, which has been emended thanks to other witnesses (in particular the manuscript Est. ital. 224 of the Biblioteca Estense, Modena). The third and final part consists of a commentary on the text.

* Ringrazio Giuliano Tanturli, con cui ho rivisto e discusso soprattutto la parte ecdotica, occasione per me non solo di correggere ingenuità ed errori di questo singolo studio, ma di apprendere un metodo di lavoro unicamente trasmissibile da maestro ad allievo in un confronto diretto, principiando io, inesperta, da esercizi elementari sul campo, a fianco di chi da sempre pratica la filologia nell'eccellenza.

Le «Rime in Burla del Bronzino pittore», come egli stesso le intitolò, comprendono in massima parte capitoli berneschi e sonetti alla maniera del Burchiello. Innanzi tutto io debbo stabilire quali e quanti sieno i capitoli autentici. Il Mazzuchelli gli toglieva quattro capitoli che comunemente si dicono di lui per darli a Cristofano di Lorenzo Allori, e per l'a punto quelli contenuti nel Terzo Libro delle OPERE BURLESCHES DEL BERNI (Firenze 1723, ma Napoli 1729). [...]

Riguardo il capitolo *del Ravanello* mi son formata la persuasione che non appartenga ad Angiolo. La ragione addotta dal Margini¹ [*sic*] per attribuirglielo, ciò è che vi si riconoscano lo stile e i modi del Nostro, non mi pare sufficiente, tanto più che io, invece di trovarvi somiglianze con altri capitoli, vi trovo delle differenze. Chi legga il capitolo *del Ravanello* lo potrà senz'altro riconoscere quale opera di uno de' più sboccati berneschi, laddove il Bronzino non trascende mai siffattamente, neppure nel capitolo *del Pennello* che è scritto nella giovinezza ed è il suo più libero. Questo particolare giudizio può comportarsi con prove di fatto.

Il capitolo *del Ravanello* apparve la prima volta nel 1538 in un tometto contenente «*Le Terze Rime de Messer Giovanni dalla Casa, di Messer Bino et d'altri*» facente parte della rarissima e pregevole edizione delle rime del Berni, procurata da Curtio Navò. Qui dopo le rime del Casa e del Bino, leggesi il capitolo *del Pennello*, colla dichiarazione di appartenenza al Bronzino; di séguito a questo leggesi ultimo il capitolo *del Ravanello*, senza indicazione di sorta. Nè la ristampa di questo tometto fatta nel 1540, nè le successive copie materiali di essa (s. l. (*Venezia*) '42 e '45) dànno nessuna luce sull'autore del capitolo di cui discorriamo. Solamente nel 1729 si stamparono nuovamente i due capitoli così:

Capitolo del Pennello del Bronzino pittore

Capitolo del Ravanello del medesimo Bronzino

Certamente gli editori credettero del Bronzino il *Ravanello* perchè nell'edizione del 1538 e derivate lo trovarono collocato subito dopo il *Pennello*, che era dichiarato di lui. E più certo ancora si è che, addivenute rarissime le edizioni del Cinquecento, il *Ravanello*, per quella arbitraria dichiarazione aggiunta nella stampa del 1729, fu creduto poi del Bronzino. Ma credere che questo capitolo sia proprio del nostro pittore perchè fu pubblicato col suo nome in quel *Terzo libro d'opere burlesche* (1729) «dove fu messo un po' d'ogni cosa, del Berni e dell'Aretino, di Lorenzo de' Medici e d'una Monaca de' Bardi, del Galilei e di certo Romolo Bertini...»² non mi sembra ragionevole, tanto più che siffatto accozzamento di poeti dà poca garanzia sul criterio co 'l quale l'edizione fu condotta e perciò anche poca sull'accuratezza delle attribuzioni.

D'altra parte, questo componimento non è contenuto nel codice autografo (nè vi sono ragioni per credere che fosse compreso nella parte mutila) e non è nemmeno ricordato nel capitolo del *Ravaggiuolo*³. Stampato pertanto anonimo nelle edizioni del Cinquecento, comparve poi sotto il nome di Gerolamo Ruscelli fra le *Rime piacevoli del Borgogna* a Vicenza, pe 'l Barezzi, nel 1603; e successivamente in due ristampe di esse, vicentina l'una, pe 'l Grossi, nel 1609⁴; veneta, l'altra, pe 'l Baba, nel 1628⁵.

Io credo per ciò che questo capitolo non sia di Angiolo Bronzino, nè ragione alcuna vi è poi di attribuirlo a Cristofano di Lorenzo Allori, come vorrebbe il Mazzuchelli.

Così Albertina Furno, ne *La Vita E Le Rime Di Angiolo Bronzino*⁶, esprimeva i suoi dubbi sull'attribuzione del capitolo in questione ad Angiolo di Cosimo. Dato il carattere di capitolo adespoto con cui il ternario dedicato al rava-

nello si presenta nelle stampe cinquecentesche, anche Franca Petrucci Nardelli relega nella sua edizione critica il componimento in Appendice⁷. Alla studiosa dobbiamo l'elenco delle stampe dove apparve il capitolo, elenco in cui aggiungo, oltre alla stampa del 1760, le due cinquecentine (1540 e 1545) già rammentate dalla Furno, che la Petrucci Nardelli non rammenta proprio, mentre risulteranno comunque importanti testimoni, su cui stabilire e la storia editoriale del capitolo e la trasmissione del testo:

- *Le terze rime de messer Giovanni dalla Casa di messer Bino et d'altri*, Venezia, Per Curtio Navò et fratelli, 1538, pp. 34v-36v
- *Le terze rime de messer Giovanni dalla Casa di messer Bino et d'altri*, [Venezia], 1540, pp. 167r-168v
- *Le terze rime de messer Giovanni dalla Casa di messer Bino et d'altri*, [Venezia], 1542, pp. 167r-168v
- *Le terze rime de messer Giovanni della Casa di messer Bino et d'altri*, [Venezia], 1545, pp. 167r-168v
- *Delle rime piacevoli del Borgogna, Ruscelli, Sansovino, Doni, Lasca, Remigio, Anguillara, Sansedonio E d'altri vivaci Ingegni...*, III, In Vicenza, per Barezzo Barezzi, 1603, pp. 80v-81v
- *Delle rime piacevoli del Berni, Copetta, Francesi, Bronzino, Martelli, Domenichi, Strascino et altri...*, III, in Vicenza, appresso Francesco Grossi, 1610, pp. 80v-81v;
- *Delle rime piacevoli del Borgogna, Ruscelli, Sansovino, Doni, Lasca, Remigio, Anguillara, Sansedonio, E d'altri vivaci Ingegni...*, III, In Venetia, Appresso Francesco Baba, 1627, pp. 80v-81v
- *Il terzo libro dell'opere burlesche di M. Francesco Berni, di M. Giovanni Della Casa, dell'Aretino, de' Bronzini, del Franzesi, di Lorenzo de' Medici, del Galileo, del Ruspoli...*, In Firenze, Porcelli, 1723 [ma Napoli, 1729], pp. 43-46
- *Il primo libro dell'opere burlesche Del Berni Del Casa Dell'Aretino Del Bronzino Del Franzesi Del Medici Del Galileo Del Ruspoli Del Bertini Del Firenzuola Del Lasca Del Pazzi E d'altri Autori*, in Usecht al Reno [ma Roma], Appresso Jacopo Brodelet, 1760, pp. 44-47
- *Il terzo libro dell'opere burlesche del Berni Del Casa Dell'Aretino Del Bronzino Del Franzesi Del Medici Del Galileo Del Ruspoli Del Bertini Del Firenzuola Del Lasca Del Pazzi E d'altri Autori*, in Usecht al Reno [ma Roma], Appresso Jacopo Brodelet, 1771, pp. 53-56
- *Li capitoli faceti editi ed inediti di messer Agnolo Allori detto il Bronzino eccellente pittore e poeta fiorentino ora per la prima volta pubblicati unitamente a' Saltarelli del medesimo autore*. Per le nozze Barbaro-Reali, a cura di P. Magrini, Venezia, Dalla Tipografia di Alvisopoli, 1822, pp. 399-402
- *Il terzo libro dell'opere burlesche di M. Francesco Berni e di altri...* Leida, G. Van der Bet, 1824, I, pp. 50-53.

La redazione proposta dalla Petrucci Nardelli è quella della prima stampa (1538), da cui derivano le redazioni delle su ricordate stampe del 1542, 1723 [1729], 1771, 1822, 1824 (ma anche la Brodelet 1760, nonché le due stampe, presumibilmente veneziane, del 1540 e del 1545); ben diverso, avverte sempre la studiosa, il testo che si legge nell'edizione del 1603, da cui discendono le stampe del 1610 e del 1627.

Se ben discutibile appare l'attribuzione al Bronzino, sulla sola ragione della consequenzialità dei due capitoli (*Il pennello* – *Il ravanello*) nelle prime quattro stampe (1538, 1540, 1542 e 1545), l'assegnazione al Ruscelli, invalsa dall'edizione del 1603, è agevolmente confutabile sulla scorta del capitolo delle *Lodi del fuso* del medesimo autore⁸. In questo ternario, il poeta, venendo a esporre i motivi per cui intende elogiare il fuso, afferma infatti che lo strumento atto alla filatura è senz'altro più degno di encomio rispetto ad altri soggetti già cantati, tra i quali il Ruscelli rammenta le fave e il dio Priapo di Giovanni Mauro d'Arcano, il forno del Casa, il naso del Dolce⁹, i cardi del Berni e in ultimo i ravanelli, che, dunque, sono, come i precedenti soggetti¹⁰, tema di un capitolo celebrativo altrui¹¹; *Delle lodi del fuso* 1–15: «IO SON per dimenarmi in suso e 'n giuso / con la lingua, co i piedi, e con le mani / fin c'habbia a voglia mia lodato il fuso, / poiché certi poeti ceretani, / scrisser di certe cose ch'a fatica / le fiuteriano, unte di lardo, i cani. / Vedete il Bernia quanto s'affatica, / in dir de l'aco: et è dal fuso a quello / quanto da l'elefante a la formica. / Non dico già che non sia buono e bello / il celebrar le fave e 'l dio de gli orti / e 'l forno e 'l naso e i cardi e 'l ravanello, / ma non mi par che la ragion comporti / che 'l più degno si taccia, e che si faccia / in prima honor a quel che meno importi». Ora, se il *Capitolo del ravanello* presentato nella Barezzi, nella Grossi e nella Baba, non è che una versione pesantemente corretta ed epurata del testo originale, arbitrio agevolato dal carattere adespoto del ternario nelle stampe cinquecentesche, si tenga presente che gli altri cinque capitoli erano usciti invece in edizioni anteriori sotto il debito nome del loro autore (Quinto Gherardo e Lodovico Dolce). L'operazione editoriale compiuta nella stampa Barezzi (da cui discesero la Grossi e la Baba) fu dunque propriamente un atto censorio e fraudolento insieme, favorito forse, nel caso del *Ravanello* dall'avere avuto il Ruscelli interessi personali nel campo alchemico, che, com'è noto, lo portarono a patrocinare o piuttosto comporre il trattato di medicina e di dietetica, *De' secreti del reuerendo donno Alessio Piemontese*, già nella sua prima redazione (Venezia 1555)¹².

Difficile da accettare la proposta del Mazzuchelli¹³, riferita sempre dalla Furno, il quale attribuì al padre di Alessandro Allori, lo spadaio Cristofano di Lorenzo, un capitolo il cui autore, pur 'dialogando' – come di seguito dirò – col Mauro, pertanto attenendosi alle argomentazioni dotte di questo poeta, mostra un buon livello di cultura personale, là dove rammenta personaggi non tanto come Semiramide, Ulisse e Penelope, Giuditta e Oloferne (vv. 76, 79, 85–87), ma quanto un'eroina niente affatto popolare e d'ordinaria fama come Issicratea (v. 82)¹⁴.

Dalla consultazione dell'*Iter Italicum* si rileva però l'esistenza di un manoscritto conservato alla Biblioteca Estense di Modena, l'Est. ital. 224¹⁵, assegnato dal Kristeller al secolo XVI ex., ma, preciserei senz'altro la cronologia, dandolo almeno ai primi decenni del XVII secolo¹⁶, contenente una raccolta di rime, assai eclettica; alcuni testi sono peraltro in dialetto: la silloge parrebbe scaturita per volontà di un compilatore dagli interessi locali e soggettivi¹⁷. Qui oltre al *Capitolo del Penello*, debitamente attribuito al Bronzino (41r–45r), è tra-

scritto anche un *Capitolo del Rauanello*, assegnato al Bini (35v-38v). Testimone ben successivo alle prime quattro stampe cinquecentesche, il manoscritto è comunque documento di rilievo, a motivo di questa differente attribuzione del ternario a Giovan Francesco Bini, su cui poi tornerò.

Possiamo fissare il *terminus ante quem* relativo alla composizione del capitolo all'anno 1536, giacché vi si rammenta Giovanni Mauro d'Arcano (vv. 16-18), autore dei due ternari dedicati alla fava, come ancora vivente¹⁸. Il richiamo al Mauro¹⁹ non ha però solo ai nostri fini valenza di riferimento cronologico: l'intero componimento appare, infatti, a una lettura comparativa coi due capitoli del friulano, una risposta del poeta anonimo al Mauro, poiché più immagini metaforiche, con relative espressioni e voci ambigue, facenti riferimento a realtà oscene, sono direttamente mutate dai due capitoli della *Fava* (cfr. poi il commento)²⁰. Potremmo anzi affermare che è proprio grazie alla prolissità di scrittura, contrassegno stilistico di Giovanni Mauro d'Arcano, che le eufemizzazioni del *Ravanello* si delucidano, attraverso un raffronto coi corrispondenti tropi, descritti nei termini di accuratissime ipotiposi, dei capitoli della *Fava*. Ci troviamo insomma di fronte a uno di quei ternari per i quali Silvia Longhi ha parlato di un'«oscillazione a pendolo dei rimandi [che] passa da autore ad autore, in modo che la posizione relativa di un componimento risulta dal suo porsi quale seguito o continuazione di un altro componimento, esplicitamente designato come antefatto»²¹.

L'encomio del ravanello è ascrivibile al genere dei capitoli in cui, celebrando un'umile vivanda (è uno dei moduli di canto più frequenti, nonché si tratta di una tematica caratteristica soprattutto dei capitoli di produzione fiorentina, dipendenti dal modello bernesco)²², si tesse anche un'indubbia lode all'organo sessuale maschile. La scelta del referente vegetale con tale valenza simbolica ha varie attestazioni precedenti il ternario adespoto, di facile recupero anche attraverso la consultazione di vocabolari²³, alle voci pressoché sinonimiche: *radice*, *rafano*, *ramolaccio*, *ravano*, *ravanello*, ecc.. Così se Burchiello si era già fatto cantore paradossale delle 'virtù' della radice (*Ecci una cosa quanto più la smalli*)²⁴, con lui si accorda la canzone a ballo laurenziana *O buon mariti prego m'insegnate* 16: «radici vuol, ravanelli e carote»²⁵, tanto per citare due esempi fruibili da parte dell'autore anonimo²⁶. Ma, appunto, dato per indubbio il valore simbolico del tubero, non possiamo d'altra parte negare che il capitolo risponda anche a quel modulo di lode riservata a basse realtà (fra queste anche i cibi poveri), tipico sempre della tradizione dei ternari burleschi²⁷. In tal senso è d'obbligo osservare come il ravanello sia uno di quei temi di trattazione ricordati abitualmente in dotti elenchi (cinquecenteschi o di secoli successivi) in cui si registrano autori antichi e moderni che scrissero su soggetti vili o di «natura dappoca», e che in tali cataloghi il rafano è appunto inventariato come argomento studiato dal greco Marcione²⁸.

Tornando alla valenza emblematica della semplice pietanza²⁹, date le due possibili forme del *Raphanus sativus* nelle sue sottovarietà – lungo o rotondo – credo che un lettore malizioso e accorto possa sentirsi autorizzato ad avanzare

una doppia interpretazione del tropo: ovvero che il ravanello debba, sì, per tutto il ternario essere inteso come metafora fallica, ma che, tuttavia, almeno a livello dei vv. 22-23 (se ne veda, nel commento, la nota relativa), lo stesso ortaggio consenta anche altra compossibile interpretazione, quale immagine figurata dei testicoli. Accolta tale ipotesi di simbologia doppia, o almeno duttile, in base all'argomentazione di volta in volta sviluppata nel capitolo, siamo in grado di comprendere la specifica funzione di ternario di risposta, o meglio di *correctio*, che l'anonimo autore indirizza ai capitoli della *Fava* del Mauro. Il poeta del *Ravanello* contrapporrebbe infatti alla scelta 'riduttiva' del poeta friulano, celebrante solo l'organo sessuale maschile in figura di fava (vegetale esclusivamente raffrontabile, data la sua forma, al fallo), il suo encomio dedicato a un ortaggio che, in grazia di una peculiare polimorfia, gli permette, entro la più tradizionale lode al membro, di inserire anche un doveroso encomio ai «granelli», per dirla con Grazzini, importanti compartecipi di certe pratiche erotiche, o almeno dispositivi indispensabili a conferire alla «radice gloriosa», virtù di «augmentare e mantener l'humana prole» (cfr. vv. 61-62)³⁰.

Pur classificabile come capitolo 'in lode', *Il ravanello* è, in ogni caso, concepito anche come ternario in cui il poeta si rivolge, esponendo le virtù del tubero, a un interlocutore. Possiamo annoverarlo dunque anche tra i vari esempi di «lettere in capitoli»³¹. A differenza però di altri ternari missivi, il destinatario non è qui ricordato col nome o col nomignolo, traccia di una identità che possa in qualche modo essere ricostruita con un lavoro investigativo. Possiamo infatti soltanto appurare il rapporto stretto che lega il poeta al dedicatario anonimo, a cui l'autore si rivolge chiamandolo «compare». Direi, però, che pur rimanendo costui privo di dati anagrafici, la sua professione è pressoché manifesta: si tratta infatti di un medico (cfr. v. 37). Tale occupazione sembra inoltre rendersi responsabile di una preferenza argomentativa: gli apprezzamenti che il poeta indirizza al ravanello, più che essere rivolti alle qualità educative dell'ortaggio, sono destinati alle virtù terapeutiche del *Raphanus*³².

A questo punto, senza avere la minima pretesa di dare un'identità all'autore del testo burlesco in questione e insieme al suo destinatario, torniamo al problema dell'attribuzione. Il *Capitolo del ravanello* invero non è l'unico ternario indirizzato a un medico, ossia a un uomo che più di altri è in grado di apprezzare le doti del «balsamico elisire»: analogamente a un addetto del settore è rivolto per esempio il ternario del Domenichi, *Capitolo a mastro Iacopo di Neri, cirusico e barbiere* (edito nella Giuntina del 1555), anche se nel capitolo, concepito in forma di missiva inviata da lontano e malagevole paese (altro *topos* della poesia burlesca), il Domenichi non affronta affatto questioni curative, che sono invece la ragione prima per cui il *Capitolo del ravanello* è destinato al «compare» medico.

Appare dato quanto meno curioso che anche un ternario di Giovan Francesco Bini – il poeta a cui nell'Est. ital. 224 si attribuisce il *Capitolo del ravanello* –, sia indirizzato a un medico: *Il bicchiere, tributo in versi di m. Bino a G. Cin-*

cio medico fiammingo (edito sempre nella Giuntina del 1555, ma databile al 1538)³³. Come ricorda Silvia Longhi, Giuseppe Cincio fu membro dell'Accademia della Virtù, di cui anche il Bini fece parte³⁴. Ma Accademia della Virtù vuol dire di fatto Roma, la città in cui i berneschi, come ha osservato Romei, fecero «gruppo», intrecciando tra loro stretti rapporti: «Francesco Maria Molza, Giovanni Della Casa, Giovanni Mauro d'Arcano, Giovan Francesco Bini, Agnolo Firenzuola, Mattio Franzesi...»³⁵: il catalogo è questo. Ora, credo che un fenomeno come quello dell'«oscillazione a pendolo dei rimandi», di cui ha parlato la Longhi, caratterizzante la produzione dei ternari burleschi, possa più plausibilmente occorrere (soprattutto là dove il capitolo di risposta comporta di stabilire un dialogo con un poeta ancora vivente) tra letterati vicini, frequentatori dei medesimi circoli culturali. Insomma, che il *Capitolo del ravello* possa essere stato assegnato dal compilatore dell'Est. ital. 224 al Bini, intellettuale legato da rapporti personali (o almeno di consorteria) col Mauro, non mi sembra idea del tutto balzana³⁶. Il copista avrebbe in breve potuto supporre l'autorialità del Bini, giusta gli evidenti richiami all'interno del *Ravanello* ai due ternari che il Mauro dedica alla *Fava*, sulla base di questo effettivo legame accademico. Tanto più, aggiungo, l'ambito romano ci appare quale campo d'azione probabile di tale schermaglia poetica, se consideriamo che del *Ravanello* sembra a sua volta ricordarsi il Molza (altro 'virtuoso') col suo ternario dedicato all'*Insalata* (si veda nel commento la nota al v. 10)³⁷.

Una Roma che è anche quella della cosiddetta Accademia dei Vignaioli, «etichetta» sì «di comodo, convenzionale ed inesatta», come ha osservato Romei, invalsa, tuttavia, per designare «una sorta di libera aggregazione di persone, con comuni ideologie ed intenti letterari»³⁸ avente sede nell'urbe, e intorno alla quale gravitarono sempre il Mauro, il Bini (nonché il Molza). Non sfugga a questo punto, come narra il Doni nei *Mondi celesti, terrestri et infernali degli Academici Pellegrini* – purtroppo non dandoci la possibilità di abbinare i soprannomi ai corrispondenti membri – che tra i 'vignaioli' ci fu anche un Ramolaccio, ovvero un letterato che prese questo nomignolo, essendo gli aderenti soliti assumere appellativi dal mondo vegetale:

Io sono cittadino romano d'assai onorata famiglia e fui d'una Academia anch'io, chiamata la Vigna. Così a una mia villa fuori di Roma ci adunavamo insieme, e con le nostre composizioni cantavamo le virtù dell'erbe, delle viti il suave licor, de' frutti la dolcezza e l'utile di tutta l'agricoltura. Talmente che dell'Academia nostra, detta de' Vignaiuoli, n'è uscito di bellissime opere, come sono state: *La Cultivazione*, il *Dioscoride* vulgare, la traduzione della *Bucolica*, il *Comento*, *Lettere delle Ville*, *Gli orti delle donne*, insieme con molte altre composizioni mirabili. E così, come noi eravamo coltivatori di piante, ci mettemmo soprannomi d'erbe, onde questo era chiamato il Viticcio, l'altro il Cardo, il Semenza, il Borrana, il Carota, l'Agresto, il Mosto, il Fico, il Radicchio, il Ramolaccio e (per non dirgli tutti) simil nomi³⁹.

Il passo si trova nella *Diceria prima* del Romeo presidente della *Academia Peregrina* della sezione dei *Mondi* e continua con la narrazione dell'impresa dei 'vi-

gnaioli', che, per ottenere salvezza dal diluvio preannunciato dagli astrologi per l'anno 1524, organizzano un'incredibile scalata al cielo, con l'intento di ingraziarsi gli dèi, per mezzo di doni terreni. All'impresa partecipano tre accademici: il Cardo, il Carota e il Radice (ovvero il Ramolaccio già presentato). Prestando rispettivamente il Carota e il Radice troppa attenzione a Venere e a Ganimede, e suscitando di conseguenza la gelosia di Giove, i due sono precipitati e conficcati dal dio in terra e qui trasformati in tuberi. Ora, il racconto, alla luce di certi passi del *Ravanello*, si mostra assai interessante, quasi si trattasse della riscrittura, in termini di favola eziologica, delle vicende occorse all'accademico Ramolaccio (*alias* Radice), forse non solo autonominatosi col nome del tubero perché membro dell'Accademia dei Vignaiuoli, ma anche perché autore del ternario del *Ravanello*. Al Doni non possiamo malauguratamente dar più di tanto credito. Troppo questi lavora di fantasia, non solo perché la cronaca del tempo è dallo scrittore rivisitata in una fola immaginifica, ma anche perché egli stesso contraddice quei dati 'biografici' che qui viene a fornirci: al momento in cui i due suddetti 'vignaiuoli' sono puniti da Giove, vengono in loro soccorso infatti non i membri dell'accademia romana, ma gli 'ortolani' (cioè i membri dell'Accademia degli Ortolani, con sede a Piacenza), perché, come il Doni riferisce andando avanti nella narrazione il Carota e il Radice sono loro stessi degli 'ortolani'. Così anche in altra opera del Doni, la *Libreria*, il Cardo, il Carota e il Radice sono annoverati non tra i 'vignaiuoli', bensì tra gli 'ortolani'. Anche Romei⁴⁰ mette giustamente sull'avviso di non dar troppo credito a un parabolano come il Doni: se consideriamo infatti i tre 'vignaiuoli', o 'ortolani' che siano, due di questi recano nomignoli che fanno pensare al capitolo dei *Cardi* del Berni e ai ternari dedicati alla *Carota* da Mattio Franzesi. D'altra parte nella descrizione che nella *Libreria* il Doni fa dell'opera del Radice, dedicata chiaramente al tubero stesso, sembra di poter ritrovare alcune argomentazioni, se non propriamente affrontate, quantomeno alluse dal poeta del *Ravanello*: «Il Radice: la gran potenza che hanno le barbe quando le sono apiccate; e qual sieno le radici buone inanzi e quali dietro al pasto per sostentamento dello stomaco»⁴¹.

Tutti questi dati ci appaiono, come forse tali già apparvero al compilatore dell'Est. ital. 224, interessanti motivi non dico per fare con altrettanta certezza il nome di Giovan Francesco Bini, ma almeno per comprendere le ragioni dell'intitolazione apposta dal copista al capitolo.

Proviamo adesso a ribaltare il ragionamento, ridimensionando la facoltà deliberativa, nonché il presunto fiuto filologico del redattore del codice modenese. Studiando le quattro stampe cinquecentesche in cui apparve il ternario adespoto – la Navò del 1538, la stampa senza indicazione del luogo d'edizione e del nome dello stampatore del 1540, la stampa priva anch'essa del luogo d'edizione e del nome dello stampatore del 1542⁴², e l'ultima stampa del 1545, analogamente priva delle due informazioni (tutte comunque presumibilmente veneziane) –, mi sembra alquanto evidente che il codice non possa che essere posto in

correlazione con tale tradizione miscellanea, giacché la presenza in questo zibaldone privato, tra la babele di scritti accoltivi, di entrambi i capitoli del *Pennello* e del *Ravanello*, suggerisce una più o meno diretta parentela con le quattro raccolte antologiche che contengono la coppia di capitoli in questione.

Osserverei, inoltre, come tra le quattro, senz'altro la stampa del 1542 (rispetto alla quale, sulla base di rapporti testuali, potremo stabilire che il codice estense è collaterale), per motivi strutturali, è ancora più vicina alla 'composizione' del *corpus* antologico del manoscritto. È infatti questa cretostomazia che contiene, tra i capitoli del Mauro, il *Capitolo della fava*, nonché, tra i ternari del Dolce, il *Capitolo del naso alle donne*, ambedue inseriti dal compilatore dell'Est. ital. 224 nella propria raccolta. Nel codice miscellaneo entrano appunto anche questi due ternari dei berneschi di prima generazione: il *Capitolo della fava* del Mauro, ma senza indicazione del nome dell'autore (attacca a 45r, di seguito al *Pennello*, e il testo non è concluso: del capitolo possiamo leggere soltanto le prime quattro terzine, la pagina 45v è bianca, mentre di seguito è stata asportata una pagina), e il *Capitolo del naso alle donne* del Dolce (a 29r, prima del *Ravanello*, che attacca a 35v). Se il capitolo del Mauro, dopo la prima apparizione nella stampa veneziana del 1537, fu edito nuovamente l'anno successivo nella Navò del 1538, contenente appunto anche il *Capitolo del pennello* e il *Capitolo del ravanello*, il ternario del Dolce fu edito solo nella Navò di un anno successiva (1539). Tutti e quattro i capitoli in questione si trovano invece nella stampa del 1542.

Come già anticipato, a un'analisi dei rapporti propriamente testuali, sembra di poter ipotizzare che il manoscritto modenese (che chiamerò **D**) e la stampa del 1542 (**c**) siano collaterali, discendenti cioè da un antigrafo (**β**), responsabile di alcuni errori trasmessi tanto a **D** quanto a **c**, nella sua tiratura 'base'. La stampa infatti del '42, che appare in più luoghi scorretta rispetto alla *princeps*, la Navò del 1538 (**a**)⁴³, viene gradualmente, o comunque diversamente emendata, durante la composizione, dal tipografo di turno, tanto che sarà obbligata a impiegare le sigle **c**¹, **c**² e **c**³, per riferirmi alla medesima stampa, nei suoi stadi di progressivo o diverso avvicinamento a una forma più corretta, corrispondenti ai quattro esemplari che ho potuto consultare a Firenze: **c**¹ = Magl. 19. 8. 250 (BNCF); **c**² = M.M. II 14424 (Riccardiana) e SALA.1.OO.VIII.17 (Marucelliana); **c**³ = Palat. E. 6. 6. 60 (BNCF). Quanto alle stampe del 1540 (**b**) e del 1545 (**e**) non possono affatto essere trascurate nel tracciare la storia della trasmissione del testo.

Prima però di entrare nel vivo della *recensio*, che dovrà ovviamente tenere conto anche delle tre stampe secentesche, la Barezzi 1603, la Grossi 1610 e la Baba 1627, rappresentanti una diversa redazione, frutto di un atto censorio, nonché del falso allestimento di un *corpus* di capitoli attribuiti a Girolamo Ruscelli (**f**), vorrei concludere questo studio introduttivo tornando sulla questione che ha suscitato il mio interesse per il manoscritto modenese, tardo testimone del ternario (è probabile che al momento in cui il copista vi trascrive il capitolo «di uno dei più sboccati bernieschi», per impiegare le parole della pu-

dica Albertina Furno⁴⁴, già circoli ufficialmente la redazione epurata, quanto meno della Barezzi), e tuttavia singolare testimone, data l'attribuzione del capitolo qui proposta, nel titolo medesimo: «Capitolo del Rauanello di Meser Bino».

Tale assegnazione, a mio parere, potrebbe essere stata originata da una disattenta lettura, o, più opportuno sarebbe dire, da un rapido sguardo dato alla tavola del sommario dell'antigrafo, presumibilmente simile a quelle di **b** e di **c**⁴⁵, diverse dalla tavola di **a**. Se appunto la tavola di **β** si presentava come quelle di **b** e di **c**, sarà stata presumibilmente questa a indurre il copista di **D** ad avanzare l'arbitraria attribuzione, giacché nel sommario di **b** e di **c**, davvero a un sguardo precipitoso, tanto il «Capitolo del pen[n]ello del Bronzino» quanto il «Capitolo del Rauanel.» sono «visibili» sotto il comune nominativo di «TA-VOLA Di Capitoli Messer Bino.»⁴⁶.

Tale accidentale causa che condusse il copista ad attribuire il capitolo al Bini potrebbe farci congetturare inoltre (insieme alle più oggettive somiglianze del *corpus* antologico: la presenza in **D** di tutti e quattro i capitoli burleschi di **c**), che il *codex interpositus* **β** fosse non tanto un codice, ma una precedente stampa, analogamente recante i quattro ternari, con tanto di tavola riassuntiva similmente strutturata a quelle di **b** e di **c**; ma su questo punto è bene sospendere il giudizio; sarà la *recensio* condotta sugli errori a dare una risposta più convincente.

Si spezzi piuttosto, in chiusura, un'ultima lancia a favore della 'ragionevolezza' dell'assegnazione al Bini. Quel «Binuzio»⁴⁷, autore, come già detto, di altro capitolo destinato a un medico, il 'virtuoso' Cincio⁴⁸, chiamato lì «Sire» («Sire, questo è un vaso non da bere»), ma nell'eccezionalità dell'occasione: *Il bicchiere, tributo in versi di m. Bino a G. Cincio medico fiammingo* fu infatti composto per il carnevale, periodo in cui si eleggeva un re dell'Accademia, a cui «spettava l'onere di dare una cena e il privilegio di ricevere doni e componimenti burleschi dagli Accademici»⁴⁹. A questo punto perché non ammettere che, nell'ordinaria quotidianità, lo stesso medico potesse essere chiamato col ben più amichevole epiteto di «compare»⁵⁰, da un poeta senz'altro ben inserito nella Roma di Clemente VII e di Paolo III, che con le lodi del *Rauanello* appare indiscutibilmente rispondere al Mauro, cantore della *Fava*?

Questo, l'ultimo dato sulla base del quale capire, se non ovviamente legittimare, l'intestazione dell'Est. ital. 224, addebitante il capitolo al 'vignaiuolo' «Meser Bino». Quel Radice, o quel Ramolaccio, di cui nei *Mondi celesti, terrestri et infernali degli Academici Pellegrini*, Doni narrò la favolosa metamorfosi in tubero, ricordandosi forse del ternario adespoto del *Rauanello*?

*Recensio**Sigle*

- Navò 1538 = **a**
- s.l. 1540 = **b**
- s.l. 1542 = **c**
 - esemplare BNCF con segnatura Magl. 19. 8. 250 = **c¹**
 - esemplare della Riccardiana con segnatura MM II 14424 ed esemplare della Marciana con segnatura SALA.1.OO.VIII. 17 = **c²**
 - esemplare della BNCF con segnatura Palat. E. 6. 6. 60 = **c³**
- Est. ital. 224 = **D**
- s.l. 1545 = **e**
- Barezzi 1603 (Grossi 1610; Baba 1627) = **f**

Errore di a, b, c¹, c², D, e, f

Procedendo al confronto sistematico degli errori e della *varia lectio* dei 6 testimoni (8 se consideriamo anche le ‘tirature’ diversamente corrette di **c**), in mancanza dell’archetipo, il manoscritto, presumibilmente consegnato dal poeta alla stamperia di Curtio Navò (**a**), già a partire da **a** possiamo osservare come si verifichi un errore (di semplice ripetizione), che viene trasmesso a tutte le successive stampe, nonché al codice modenese, errore sanato solo con la ‘tiratura’ più corretta⁵¹ della stampa 1542: **c³**. La menda, che si rintraccia soltanto tramite diretta collazione dei testimoni, giacché la Petrucci Nardelli, pur proponendo il testo della Navò 1538, dà in questo caso la lezione corretta, senza segnalare l’errore del proprio testo-base⁵², è al v. 11.

- v. 11 [...] che in questa nobil pianta (**a, b, c¹, c², e, f**) / [...] ch’in questa nobil pianta (**D**)
 [...] che questa nobil pianta (**c³**)

Lo spazio maggiore del dovuto che separa «che» da «questa» in **c³** denuncia chiaramente come la correzione fu eseguita *in extremis* dal tipografo dedito a stampare questa ‘tiratura’ di **c³**. Certa la natura di errore: il tipografo di **a** avrebbe banalmente inserito per distrazione una preposizione «in» in più (ripetendo quella, debita, d’attacco «Sol’ in pensar»), alterando così il senso del passo, ripristinato solo da **c³**, che, eliminando la preposizione eccedente, tornò a dare a «nobil pianta» funzione di soggetto della frase, a cui si lega «Honori» (v. 12), terza persona singolare del verbo ‘onorare’.

Se ci spieghiamo facilmente la causa dell’accidente, credo che si possano comprendere anche le ragioni del persistere di questa *lectio* erronea. Apprendo che il capitolo con un’allocuzione al «compare», secondo lo stile dei ternari misivi, non è da escludere che, alterato il testo da **a**, quell’«Honori» potesse essere inteso, da **a, b, D, f** (**c** ed **e** leggono invece un incomprensibile «Hori», errore separativo su cui sarà possibile stabilire la seconda diramazione dello stem-

ma) come una seconda persona singolare, e l'espressione «in questa nobil pianta», come un complemento di mezzo. Nel tentare di confutare l'idea dell'errore generato da **a** (che ho assunto come testo-base) contro la lezione giusta ripristinata dal solo **c**³, ho anch'io per un momento pensato a una possibile diversa interpretazione del passo, quella che forse permise il perdurare dell'errore⁵⁴; che tale sarà, poiché, se è vero che il capitolo si apre con un'allocuzione al destinatario, la parola è a questi rivolta, sempre secondo canone, in punti chiave del ternario (ad attacco, in chiusura e al centro: vv. 29-39), ma il colloquio è poi inframezzato da ampie parti di trattazione che non prevedono un diretto appello all'interlocutore effettuale, un «compare» a cui ci si rivolge con l'appropriato pronome di seconda plurale, con un debito 'voi'⁵⁵, elemento che fuga in conclusione ogni ragionevole dubbio.

Errori di c, D, e (f)

Sulla base di tre errori che ritroviamo in **c**, **D**, **e**, (**f**)⁵⁶, di contro alla lezione corretta che unicamente recano **a** e **b**, possiamo ipotizzare una prima bipartizione dello stemma. Dovremo dunque ammettere l'esistenza di un antigrafo, **β**, a livello del quale si verificarono i tre errori dei vv. 37, 39, 90. Analizziamoli caso per caso.

- v. 37 Voi ladoperate spesso [...] (**c**, **e**) / Voi l'adoperate spesso [...] (**D**)
 Voi l'adoprare spesso [...] (**a**) / Voi ladoprare spesso [...] (**b**)

Evidente l'ipermetria che origina dalla forma estesa «adoperate», in luogo della forma sincopata «adoprare»; ipermetria probabilmente solo grafica, che però costituisce un errore, il quale si manterrà a lungo (non è neppure sanato in **c**² o in **c**³), perché non compromettente affatto la logica del passo (l'ipermetria grafica è d'altronde ampiamente tollerata al tempo).

- v. 39 non fa le Pichiacchare (**c**¹, **e**) / non fa le pichiachare (**D**)
 non fan le chiacchare (**c**² = **a**, **b**)
 non fa le chiacchare (**c**³)

Diverso il caso di questo svarione, che dà luogo a una parola senza senso e che pertanto trascina nell'inesattezza anche il verbo relativo, che da un'adeguata terza persona plurale («fan») si trasforma in un singolare («fa»). Se rispetto a **c**¹ e a **D** (nonché a **e**, discendente da **c**¹) **c**² e **c**³ emendano la pecca (tornando alla lezione esatta di **a** e di **b**), l'intervento del tipografo di turno è diverso. In **c**² propriamente l'operaio al torchio si rende conto in tempo dell'errore, tanto che, oltre a scrivere regolarmente «le chiacchare», corregge anche il verbo tornando dal singolare al plurale; il tipografo di **c**³ invece si accorge solo all'ultimo delle erronee «Pichiacchare», cancellando *in extremis* e materialmente la sillaba in più (l'erasione di «pi» comporta uno spazio maggiore del dovuto

tra l'articolo e il sostantivo), mentre non sana l'uscita del verbo che rimane una terza persona singolare: «fa».

Intuibile l'iter per cui l'errore fu compiuto, a causa di una distrazione visiva, già in **β**. Al verso precedente infatti, all'altezza della parola «chiacchare», anzi poco prima, si legge il verbo «piace». Il tipografo di **β** (parlo di un tipografo anziché di un copista, perché, come già anticipato, mi sembra di poter intuire che **β** fosse una stampa, piuttosto che un codice) inserì di nuovo la sillaba iniziale «pi» dinanzi alla parola, in posizione immediatamente seguente, del verso successivo, e iniziante per «chia», lettere (la «c», la «i», la «a»), presenti anche se con diversa distribuzione nel verbo «piace».

v. 90 Studiano (c, **D**, e, f)
Sudiano (a, b)

Il terzo errore, che si trova in una zona del testo non censurato nelle stampe secentesche, è presente anche in **f**⁵⁷. Può giungere fino a questa parte bassa dello stemma, poiché non compromette propriamente l'intelligibilità del verso. D'altra parte, è proprio l'argomentazione dell'intero passo a cui il verso appartiene a metterci sull'avviso della natura fallace della lezione. È dunque opportuno in questo caso entrare nelle ragioni del testo (non potendo automaticamente identificare l'errore), ragioni messe in luce dallo strumento esegetico, il commento, che è stato supporto fondamentale nel dimostrare la giustezza della lezione di **a**.

Dopo aver presentato celebri casi di eroine del passato, esempi di donne che, pur di raccogliere 'ravanelli', mostrarono grandi virtù, rappresentative dei loro stessi caratteri – astuzia (Semiramide), coraggio (Issicratea, Giuditta), pazienza (Penelope) – («Già molte fur ...»), il poeta decide di chiudere qui il tema dei grandi esempi del passato: «Poteva anchor de gli huomini addur molti / Che di questa radice anch'essi vaghi / S'udiano ogn'ora haverne buon raccolti» (vv. 88-90). Se è vero insomma che «Studiano ogn'ora haverne buon raccolti» è frase di senso compiuto e neppure in tutta evidenza stridente con quanto già detto⁵⁸, all'*espositio* dei casi antichi delle *mulieres clarae* sembra più opportunamente seguire il verbo impersonale 's'udiano', richiamo alla tradizione orale delle corrispondenti *res gestae* di uomini similmente attratti dal 'ravanello'. Attaccando la nuova terzina con 's'udiano', gli uomini rimangono per un attimo l'oggetto di una narrazione interrotta per pudore o piuttosto per non allungare troppo il capitolo⁵⁹, ma analogamente impostata come la precedente, dedicata alle donne; presupponendo invece un attacco su 'studiano' gli stessi uomini verrebbero a essere soggetto improvviso di una realtà osservata simultaneamente, descrizione che parte piuttosto dalla terzina successiva: «Uran come leoni ...».

L'errore non clamante è comunque provocato da un banale accidente: tanto **a** che **b** scrivono «Sudiano» senza apostrofo, lezione di difficile intendimen-

to, pedestremente ‘rettificata’ in uno «Studiano», *correctio facilior* rispetto al giusto rispristino di un «S’udiano»⁶⁰.

Inesattezze grafiche ed errori facilmente ed univocamente sanabili di c

Prima di esaminare l’errore separativo di **c**, che consente di ipotizzare la seconda diramazione dello stemma (la discendenza di **D** e **f** da **β**, non da **c**, o da **e**), passerai velocemente in rassegna quelle mende, caratterizzanti **c**, di agevole e unilaterale revisione. I quattro esemplari della stampa 1542, che ho potuto consultare a Firenze, testimoniano tre stadi differenti di un testo che, presentandosi con svariate imprecisioni, è corretto dal tipografo simultaneamente alla composizione delle pagine. Molte però di queste pecche rimangono in tutti e quattro gli esemplari consultati rappresentanti le tre fasi. Se gli interventi di correzione, operati all’ultimo momento, lasciano segno evidente nel caso in cui si tratti di eliminare una lettera o una sillaba indebita (lo spazio maggiore del dovuto tra vocaboli distinti o addirittura un indebito spazio interno a una parola, costituiscono le prove certe di queste espunzioni *in extremis*), in **c**³, sempre in questo esemplare si rintracciano anche delle correzioni manuali, che – è ovvio – non sono però cronologicamente delimitabili alla uscita della stampa (sono piuttosto, come si evince da una campionatura degli interventi sull’intero volume, revisioni del possessore privato)⁶¹: in questi casi un’intera parola scorretta è cassata con delle righe e riscritta in margine nella sua giusta forma. Passo al vaglio i refusi rilevanti.

v. 5 fotor

In tutti e quattro gli esemplari verbo causativo («fe») e infinito seguente («tor»), sono scritti talmente ravvicinati che fanno presupporre non tanto un’imprecisione tecnica nella composizione delle lettere, bensì un’incomprensione del testo⁶². Tanto più che ‘togliere’, nella forma sincopata ‘tòrre’, ulteriormente alterata per apocope in «tor», non è di pronto intendimento, là dove la parola, che origina dall’indebita unione dei due verbi, ha casualmente un senso compiuto, «fotor», seppure del tutto incoerente col contesto. L’errore perdura fino a **c**³ ed è trasmesso anche ad **e**.

v. 6 Rauane

Di facile e univoca emendazione, arriva però fino a **c**³, dove è corretto a mano direttamente sul rigo; emendato invece dal tipografo in **e**.

v. 11 che in questa nobil pianta

Come già riferito la correzione è operata solo in **c**³ («che questa nobil pianta»), **c**¹ e **c**², come anche **e**, riportano l’errore di ripetizione originato in **a**.

v. 21 boccohne

La facile correzione è messa in atto solo in **c**³ (dove si legge «bocco ne») nei due esemplari che rappresentano lo stadio di **c**², i tipografi non rilevano l'errore, emendato invece, non con intervento *in extremis*, dal tipografo di **e**.

v. 39 fa le Picchiacchare

Di questo errore ho già detto; è l'unico sanato già propriamente in **c**², il fatto che in **e** lo si legga ancora, fa presupporre una discendenza di **e** da un esemplare della stampa 1542 ancora allo stadio di **c**¹.

v. 72 Pur, rhe

Semplice refuso, che è presente in tutte le 'tirature' di **c**; è invece facilmente sanato in **e**.

v. 77 glihortolani

Anche questa imprecisione grafica rimane fino in **c**³ e addirittura anche in **e**.

v. 86 non'fosser

L'inesattezza grafica denuncia una volontà di correzione immediata a partire da **c**¹, dove si inserisce una specie di segno (non propriamente un apostrofo) a denotare la separazione tra i due vocaboli; è sanata invece con debito stacco delle parole in **e**.

v. 90 ogn'hor hora

La dissografia arriva fino a **c**³, dove è emendata dal possessore del libro, manualmente, con due righe di cassatura sopra il secondo avverbio. Il tipografo di **e** riesce invece ad espungere in tempo «hora».

v. 91 drachi

L'errore, giusta la sua sede in rima, sembrerebbe avere qualche rilievo. Non è sanato neppure da **c**³. Lo si ritrova anche in **e**. La cosa più interessante, che a mio parere non mette in dubbio la prima bipartizione dello stemma ipotizzata (ovvero che da **a** discendano come collaterali **b** e **β**), ma che piuttosto ci dice come si tratti di un errore poligenetico, dovuto a una desonorizzazione ipercorretta, magari solo grafica (e forse indotta dal latino), del termine, lo si ritrova anche in **b**.

v. 96 ben'hone sto

Imprecisione analoga a quella di v. 86 (tra «ben» e «hone» sembra esserci non un comune apostrofo, ma un segno di separazione), complicata però da un ulteriore errore: quello «sto» separato pare denunciare non un incidente tecnico, ma un'incomprensione del testo; viene fatto di pensare che il tipografo lo intendesse come voce del verbo 'stare'. L'errore arriva fino a **c**³; è invece completamente sanato in **e**.

Errore separativo di c

Che il codice estense, **D**, non discenda da **c**, come da questa stampa non derivi neppure **f**, lo si può affermare con una certa fiducia, sulla base di un errore separativo, che è appunto in **c** (in tutti i suoi stadi, in **c**³ è emendato a mano dal possessore del volumetto: la parola incomprensibile è cassata con due righe e riscritta, corretta, a margine) e in **e**; errore non così facilmente e univocamente sanabile.

v. 12 Hori

La difficoltà nell'emendare il vocabolo sta nel fatto che la caduta della sillaba «no» non si verifica alla fine della parola (come per il «Rauane» del v. 6), ma all'interno. La grafia con «h» etimologica complica ulteriormente le cose. Quanto al contesto, dove il verbo ha un valore metaforico, non agevola certo un tipografo o anche un copista a ritornare alla *lectio* originaria. È insomma molto più probabile che la forma corretta «Honori», *lectio recepta* da **D** e **f**, fosse a testo in **β**, che non il disordinato copista di **D** (le cui correzioni, seppure apprezzabili, sono sempre interventi di piana intuizione e convivono con tanti errori ereditati o di cui si rende responsabile in prima persona il compilatore dell'Est. ital. 224), o il censore-falsario della redazione **f**, riescano a risalire da un astruso «Hori» a «Honori».

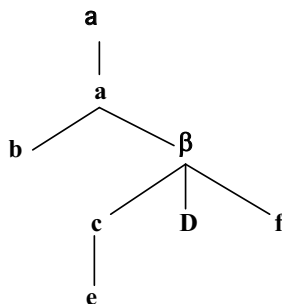
Errori di c¹ e di e

Prima di disegnare sulla base degli errori congiuntivi e separativi l'albero genealogico, vorrei rilevare i due errori che fanno presupporre una derivazione di **e** da **c**, nel suo stadio più primitivo, quello di **c**¹. Dell'errore ben rilevante, quello del v. 39, ho già detto (**e** mette a testo esattamente la lezione erranea di **c**¹: «non fa le Pichiacchare»). Supporta questa specifica derivazione dalla 'tira-tura' più scorretta di **c**, altra minima pecca⁶³ di **e**, solo un'inversione di lettere, propria anche di **c**¹.

v. 68 Che es ode

A questo punto dò lo stemma, continuando di seguito l'analisi della *varia lectio*⁶⁴ di **D** – il tardo codice modenese che, pur scorretto, reca delle felici soluzioni sananti due ipermetrie, una discordanza numerica tra soggetto e verbo, e

altro minimo guasto – e di **f** – la diversa redazione delle tre stampe secentesche, frutto dell'operazione di un falsario-censore, che merita di essere anch'essa esaminata a parte –.



Il caso D

Quanto all'unico manoscritto, seppure ben posteriore alle quattro stampe cinquecentesche, l'Est. ital. 224 (**D**), appare a mio parere un testimone non affatto trascurabile. Il testo che vi si legge risulta verosimilmente dipendere, come già detto, da un antigrafo **β**, da cui discesero anche **c** e **f**. Se è evidente che il compilatore, approntando il taccuino di letture per trastullo, lavorò con una certa fretta, immettendo nel *Capitolo del Ravanello* (come del resto nel *Capitolo del penello di Bronzino / Pittore*, su cui ho fatto altro puntuale controllo) vari errori, nonché ne marcò la lingua (già segnata di venetismi nelle stampe) con una grafia fonetica padana⁶⁵, tale testimone, non conosciuto dalla Petrucci Nardelli, è stato per me determinante per sanare, in tutta tranquillità, quattro lezioni manifestamente erronee riferite, concordemente, dalle stampe cinquecentesche (due emendate a partire dalla diversa redazione **f**, quella delle stampe secentesche, tutte e quattro dalla stampa di Firenze 1723 [ma Napoli 1729] in poi).

1. Errori di **D**

Non numerosissimi gli errori compiuti dal compilatore, ma denotanti una certa sciatteria, un trascrivere «alla carlona», poiché ciò che preme al Nostro non è tanto trasmettere una miscellanea coerente e ben riprodotta, quanto allestire un libretto per i propri ozi nugaci, costituito da capitoli burleschi di autori vari, testi in dialetto, arguti indovinelli.

v. 20 un fola

Banalissimo guasto: il copista non termina l'articolo femminile⁶⁶, preso probabilmente dalla correzione del verso, a cui ridà (come dirò parlando delle lezioni corrette del manoscritto) la giusta misura metrica apocopando il termi-

ne «ravanello».

v. 47 Et mangiarselo voglion' molti a' forza

Si tratta di un tipico spostamento di tessere sintattiche, in cui si anticipa il verbo «mangiarselo» non solo sul soggetto, ma anche sul verbo servile («Et molti voglion mangiarselo a forza»).

v. 62 e quella

Se non si tratta semplicemente di una dimenticanza (il copista tralascia di segnare l'accento sulla «e», terza persona singolare del verbo essere, segno che invece regolarmente appone)⁶⁷, dobbiamo ammettere che il trascrittore non comprenda bene il passo, scambiando la copula per una congiunzione. Questa seconda ipotesi sembra avvalorata dal fatto che dopo «gloriosa» il copista inserisce una virgola, che si giustifica solo se quella «e» è da lui intesa come una congiunzione.

v. 70 mai star senza

Il copista inverte la posizione di «star» e di «mai», senza alterare la scansione endecasillabica del verso.

v. 77 assisse

Di questo errore ho già detto, parlando di **e** (si veda la nota 64); dandogli natura poligenetica, escludo con ciò una derivazione di **D** da **e**, separati dall'errore disgiuntivo del v. 12.

v. 93 Ch'ogn'un' par del rauanello, che si paghi

In tutto simile all'errore compiuto al v. 47 e al v. 70, qui l'inversione degli elementi sintattici («Che ognun del ravel par che si paghi») comporta però anche di eccedere nella misura metrica, a causa della forma non apocopata «rauanello», ipermetria evidentemente non colta neppure a una presumibile rilettura del capitolo. L'inversione è comunque un vizio 'tipico' del copista, visto che anche nel *Capitolo del penello di Bronzino / Pittore*, al v. 71, in luogo di «Che tiron sempre mai drieto a un segno», scrive: «Che tiron' mai sempre drieto ad un' segno», qui autocorreggendosi subito con l'indicare il giusto assetto dei due avverbi «sempre mai», tramite una minuscola *b* su «mai» e un'altrettanto minuscola *a* su «sempre» inserite nell'interlinea superiore.

2. Lezioni esclusive di **D**

Tra le lezioni recate esclusivamente dal codice, la più rilevante è senz'altro quella del titolo affidato al capitolo, comprensivo anche del nome dell'autore.

Capitolo del Rauanello di Meser Bino

Non ho altro da aggiungere alle congetture formulate nella parte introduttiva del lavoro, ipotesi che vanno in due direzioni diverse. Escluso il presupposto più semplicistico, ovvero che il copista sapesse per certo che il *Capitolo del ravanello* era opera di Giovan Francesco Bini (vera o falsa che fosse la notizia), o travisò le informazioni del proprio antigrafo (la tavola del sommario di **β**, presumibilmente simile a quella di **b** e di **c**), o si provò in una *expertise* azzardata, ma in fondo quasi più ragionevole delle altre proposte (Cristofano di Lorenzo Allori, Girolamo Ruscelli, Agnolo di Cosimo, detto il Bronzino).

v. 52 Gioua al mal di madre, e al mal di fianco

v. 53 Alla quartana, et all opilationi

Intervento arbitrario, ma che denuncia un intento di regolarizzazione (seppure fallimentare). Parlo insieme dei due versi, perché l'operazione mi sembra compiuta simultaneamente. Il copista, per mettere ancor più in rilievo la bipartizione netta in due emistichi del dittico, nonché per 'emendare' l'apparente ipometria del v. 53⁶⁸ vi inserisce una congiunzione («e», al v. 52, «et», al v. 53), che nel caso del v. 52, lo porta a confondersi circa la misura del verso 'ricostruito'. È probabile infatti che, inserendo la congiunzione, il copista tema di rendere il verso ipermetro, dubbio che lo induce a ridurre le due preposizioni articolate «della» e «del» a preposizioni semplici, «di», finendo così per ricostruire un verso ipometro.

3. Lezioni corrette di **D**

Nonostante le sue pecche, il testo recato da **D** presenta già quattro soluzioni felici che ritroveremo solo a partire dalla redazione censurata delle stampe secentesche (due di queste) e dalla stampa fiorentina 1723 (ma in realtà napoletana, 1729; in questa si trovano tutte e quattro). Stupisce che un disattento trascrittore che passivamente eredita errori di ipometria dal proprio antigrafo (come per il v. 37) o incomprensibili ircocervi lessicali (come «le pichiachare» del v. 39), che distrattamente legge «assisse» per «affisse» (v. 77), non risalendo alla giusta *lectio* neppure a una presunta rilettura del capitolo, si preoccupi di rettificare due ipometrie, nonché cerchi di dar senso più compiuto a dei *loci* guastati (seppur superficialmente). Sta di fatto che sono tutte facili correzioni, che oltretutto impongono un'unica soluzione per emendare l'errore (non c'è dunque bisogno di ipotizzare che **D** le ricavi da altro testimone).

v. 20 Rauanel

Di contro ai testimoni dei piani alti dello stemma (**a** e **b**), ma anche dei piani bassi (**c** ed **e**; **f** già sana analogamente l'errore), il trascrittore dell'Est. ital. 224 regolarizza l'ipermetria del v. 20, operando nell'unico e più semplice modo possibile, ossia apocopando il termine «ravanello» (salvo poi, concentrato a contar sillabe, scrivere «un fola» invece che «una fola»).

v. 51 A me più piace quel ch'ha' nera scorza

Identica la manovra messa in atto per il v. 51, errore anch'esso presente nei piani alti (**a** e **b**) e nei bassi (**c** ed **e**; **f** lo sana analogamente): l'ipermetria è corretta rimuovendo l'unico elemento superfluo ed eliminabile: l'articolo «la» («la scorza»).

v. 25 Mangian'

Diverso questo caso (il passo è di quelli censurati in **f** e dunque la forma corretta si ritrova, oltre che in **D**, solo a partire dalla stampa di Firenze 1723 [ma Napoli 1729]). Constatata la discordanza numerica tra soggetto plurale, le «donne» della terzina precedente (v. 22), e la terza persona singolare dell'indicativo presente, il copista trasforma questa in una terza plurale, con minimo cambiamento grafico (inserendo la *-n* dell'uscita plurale, e dando al verbo forma tronca, rilevata secondo il proprio tratto distintivo di scrittura con un apostrofo finale). Il fatto che la forma corretta sia impiegata tanto nelle tre stampe settecentesche, quanto nell'edizione ottocentesca del Magrini («Mangian»), non deve essere sembrata alla Petrucci Nardelli una prova sufficiente a dare a testo «Mangian»⁶⁹; d'altra parte rilevando il problema, la studiosa corregge personalmente l'errore, trascrivendo «mangia'», ovvero emendando la discordanza, ma intervenendo in maniera 'leggera' sul testo, inserendo un apostrofo che dovrebbe indicare l'uscita plurale del verbo. A questo punto, testimoniando **D**, ben prima delle stampe settecentesche e della raccolta del Magrini, in autonomia anche da **f**, questa soluzione, metto a testo tranquillamente «Mangian».

v. 86 Perche i suoi rauanei

L'ultimo piccolo ritocco, che è sentito evidentemente necessario però anche dai tre stampatori delle settecentine e dal Magrini, che invece la Petrucci Nardelli non apporta a testo, lasciando la lezione di **a** (identica a quella di **b**, **c** e di **e**; in **f** questi versi sono omessi), è soluzione altrettanto convincente. Se infatti il verso, così com'è tradito dal resto dei testimoni, è di facile intendimento, «Perche ei suoi ravanei non fosser colti», quell'«ei» non ha senso ed è soltanto dovuto a una passiva ripetizione dell'attacco del v. 84: «Perche ei», dove lì, debitamente, «ei» vale «egli»; minimo l'intervento di correzione che riduce «ei» all'appropriato articolo maschile plurale: «i suoi ravanei».

Il caso f

Quanto a **f**, la redazione delle secentine (Barezzi 1603, Grossi 1610, Baba 1627), di cui la Petrucci Nardelli rileva la notevole differenza, non altro è, come già anticipato, che una versione fortemente censurata e per di più inserita all'interno di un falso allestimento di rime, attribuite a Girolamo Ruscelli. Tutte e tre le stampe contengono sette ternari (70v-90v): *Capitolo in laude del Fuso, al Clarissimo Sig. Domenico Ruzini, è del Sig. Carlo*; *Capitolo in lode dell'Inverno al medesimo Signor Domenico*; *Capitolo à una Donna, della quale esso si lamenta*; *Capitolo, che loda il Rauanello, all'istesso Sig. Ruzini* (ff. 80v-81v); *Capitolo in laude della Rosa, al medesimo Signore*; *Capitolo, nel quale si lauda la Serratura, al medesimo Signore*; *Capitolo sopra le utilità della Gondola all'istesso Clarissimo*. L'intera rimeria attribuita al poeta è in realtà costituita da ben sei capitoli che non sono del viterbese. Il Ruscelli può infatti vantare la sola paternità circa il *Capitolo in laude del Fuso*: gli ultimi tre encomi della *Rosa*, della *Serratura* e della *Gondola*, sono di Lodovico Dolce; il capitolo in lode dell'*Inverno* è di Quinto Gherardo, com'è di Quinto Gherardo il *Capitolo à una Donna, della quale esso si lamenta* (si tratta del *Capitolo della vita d'otto giorni*).

L'operazione messa in atto dal responsabile dell'allestimento fittizio⁷⁰ comportò, come prima mossa, quella di mutare i titoli dei capitoli accolti nel florilegio, sorte a cui non si sottrasse neppure l'adespoto ternario del *Ravanello*, che venne dunque accompagnato dal nome di un destinatario: quel Domenico Ruzini, a cui sono dedicati quasi tutti gli altri capitoli⁷¹; intervento in linea coi forti emendamenti già subiti dal singolo capitolo del Ruscelli, entro il *Secondo libro dell'opere burlesche* edito da Domenico Giglio nel 1564-1566, dove il nome del destinatario delle *Lodi del fuso*, Giovan Donato D'Azzia, era già stato del tutto cassato⁷².

Portando l'analisi esclusivamente sul *Capitolo del ravanello*, il cambio del dedicatario comportò tre modifiche, di diretta conseguenza, all'interno del testo. Ai vv. 1, 23, 67, corrispondenti ai vv. 1, 29, 94 del testo originale, l'anonimo «compar» di necessità divenne un anonimo «signor», solo in ultimo esplicitamente nominato come: «Ruzin».

Il revisore operò, poi, un taglio con cesoie a ghigliottina⁷³, implicante la cancellazione di ben 10 terzine: i vv. 22-27 («E le donne non voglion fava sola [...] Et senza romper l'inghiotiskon tutto»), 37-45 (Voi l'adoprate spesso a far christeri [...] Han più grossa semenza di radice»), 73-87 («Donna non è, che voglia star mai senza [...] Diede al grande Holoferne indegna morte»). Non occorrerà precisare che sono i passi più osceni, quelli in cui diviene protagonista il sesso femminile.

Sotto la scure epuratrice, scomparve anche l'allusione all'attività medica dell'anonimo compare, passo alla cui trivialità il censore pose rimedio, contemporaneamente eliminando un riferimento ormai inopportuno, essendo mutato il destinatario: non più un medico propinatore di serviziali, ma il nobile Ruzzini, appartenente a una famiglia di raffinati collezionisti veneti⁷⁴.

Così pure il contraffattore eliminò quella splendida galleria *de mulieribus claris*, dedicata alle donne che non persero occasione per 'far raccolto di ravanelli'. La terzina, al contrario, che il correttore dovette aggiungere per far tornare la struttura rimica (inserita dopo i vv. 73-87, omessi), denuncia, nel suo stile dissapito, l'abisso che intercorre tra il mediocre revisore e il poeta originale: «Non sò che a uerun mai ei sia uietato, / E chi di Rauanei ne vuò hauer colti, / Sempre habbia di lor l'horto seminato» (vv. 58-60).

Ma il censore praticò anche incisioni con temperino anatomico: là dove non gli fu possibile asportare gruppi interi di terzine, nei versi che rimasero a testo, quelle che *ab origine* si presentavano come donne, sfacciatamente interessate ai sollazzi offerti dal ravanello, per incanto, si trasformarono in uomini (sfuggì al controllo del falsificatore solo la «fanciulletta» del v. 65, costretta a rimanere a testo per questioni di rima): asessuati uomini, estimatori ingenui delle sole qualità eduli della radice. Tale revisione comportò così il rimpiazzo di Giunone con Plutone nella comica ed assertiva chiusa. Il risultato è insulso e fatuo, insieme, scaturendone una divina triade maschile, unita solo in nome di una fede da duri e puri vegani⁷⁵.

Un travestimento 'candido-agreste' che fa *pendant* con la riscrittura dei vv. 62-63, per cui alle virtù 'riproduttive' del ravanello (strumento con cui mettere in atto l'imperativo biblico «crescite, et multiplicamini»), il revisore sostituì il breve ed ingiustificato accenno a un rapporto elettivo tra il Sole e il ramo-laccio, involontaria parodia (date le serie intenzioni del censore) del legame tra Apollo ed il mitico lauro: «Questo sì saporoso frutto è quello, / Che singolarmente è amato dal Sole».

Sempre questi tagli operati col microtomo, volti ad asportare una singola parola, comportarono la trasformazione del «bordello» del testo originale (v. 2) in un più neutro (nell'intenzione dell'epuratore) «macello», finendo però così, l'improvvido censore, col dare alle divine Muse una natura nientemeno che di vacche, «bordellorum vache»: trivialità che si sarebbero permessi soltanto i prefoleghiani⁷⁶.

1. Errori di **f**

Circa la posizione entro l'albero genealogico, **f** sembra discendere dall'antigrafo **β**. Tutte le tre secentine riportano l'errore già generatosi in **a** al v. 11 «[...] che in questa nobil pianta», ma come gli altri collaterali (**c** e **D**) derivanti da **β**, al v. 63 (è il v. 90 della redazione originale) anche **f** legge: «Studiano», in luogo di 'S'udiano'. La sua distinzione da **c** può essere argomentata sulla lezione giusta «Honori», in luogo dell'errore difficilmente e univocamente sanabile «Hori» che contraddistingue la stampa del 1542, in tutte le sue 'tirature', e la stampa da questa derivata, **e**.

Esclusiva menda di **f**, si trova al v. 16, dove in luogo del verbo 'S'empie' si legge un «Sempre» (che non sarà certo il frutto di una volontaria censura, visto che dà luogo a una frase priva di senso).

2. Lezioni corrette di **f**

Analogamente a quanto fa il copista di **D**, in **f** sono sanate le due ipermetrie dei vv. 20 e 51 (qui sono i vv. 20 e 36), facilmente ed univocamente emendabili.

Criteri di edizione

Scelgo come testo-base la Navò 1538, correggendone cinque dei sei errori con **c**³ e **D**:

- v. 11 Sol'in pensar, che in questa nobil pianta Sol in pensar che questa nobil pianta (corretto già in **c**³)
- v. 20 Ma senza il Rauanello sono una fola Ma senza il ravanel sono una fola (corretto già in **D**)
- v. 25 Mangia il rauanel molle, et asciutto Mangian il ravanel molle et asciutto (corretto già in **D**)
- v. 51 A me piu piace quel, c'ha nera la scorza A me piu piace quel, ch'ha nera scorza (corretto già in **D**)
- v. 86 Perche ei suoi ravanei non fosser colti Perche i suoi ravanei non fosser colti (corretto già in **D**)

Conformemente alla correzione apportata al v. 25 occorrerebbe emendare anche il «tolse» del v. 74, così in tutti i testimoni arcaici (**a**, **b**, **c**, **D**, **e**; **f** omette i versi relativi), giacché anche in questo caso si rileva una discordanza tra soggetto plurale («molte», v. 73) e la terza persona singolare del verbo 'togliere'. La problematica non è rilevata dalla Petrucci Nardelli; sull'errore invece già intervengono le stampe settecentesche e il Magrini, mettendo a testo un «tolser». La discordanza, sebbene meno percepibile rispetto a quella dei vv. 22-25 – vuoi perché il soggetto non è altrettanto in rilievo (di contro al sostantivo, «donne», il pronome «molte» va in direzione di una collettività indistinta), vuoi perché nelle precedenti terzine la protagonista è sempre ricordata al singolare (dalla «sdentata vecchiarella», alla «semplice et pura fanciulletta» dei vv. 64-65, fino alla «donna» dei vv. 67 e 70, una volta complemento oggetto e un'altra soggetto) – comunque esiste. Non la correggo, perché se è vero che molto probabilmente nel manoscritto consegnato alla stamperia di Curtio Navò la voce verbale sarà stata un «tolser», o piuttosto un «tolsen», magari con un *titulus* (ancor meno visibile) in luogo della *-n*, non è da escludere che dell'errore si macchiasse direttamente il poeta, proprio per quelle ragioni già riferite, che rendono la menda inavvertibile nell'immediato (e si veda anche la nota di commento, là dove si imputa parte della 'colpa' alla fonte scritturale che agisce dietro il passo).

Diversamente dalla Petrucci Nardelli, che accoglie la correzione già di **e**, ma soprattutto di **f**, per il v. 48, «Predicando che 'l più dà più conforto», torno a mettere a testo la lezione di **a**: «Predicando ch'è 'l più da più conforto». Il te-

sto, infatti, non è così oscuro da richiedere un intervento emendativo⁷⁷, né varia molto circa l'informazione data (a cambiare sono solo i ruoli sintattici). Se adottando la lezione di **e** e di **f**, la Petrucci Nardelli conferisce significato trasparente al verso ponendo però un accento su «da» (che non è nel testo originale, di **a**, **b**, **c**, **D** ed **e**, ma è già in **f**), intendendolo come terza persona singolare dell'indicativo presente del verbo 'dare': 'Predicando che il ravenello di maggiori dimensioni [il più] dà maggiore piacere', la lezione di **a** non è d'altra parte incomprensibile, se attribuiamo a «da» ruolo di preposizione, lasciando alla «è», accentata solo nel testo di **a**, funzione di copula, e così interpretando il verso: 'Predicando che è quello di dimensioni maggiori [il più], oggetto da piacere maggiore [da più conforto]'.

Quanto alla ipermetria del v. 55, così come si legge nell'edizione della Petrucci Nardelli, «Or vadino questi medici coglioni», si tratta meramente di un refuso, poiché in tutte le stampe cinquecentesche (**a**, **b**, **c**, **e**), in **D**, nelle secentine (**f**) e anche nelle successive edizioni sette-ottocentesche, tale problema non esiste, essendo il verbo apocopato: «vadin» (regolarizzato in «vadan» nelle stampe sette-ottocentesche, nonché purgato in un «vediam» in **f**).

Sebbene vi sia un forte sospetto che le grafie scempie siano da attribuire alla patina veneta dell'editore, ovviamente le conservo tutte a testo.

Mantengo tutte le grafie latineggianti: la *h* etimologica⁷⁸, il nesso *ti* + vocale, e la congiunzione *et* (trascrivendo anche la nota tironiana come *et*). Normalizzo invece l'arcifonema *u* per *v*.

Normalizzo l'uso delle maiuscole (in realtà soprattutto impiegate nelle stampe secentesche) mantenendo tuttavia quelle ad attacco di verso. Adeguo la punteggiatura al sistema moderno, in sostanza seguendo già le scelte operate dalla Petrucci Nardelli, ma rimanendo, quando possibile, più fedele ad **a**. I maggiori interventi al riguardo sono consistiti nel dare al v. 61 e ai vv. 92-93 carattere di interrogative (intervento già eseguito dalla Petrucci Nardelli, come del resto già dal Magrini)⁷⁹.

Inserisco due dieresi ai vv. 62 e 72, sui termini «gloriosa» e «isperienza» (come già le inseriva Magrini). Mentre preferisco ipotizzare una scansione su due emistichi nettamente divisi anche da dialefe per il v. 53, piuttosto che inserire una dieresi su «opilationi», come invece Magrini (la Petrucci Nardelli non introduce invece segno alcuno di dieresi).

Nell'apparato inserisco la *varia lectio* di **a** (qualora anche formalmente non coincida con la lezione posta a testo), **b**, **c**, distinguendo nell'eventualità le tre 'tirature' (**c**¹, **c**², **c**³), **D** ed **e**, limitando al minimo lo scarto delle *lectiones singulares* di **b** e di **e**, *descripti* rispettivamente di **a** e di **c**¹. Essendo **D** l'unico manoscritto, tardo rispetto al presumibile antigrafo **β**, ne riporto la *varia lectio* fedelmente, anche quando si tratti di errori, trivializzazioni, forme dialettali imputabili al solo copista, per testimoniare la ricezione, a quasi un secolo di distanza, di certe soluzioni fonico-grafiche (come l'alternanza nell'uso della disarticolazione delle preposizioni, l'impiego o la rinuncia alla «et» latina, il mag-

gior ricorso, per ragioni stenografiche, alla forma aferetica dell'articolo maschile, nonché tutte le forme padane e la differente intitolazione attributiva del capitolo), o comunque per documentare il *modus operandi* del trascrittore, unico volontario copista, seppure per diletto privato, di contro ai meccanici revisori del testo, i tipografi delle quattro stampe cinquecentesche. Nel caso di **f** l'accoglienza delle *singulares* importanti è indispensabile, per rilevarne la natura di redazione altra, non testimone di una volontà dell'autore, bensì frutto di un'operazione censoria e fittizia insieme. Si sarebbe potuto anche dare, in appendice, il testo a sé testimoniato dalle secentine, lo includo invece in apparato proprio per poter meglio mostrarne i rapporti genetici con la tradizione autentica. Ovviamente, dato che la Grossi e la Baba non sono altro che testimoni *descripti* rispetto alla Barezzi (le distinguono dalla prima stampa del 1603 solo minime varianti, per lo più di punteggiatura), in apparato riporto solo la Barezzi. Escludo invece dall'apparato tutte le più tarde testimonianze sette-ottocentesche, delle cui felici soluzioni (alcune già operate dal copista di **D**) ho già riferito nella *Recensio*.

NOTE

¹ Si tratta chiaramente di un refuso, la Furno allude a Pietro Magrini che nel 1822, «A solennizzare le faustissime nozze Barbaro-Realì», allestì un'edizione de *I Capitoli faceti editi e inediti di Messer Agnolo Allori detto il Bronzino* (Venezia, Tipografia Alvisopoli). Nel rivolgersi «A' lettori discreti e gentili» così si esprimeva circa la paternità del capitolo, nella *Prefazione*: «Secondo poi l'opinione del cav. Morelli è di aggiungere a quelli anche i due del Pennello e del Ravanello, che sotto il nome di Bronzino corrono nella edizione delle rime burlesche fatta a Napoli l'anno 1723 colla data di Firenze e di Londra, non mancando chi voglia far credere di Agnolo anche un ottavo, la *Serenata*. Per quanto spetta a' due primi, ne sembra nessun migliore argomento potersi addurre a comprovare la sentenza del Morelli quanto lo stile e i modi suoi, che da quelli spiccansi a prima vista» (pp. xxv-xxvi).

² Cfr. A. Virgili, *Francesco Berni con documenti inediti*, Firenze, Le Monnier, 1881, p. 525.

³ Là dove Bronzino elenca in apertura di capitolo, secondo un modulo tipico del genere burlesco, gli argomenti trattati in precedenti ternari: «Io che cantai già le cipolle e vanto / diedi al pennello e lodai la galea / duo volte, ch'una non mi parve tanto, // scrissi delle zanzare e mi credea / trovarle più cortesi, ond'io fei quella / esortazione a lor che mi pareva; // dolsimi de' romori e la favella / alzai con ira contro le campane / e cercai di far chiara la padella // e 'l me' ch'io seppi celebrai l'umane / bellezze di colei ch'in gioia e 'n duolo / mi tenne un tempo e non se ne rimane» (vv. 1-12). Cito dall'edizione apprestata da Franca Petrucci Nardelli: Agnolo Bronzino, *Rime in burla*, a cura di F. Petrucci Nardelli. Introduzione di C. Mutini, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1988.

⁴ In realtà è la Grossi 1610, poiché quella del 1609 contiene altri ternari del Bronzino: *In lode della Galea. Capitolo I*; *In lode della Galea. Capitolo II*; *I Romori*; *In lode delle zanzare*.

⁵ L'edizione Baba che contiene il *Ravanello*, in realtà, è quella del 1627.

⁶ Cfr. *La Vita E Le Rime Di Agnolo Bronzino*. Studio di Albertina Furno, Pistoia, Lito-Tipografia G. Flori, 1902, pp. 75-80.

⁷ Cfr. Bronzino, *Rime in burla*, a cura di F. Petrucci Nardelli cit., pp. 395-98.

⁸ Il capitolo uscì a Venezia nel 1554 per i tipi di Plinio Pietrasanta. Questa prima redazione è stata di recente ristampata da Giorgio Masi nell'Appendice del suo intervento, *Scabrose filature. Il "Capitolo del fuso" fra Ruscelli e Doni*, in *Girolamo Ruscelli. Dall'Accademia alla corte alla tipografia*. Atti del Convegno internazionale di studi [Viterbo, 6-8 ottobre 2011], a cura di P. Mari-

ni e P. Procaccioli, Manziana (Roma), Vecchiarelli editore, 2012, vol. II, pp. 401-53, in part. pp. 432-46 (è da questa edizione che cito).

⁹ Il capitolo del Dolce attacca *L'altier, leggendo una scrittura a caso*; fu edito nella stampa del 1539 (*Terze rime del Molza, del Varchi, del Dolce et d'altri*, Venezia, per Curtio Navò, 1539) come ricorda Silvia Longhi (cfr. S. Longhi, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Editrice Antenore, 1983, p. 262). Ma la studiosa rammenta anche un ternario adespoto sempre dedicato al naso, *Dice un proverbio che par molto bello*, edito nel 1540, nei *Capitoli del Signor Pietro Aretino, di Messer Lodovico Dolce, di M. Francesco Sansovino, et di altri acutissimi ingegni* [...]. (cfr. Longhi, *Lusus* cit., pp. 217 e 248). Escluderei che Ruscelli possa qui riferirsi alla *Nasea ovvero Diceria del Naso* del Caro (scritta per il carnevale del 1538 e edita l'anno seguente in *Appendice al Commento di Ser Agresto da Ficaruolo sopra la prima Ficata del padre Siceo*), opera in prosa e dunque meno plausibilmente rammentabile in un elenco di veri e propri capitoli, seppure il tema del 'naso' possa in qualche modo autorizzare il lettore a pensare anche alla diceria del Caro.

¹⁰ Già Giorgio Masi nel suo intervento *Scabrose filature* cit., p. 404, indica gli autori così allusi dal Ruscelli tramite il soggetto celebrato nei capitoli in questione. Quanto ai «ravanelli» fa però il nome di Bronzino, non rilevando il problema dell'adespotia del capitolo nelle quattro stampe cinquecentesche. Al problema non sembra dare rilievo neppure Antonio Geremicca, che in *Agnolo Bronzino. «La dotta penna al pennello dotto pari»*, Roma, UniversItalia, 2013, pp. 15, 16, 19, 20, ricordando i precoci esordi poetici del pittore, rammenta i due capitoli editi nella stampa Navò del 1538, *Il pennello* e *Il ravanello*, senza sollevare la questione dell'adespotia del secondo. Deborah Parker, invece, a sua volta rimarcando il giovanile debutto del poeta nel genere burlesco, menziona debitamente e soltanto la pubblicazione del capitolo del *Pennello* nel corpus antologico della stampa Navò del '38 (cfr. D. Parker, *Towards a Reading of Bronzino's Burlesque Poetry*, «Renaissance quarterly», 50, 1997, pp. 1011-44, in part. p. 1017 e D. Parker, *Bronzino. Renaissance Painter as Poet*, New York, Cambridge University Press, 2000, p. 208).

¹¹ Anonimo rimane entro un elenco simile l'autore del capitolo dedicato al ravanello anche in *In lode del Caldo del Letto*, ternario che la Longhi ricorda tra i capitoli di incerta attribuzione (Longhi, *Lusus* cit., p. 280), già presente nella stampa Navò del 1538 e qui attribuito al Berni: «Se 'l Mauro, Monte Varchi, e Firenzeuola / Considerassin ben le sue moresche, / Non parlerebbon sempre della gola. / A l'un piaccion le fave secche, e fresche, / L'altro s'empie la pancia di ricotte, / Quell'altro non si può saziar di pesche», «Un'altro ha celebrato il ravanello; / Ma costui non si parte dal dovere, / Che veramente il frutto è buono, e bello» (vv. 10-15 e 22-24, citato da *Il primo libro dell'Opere Burlesche*, Broedelet 1771), nonché nell'inventario, tutto all'insegna dell'anonimia (vv. 13-16), che si legge nel *Capitolo della rosa* del Dolce, edito per la prima volta nella Navò del 1539. Non ho potuto consultare la *princeps*, ma le due stampe, presumibilmente veneziane, del 1542 e 1545, riportano una variante notevole, leggendo rispettivamente: «Qui voi non mi vedrete empir le carte / D'Anguille, d'insalate e Fauanelli, / Ne v'han le pesche, e gli Orinali parte. / Non di Fiche, di Faue, o di Bacelli» - «Qui uoi non mi uederete empir le carte / D'Anguille, d'insalate, e Rauanelli, / Né u'han le pesche, e gli Orinali parte. / Non di Fiche, di Faue, o di Bacelli». Dei sette soggetti celebrati, si rintracciano agevolmente tre autori: Berni (anguille, pesche, orinali), Molza (insalate, fichi) e Mauro (fave). Non permettono invece un'identificazione del poeta proprio i «Rauanelli» della stampa del '45, data l'adespotia del capitolo dedicato alle radici, mentre, se diamo credito alla lezione «Fauanelli» della stampa del '42, dobbiamo intenderli come un allotropo delle «Faue» del Mauro, o dei «Bacelli», il settimo soggetto dell'elenco, relativamente al quale non ho rintracciato un preciso ternario, ma che potrebbe anch'esso rimandare al solito dittico burlesco del Mauro (il quale, peraltro, nei capitoli in questione, impiega talvolta il termine toscano, spesso entro una dittologia sinonimica - fave e baccelli -, a cui riserva una sede di rilievo come la rima: cfr. *Capitolo della Fava* 43, *Capitolo della Fava II* 39, ma anche *Capitolo in lode del Priapo* 14, dove il poeta allude ai due suoi precedenti ternari). Altro simile elenco si rintraccia anche in *Al S. Abbate Zambeccaro H. B.*, edito (come ricorda la Longhi, *Lusus* cit., p. 280) nel 1540, nei *Capitoli del Signor Pietro Aretino, di Messer Lodovico Dolce, di M. Francesco Sansovino, et di altri acutissimi ingegni, diretti a gran Signori sopra varie et diverse materie molto delettevole*: «E in ciò tante fatiche han speso in vano, / Lodando, o l'insalata, o 'l ravanello» (vv. 22-23); notevole in questo caso che l'elenco, fatto di varie realtà vegetali e distribuito su più terzine, comporti che al v. 23 si rammentino insieme i due soggetti di canto di due capitoli tra loro legati (essendo il *Capitolo in lode dell'insalata* del Molza verosimilmente

una 'risposta' all'adespoto *Capitolo del ravenello*, vedi oltre). Tutte queste citazioni testimoniano, comunque, l'interesse suscitato dalla pubblicazione del ternario adespoto, attenzione che mal si confà all'opera irrilevante di un poeta defilato o alle prime armi (come Cristoforo di Lorenzo Allori, o Agnolo di Cosimo), piuttosto fa pensare che l'autore, per noi ignoto, fosse al tempo una celebrità nell'urbe.

¹² Nel trattato, fra le varie virtù balsamiche delle piante, sono esposti anche i 'secreti' del succo dei ravanelli, adoperato per preparare infusi contro la «pietra», o «renella» (i calcoli renali). Sulla questione del rapporto Alessio Piemontese – Girolamo Ruscelli, si vedano i risultati della recente ricerca condotta da Antonella Gregori e Massimiliano Celaschi: i due studiosi sulla base di testimonianze documentarie sono giunti a stabilire una perfetta sovrapposizione delle due figure (cfr. A. Gregori – M. Celaschi, *Ruscelli e la fortuna editoriale di Alessio Piemontese*, in *Girolamo Ruscelli. Dall'Accademia alla corte alla tipografia* cit. vol. II, pp. 841-918).

¹³ Cfr. G. Mazzuchelli, *Gli Scrittori d'Italia*, Brescia, Bossini, 1753-1763, vol. I, parte I, p. 512. Il Mazzuchelli attribuiva a Cristofano di Lorenzo Allori anche il capitolo del *Pennello*, quello *Contro le Campane*, nonché la *Serenata*, opere invece del Bronzino, come attestano senza ombra di dubbio già le stampe cinquecentesche (Navò 1538: *Il penello*; Giunti 1555: *Contro le Campane*; quanto alla *Serenata* è edita la prima volta in appendice alla *Catrina* del Berni, a Firenze, per i tipi di Valente Panizi nel 1567), sebbene nessuno dei capitoli sia presente nell'idiografo, il Magl. VII 115 (cfr. Bronzino, *Rime in burla*, a cura di F. Petrucci Nardelli, cit., pp. 484, 485 e 487-88), a parte *La Serenata* un tempo presente, entro un fascicolo andato però poi perduto (cc. 168-173).

¹⁴ La vicenda a cui il poeta fa riferimento è episodio tratto dalla storia antica e narrato da Valerio Massimo nei *Factorum et dictorum memorabilium libri* (cfr. nel commento la nota ai vv. 82-83). È pur vero che il *De mulieribus claris* di Boccaccio, dove analogamente si raccontano le imprese della regina del Ponto (LXXVIII), poteva costituire una più fruibile fonte, soprattutto tramite lettura di volgarizzamenti (come per esempio quello di Donato Albanzani), tuttavia penso che si possa tranquillamente affermare che Issicratea è eroina non fra le più note.

¹⁵ Cfr. P.O. Kristeller, *Iter Italicum*, vol. VI, *Italy and Itinera IV, Supplement to Italy (G-V), Supplement to Vatican and Austria to Spain*, 1991, pp. 86-87: «Est. Ital. 224 (Alpha T 7, 1), cart. misc. XVI ex. 98 fols [...]. Collection of Rime, some of them in Modenese dialect. f. 1 (s. XVII). Table of contents. 3. Stanze in duolo amoroso del Marini. 7. Enigma. 8. Del Impotente del Panigaruola. 15. Descrizione d'una felicissima notte del Signor Lodovico Ariosto. 18. Capitolo della chitarra del Marini. 29. Di Lodovico Dolce, Capitolo del naso alle donne del Dolce. 35v. (Bino, Capitolo del ravenello). 39. Ritratto del Bertani alla contessa di Sala sua Signora. 40. Sonetto del Bertani all'istessa contessa di Sala sua Signora. 40v. Dell'istesso alla medesima. 41 Capitolo del penello di Bronzino pittore. 45. Capitolo della fava. 45v-46v. blank. 47. Capitolo del Bertani. 51v. Al medesimo Don Juan d'Austria. 52. Alla Signora Tarquinia Molza. 52v. All'ill.m Cardinal de Est. 53. All'ill.ma Consta d Sala. 53v. Alla medesima. 54v. Sonetto del Pincetta a i lettori. 55. Alla Sgnora Tarquinia Molza. 55v. A'i Sgnor Scchioccabecce e Zanzador. 56v. All'illm. Cardinal da Est. 57. Al Sgnor Carl Sigon. 57v. Al ditt. Sgnor Sigon. 58. Alla Sgnora Claudia Rangona. 59 Al Mistr Gui dal Parunzine. 64v. A Mser Pipin Paganell. 65. Al Sgnor Pedr Bassan. 66 Al Sgnor Bndett Manzuol. 66v. Al ditt. Sgnor Bndett. 67-67v. blank. 68 Ecloga pastorale del Conte Bonarelli. 78. Testamento amoroso del Marino. 85. Al Sgnor Carl Molza. 87 A ..., Pavol Crema. 90 Al Sgnor Juan Faloppia. 95v. Al Sgnr Camil Capiluppi. 97. Canzone del Bertani sopra una danza».

¹⁶ La presenza del *Testamento amoroso* del Marino, edito per la prima volta nel 1612, permette di assegnare il codice, almeno al secondo decennio del XVII secolo, giacché l'opera mariniana è trascritta dallo stesso scrivano che ricopia anche gli altri testi più antichi (come il *Capitolo del ravenello*). Interessante osservare come sia qui inserito anche un capitolo della *Chitarra* che è attribuito al Marino. Il capitolo è invece di Girolamo Magagnati. Dell'errore d'attribuzione potrebbe essere responsabile una delle stampe secentesche (a partire da quella di Norimberga, del 1619, o piuttosto da quella di Francoforte, del 1626) in cui *La Murtoleide* e altre opere mariniane sono editte insieme ai capitoli burleschi del Magagnati, tra cui appunto *La chitarra* (cfr. il capitolo *Le edizioni secentesche della Murtoleide*, in S. Schilardi, *La Murtoleide del Marino*, Lecce, Argo, 2007, pp. 87-105). La presenza nel codice modenese del ternario del Magagnati, al di là dello svarione attributivo (che sposterebbe anche più in là, al terzo-quarto decennio del XVII secolo, tale segmento del manoscritto, se accettiamo l'ipotesi di un fraintendimento del materiale contenuto nelle raccolte tedesche), testimonia l'intento puramente privato del compilato-

re, impegnato a radunare nello zibaldone capitoli burleschi per diletto personale. Un indubbio interesse per il genere, a cui però non si accompagna il proposito di ricreare un 'canone': la varietà degli autori (Bini, Bronzino, Mauro, Dolce, Magagnati-Marino) non permette di parlare di una predilezione né per la prima o l'ultima produzione burlesca, né per il filone romano, fiorentino, veneto, ecc..

¹⁷ I testi d'autore sono, inoltre, intramezzati da indovinelli equivoci, che rappresentano quasi uno specular *divertissement* della produzione burlesca: gli enigmi procedono fornendo al lettore indizi che portano a sospettare che si stia alludendo a realtà oscene, là dove la risposta implica un oggetto ordinario: il fuso, la piva, il pettine, ecc. (alcuni di questi, soggetti di veri e propri capitoli burleschi: il fuso del Ruscelli, la piva del Berni). Gli indovinelli, di cui diversi in dialetto, confermano comunque il carattere privato del manoscritto, taccuinetto per domestici solazzi. Ne riporto tre esempi, che si leggono di seguito al capitolo dedicato al *Ravanello* (c. 38v): «Lungo una spanna, e duro com'un osso, / Com' più l'è mna' al uien' più grosso, / Poi che l'è grosso, l'è bel da ueder / Et le donne, n'han' diletto, e piacer / * il fuso pieno di filo *», «Io ho' un mio fantolin' / Che sta' nelle pezze di lin', / Lungo una spanna, e largo un somesso / Spunta latte, e non fa formaggio / Peloso di dietro, con due sonagli / * lo sparuiro, ouero astore *», «Il meto dentro fresco, e glorioso, e l' cauo fuora / fiacco, e lagrimoso * il lino in masera *».

¹⁸ Giovanni Mauro d'Arcano morì il 1 agosto 1536, in seguito a un incidente di caccia (cfr. Longhi, *Lusus* cit., p. 34, che trae le relative informazioni da G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, Venezia, Fenzo, 1762, rist. an. Bologna, Forni, 1971, t. II, pp. 82-83). Ma avverte Romei che il Liruti «incorre spesso in errori clamanti. Anche questa data non è del tutto certa», anche se «la data non è contraddetta dal poco che sappiamo e quadra approssimativamente con le congetture che possiamo formulare» (D. Romei, *Berni e berneschi del Cinquecento*, Firenze, Edizioni Centro 2P, p. 59). Si osservi che nel capitolo non si ricordano, secondo un modulo già menzionato, altri soggetti di canto celebrati in ternari di autori diversi, tramite una formula al passato, ma il riferimento è esclusivo al Mauro, di cui si parla al presente, accennando alla sua fama nei tempi odierni: «S'empie il Mauro di fave et de bacelli, / Ma sarebbe più in bocca a le persone / Se s'empiesse il budel de ravanelli».

¹⁹ Avverto che userò, anche per brevità, l'erroneo cognome Mauro, pur consapevole che, come ha sottolineato Romei, l'unico legittimo cognome che possiamo attribuire al friulano è il nome del feudo familiare (cfr. D. Romei, *Appunti sulle terze rime di Giovanni Mauro d'Arcano*, Banca Dati "Nuovo Rinascimento", <http://www.nuovorinascimento.org>. e D. Romei, *Il Berni e i berneschi tra poesia e non poesia*, in *Gli "irregolari" nella letteratura*. Atti del Convegno di Catania, 31 ottobre-2 novembre 2005, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 145-64, in part. pp. 158-59). D'altra parte se Liruti contribuì a diffondere l'errore, spacciando il secondo nome di battesimo per il cognome, gli stessi contemporanei d'abitudine chiamarono così il friulano; Mauro è appunto il cognome con cui nelle raccolte, a partire dalla stampa Navò del 1537 (*I capitoli del Mauro et del Bernia et altri authori* [...]), il poeta fu al tempo comunemente designato.

²⁰ Per Romei i due capitoli dovrebbero essere anteriori all'aprile 1534 (Romei, *Berni e berneschi del Cinquecento* cit., p. 60).

²¹ Cfr. Longhi, *Lusus* cit., p. 33.

²² «Se è vero che Firenze è maestra di tutti i "punti" della cucina e dell'arte della tavola, partiamo dunque alla ricerca delle radici fiorentine di quella specializzazione e predilezione alimentare che è clamante nella poesia burlesca del Cinquecento. / Cibi occhieggiano da ogni parte: primi in ordine di tempo, *ghiozzi*, *anguille*, *cardi*, *pèsche* e *gelatina* sono le portate che il Berni presenta al banchetto giocoso» (Longhi, *Lusus* cit., pp. 65-66); sempre la studiosa sottolinea come Varchi sia «uno dei più assidui nel praticare l'elogio alimentare (*nova sode*, *ricotte*, *peducci*, *finocchio*)» (Longhi, *Lusus* cit., p. 82). Ma cfr. anche Romei, *Il Berni e i berneschi fra poesia e non poesia* cit., p. 149: «Vi gioca un ruolo importante una sorta di *langage de la tribu*, cioè un gergo specializzato, che parte da metafore familiari o triviali (i *fichi* e le *fave* tanto per intenderci) e recupera modifiche letterarie di specifica toscanità (con un forte sigillo burchiellesco)». Anche nel caso di questo capitolo encomiastico dedicato al ravanello, l'ortaggio, che rientra propriamente negli *adoxa*, soggetti di nessun valore, piuttosto che nei *paradoxa* o *admirabilia*, argomenti che vanno contro il comune sentire (cfr. M.C. Figorilli, *Meglio ignorante che dotto. L'elogio paradossale in prosa nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 2008, p. 6), viene caricato di un valore polisemico, essendo il ravanello sì la parca pietanza vegetale, ma anche un chiaro tropo sessuale.

²³ Oltre alla Crusca, mi sono avvalsa soprattutto di V. Boggione, G. Casalegno, *Dizionario letterario del lessico amoroso. Metafore eufemismi trivialismi*, Torino, Utet, 2000.

²⁴ Cito da *Sonetti del Burchiello*, a cura di M. Zaccarello, Torino, Einaudi, 2004. Per i sonetti alla burchia, un tempo attribuiti a Burchiello, cito dall'edizione *Sonetti del Burchiello, del Bellincioni e d'altri poeti fiorentini alla burchiellesca*, Londra [i.e. Lucca; Pisa], 1757.

²⁵ Il *tricolon* può essere interpretato come tale (costituito da tre distinti ortaggi che hanno conforme valenza simbolica), oppure la dittologia finale può avere valenza di *interpretatio* rispetto al termine precedente ('radici: ossia ravanelli e carote').

²⁶ Si tratta infatti di due casi che non hanno una valenza soltanto dimostrativa circa la diffusione del tropo, ma potrebbero essere davvero i referenti testuali dell'autore anonimo del ternario, essendo entrambi comunque testi all'altezza della composizione del capitolo circolanti (il sonetto del Burchiello nella stampa fiorentina di Francesco di Dino Calzolaio, 1481, la canzone attribuita a Lorenzo – plausibilmente nota per circolazione orale, data la sua destinazione ludica – fruibile dal poeta anonimo del *Ravanello* forse anche nella sua redazione scritta, quella della stampa fiorentina uscita dai torchi di Jacopo Cartolaio nel 1533).

²⁷ Sempre Romei ha giustamente parlato di vero e proprio incrocio tra due generi letterari. Riferendosi ai capitoli 'in lode' del Berni che rappresentano il modello primario di tale produzione (quelli per intendersi del biennio 1521-1522, celebranti *Ghiozzi, Anguille, Pesche, Orinale, Gelatina, Ago e Primiera*), lo studioso ne ha rilevato il carattere di «encomio paradossale classico» (dedicato a «oggetti umili della sfera quotidiana»), incrociato però «con la tradizione vivissima del canto carnascialesco fiorentino, nella versione della mascherata», altro genere letterario che permette di attribuire all'oggetto un significato traslato, cosa che autorizza a compiere una decodificazione oscena se non dell'intero capitolo di alcuni nuclei di terzine (Romei, *Il Berni e i berneschi fra poesia e non poesia* cit., pp. 146 e sgg.).

²⁸ Ne ricorda più di un esempio la Longhi, riportando un passo del *De guajaci medicina et morbo gallico* di Ulrich von Hutten (opera edita nel 1519 a Magonza e poi nel 1521 a Bologna): «quum brassicae volumen dicaverit Chrysippus, eamque immenso plus, ut inquit Plinius, laudaverit M. Cato, et de raphano librum scripserit Marchion graecus, de scylla Pythagoras» (cfr. Longhi, *Lusus* cit., p. 158, che cita dall'edizione apprestata a Berlino nel 1823 Ernest Joseph Herman Münch). Così sempre nello stesso saggio la studiosa rammenta l'*Officina* di Ravasius Textor, i *Sermoni funebri* e i *Cataloghi* di Ortensio Lando, dove si fa sempre il nome di *Marcion graecus/Marcione/Marcione, greco scrittore*, quale trattatista che si occupò *de raphano/del raffano/del raphano* (Longhi, *Lusus* cit., pp. 281-84). Aggiungo che se avessimo dei dubbi sulla natura di tal *raphanus/raffano/raphano* di cui trattò (in termini propriamente medici) l'antico scrittore, ovvero che questo non sia effettivamente il ravanello, vengono fugati da altro simile elenco che si ritrova in *Della officina istorica* di Giovanni Felice Astolfi, Venezia, Per li Turrini, 1642, là dove nel cap. XVII, intitolato *Gran Letterati, che di minime, et vilissime cose scrissero*, si legge: «Marcione Greco si occupò a scrivere le lodi del Ravanello» (p. 84). Autore invece di un'opera sul ravanello è per Tomaso Garzoni nel *Mirabile cornucopia consolatorio*, il filosofo Protagora: «Benché al primo incontro la materia da trattarsi paia disdicevole e vile, nondimeno, a quella guisa che Diocle dal celebrar la rapa, Xanto l'ortica, Protagora il ravanello, Virgilio il pulice, il Calcagnino la Cimice, il Molza la torta [...]» (cfr. T. Garzoni, *Opere*, a cura di P. Cherchi, Ravenna, Longo, 1993, pp. 527-28). Il passo garzoniano è rammentato dalla Figorilli, *Meglio ignorante che dotto* cit., pp. 25-26, per sottolineare come negli anni Ottanta del Cinquecento l'elenco degli *adoxa* e dei *paradoxa* proceda ormai «nel segno di una completa disinvoltura nei confronti della tradizione, omogeneizzata, degerarchizzata»; da parte mia rileverei come il ravanello passi da essere indicato come soggetto di un'opera scientifica a soggetto dell'esercizio retorico di un sofista, dunque di un vero e proprio encomio paradossale.

²⁹ Sarà forse anche il caso di ricordare che, al di là della parte edibile – la vera e propria radice (ciò che si presta alla metafora oscena) –, il ravanello è talora per le sue foglie indicato come pianta sostitutiva per più umili corone destinate a poeti indegni della fronda d'Apollo. Sempre la Longhi nel suo saggio rammenta il capitolo di Lodovico Dolce, *Già sento, patron mio, l'odor del vino*: «chi non ha lauri colga ravanelli» (v. 111, edito nella stampa del 1540, *Capitoli del Signor Pietro Aretino*, ecc.), ravvisandone un modello nel sonetto burchiellesco *Questi c'hanno studiato il Pecorone 2*: «coroniamli di foglie di radici» (Longhi, *Lusus* cit., pp. 238-39). Non fosse altro per tale dualità di parti e di usi, il ramolaccio si presta insomma nella tradizione del canto

d'encomio tanto a un traslato osceno, quanto a un'autoraffigurazione nei termini di una *demiutio sui*.

³⁰ Per contro, il *tricolon* nominale del sonetto XXI della successiva *Priapea* del Franco, sembrerebbe convalidare l'ipotesi di un'unica valenza simbolica su tre distinti elementi vegetali: «Donne, venite a me, se contentare / volete tutti i vostri appetitelli: / qui sono fave e porri e ravanelli, / e mille erbe che fanno ingravidare» (cito da N. Franco, *Priapea*, Lanciano, Carabba, 1916). È evidente che il Franco elenca i tre ortaggi come tre equivalenti simboli della medesima realtà sessuale: il membro maschile; pertanto, analogamente, anche il *Capitolo del ravanello* potrebbe essere risposta 'alternativa' più che replica di rettifica ai capitoli del Mauro, con semplice cambio di emblema. Si osservi che nell'edizione parigina apprestata dal Molini del 1790, *Il Vendemmiatore, poemetto in ottava rima di Luigi Tansillo; e la Priapea, sonetti lussuoriosi e satirici di Niccolò Franco*, in luogo di «fave» si legge «rave» («Donne, venite a me se contentare, / Volete tutti i vostri appetitelli; / Qui sono, e rave, e porri e ravanelli, / E mille erbe che fanno ingravidare»), senz'altro errore, che non inficia però l'univocità simbolica a tre referenti differenziati (seppure «rave» e «ravanelli» appartengano alla medesima famiglia).

³¹ Questa, la nota definizione del Berni nella lettera a Blosio Palladio del 31 dicembre 1534, da Firenze, con falso attacco in terzine: «Lasso! ben so che dolorose prede Fanno d'altrui botteghe; ma la vostra Non vuol da buon compagni altra mercede. Come ci rimaneste còlto credendo che questa fusse una lettera in capituli, ah! In fe' di Dio ch'io ne avea fantasia, e meritavate bene...» (cfr. F. Berni, *Poesie e prose*, criticamente curate da E. Chiòrboli, con introduzione, nota, lessico e indici, Genève-Firenze, Olschki, 1934, pp. 359-60). Osserva la Longhi che, nei confronti dello stile epistolare dei capitoli del Machiavelli o delle satire ariostesche, «il contiguo genere burlesco elabora esemplari di capitolo-epistola ancora più recisamente conseguenti. Ai dati di base fin qui individuati (1. assunzione di un interlocutore amico e familiare, cui il testo viene realmente inviato; 2. sua presenza non solo nello spazio extratestuale, ma all'interno stesso della scrittura; con conseguenze strutturali e tematiche; 3. continuità del dialogo, che ricopre tutta l'estensione del testo) si aggiunge un elemento nuovo, che consiste in un fenomeno d'insistenza mimesi del linguaggio epistolare, con le sue formule stereotipe e le sue convenzioni linguistiche. Questo elemento è una costante assolutamente caratteristica dell'epistola burlesca in terza rima [...]» (Longhi, *Lusus* cit., pp. 186-87). A ben guardare il capitolo del *Ravanello* non è fra i ternari in cui tale *ficatio* è propriamente esibita. Ma non passi inosservato come l'appello al destinatario, in *incipit*, è ribadito a circa un terzo del capitolo, e poi in chiusura.

³² Anche il «lessico tecnico da farmacopea» è già impiegato in prototipi berneschi, come il capitolo delle *Pesche* 43-51 (cfr. Longhi, *Lusus* cit., p. 78). D'altra parte sempre la studiosa ne sottolinea la dipendenza dall'archetipo burchiellesco (siano sonetti del barbiere, o sonetti alla burchia): *Chi guarir presto dalle gotte vuole; Se vuoi guarir del mal dello 'nfreddato; Quattro zufoli arrosto, stando al sole; Signor mie caro, se tu hai la scesa; Recipe, al liberar il mal del morbo; Se tu vuoi guarir del mal di fianco; Nel tempo corruttivo e pestilente* (cfr. Longhi, *Lusus* cit., p. 79). Circa le specifiche virtù del ravanello, difficile è capire se da parte dell'autore vi sia una documentazione libresca sull'argomento. Certo è che al tempo di ravanelli, rafani, radici, ramolacci, ecc., si faceva grande uso in ambito culinario e farmaceutico. Michele Savonarola, per esempio, dedica nel suo *Libreto de tutte le cose che se manzano comunemente* (edito per la prima volta a Venezia nel 1508) un intero paragrafo (all'interno del quinto capitolo: *Dele radice*) al *Ravanello e raphano*, ditto da molti *radice* (nel commento cito dall'edizione Michele Savonarola, *Libreto de tutte le cosse che se magnano: un'opera di dietetica del secolo quindicesimo*, a cura di J. Nystedt, Stockholm, Almqvist e Wiksell international, 1988). Così sempre nel *Libro della natura et virtù delle cose che nutriscono e delle cose non naturali* (opera di Michele Savonarola, ma rielaborata e ampliata da Bartolomeo Boldo, edita più tardi nel 1576) l'intero capitolo XXI del Trattato III (*Delle Radici*) sarà riservato al *Ravanello*. Nel commento gli eventuali riferimenti a questi due trattati (o eventualmente all'*Herbario nuovo* di Castore Durante, edito nel 1585 a Roma per Giacomo Bericchia e Giacomo Tornieri) non intendono stabilire alcun rapporto (neppure col primo dei due trattati savonaroliani, edito anteriormente rispetto al capitolo), sibbene la diffusione di certe nozioni di dietetica e di farmacopea al tempo. Su certa trattatistica medico-dietetica, che meriterebbe di essere studiata a fondo e che ha un riflesso formulare e di lessico nel sonetto-ricetta burchiellesco, ha posto già attenzione Michelangelo Zaccarello nel saggio *Una forma istituzionale della poesia burchiellesca: la ricetta medica, cosmetica, culinaria tra parodia e nonsense*, in «*Nominativi fritti e mappamondi*». Il nonsen-

se *nella letteratura italiana*. Atti del Convegno di Cassino, 9-10 ottobre 2007, a cura di G. Antonelli e C. Chiummo, Roma, Salerno Editrice, 2009, pp. 47-64.

³³ La datazione è proposta da Romei, che lo riferisce al carnevale del 1538, allorché il Bini rivolse questo «tributo ad un Re della Virtù» (Romei, *Berni e berneschi del Cinquecento* cit., p. 62). Neanche a dirlo, il bicchiere, pur presentato come *xenion* da offrire al dottore fiammingo, vero bicchiere in vetro netto (nonché dono parlante, secondo il modulo della prosopopea tipico di altri ternari del Bini, come quelli dell'*Orto*) è in più luoghi del capitolo passibile di interpretazione figurata, quale metafora fallica: «I bicchieri han da esser così fatti, / Corpacciutoni, e alti di mascelle, / Alti, e fondi, e non bassi, come piatti. / Quei bicchierin, che come campane / Vanno sonando come infrescati, / Son da fanciulli, e da donne novelle» (vv. 13-18), «Voi non so già se l'havete provato, / Ma ben mi dicon, ch'il vostro paese / Per questo conto è molto nominato. / E ch'a gara fa spesso col Francese, / E che di quì si stima, che sien nate / Tante guerre tra lor, tante contese» (vv. 37-42; cito da *Il secondo libro dell'Opere Burlesche Di M. Francesco Berni, Del Molza, Di Bino, Di M. Lodov. Martelli, Di Mattia Francesi Dell'Aretino Et di diversi autori*, Usecht al Reno [ma Roma], Appresso Jacopo Broedelet, 1726). Volendo essere più maliziosi potremmo ipotizzare che il dono porto al Cincio sia nella sua natura effettuale un bicchiere, ma che il Bini ne suggerisca al medico un uso 'sostitutivo', quale quello dei «frutti di vetro» presentati nella prima giornata del *Ragionamento* aretiniano.

³⁴ La studiosa annovera tra gli affiliati dell'Accademia, la cui costituzione è concordemente attribuita a Claudio Tolomei: «il Caro, il Molza, il Bini, Luca Contile, Mattio Franzesi, Gandolfo Porrino, Marcantonio Flaminio, Fabio Segni, Giovan Francesco Leoni, il medico fiammingo Giuseppe Cincio, lo spagnolo Longhena, Giulio Landi» (cfr. Longhi, *Lusus* cit., p. 47). Le prime informazioni sull'Accademia della Virtù si ritrovano, come ricorda sempre la Longhi, in G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Modena, Società Tipografica, 1772-1782, tomi I-X, t. VII, p. I, pp. 118-19 e M. Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Forni, 1926-1930, vol. V, pp. 478-80.

³⁵ Cfr. Romei, *Il Berni e i berneschi fra poesia e non poesia* cit., p. 157.

³⁶ Volendomi attenere a una condotta prudentiale, prendo in considerazione come ultima ipotesi il fatto che il compilatore sapesse con certezza che il capitolo era opera del Bini (notizia vera o falsa che fosse quella pervenutagli). Procederò pertanto su due più cauti percorsi congetturati: o supponendo che il compilatore potesse aver frainteso la fonte da cui derivò il testo, probabile antigrafo anche della stampa del 1542 (si veda oltre, soprattutto la *Recensio* precedente l'edizione e il commento), o che il compilatore avesse potuto assegnare il capitolo adespoto al Bini, non solo spinto dall'equivoca configurazione dell'antigrafo, ma anche da indizi suggerentigli tale identificazione, non del tutto irragionevole.

³⁷ Secondo Romei il capitolo è anteriore all'agosto del 1539 (cfr. Romei, *Berni e berneschi del Cinquecento* cit., p. 62), dunque la stesura è davvero ravvicinata rispetto alla pubblicazione dei capitoli della *Fava* e del *Ravanello*.

³⁸ Cfr. <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/ipertest/html/orlando/vignaiuoli.htm>, rielaborazione di alcune osservazioni già presenti in Romei, *Berni e berneschi del Cinquecento* cit..

³⁹ Cito da Anton Francesco Doni, *I mondi e gli inferni*, a cura di P. Pellizzari. Introduzione di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1994, pp. 20-21 (la prima edizione veneziana fu apprestata nel 1552-1553 per Francesco Marcolini).

⁴⁰ Cfr. Romei, *Berni e berneschi del Cinquecento*, cit., pp. 52-53.

⁴¹ Cito da *La Libreria di Anton Francesco Doni*, a cura di V. Bramanti, Milano, Longanesi, 1972; *Trattato terzo. Sopra l'Academie d'Italia, Titoli, cognomi e opere scritte vulgarmente di coloro che guene hanno dato cognizione; Nomi degli Ortolani e loro opere*, p. 408. Sebbene più che giusta mi sembri la considerazione avanzata da Bramanti «[...] chiaramente di fantasia risultano i nomi e le opere degli accademici elencati dal Doni» (p. 452), osserverei però come Doni impieghi espressioni simili a quelle del *Capitolo del ravanello* 11 e 26.

⁴² Preciso qui che indicherò nel corso dell'articolo tale raccolta con la sola data, giacché nel frontespizio la stampa non riporta né il luogo di edizione, né il nome dello stampatore. Stando-cene all'inventario della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, dove ho potuto consultare due esemplari – Palat. E. 6. 6. 60 e Magl. 19. 8. 250 (mancante il magliabechiano di qualche carta) – risulterebbe uscita per i tipi di Bernardo Zanetti (così nello schedario è presentata la copia palatina, ma è chiaro che se davvero il volume sortì dai torchi degli Zanetti, lo stampatore del

tempo era Bartolomeo). Anche Mazzuchelli attribuiva all'officina di Bartolomeo Zanetti una stampa del 1542, ma la descrizione che ne dà non corrisponde affatto alla struttura e al contenuto dagli esemplari da me consultati (in tutto quattro: oltre alle sudette copie della BNCF, ho visionato un esemplare conservato alla Riccardiana: MM. II 14424 e altra copia della Marucelliana: SALA.1.OO.VIII.17). La silloge da me controllata è infatti evidentemente (al di là di alcune significative correzioni che i tipografi, componendo la stampa, riescono a compiere, in tempo o *in extremis*, facendo così dei quattro esemplari tre testimoni diversi) la stampa del 1542 menzionata per prima dallo studioso (la evidenzio in grassetto) nell'elenco delle *Sue* [del Berni] *opere stampate*: «*Rime burlesche* [...]. La più antica edizione a noi nota è quella che uscì in Venezia per Curzio Navò e Fratelli 1538. in 8. [...] | ... *Capitoli del Bernia, del Mauro* ec. In Roma (ma si crede luogo finto) senza nome di stampatore, 1539. in 8. | ... Di nuovo, in Venezia 1540, senza nome di stampatore, in 8. | ... **Le medesime, accresciute di molti Capitoli, senza luogo e stampatore, 1542. in 8.** | ... Le stesse, 1542. in 8. senza nota di luogo, e di stampatore. Questa edizione, la quale si crede fatta in Venezia per Bartolommeo Zanetti, è diversa dall'antecedente. In quest'ultima, dopo il Capitolo del Ravanello, si legge un *Dialogo*, in prosa, del nostro Berni contro i poeti che non si trova nelle altre edizioni» (Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia* cit., vol. II, parte II, p. 989; in nota Mazzuchelli rimanda alla *Bibliothèque curieuse* di David Clement, Göttingen, chez Jean Guillaume Schmid, 1752, tome III, p. 203). I quattro esemplari da me esaminati corrispondono appunto alla stampa del '42 che Mazzuchelli descrive per prima, giacché nel volume dopo il *Capitolo del ravanello* non segue il *Dialogo* bernesco. Per la precisione nei due esemplari della BNCF (Magl. 19. 8. 250 e Palat. E. 6. 6. 60), come riferisce il Mazzuchelli, leggiamo *Le terze rime del Molza, Varchi, del Dolce, et d'altri* (che si chiudono con *Del finocchio del Varchi*, pp. 78r-79v), ultima sezione del volume. L'esemplare della Marucelliana è invece evidentemente mutilo, poiché termina con la sezione a cui appartiene il capitolo adespoto (*Le terze rime de Messer Giovanni dalla Casa* [...]) e dunque il *Capitolo del ravanello* è propriamente l'ultimo testo del volumetto. Singolare il caso della silloge della Riccardiana, in cui, dopo *Le terze rime del Molza* [...], debitamente collocate dietro *Le terze rime de Messer Giovanni dalla Casa* [...], sono stati rilegati nel medesimo volume il *Dialogo contra i poeti del Bernia interlocutori Sanga, Berni, Marco, et Gio. da Modena*, ma con data M.D.XXXX; a questo tengono dietro i *Capitoli del Signor Pietro Aretino, di Messer Lodovico Dolce, di M. Francesco Sansovino, et di altri acutissimi ingegni, diretti à gran Signori sopra varie et diverse materie molto delettevole*, sempre però con data M.D.XL. Al che mi sembra di poter escludere che l'esemplare della Riccardiana sia la stampa del '42 che Mazzuchelli illustra per seconda (si tratta semplicemente della 'prima' incrementata di queste due parti, il *Dialogo* bernesco e i capitoli aretiniani, del Dolce, del Sansovino e di altri, ma recuperati materialmente nelle stampe del 1540). Anche Silvia Longhi (cfr. *Poeti del Cinquecento*, a cura di M. Danzi, G. Gorni, S. Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, p. 661) postula che *Tutte le opere in terza rima del Bernia* del 1542 uscissero probabilmente dalle officine di Bartolomeo Zanetti (la studiosa dichiara di aver esaminato gli esemplari della Nazionale, il Palat. E. 6. 6. 60 e il Magl. 19. 8. 250). Circa la stampa del 1542 in cui, secondo Mazzuchelli, al *Ravanello* seguirebbe direttamente il *Dialogo* del Berni, ne parla, ma forse ripetendo pedissequamente quanto riferito già da Mazzuchelli, anche Bartolommeo Gamba, in *Serie di testi di lingua italiana e di altri esemplari del bene scrivere. Opera nuovamente rifatta da Bartolommeo Gamba di Bassano e divisa in due parti*, Venezia, Tipografia Alvisopoli, 1828, p. 35, che l'attribuisce alla stamperia di Bartolomeo Zanetti. E così, anche Haym (*Biblioteca italiana, o sia notizia de' libri rari italiani divisa in quattro parti, cioè istoria, poesia, prose, arti e scienze*, già compilata da Niccola Francesco Haym romano in questa impressione corretta, ampliata, e di giudizj intorno alle migliori Opere arricchita, in Milano, 1771, Appresso Giuseppe Galeazzi, tomo I, p. 270) riferisce di una stampa del 1542, senza nota di luogo e di stampatore, ma probabilmente veneziana e dello Zanetti, contenente il *Dialogo* bernesco (senza però specificarne la collocazione esatta all'interno della silloge). D'altra parte Antonio Corsaro, presentando le edizioni del *Dialogo* (cfr. A. Corsaro, *Il poeta e l'eretico. Francesco Berni e il 'Dialogo contra i poeti'*, Firenze, Le Lettere, 1988, pp. 71-72), non rammenta affatto questa fantomatica edizione, bensì ricorda altra stampa del 1542, ma esclusivamente contenente il *Dialogo* (*Dialogo contra i poeti del Bernia interlocutori. Sanga, Berni, Marco, & Giovan. da Modena.*, s.l. [ma Venezia], Zanetti?, 1542), nonché la precedente stampa, forse per Scipione e Curzio Navò, dei *Sonetti*, del 1537, in cui il *Dialogo* è aggiunto in rarissimi esemplari. Non è dunque da escludere che il Mazzuchelli confondesse le tre stampe (*Tutte le opere in terza rima del Bernia* del 1542; i

Sonetti del 1537, con aggiunto il *Dialogo*, e la stampa del solo *Dialogo* del 1542), o che piuttosto verosimilmente avesse potuto esaminare non dico lo specifico esemplare della Riccardiana, ma qualche simile ircocervo. Data la netta differenziazione comunque fatta dal Mazzuchelli circa le due presunte miscellanee coeve, mi limiterò a designare quella che il Mazzuchelli indica come la prima stampa del 1542, con la sola data. Sta di fatto, che immaginando uno stemma possibile, si finisce per ipotizzare una discendenza della stampa del 1542, dell'Est. ital. 224 e della Barezzi del 1603, da un antigrafo, plausibilmente altra stampa perduta (o, almeno, da me non rintracciata). La tentazione di identificarla nella stampa Zanetti 1542, dove al *Capitolo del ravanello* seguiva il *Dialogo* bernesco, è forte, ma inibita dalla necessità di attenersi a dati certi e in nostro possesso.

⁴³ Di questa stampa ho consultato un esemplare, conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: Landau Finaly 416a.

⁴⁴ Cfr. Furno, *La Vita E Le Rime Di Angiolo Bronzino* cit., p. 78.

⁴⁵ Solo nell'esemplare della Riccardiana la tavola è mancante.

⁴⁶ Per maggior chiarezza riproduco diplomaticamente le due diverse fogge della tavola della Navò (36r) e delle tavole identiche della stampa 1540 e della stampa 1542 (nella tavola della stampa 1540 sono diversi solo due casi di interpunzione: «Capitolo quinto de l'horto,» e «Capitolo del pilo,», nonché la grafia doppia di «pennello»), che è poi anche la disposizione della tavola della stampa del 1545 (134v); riproduco anche il refuso della Navò 1538 «iTAVOLA», così non emendo l'omissione della preposizione «di» nell'intitolazione che è di tutte le stampe:

Navò 1538

iTAVOLA Di Capitoli Messer Bino.

Capitolo del mal francese.	Char.11.
Capitolo primo de l'horto.	Char.15.
Capitolo quinto de l'horto,	Char.19.
Capitolo contra le calze,	Char.24.
Capitolo del pilo.	Char.29.

Capitolo del pennello del Bronzino.	Char.32.
Capitolo del Rauanel.	Char.34.

Stampe 1540; 1542 (1545)

TAVOLA Di Capitoli Messer Bino.

Capitolo del mal francese.	char. 145
Capitolo primo de l'horto.	char. 149
Capitolo quinto de l'horto.	char. 153
Capitolo contra le calze.	char. 158
Capitolo del pilo,	char. 163
Capitolo del penello del Bronzino.	char. 165
Capitolo del Rauanel.	char. 167

Certo è che, se a uno sguardo superficiale l'adespoto «Capitolo del Rauanel.» può essere addebitato al Bini, il copista non compie lo stesso errore col «Capitolo del penello del Bronzino,», che invece intitola: «Capitolo del penello di Bronzino / Pittore».

⁴⁷ Questo, il nomignolo con cui Annibal Caro chiama il Bini nel *Commento di Ser Agresto* e nella *Statua alla Foia ovvero di Santa Nafissa* (cfr. *Commento di Ser Agresto da Ficaruolo sopra la prima Ficata del padre Siceo*, Bologna, presso Gaetano Romagnoli, 1861, pp. 22 e 205).

⁴⁸ Il fiammingo Cincio non fu, peraltro, l'unico medico dell'Accademia della Virtù. Il Caro, nella *Nasea*, rammenta infatti anche mastro Giovan Francesco da Macerata, che «non potendo altro, comanda le ricette agli speciali, e la dieta agli ammalati», il quale all'interno dell'Accademia ebbe ruolo di «cerimoniere» (*Commento di Ser Agresto da Ficaruolo sopra la prima Ficata del padre Siceo* cit., pp. 181 e 183).

⁴⁹ Cfr. Romei, *Berni e berneschi del Cinquecento* cit., p. 62 e Longhi, *Lusus* cit., p. 47. La Longhi ricorda che è Annibal Caro in alcune lettere a descrivere tale consuetudine dei «virtuosi» (cfr. A. Caro, *Lettere familiari*, edizione critica con introduzione e note di A. Greco, Firenze, Le Monnier, voll. I-III, 1957, 1959, 1961: I, nn. 40, 39-40 bis, 41, 46, 47, tutte del 1538, e 145 del 1540).

⁵⁰ Se è vero infatti che «compare» almeno per tutto il Quattrocento è un titolo ben definito, con cui si indica il padrino di battesimo, oppure il padre del battezzato, nel Cinquecento già si ammette un uso più generico del termine, soprattutto in direzione comica, come nell'esempio addotto dalla Crusca dell'*Orlando innamorato* rifatto dal Berni (I, IV, 57, 5).

⁵¹ Se è ragionevole in effetti parlare di tiratura più corretta di **c**² e di **c**³ rispetto a **c**¹, tra **c**² e **c**³ non possiamo stabilire un vero e proprio ordine cronologico: **c**² corregge pienamente e per tempo, come vedremo, l'errore del v. 39, là dove **c**³ lo emenda *in extremis* e non integralmente; d'altra parte **c**³ sana due errori (ai vv. 11 e 21, di cui il primo di rilievo) che invece rimangono in **c**².

⁵² Non rilevando il problema, ovvero che nella Navò 1538 si legge diversamente da quanto messo a testo, non possiamo sapere se la studiosa corregge l'errore (presente anche nelle 'titure' più scorrette di **c**), supportata dalle stampe sette-ottocentesche – quella di Firenze 1723 (ma Napoli 1729), seguita nella lezione corretta dalle stampe del 1760 e del 1771 di Usecht al Reno (ma Roma), e poi dall'edizione del Magrini –, o se piuttosto interviene sentendosi autorizzata da **c**³ (a Firenze almeno, il singolo esemplare della BNCF, Palat. E. 6. 6. 60).

⁵³ Di altri casi simili, correzioni *in extremis* compiute eradando una lettera o una sillaba in più in **c**³, dirò via via.

⁵⁴ Peraltro non provocante un'ipermetria, all'immettere la preposizione in più, e dunque non avvertibile a orecchio.

⁵⁵ Il 'tu' di altro passo del capitolo, v. 67: «Non potrai mai tener donna sì stretta ...», è chiaramente non il «compare», ma il lettore astratto, a cui il poeta indirizza una sentenza universale. Qui, invece, sebbene il «compare», come poi verrà detto all'insegna della più sottile ambiguità espressiva, sia solito servire alla propria mensa il ravanello «primo, et dapoi» (v. 33) – letteralmente come antipasto e come portata finale (metaforicamente «inanzi et drieto», v. 26) –, al poeta non aumenta l'appetito nel pensare come il proprio interlocutore effettuale «onori» *entrée* e *dessert* di ogni convito nell'imbandire questa nobile verdura: semplicemente perché al rispettabile «medico» gli si dà del «voi» e non del «tu».

⁵⁶ Come anticipato, essendo **f**, una redazione censurata, non solo il testo è in più punti fortemente alterato, ma il capitolo subisce dei veri e propri tagli, a volte estesi a più terzine. Ne consegue che, talora, sono implicati in queste cancellazioni anche passi recanti l'errore in questione.

⁵⁷ Solo con la stampa di Firenze 1723 (ma Napoli 1729) si tornerà alla giusta lezione di **a** e di **b**.

⁵⁸ Il verbo «studiare», che metterebbe in evidenza il corrispondente zelo degli uomini nel raccogliere «ravanelli», potrebbe peraltro apparire come il corrispondente del sostantivo impiegato per le donne: «Per haverne ogni studio non vi metta» (v. 69). Oltretutto, la terza persona plurale dell'indicativo presente sembra essere come «convalidata» dalla terza persona plurale dell'indicativo presente su cui si apre il verso successivo (avente come soggetto gli uomini): «Urlan come leoni ...» (v. 91), un repentino mutamento di tema, in cui l'urgenza di parodiare il Petrarca di *Tr. Fame* III, 94-96, autorizza il poeta a tale improvviso cambio di tempo (che però non va esteso al verbo precedente).

⁵⁹ Del resto sull'opportunità di essere concisi termina propriamente il capitolo: «Sì che, compar, per conchiuderla presto, / Non voglio andar per testimonii altrove» (e i «testimonii» eccellenti che potrebbero essere addotti sono proprio quei *viri illustres* a cui si accenna, senza però poi fare nomi).

⁶⁰ Se il verso successivo, «Urlan come leoni et come draghi», che ha per soggetto gli uomini e che si apre su un indicativo presente, si rende senz'altro corresponsabile della *correctio facilior*, come già detto (cfr. nota 58), si osservi pure come anche prosodicamente l'attacco sul verbo che reca un forte accento di prima, «Urlan», per analogia induca a leggere l'ambiguo «Sudiano», come «Sùdiano», piuttosto che come «Sudiano» e di conseguenza a emendarlo in un banale «Stùdiano».

⁶¹ Nel capitolo in questione, si tratta semplicemente di interventi correttivi, di cui riferirò di volta in volta. Ma sempre in questo capitolo, all'altezza del v. 46 e sgg., nel margine destro, è possibile imbattersi in una vera e propria chiosa da lettore: «Di ch sorte debia esser il rauanello». Simili annotazioni, si ritrovano anche in altri testi, come, per esempio nel *Capitolo del penello*, dove, all'altezza del v. 106 («Quei corti, et grossi al proposito sono»), si legge un'equivalente postilla: «Di ch sorte debia essere il penello». Altre volte il proprietario del volumetto, identificando i personaggi storici, mitologici, coevi, introdotti attraverso delle perifrasi, si appunta il loro nome. Nel *Capitolo al Cardinale de' Medici* del Berni, per esempio, circa i vv. 49-50 («Com'ha fatto un non so chi mio vicino. / Che veste d'oro, e più non degna il panno»), il lettore riconosce nel ritratto: «Pietro Aretino», così, nel *Capitolo del martello* del Casa, alla circonlocuzione: «So che sapete del ladro sottile, / Che a Giove fe la barba già di stoppa / Quando gli beccò su l'esca, e l'focile» (vv. 52-54), l'«esegeta» identifica il personaggio con «prometheo». Ma che la miscellanea burlasca sia *livre de chevet* del suo possessore, lo dimostra, oltre alla trascrizione manuale in chiusura della *Caccia di Amore, piacevole, alle nobili et gentili donne* (p. 65r) del sonetto di Niccolò Franco *La lode delle anguille come eterna*, la confessione privata con cui si accompagnano i vv. 220-

222 del *Capitolo primo della faua* del Mauro – «Né fanciullo dal latte tolto a pena, / Che non se n'empia io volea dir la pancia / Ma la rima mi sforza a dir la schena» – 'sottoscrivendo' il settimo epigramma di Virgilio: «si licet hoc sine fraude, Vari dulcissime, dicam / Dispaream, nisi me perdidit iste potus; / Sin autem praecepta uetant me dicere, sane / Non dicam; sed me perdidit iste puer». Il glossatore ha senz'altro sotto gli occhi la redazione della Aldina 1517, giacché, come osservava Salvatore (cfr. *Appendix vergiliana. Epigrammata et priapea*, testo e interpretazione a cura di A. Salvatore, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1963, p. 49) contro lo «scilicet» del *consensus codicum*, la stampa veneziana del '17 pose a testo «si licet» (così anche l'erroneo «potus», contro il ristabilito «pothos», è *lectio* dell'Aldina). La trascrizione dell'epigramma, al margine di questi versi del Mauro, disvela tanto lo spirito faceto del postillatore (giusta l'affine argomento pedoerotico del testo virgiliano), quanto però anche una sua buona erudizione, giacché l'epigramma è similmente incentrato su una *quaestio* metrico-grammaticale, come i relativi versi del ternario della *Fava* dove si scherza sull'arbitraria rima che il poeta si concede.

⁶² In realtà nell'esemplare della Marucelliana, le due sillabe sono appena staccate.

⁶³ Mi sembra più semplice ipotizzare un'inversione di «se» in «es»; ma potremmo anche pensare a una trascrizione leggermente diversa dell'espressione 'che se ode', come 'che e s ode', con «e», pronomi di terza persona singolare, pleonastico, e una congiunzione concessiva elisa, senza apostrofo «s».

⁶⁴ Circa altre particolarità (errori o imprecisioni grafiche, di scarso rilievo) di **a**, **c**³ ed **e**, ricordo velocemente che in **a**, al v. 9, almeno nell'esemplare da me consultato (BNCF Landau Finaly 416a), in luogo di «mal sano» sembra di poter leggere «mai sano», ma davvero potrebbe trattarsi di una «l» stampata male. L'«ingiotiscon» del v. 27 è errore di poco conto, un'inversione, probabilmente indotta da una fonosi palatalizzata di area veneta (ci si ricorda della «h» gutturalizzante solo all'ultimo, piazzandola per errore di seguito alla «i»), fonosi non poi così diversa da quella padana del copista di **D**, che analogamente mette a testo senza scrupoli di sorta «ingiotiscon». In **c**³, seppure stadio più corretto della stampa 1542, al v. 39, il tipografo, impegnato a correggere *in extremis* «le Pichiaccare», si distrae circa l'attacco, dove si legge, caso unico nella storia delle «tirature» di **c**, «iu ch e» (oltre al «Pi» delle «Pichiaccare», che in **c**¹ è scritto con la maiuscola, è eliminata anche la debita «P» maiuscola del «Piu» di attacco verso). Alquanto scorretta anche **e**, dove si ritrovano forme singolari come «propia» (v. 74) o veri errori singolari, come «pano» in luogo di «mano» (v. 5), «mia» per «mai» (v. 70), «aspette» per «aspettò» (v. 79), «conosce» per «conoscea» (v. 80) per di più in rima, «hor ch'e queste» in luogo di «hor ch'è questo» (v. 92); la metamorfosi di «Semiramis» in «Seminaris» (v. 76) non depone certo a favore dell'erudizione dello stampatore. Interessante poi il caso dell'errore al v. 77, «assisse», in luogo di «affisse», sproposito generato da una lettura errata della doppia «f», confusa con una doppia «s» lunga (peraltro immediatamente successiva nello stesso vocabolo), svarione identico a quello commesso dal copista di **D**. Se potrebbe insospettirci di una discendenza di **D** da **e** l'errore difficilmente emendabile del v. 12 «Hori», presente in **e** e non in **D**, ci porta a escludere tale derivazione; più facile ammettere una poligenetica lettura sbagliata della parola, una trivializzazione che non prova parentela.

⁶⁵ Ne riporto qui l'elenco. A una fonosi prettamente padana si possono ascrivere tutte le parole le cui consonanti doppie vengono scempiate: «Meser» (titolo), «rabia» (v. 13), «bocone» (v. 21), «mole» (v. 25), «[pi]chiachare» (v. 39); «madone» (v. 40), «amorza» (v. 49), «adur» (v. 88). A queste va aggiunta la già riferita fonosi palatale «ingiotiscon» (v. 27). Contraltare di tali marcate tracce padane, quei vocaboli in cui per ipercorrettismo si aggiunge una doppia indebita: «appetito» (v. 10); «ellette» (v. 56). Forme singolari di **D** anche «Nissun» (v. 15), «bone» (v. 19), «christieri» (v. 37), «facci» (v. 72), «nemici» (v. 83), «prosuntuosa» (v. 85), «Poteuo» (v. 88).

⁶⁶ Che l'intento del copista sia quello di scrivere l'articolo femminile, ce lo dimostra anche il fatto che non scrive «un'», con apostrofo, come invece il trascrittore fa quando intende mettere a testo l'articolo al maschile (si veda la nota successiva).

⁶⁷ Un tratto tipico della scrittura del copista è contrassegnare tutte le parole tronche con un apostrofo: «un'» (maschile, di fronte a consonante), «sian'», «voglion'», «mangian'», «gran'», «son'», «mantien'», «man'», «con'», «buon'», «ben'», pressoché lo stesso segno grafico che impiega anche sui monosillabi come la preposizione semplice «a», oppure «fra», «qua», «fa».

⁶⁸ Il problema dell'ipometria è fittizio, tanto che si decida di leggere il verso con una dialefe separativa dei due emistichi: «A la quartana, | a l'opilationi», quanto si opti per una dieresi sul-

l'ultimo vocabolo: «A la quartana, a l'opilationi».

⁶⁹ Si ricordi che la studiosa non annovera tra le stampe l'edizione del 1760, Usecht al Reno [ma Roma], anch'essa riportante «Mangian», e che soprattutto non conosce l'Est. ital. 224.

⁷⁰ L'attribuzione al poeta viterbese comportò un intervento adulterante, tanto arbitrario quanto eseguito con sistematicità sull'intero *corpus* pseudoruscelliano. La manovra editoriale si connota come vera e propria azione epuratrice, con tagli e operazioni *ad hoc*, volti a eliminare le oscenità, che o si ammantano di ambigue immagini figurate o sono propriamente esibite. Si tratta di un'impresa che sarà da imputare al curatore, che allestì il falso *corpus* all'interno della Barezzi 1603, oppure a un versificatore-censore che assemblò la piccola antologia pseudoruscelliana, in precedenza e indipendentemente dalla stampa, dove fu poi inserita. Un falso che il Ruscelli non meritava, se ce ne stiamo al breve encomio riservatogli nelle *Chiarezze sopra gli autori* delle tre stampe secentesche: «et se per altro non meritasse laude, almeno le si darà, perche in tanti Libri, ove hà porto le mani, sempre è stato honesto, et s'è astenuto di lacerare alcuno», ma che, alla luce dei noti abusi editoriali del *Decameron* valgrisian (quelli per cui Grazzini – ricorda sempre Masi, *Scabrose filature* cit., p. 426 –, sfogò il suo sdegno fiorentino in due sonetti, *Un tuo vocabolista ser Ruscello; Com'hai tu tanto ardir, brutta bestiacia*) sembra essere quasi la giusta nemesis del caso, caso ironico, per di più, se al Ruscelli finiscono per essere attribuiti ben tre capitoli del suo aspro avversario: Lodovico Dolce.

⁷¹ Il destinatario dei capitoli diviene Domenico Ruzzini, il cui nome è sostituito ai nomi o agli epiteti dei dedicatari autentici (nell'unico ternario ruscelliano non è ben chiaro se il dedicatario è solo Domenico, di cui si rammenta anche il padre Carlo, o entrambi, essendo il titolo assai ambiguo: *Capitolo in laude del Fuso, al Clarissimo Sig. Domenico Ruzini, è del Sig. Carlo* (non è da escludere che «è» sia un errore per «e»). Rimane esente dalla dedica posticcia il *Capitolo à una Donna, della quale esso si lamenta*, che, essendo ternario epistolare, già prevedeva nella versione autentica del Gherardo, un'esclusiva allocuzione alla dama.

⁷² Su questa redazione epurata del capitolo del Ruscelli, cfr. sempre Masi, *Scabrose filature* cit., in part. le pp. 427-29.

⁷³ Le tipologie di tagli ed emendamenti operati sul testo del *Ravanello* nella stampa Barezzi 1603 (modifiche sostanziali e strutturali trasmesse alle altre due secentine) appaiono del tutto equivalenti alle mutilazioni censorie riservate al ternario ruscelliano, già nella stampa Giglio, ma soprattutto sempre nelle tre stampe venete, sulle quali si sofferma anche Masi (cfr. *Scabrose filature* cit., pp. 429-30), osservando, divertito, gli esiti talvolta goffi di tale revisione post-tridentina.

⁷⁴ Carlo Ruzzini, o Ruzini (1554-1644), che nel 1578 sposò la figlia di Federico Contarini, Bianca, ereditò, alla morte del suocero, la ricca collezione che andò ad ampliare la sua già importante raccolta di opere pittoriche di ambito veneto. Suo figlio Domenico, quando appaiono i capitoli a lui dedicati nella Barezzi 1603, è un giovane di diciannove anni (era nato nel 1584). Entrambi senatori, Domenico nel 1623 diviene luogotenente a Udine, nel 1628 podestà di Brescia (cfr. I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma, L'«ERMA» di Bretschneider, 2002, p. 141 e *Il collezionismo d'arte a Venezia: il Seicento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia, Marsilio, 2007, p. 157).

⁷⁵ Mi riservo in nota di avanzare dei dubbi sull'onestà del lavoro di moralizzazione messo in atto dal poeta-censore. A una lettura soprattutto comparativa delle due redazioni mi sembra di poter dire che l'operazione del revisore post-tridentino fu una solerte, seppur talvolta imprecisa, epurazione del testo, che, tuttavia, letto singolarmente (senza cioè che sia penalizzato da un confronto insostenibile con l'originale) fa sorgere qualche sospetto circa una maliziosa manovra di modifica in chiave omoerotica. I vv. 55-60 della nuova redazione: «Huomo non è che uoglia star mai senza, / Tanto dolce li par, tanto gli è grato, / Pur che ne faccia un tratto esperienza. / Non sò, che a uerun mai ei sia uietato, / E chi di Rauanei ne uoò hauer colti, / Sempre habbia di lor l'horto seminato», insomma, non mi paiono poi così innocenti. Il medesimo nuovo terzetto, Plutone-Ganimede-Giove, se viene privato dell'immediata evidenza metaforico-sessuale espressa dalla precedente triade, forse non è propriamente votato a un'esclusiva alimentazione pitagorica: i tre personaggi mitologici potrebbero anche venire a rappresentare le tre età (del sesso mascolino) tutte comunque beneficate da un ravenello figurato: il giovinetto Ganimede, l'adulto Plutone e l'uomo maturo Giove, tanto più se si considera il ruolo sostitutivo e 'tuttofare' di Ganimede, il ragazzino rapito da Giove, che 'idealmente' verrebbe a rimpiazzare anche la fanciulletta acciuffata da Pluto: Proserpina.

⁷⁶ Cfr. *Nobile Vigonze opus, Musarum invocatio* 5-6: «Vos quae albarellis vos quae ad vignale sedetis / Huc bordellorum vache» (cito da *Maccheronee di cinque poeti italiani del secolo XV*, Milano, G. Daelli e C., 1864).

⁷⁷ Diversa la lezione di **b** e di **c** «ch'e 'l», analoga a quella di **D**: «chel'» (di fatto è pressoché la stessa lezione poiché **D** è solito scrivere la forma aferetica dell'articolo con l'apostrofo di seguito alla «l»).

⁷⁸ Correggo il «bocchone» di **a** e di **b** in «boccone», poiché mi sembra di poter tranquillamente riconoscervi un errore (non una falsa etimologia latina), che depista anche **c**, nelle cui «tirature» **c**¹ e **c**² leggiamo «boccohne», sanato in **c**³ con l'erasione della «h» indebita. Lascio invece «chiacchare», la cui «h» sembra poter essere indizio di una lezione originale «fiorentina» «chiacchere» o «chiacchiere» (o magari anche di una precedente forma non necessariamente «fiorentina»: «chiacchiare»).

⁷⁹ Nelle tre stampe settecentesche, invece, sono resi interrogativi solo i vv. 92-93.

CAPITOLO DEL RAVANELLO

Compar, per uno istinto naturale
 Havendo messo ogni Musa in bordello
 M'er'io quasi condotto a l'hospedale.

Onde mi venne un griccio ne 'l cervello
 Ch'a forza mi fe' tòr la penna in mano
 E scriver la virtù de 'l ravanello. 5

Che se 'l dicesse il Ciel mi par pur strano,
 Ch'un frutto così dolce e saporito
 Sia riputato ventoso et mal sano.

Et spesso mi si rizza l'appetito
 Sol in pensar che questa nobil pianta
 Honori in anzi et drieto ogni convito. 10

Ma la rabbia mi monta che fra tanta
 Turba bestial de' poeti novelli
 Nessun de quest'herba mirabil canta. 15

S'empie il Mauro di fave et de bacelli,
 Ma sarebbe più in bocca a le persone
 Se s'empiesse il budel de ravanelli.

Non dico che le fave non sian buone,
 Ma senza il ravel sono una fola,
 Da mangiarne cinquanta in un boccone. 20

E le donne non voglion fava sola,
 Ma tolto insieme, l'uno et l'altro frutto
 Se 'l caccian ne la canna de la gola.

Mangian il ravel molle et asciutto
 E inanzi et drieto al pasto et a merenda,
 Et senza romper l'inghiotiskon tutto. 25

Hor a voler lodar questa facenda,
 Compar, non so chi sia miglior di voi
 Che con ragion di ciò più conto renda. 30

Sapete bene, a dirlo qui fra noi,
 Che a quei che voglion vosco la pastura
 Gli date il ravel primo et dapoi.

Voglio che la stimate gran ventura
 Conoscer di quest'herba i magisteri,
 Che son propr'il ripien de la natura. 35

Voi l'adoprate spesso a far christeri
Et dir solete che piace alle donne,
Più che non fan le chiacchare a i barbieri.

Ma le regine et l'altre gran madonne
A l'hor se tengon esser più felici,
Quand'hanno il ravel sotto le gonne. 40

Et quei son delle donne i primi amici,
Quei son più favoriti che ne l'orto
Han più grossa semenza de radici. 45

Il ravel vuol esser grosso et corto
Et molti voglion mangiarselo a forza,
Predicando ch'è 'l più da più conforto.

Dicono alcuni che la sete ammorza
Et bisogna che 'l sia tenero et bianco;
A me più piace quel ch'ha nera scorza. 50

Giova a 'l mal de la madre, a 'l mal del fianco,
A la quartana, a l'opilationi
Et tutti i mali humor fa venir manco.

Hor vadin questi medici coglioni,
Tutto 'l dì drieto a medicine elette,
Et poi son tutti un branco de castroni. 55

Qualunque donna una cura si mette,
Di questa cosa dove più li duole,
Li gioverà più che mille ricette. 60

Ma che bisogna dir tante parole?
Questa radice gloriosa è quella,
Che augmenta e mantien l'humana prole.

Et non è sì sdentata vecchiarella,
Né sì semplice et pura fanciulletta,
Che non se n'empia spesso le budella. 65

Non potrai mai tener donna sì stretta,
Che, se ode ove ne sia grossa semenza,
Per havern'ogni studio non vi metta.

Donna non è, che voglia star mai senza,
Tanto dolce gli par, tanto gli è grato,
Pur che ne faccia un tratto isperienza. 70

Già molte fur, che essendogli vietato
Ne tolse più d'un frutto di man propria,

A 'l padre, a i figli, a 'l fratello, a 'l cugato. 75

Semiramis, per non patirne inopia,
Creò molti horti et gli hortolani affisse
Che non havean di ravanelli in copia.

Penelope aspettò vent'anni Ulisse
Perché egli il suo bisogno conoscea 80
E mai di ravanelli gli disdisse.

Vestita da ragazzo, Issicratea
Seguiva tra i nimici il suo consorte,
Perché ei de 'l ravel con seco havea.

Giudith, hebreia presuntuosa et forte, 85
Perché i suoi ravanei non fosser colti,
Diede al grande Holoferne indegna morte.

Poteva anchor de gli huomini addur molti
Che di questa radice anch'essi vaghi
S'udiano ogn'hora haverne buon raccolti. 90

Urlan come leoni et come draghi,
Se non n'hanno a bastanza: hor ch'è questo,
Che ognun del ravel par che si paghi?

Sì che, compar, per conchiuderla presto,
Non voglio andar per testimonii altrove, 95
Se 'l ravel vi piace, è ben honesto,

Che a Giunon piace, a Ganimede e a Giove.

0 CAPITOLO DEL RAVANELLO] Capitolo del Rauanello di Meser Bino **D**, Capitolo, che loda il Rauanello, all'istesso Sig. Ruzini. **f** 1 Compar] Signor **f** uno istinto] un'istinto **D f** 2 bordello] macello **f** 3 M'er'io] M'era io **b c D** l'ho-
spedale] l'ospedale **b c D e**, lo spedale **f** 4 ne 'l] nel **b c D e f** 5 fe' tòr] fe tòr
a, fe tor **b D f**, fetor **c e** 6 E] Et **D** ravello] Rauane **c** 7 se 'l] sè 'l **a**, sel
b c D e il Ciel] ogn'un **f** 8 Ch'un] Che un **b c e f** 9 riputato] reputato **D**
e et] e **D** mal sano] mai sano **a** (?) 10 Et] E **f** l'appetito] l'appetito **b c e**,
l'appetito **D** 11 che questa] che in questa **a b c¹ c² e f**, ch'in questa **D**, che que-
sta (*con spazio maggiore per erasione di in*) **c³** 12 Honori] Hori **c e** 13 rabbia] ra-
bia **D** 14 de'] de **a b c D e**, di **f** 15 Nessun] Nissun **D** de] di **D f** 16
S'empie] Sempie **b c e**, Sempre **f** il Mauro] l' Mauro **D** et de bacelli] e di ba-
celli **D**, e de bacelli **f** 18 s'empiesse] sempiesse **b**, sempisse **c e**, s'empisse **D f** il
budel] l' budel **D** de] di **D f** 19 buone] bone **D** 20 il ravel] il Rauanello
a b c e, l' ravel **D** una fola] un fola **D** 21 boccone] bocchone **a b**, boccoh-
ne **c¹ c²**, bocco ne (*con spazio interno alla parola per erasione di h*) **c³**, bocone **D** 22
E] Et **D** 22-27 *omessi in f* 23 l'uno et l'altro] luno et laltro **b c**, l'uno, e l'altro
D 24 Se 'l] Sel **b c D e** de la gola] della gola **D** 25 Mangian] Mangia **a b**

c e molle] mole **D** 26 E inanzi] E inanci **c e**, Et inanzi **D** et dietro] e dietro **D** 27 l'inghiotiscon] l'inghiotiscon **a**, l'inghiotiscon **b c**, l'igiotiscon **D**, l'inghiotiscon **e** 29 Compar] Signor **f** 31 qui] qua **D** 33 il ravel] l'rauanel **D** et] e **D f** 35 i magisteri] il dritto, e 'l torto **f** 36 Che son] Che è **f** propr'il] proprio il **b c D e f** de la] della **D** 37 l'adoprate] ladoprate **b**, ladoperate **c e**, l'adoperate **D** 37-45 *omessi in f* christeri] christieri **D** 39 fan] fa **c¹ c³ D e** le chiacchare] le Pichiacchare **c¹ e**, le chiacchare (*con spazio maggiore per erasione di pī*) **c³**, le pichiachare **D** a i] a' **D**, à **e** 40 et] e **D** l'altre] laltre **b c** madonne] madone **D** 41 A l'hor] Allhor **D** se tengon] si tengon **D** 42 Quand'hanno] Quando hanno **b c D e** 44 ne l'horto] nel horto **D** 45 de] di **D** 46 grosso et corto] grosso, e corto **D f** 47 Et molti voglion mangiarselo a forza] Et mangiarselo voglion' molti a' forza **D** mangiarselo] mangiar selo **b c e** 48 ch'è 'l] ch'è 'l **b c**, chel' **D**, che 'l **e f** da] dà **f** 49 ammorza] ammorza **D** 50 che 'l] chel **b c**, ch'ei **D** et bianco] e bianco **D f** 51 ch'ha] c'ha **a b c e f** nera scorza] nera la scorza **a b c e** 52 a 'l mal de la madre, a 'l mal del fianco] al mal de la madre, al mal del fianco **b c e f**, al mal di madre, e al mal di fianco **D** 53 A la quartana, a l'opilationi] Alla quartana, et all opilationi **D** 55 vadin] uediam **f** coglion] buffoni **f** 56 elette] ellette **D** 58 Qualunche] Qualunque **D f** donna] uomo **f** 62 Questa radice gloriosa è quella] Questa radice gloriosa è quella **a b c e**, Questa radice gloriosa, e quella **D**, Questo sì saporoso frutto è quello **f** 63 Che augmenta e mantien l'humana prole] Ch'augmenta, e m. **D**, Che singolarmente è amato da Sole **f** 64 Et non è sì sdentata vecchiarella] E non è sì sdentato uecchiarello **f** 65 et pura] e pura **D f** 66 se n'empia] se n'empia **a b c e** le budella] lo budello **f** 67 Non potrai mai tener donna sì stretta] Non sarà mai persona tanto stretta **f** 68 Che se ode ove ne sia] Che es ode ove ne sia **c¹ e**, Che s'ode ove ne sia **D**, Che sapendo ove 'n sia **f** 69 havern'ogni] hauerne ogni **b c D e f** 70 Donna] Uomo **f** star mai senza] mai star senza **D** 71 gli è] glie **b c e** 72 faccia] facci **D** isperienza] isperienza **a b c D e**, esperienza **f** 73-87 *omessi in f e sostituiti con*: Non sò, che a uerun mai ei sia uietato, / E chi di Rauanei ne uuò hauer colti, / Sempre habbia di lor l'horto seminato. 74 d'un] dun **b c e** 75 A 'l padre] Al padre **b c D e** a i figli] a' figli **D** a 'l fratello] al fratello **b c D e** a 'l cugnato] al cugnato **b c D e** 77 et] e **D** gli hortolani] glihortolani **c e** affisse] assisse **D e** 81 E] Et **D** 82 ragazzo] ragazzo **b c D e** 83 nimici] nemici **D** 84 de 'l] del **b c D e** 85 presuntuosa et] prosuntuosa, e **D** 86 Perché i] Perche ei **a b c e** 87 grande] grand **D** 88 Poteva] Poteuo **D** de gli huomini] degli huomini **D**, de gl'huomini **f** addur] adur **D** 90 S'udiano] Sudiano **a b**, Studiano **c D e f** ogn'ora haverne] ogn'hor hora hauerne **c**, ogn'hor hauerne **D e f** raccolti] racolti **D** 91 et] e **D f** draghi] drachi **b c e** 92 hor ch'è questo] hor che questo **D** 93 Che ognun del ravel par che si paghi] Ch'ogn'un' par del rauanello che si paghi **D** 94 compar] Ruzin **f** 95 testimonii] testimoni **b c D e f** 96 Se 'l] Sel **D** è ben honesto] è ben'hone sto **c**, e ben' honesto **D**, e ben honesto **e** 97 Che a] Ch'a' **D** Giunon] Pluton **f** Ganimede e a Giove] Ganimede, à Giove **c e**

1 *Compar.* così è chiamato l'anonimo destinatario, chiamato di nuovo in causa entro il capitolo (v. 29) e in chiusura (v. 94). Per l'attacco con identico epiteto, cfr. Burchiello, *Compar, s'i' non ho scritto al comparatico* (ma cfr. anche il sonetto alla burchia *Compar voi mi lasciasti a battezzare*). Tra i poeti burleschi,

che si rivolgono a un compare, sono da ricordare oltre al Berni di *Capitolo a suo compare* 2, il Gherardo di *In lode del Verno* 1: «Messer, compare, se vi ricordate» (apparso nelle *Terze rime piacevoli*, allestite per i tipi di Agostino Bindoni nel 1537, cfr. LONGHI 1988, 271 e FIGORILLI, 107), il Coppetta del *Capitolo di noncovelle* 9 (edito nella Giuntina del 1555, cfr. LONGHI 1988, 252) e il *Capitolo di M. B. in lode dell'Asino* 2 (il ternario, di incerta attribuzione, fu edito nella Giuntina 1555, cfr. LONGHI 1988, 280). L'appellativo di *compare*, che denuncia un rapporto stretto, è motivo di riflessione metaletteraria in altro sonetto alla burchia, *Vengane tutti i tuoi tabellioni* 15-16: «Io ti farò il dovere, / Questo è pure un sonetto da Compare».

2-3 *bordello... l'hospedale*: la propria arte (*Musa*) scurrile adombra una vita lussuriosa, vera responsabile del rischio corso dal poeta di finire, in quanto frequentatore di bordelli, all'ospedale; ma è proprio tale *istinto naturale* che induce il poeta a scrivere un capitolo osceno come questo, al che l'attività artistica, pur scostumata, si dimostra unica medicina alla propria incontinenza sessuale (il capitolo attacca su una *quaestio* di salute, giusta il destinatario medico). Per l'immagine cfr. Berni, *Contro Pietro Aretino* 7: «hai un pie' in bordello e l'altro in ospitale». Frequente la rima *bordello : cervello* in Berni, cfr. *Capitolo di papa Adriano* 49-51; *Capitolo d'un ragazzo* 15-18; *Si duole della suggezione in che stava in Verona* 10-14; *Al Cardinale Ippolito de' Medici* 5-8. In Mauro, *Capitolo della Fava*, *cervello* è parola-rima già della prima terzina: «D'accordar con le Muse il mio cervello» (v. 2), ma soprattutto la rima *cervello : bordello* è presente nel medesimo capitolo: «E veramente ho siffatto cervello, / Che quando avrò la Fava, o cruda, o cotta, / Ogni legume io manderò in bordello» (vv. 172-174).

4-6 *Onde ... ravanello*: tipico motivo burlesco, quello di riferire circa l'ispirazione estemporanea e capricciosa che ha spinto il poeta a scrivere, cfr. p. es. *Capitolo di M. B. in lode dell'Asino* 25-27: «Onde venuto m'è nel capo un tarlo, / Non potendo maggior servizio farli / Che di pigliar la penna, e di lodarlo».

4 *griccio*: «*Ghiribizzo, Capriccio*» (GHERARDINI), cfr. Franco, *Priapea* CLXII, 9-11: «E poi, queste facende son da fare / secondo i gricci, e quando è caldo il chiodo, / e proprio su la foia del ficcare»; più comunemente *gricciolo*, cfr. Aretino, *Ragionamento* I, p. 83: «E così stando, venne un gricciolo al baccelliere». La dittologia sinonimica sarà usata da Vasari per le fantasie tipiche degli artisti, cfr. *Vite, De la pittura* XXVII, p. 144: «per strattezza della natura e per gricciolo e ghiribizzo degli artefici».

5 *fe' tòr ... mano*: frase fatta in un contesto di scrittura epistolare vera o mimata, cfr. p. es. Burchiello, *Vorrei che nella camera del frate* 7: «hommi arrecato pur la penna in mano», Aretino, *Lettere. Libro III*, p. 171: «il bisogno, il debito e la vergogna mi sforzano a tòr su la penna, a metter la mano in carta» (ma cfr. anche il già citato *Capitolo di M. B. in lode dell'Asino* 25-27).

6 *scriver ... ravanello*: cfr. simile proposito del Mauro, *Capitolo della Fava* 49: «Onde a cantar la sua virtù infinita».

7 *Che ... il Ciel*: 'che se anche lo affermasse il Cielo'.

8-9 *dolce ... mal sano*: alla dittologia positiva (attinente le virtù alimentari del ravanello) si oppone la dittologia negativa delle presunte nocività dell'ortaggio. ~ *ventoso*: nozione già posseduta dalla medicina antica e ben presente nella dietistica del tempo, cfr. p. es. Savonarola, *Libreto*: «[Le radici] Sono de difficile digestion, facendo multiplicare vento, *spetialiter* disopra che dicto è eructuatione, dove cussì impaza il cibo de scendere al fundo del stomaco, facendolo levigare e cussì mal padire ed è cussì vomitivo. [...] Ma dopo pasto manzato, fa el cibo penetrare e lenisse il ventre. Et di qua tore se pò respota al dubio comune: qual è meglio, o quello manzato inanti pasto o drieto?» (p. 108) e Savonarola-Boldo, *Libro della natura*, in cui per tale problema e relativa *quæstio* medica – se sia meglio mangiare ravanelli come portata iniziale o finale (cfr. anche nota al v. 12) –, si fa riferimento all'autorità di Galeno: «Galeno si meraviglia di quei medici et idioti, ò vero ignoranti, che dopo cibo lo mangiano crudo, per digerir meglio, affermando essi, che di questo n'hanno buona esperienza: nondimeno tutti quei che così hanno voluto fare, à longo andar ne hanno patito danno. alcuni stimano che il ravanello si debbia mangiare inanzi pasto da quei che non patiscono ventosità, né che il cibo li sopranoiti nel stomaco, et sia dato dopo pasto a quei che patiscono ventosità, et che il cibo li sopranoiti nel stomaco» (p. 80). Altra osservazione in Durante, *Herbario nuovo*: «S'ingannano coloro, che per aitare la cottura del cibo, mangiano le radici dopo cena. Onde ben disse quel Poeta / *Et sunt ante cibum, qui magis apta probent*» (p. 384).

10 *mi si rizza l'appetito*: altra virtù del ravanello, che stimola l'appetito, facilitando la secrezione dei succhi gastrici. Ma l'espressione è volutamente oscena, e viene recuperata in questa direzione dal Molza, *Capitolo dell'Insalata* 124-125: «A vederla nel tondo ci diletta / Sol della vista, e drizza l'appetito».

11 *Sol in pensar*: simile giro di parole sarà poi impiegato da Domenichi nell'attacco del *Capitolo della zuppa a Filippo Giunti* 1-3: «Quel poco ingegno, c'ho, mi s'avviluppa / Sol a pensar, Filippo, com'io possa / Onestamente celebrar la Zuppa» (edito nella Giuntina del 1555, cfr. LONGHI 1988, 263). ~ *nobil pianta*: eco parodica dell'identica clausola di *Rvf* 228, 11 (riferita al lauro), già in Mauro, *Capitolo della Fava* 33: «Che questa gloriosa, e nobil pianta?», un Mauro, a cui sembra rispondere anche il Tansillo con le *Stanze in lode della Menta* XXXIII, 8: «Perchè la nobil pianta ha virtù tale» (edite in una stampa, senza indicazione di luogo e di stampatore, nel 1537, insieme alle *Stanze di cultura sopra gli horti de le Donne*).

12 *Honori ... convito*: il ravanello è servito tanto come pietanza d'apertura quanto come portata di chiusura; ma l'espressione si chiarisce nel suo significato osceno al confronto col simile (più esplicito) gioco di parole del Mauro, *Della Fava capitolo II* 192-194: «Generalmente ogni uom mangiar ne suole / Di dietro al pasto, ma per suo appetito, / Dietro, e dinanzi ogni donna ne vuole», già dipendente da Lorenzo, *Canzona delle forese* 38-45: «Queste frutte oggi è

usanza / che si mangin drieto a cena: / a noi pare un'ignoranza; / a smaltirle è poi la pena: / quanto la natura è piena, / de' bastar: pur fate voi / dell'usarle innanzi o poi; / ma dinanzi non fan male» e da Berni, *Capitolo dei cardi* 40-42: «Costoro usan de dargli ne' conviti, / dietro, fra le castagne e fra le mele, / da poi che gli altri cibi son forniti», *Capitolo delle pesche* 10-12: «O frutto sopra gli altri benedetto, / buono inanzi, nel mezzo e dietro pasto; / ma inanzi buono e di dietro perfetto!». ~ *drieto*: forma metatetica già attestata nel fiorentino della seconda metà del XIV sec. (MANNI 167). È forse l'unico tratto prettamente fiorentino che emerge sotto la patina veneta delle quattro stampe cinquecentesche, mentre scompare già da quelle del Seicento, tratto che non contraddirebbe la paternità del fiorentino Bini.

13-15 *Ma ... canta*: tipico modulo per deprecare il silenzio dei precedenti poeti sull'argomento cantato, cfr. p. es. l'attacco di *Al S. Abbate Zambeccaro H. B.* 1-6: «Mi maraviglio assai che al tempo nostro / Di tanti Arcipoeti che lasciato / Hanno fra noi tant'opere d'inchiostro, / Alcun non habbi con un stil ornato / Abbate mio così nobil soggetto / Com'il vostro vin dolce mai cantato» (già rammentato nell'introduzione poiché capitolo in cui si menzionano al v. 23 i due soggetti di canto burlesco, l'insalata e il ravanello, protagonisti di due capitoli in stretto rapporto: il *Capitolo in lode dell'Insalata* del Dolce, che sembra essere una 'risposta' all'adespoto *Capitolo del ravanello*).

14 *Turba bestial*: cfr. Rosello Roselli, *Ora hai, crudel Fortuna, ogni tua possa* 60: «per questa bestial turba che non crede» (detto dei maldicenti), mentre qui è attribuito ai poeti burleschi che non hanno cantato prima il ravanello.

16-18 *S'empie ... ravanelli*: esplicita chiamata in causa del Mauro, nonché risposta al *Capitolo della Fava* 6: «Che tutto 'l dì se n'empiono il budello».

19 *Non dico ... buone*: cfr. la simile preterizione di Ruscelli, *Delle lodi del fuso* 10-11: «Non dico già che non sia buono e bello / il celebrar le fave [...]».

20 *una fola*: 'una nullità'; il termine assume valenza parodica se confrontato a espressioni come quella di Petrarca, *Tr. Cup.* IV, 66. Non è da escludere un criptico gioco di parole su doppio codice linguistico, italiano-latino: *fabula* è il diminutivo di *faba* e vale tanto 'piccola fava', quanto 'fiaba'.

22-24 *E le donne ... gola*: è il passo che autorizza a dare al ravanello, in base alle sue differenti forme, altra valenza simbolica: nelle sue sottovarietà a radice tonda, il *Raphanus sativus*, var. *radicula*, si presta ad alludere ai testicoli. Da qui la *correctio* al Mauro: le donne non richiedono solo fava, ma fava e ravanelli.

25 *molle et asciutto*: secondo tradizione culinaria i ravanelli si mangiano conditi (o piuttosto lessati) e al naturale, ma l'espressione è chiaramente oscena: allude a pratiche naturali (*molle*) e sodomitiche (*asciutto*), cfr. p. es. *Canzona degli spazzacamini* 12. La valenza metaforica della dittologia sarà ben illustrata successivamente nella *Canzone in lode della Salsiccia* del Firenzuola: «E quando elle son cotte e rigonfiate, / Le si mettono in tavola nel tondo. / Altri son che le voglion nel pan fesso, / Ma rari il fanno adesso; / Ché il tondo in ver riesce più pulito, / Né, come il pan, succia l'untume tutto. / Ognun pigli il partito / Secondo che

gli piace, molle o asciutto». Per luoghi molli e asciutti fa però anche il *Finocchio* del Varchi, cantato nel capitolo dedicato al Bronzino: «Tu fai per luoghi molli, e per li asciutti» (v. 19), edito nella Navò 1539 (cfr. LONGHI 1988, 279).

26 *E inanzi ... drieto*: cfr. v. 12 e nota relativa. I due elementi sono in perfetta *rapportatio* con la dittologia precedente: *inanzi et drieto / molle et asciutto*.

26-28 *merenda ... facenda*: rima identica, seppur invertita negli elementi, in Mauro, *Capitolo della Fava* 242-244.

27 *Et senza ... tutto*: cfr. Mauro, *Capitolo della Fava* 176-177: «Che senza quasi romperla co i denti, / Par che 'l maschio, e la femmina la inghiotta».

28-30 *Hor ... renda*: nessuno più del destinatario del capitolo si mostra, a dire del poeta, adeguato conoscitore e cantore delle virtù del ravanello. Se ciò è detto in ragione della professione medica del *compare* (cfr. nota al v. 37), nella terzina successiva lo si ascrive al suo essere solito offrire questa vivanda alla propria mensa: in termini figurati, il *compare* dovrebbe dunque essere particolarmente dedito a pratiche etero e omosessuali.

31 *a dirlo ... noi*: formula colloquiale propria del linguaggio burlesco, si ritrova p. es. nel *Capitolo di M. B. in lode dell'Asino* 2: «Compar mio caro, a dirla quì fra noi».

32 *pastura*: continua il doppio registro, letterale e figurato, sul termine così impiegato p. es. da Filippo Scarlatti (DLA); ha l'identico valore realistico-simbolico del più comunemente usato *convito* (v. 12).

33 *Gli date ... dapoi*: cfr. v. 12 e nota relativa.

36 *natura*: nel ravanello si trovano quei succhi che sono le eccellenti doti (*i magisteri – il ripien*) della *natura* (genitivo soggettivo); ma anche in questo caso, come la precedente parola-rima (*pastura*), *natura* è *mot à double sens*, poiché i 'succhi' del 'ravanello' sono ciò con cui si riempie la *natura* (il sesso femminile; genitivo oggettivo): cfr. il già citato passo della *Canzona delle forese* nella nota al v. 12. L'immagine sembra rispondere a due luoghi del Mauro, *Capitolo della Fava* 25-27: «Par che Natura in lei tutta si metta, / E si stenda per lungo, ed attraversi, / Ed abbia ogni sua forza in lei ristretta» e 109-110: «Io ti dirò, perchè natura pose / In lei così mirabil magistero».

37 *Voi ... christeri*: il doppio registro poggia probabilmente sulla vera professione medica del destinatario (tacitamente coinvolto poi anche nella sbefeggiatura ai vv. 55-57), sebbene certe cure a carattere più pratico spettassero, come testimonia Grazzini (cfr. *Morte d'una scimmia* 44-50), più ai *barbieri* (di seguito ricordati, cfr. v. 39) che non ai medici (i quali semmai ordinavano tali somministrazioni). La rima *barbieri : christeri* è anche nel ternario del Bronzino, *A Messer Benedetto Varchi in lode delle zanzare* 86-88, edito più tardi (nella Giuntina del 1555).

39 *Più ... barbieri*: luogo comune, che ha però una sua tradizione letteraria, ricordata già da Erasmo, nell'illustrare l'*adagium* 570 («Notum lippis ac tonsoribus»: «Quae iam in ora vulgi abierunt, omnibus tonsoribus ac lippis nota dicuntur, propterea quod olim in tonstrinarum consessibus omnes rumores nar-

rari consueverunt»), dove l'umanista riporta più testimonianze, a cominciare da Orazio, *Serm.* I, 7, 2-3 (dove si legge la massima), ma anche Aristofane, *Pluto* 337-339, Plutarco, *Mor.* 508f-509a, ecc..

40-42 *regine ... gonne*: solito richiamo al Mauro, *Della Fava capitolo II* 70-72: «E le ricche Signore, e le Madame, / E le belle Duchesse, e le Reine, / Già mai non ne saziaro le lor brame». Ma data la triplice rima *donne : gran madonne : gonne*, funziona soprattutto il ricordo di Ariosto, *Orl. fur.* XXV, 56: «Uscimmo poi là dove erano molte / persone in sala, e cavallieri e donne, / dai quali fummo con l'onor raccolte, / ch'alle Regine fassi e gran madonne. / Quivi d'alcuni mi risi io piu volte, / che non sappiendo ciò che sotto gonne / si nascondesse valido e gagliardo, / mi vagheggiavan con lascivo sguardo». Il richiamo al luogo del poema, giusta la vicenda narrata – l'avventura erotica di Ricciardetto («in maschio, di femina, mutato») con Fiordispina –, permette anzi di interpretare la terzina alla luce del malizioso episodio ariostesco: per certe 'donne', che donne non sono, è una felicità maggiore rispetto a quella che le vede far uso di 'ravanelli' altrui, averne uno proprio sotto le gonne. La medesima triplice rima (*donne : gran madonne : gonne*) sarà recuperata nelle stanze del Grazzini, *Alle puttane, quando fu proibito loro per legge di potere andare in cocchio* 12-14 (testo ben successivo al *Ravanello*, visto il riferimento alla vecchiaia della nota prostituta, da tempo convertita, Giulia Napoletana, cfr. PIGNATTI, 147-48).

45 *grossa semenza*: il sintagma, ripetuto poco dopo (cfr. v. 68), nei suoi due elementi, aggettivo-sostantivo, è altro possibile richiamo a una duplice valenza simbolica del ravenello, troppo insieme del membro (*grossa*) e dei testicoli (*semenza*).

46-51 *Il ravel* ... *scorza*: tradizionale motivo dei *dictamina* circa forme, volumi e qualità dell'ortaggio da celebrare, con dichiarazione in ultimo della preferenza personale. Cfr. anche Mauro, *Della Fava capitolo II* 197-198: «Chi lo mangia ben fatto, e grosso, e sodo, / Chi più tener lo vuole, e più minuto».

46 *corto et grosso*: specifiche proprietà raccomandate anche nel canto carnascialesco di Biagio Bonaccorsi, *Donne, di saeppolare* 21-22: «Se 'l saeppolo ha 'l tenere / corto e grosso, elli è il migliore».

47-48 *a forza ... conforto*: se su un piano metaforico è chiaro il significato del passo (il ravenello di maggiori dimensioni è quello da diletto maggiore), le circostanze effettuali a cui il poeta fa riferimento si spiegano sulla base di un'osservazione che si può leggere in Savonarola-Boldo, *Libro della natura*: «mangiano anche il gambo et le foglie della radicola, ma più presto sforzati che di propria volontà» (p. 80): evidentemente se la radice era mangiata come golosa pietanza, le foglie erano assunte soltanto per le loro virtù terapeutiche, assunzione forzata, a causa del sapore non gradevole. Cfr. comunque sempre Mauro, *Capitolo della Fava* 22: «Io so ch'ella vi piace, e dà conforto» (con stessa rima *orto : conforto*, la cui espressione verbale, «dà conforto», potrebbe avvalorare la lezione interpretativa delle stampe secentesche: «dà più conforto», non messa a testo, scelta invece dalla PETRUCCI NARDELLI) e 114: «E più diletta, chi lo mangia intero».

50-51 *tenero ... scorza*: il *Raphanus sativus* nella varietà *radicula*, oltre a essere rotondo e di color rosso, più o meno acceso, può presentarsi anche con tubero rotondo e bianco, o allungato e bianco. Il *Raphanus sativus* varietà *niger*, può avere forma allungata e colore nero nelle varietà estive, forma rotonda o allungata e colore nero nelle varietà invernali. Cfr. quanto poi osserverà Savonarola-Boldo, *Libro della natura*: «Il Ravanello adunque, cioè quel bianco et domestico, è caldo in terzo grado, et secco in secondo. [...] il maggiore è migliore, che il minore, et il bianco miglior che il negro, che è chiamato armorata, et remolacio, benché ancora il bianco in alcuni luoghi è anco così chiamato» (p. 79). Le due colorazioni del ravanello ricordano analoga doppia cromia della fava sottolineata dal Mauro, *Capitolo della Fava* 112: «La Fava è un legume, e bianco, e nero». Ma si ricordi che su questa doppia colorazione oppositiva Doni baserà la ‘metamorfosi’ del Radice, trasformato per punizione in Ramolaccio, cfr. *Mondi e gli inferni*: «E il Radice, per essersi troppo dimesticato, lo fece nericcio e lo chiamò Ramolaccio» (p. 32).

52-54 *Giova ... manco*: rituale elencazione delle virtù taumaturgiche del farmaco portentoso, come gridate da cerretano (si pensi all’aria del Dulcamara nell’*Elisir d’amore*, evidentemente esemplata sui veri richiami di piazza), il cui modello letterario più vicino è quello del Berni, *Capitolo delle pesche* 43-51. ~ *mal ... madre*: «mal della madre» o «mal del madrone» (cfr. Aretino, *Ragionamento* I, p. 67 e *Dialogo* I, p. 229), ossia ‘dolore uterino’ (*madre* vale ‘matrice’). Ne tratterà un’anamnesi Leonardo Fioravanti nel suo successivo trattato *De’ Capricci Medici-nali*: «Il mal di madre, che patiscono le donne si causa da alcuna mala indisposizione del corpo: e per questo, quando il corpo si truova in mala disposizione, è necessario ancora, che la madre, che ha ligamento con tutte le parti del corpo, venga a patire per tal causa» (p. 100). ~ *mal del fianco*: ‘coliche’; cfr. il sonetto alla burchia *Se tu vuoi ben guarir del mal di fianco* e Casa, *Capitolo del Martello* 82-84: «Gotte, gomme, dolor, doglie franciose, / Mal di fianco, di stomaco, e la peste, / E la quartana fur le prime cose» (edito nella Navò 1537, cfr. LONGHI 1988, 261). ~ *quartana*: ‘febbre intermittente che insorge ogni quattro giorni’; è termine già dantesco, cfr. *Inf.* XVII 86; ma cfr. anche il già citato Casa, *Capitolo del Martello* 84. ~ *opilationi*: altro termine medico già entrato nel lessico dantesco, cfr. *Inf.* XXIV 114. Varrà ‘oppilazione di umori’, dunque problemi di amenorrea, cfr. infatti Durante, *Herbario nuovo*: «RADICE [...] Si dà utilmente [...] alle Donne, che hanno impediti i mestrui» (p. 384), ma sempre Durante ne testimonia addirittura un uso induttivo del travaglio.

55-57 *Hor vadino ... castroni*: imprecazione esemplata su quella del Berni, *Voto di papa Clemente* 15-17: «Voi, maestri cotali, / medici da guarir tigna e tinconi, / sète un branco di ladri e di castroni». Il sonetto fu edito solo nella Giuntina del 1555 (cfr. LONGHI 2001, 658); al che possiamo argomentare una trasmissione orale, o manoscritta, più agevole in ambito romano, presupposto che ricondurrebbe ancora una volta a un poeta gravitante in città. ~ *medicine elette*: varrà ‘medicine speciali’, ma l’agg. *eletto* (nel latino *electus*) è propriamen-

te un tecnicismo del lessico della farmacopea, ed è riferito a quei prodotti realizzati con le secrezioni vegetali della prima, abbondante e pura scaturigine, senza forzatura (nei ricettari si parla spesso di cassia eletta, sena eletta, manna eletta, mirra eletta, ecc.).

58 *cura*: il gioco è condotto sul doppio senso del termine, che vale sì semplicemente 'medicamento', ma nella fattispecie indica la 'supposta'; cfr. p. es. Dolcibene, *I son venuto qua al pelatolo* 12: «I m'ungo il chiasso con cristei e cure» e soprattutto (giusta il tema cantato, il simile gioco di parole su *cura*, ma anche su *natura*) Anguillara, *Capitolo de l'anello* (edito nel 1540, cfr. LONGHI 1988, 252): «Deh mettete un poco qui la vostra cura, / E vedrete ben chiaro et aperto / Che l'anello può più che la Natura» (vv. 94-96).

62 *radice gloriosa*: eco parodica di due appellativi mariani dell'*Ave regina caelorum*: «radix» (v. 3) e «virgo gloriosa» (v. 5). Iniziano da qui richiami caricaturali o comunque travestimenti di materia sacra (secondo certo modulo di tradizione carnascialesca). Ma di 'frutto glorioso' parla anche il Mauro in attacco del *Capitolo della Fava II* 1: «Questo leggiadro, e glorioso frutto» (con identica scansione prosodica, che implica una dieresi su «glorioso», come con dieresi va letto il corrispondente aggettivo femminile in Mauro, *Capitolo della Fava* 33, già citato al v. 11).

63 *augmenta ... prole*: cfr. Mauro, *Capitolo della Fava* 160-161: «S'io dicessi, che il Mondo inostra, e 'nfiora, / La Fava, e che l'aumenta, e lo rinnova».

64-66 *Et non ... budella*: altro esplicito richiamo a più luoghi del Mauro, *Capitolo della Fava* 6: «Che tutto 'l di se n'empiono il budello», 91-93: «Allor ogni Matrona, ogni donzella / Ne vuole il grembo pien, piene le mani, / Ogni sden-tata, e fredda vecchiarella» e 214-222: «Credo, che non sia vergine, nè sposa / Nel casto sen della mamma nudrita, / Che non colga la Fava anzi la rosa, / Nè vecchia sì increspata, e rimbambita, / Che non ne voglia la scodella piena / Ne l'estreme giornate di sua vita. / Nè fanciullo da latte tolto appena, / Che non se n'empia (io volea dir la pancia) / Ma la rima mi sforza a dir la schiena».

67-69 *Non potrai ... metta*: il 'tu' è rivolto non al *compare*, ma a un lettore astratto, a cui si dirige la sentenza universale. Per l'immagine cfr. affine motivo in Mauro, *Della Fava capitolo II* 34-36: «Corser le Donne di quel tempo in fretta / A coglier tutte de i frutti novelli, / Ove molte di lor ebber gran stretta» e 205-207: «Non si potria tener chi la legasse, / Di non mandare in volta le fantesche; / A procacciarne, ove se ne trovasse».

71 *Tanto ... grato*: il verso diviso in due emistichi scanditi sulla particella avverbiale *tanto* (dove il primo, ossitono, reca un accento di sesta sul verbo *par*) è scoperta parodia dell'*incipit* dantesco *Tanto gentile e tanto onesta pare* (VN XXVI).

73-74 *essendogli ... propria*: il ravanella è, in questi termini, raffrontato al frutto proibito della Genesi, analogamente colto per la prima volta da Eva, ovvero da una donna. La parodia è tanto più avvertibile se in quel *tolse* si riode l'eco del *tulit* del testo sacro (Gen. 3, 6); un *tolse* che è in discordanza numerica col soggetto, ma che forse è errore già commesso dal poeta (cfr. nella parte introduttiva § *Testo proposto e criteri grafici*), magari proprio nel solco dell'eco scritturale.

75 *A 'l padre ... cugnato*: dato il repertorio mitologico-storico seguente, anche le varie tipologie di incesti, o rapporti illegittimi (distribuiti su due coppie: *padre-figli* / *fratello-cugnato*), potrebbero far riferimento a una galleria letteraria di tradizione classica, ovidiana, chiusa dal celeberrimo caso dantesco: (*padre*) Mirra-Ciniro o Nittimine-Nitteo (*Met.* X, 298 e sgg. e II, 589 e sgg.); (*figli*) più che il caso di incesto inconsapevole Giocasta-Edipo, direi Menefrone-madre (*Met.* VII, 386 e sgg.); (*fratello*) Biblide-Cauno (*Met.* IX, 454 e sgg.); (*cugnato*) Francesca-Paolo (*Inf.* V). Si tratta comunque di illustrare ciò che fece lecito Semiramide nel suo regno, dopo essersi macchiata di incesto col figlio, cfr. Petrarca, *De viris illustribus*, *Semiramis* 4: «ut proprium dedecus publici flagitii velaret obtentu, inter natos parentesque et quoscumque collibuisset, sine ullo respectu sanguinis, coeundi nubendique turpem incesta lege licentiam tribuisset».

76-87 *Semiramis ... morte*: quattro *exempla* distribuiti secondo un ordine studiato, che evidenzia affinità o antitesi delle vicende. Agli estremi le due storie di tradizione orientale: Semiramide (esempio di lussuria sfrenata, ma anche regina che, alla morte del marito, diviene guida del popolo assiro) e Giuditta (casta vedova liberatrice del popolo ebraico proprio dalla schiavitù assira). All'interno due casi di fedeltà muliebre differentemente interpretata: Penelope che resta in attesa del ritorno di Ulisse, Issicratea che segue invece il marito ovunque. Il travestimento di Issicratea, episodio qui esplicitamente ricordato, fa *pendant* col travestimento di Semiramide (episodio qui taciuto, ma narrato e da Petrarca, nel *De viris illustribus*, e da Boccaccio, nel *De mulieribus claris*, quale espediente della regina per regnare in luogo del figlio ancora ragazzo). Così alle prime due vicende di ambientazione 'domestica' (impudica per Semiramide, morigerata per Penelope), seguono episodi di ambientazione 'bellica' con Issicratea (donna travestita da guerriero per aiutare il marito in guerra) e Giuditta (maschia eroina, che, in sfarzose vesti donnesche, seduce e uccide il generale nemico). I primi tre *exempla* servono a dimostrare l'ingegno femminile capace di tutto pur di soddisfare le proprie brame sessuali (voglie non di Giuditta, perché non vera donna, cfr. la nota ai vv. 85-87). Inoltre, a parte l'episodio di Penelope, le altre vicende sono tutte all'insegna di certa ambiguità sessuale, che è motivo anche dell'episodio ariostesco di Ricciardetto (cfr. la nota ai vv. 40-42), e che permette di spiegare l'allusione alla presunta natura 'maschia' dell'eroina ebraica (cfr. sempre la nota ai vv. 85-87), quella stessa ambiguità che autorizza Petrarca a inserire nel *De viris illustribus*, vita e gesta di Semiramide, unica donna di un repertorio esclusivamente maschile.

76-78 *Semiramis ... copia*: riscrittura comica del quadro dedicato alla lussuriosa regnante assira da Dante, *Inf.* V 52-60. Sulla malvagità di Semiramide si soffermano Petrarca, *De viris illustribus*, e Boccaccio, *De mulieribus claris* (vd. oltre). I due vizi sono qui uniti in un'azione consequenziale: Semiramide, come nel modello dantesco, per 'far lecito' l'uso di 'ravanelli', creò molti orti, giustificando per empietà gli ortolani che non producessero radici in abbondanza. Nella parodia si contraffà la fonte boccacciana: mentre Semiramide, secondo

Boccaccio, si macchia di omicidio per occultare i propri sfrenati rapporti sessuali con uomini, fatti uccidere dalla regina, affinché tacciano (cfr. *Semiramis* 17: «eam libidini miscuisse sevitiam solitamque, quos ad explendum sue uredinis votum advocasset, ut occultaretur facinus, continuo post coitum iubere necari»), qui sono assassinati coloro che non soddisfano le voglie di Semiramide. La riscrittura burlesca della vicenda, oltre ad attenersi al tropo vegetale del capitolo, potrebbe essere firma cifrata dell'autore ignoto del ternario, ovvero del cantore dell'orto (il *Capitolo dell'orto*, seppur edito solo nella Giuntina del 1555, è già composto nel 1535), tema che diviene nell'opera di Giovan Francesco Bini (anche nelle sue stesse lettere) «una sigla fissa, un segno di riconoscimento» (cfr. LONGHI 2001, 926). ~ *Semiramis*: presumibilmente da leggersi, come in Dante, *Inf.* V 58, con accento ossitono (che però non è presente in nessuno dei testimoni), così da ottenere un canonico endecasillabo a minore. ~ *affisse*: indica propriamente la condanna per crocifissione (*cruci adfigere*). La riscrittura burlesca arriva fino al sacrilego: gli ortolani poco disposti alla lascivia sono attesi dalla pena che toccò a Cristo; ma la facezia è tanto più fina se si considera che lo stesso verbo latino è impiegato per l'operazione georgica del piantare radici, cfr. Virgilio, *Georg.* II, 317-318: «nec semine iacto / concretam patitur radicem adfigere terrae».

79 *Penelope* ... *Ulisse*: la vicenda omerica è ricordata anche tra gli *exempla* antichi cantati dal Mauro in *Della Fava capitolo II* 187-189: «La qual con gran stupor vide in Ulisse / La Figliuola d'Alcinoo, e la Moglie / Casta vent'anni in aspettarlo visse» (con identica rima *Ulisse : visse*). Da escludere qui l'accentazione ossitona del nome dell'eroina (come invece in Dante, *Inf.* XXVI 96): si tratta di un canonico endecasillabo a maggiore. Anche la distribuzione dei nomi delle *mulieres clarae* sembra seguire una non perfetta disposizione chiasmica: nome ossitono (Semiramis) - nome sdrucciolo (Penelope) - nome piano (Issicratèa) - nome ossitono (Giudith).

80-81 *Perché* ... *disdisse*: la gloria di uno dei maggiori eroi greci è qui ridotta a paolini doveri coniugali verso la moglie (*suo*: 'di lei'; *gli*: 'a lei').

82-83 *Vestita* ... *consorte*: cfr. Valerio Massimo, IV 6. ext. 2: «Hypsicratea quoque regina Mithridatem coniugem suum effusis caritatis habenis amavit, propter quem praecipuum formae suae decorem in habitum uirilem convertere uoluptatis loco habuit: tonsis enim capillis equo se et armis adsuefecit, quo facilius laboribus et periculis eius interesset. quin etiam uictum a Cn. Pompeio per efferatas gentes fugientem animo pariter et corpore infatigabili secuta est. cuius tanta fides asperarum atque difficilium rerum Mithridati maximum solacium et iucundissimum lenimentum fuit: cum domo enim et penatibus uagari se credidit uxore simul exulante». ~ *Vestita da ragazzo*: 'in vesti maschili', ma anche propriamente 'da scudiero' (per tale accezione di *ragazzo* cfr. p. es. *Inf.* XXIX 77); sul travestimento maschile-militare insiste soprattutto Boccaccio, *De Ipsycratea* 3-4: «ut ex petulanti regina veteranum factum militem credas». Al solito il rapporto con la fonte è diretto e parodico insieme: l'Issicratea

burlesca appare un giovane valletto in vesti militari, mentre l'eroina boccacciana, grazie alla lunga esperienza militare, si presenta quale un soldato veterano. ~ *tra i nimici*: non solo 'in battaglia', ma anche 'durante la prigionia' di Mitridate, come ricordano tanto Valerio Massimo (cfr. *supra*), quanto Boccaccio, *De Ipsycratea* 2: «amoris eximii facibus incensa, seu regiones amplissimas peragranti, seu certamina ineunti, seu transfretationes paranti, semper fuit fidissima et insperata comes» e 6: «Mitridatem, a Gneo Pompeio superatum atque fatigatum, per Armenos saltus Pontique latebras et efferatas quascunque nationes cum paucis ex amicis secuta est». ~ *Perché ... havea*: la riscrittura burlesca della vicenda comporta di spostare sulla donna intenti lussuriosi, quando nel testo di Boccaccio si mette invece in evidenza la libidine di Mitridate, soddisfatta, per amore, in guerra o in prigionia, dalla regina: «nunc afflictum spe meliori recreans, nunc solatiis, quorum cupidum noverat, demulcens adeo ut illi tantum consolationis attulerit ut, in quascunque solitudines ageretur, coniugali sibi videretur in thalamo refoveri» (*De Ipsycratea* 6). Ma l'espressione *con seco havea* contraffà la fonte di Valerio Massimo, che sostiene come nella compagnia di Issicratea a Mitridate paresse di aver con sé 'casa e Penati'. Si tratta ancora di una parodia in cui si ridicolizza la vicenda e si rovesciano i rapporti tra i due personaggi.

85-87 *Giudith ... morte*: cfr. *Iud.* 8 e sgg.. La vicenda è paradossalmente rovesciata in alcuni dettagli: se Giuditta è da sempre simbolo di *Fortitudo*, la superbia dei nemici, che Giuditta definisce invisa a Dio (*Iud.* 8, 17), è attribuita all'eroina (*presuntuosa*). Inoltre, a meno che non si voglia conferire qui ai *ravanei* altra valenza metaforica (quali attributi del sesso femminile), maliziosamente la castità della vedova, che riesce nell'impresa senza essere violata da Oloferne, è attribuita alla sua natura mascolina, testimoniata dall'aver ella, al pari delle donne 'non donne' del v. 40, dei *ravanei* «sotto le gonne», maschia natura a causa della quale Giuditta, rifiutando le *avances* di Oloferne, lo uccide. L'espressione figurata *Perché i suoi ravanei non fosser colti* è del resto l'esatto rovesciamento della precedente locuzione (su identica metafora agreste) «Ne tolse più d'un frutto di man propria» (v. 74) che vede protagoniste vere donne interessate a cogliere ravanelli maschili, e della successiva, «Che di questa radice anch'essi vaghi / S'udiano ogn'hora haverne buon raccolti» (vv. 89-90), riferita a uomini altrettanto convinti della bontà di tale 'raccolta'. Questa, l'interpretazione che permette di capire come il caso a sé di Giuditta, donna disinteressata, a differenza delle altre, a togliere «più d'un frutto di man propria» (che parrebbe inficiare la tesi fin qui sostenuta dal poeta: «così fan tutte»), si spiega solo in base alla natura ambigua dell'eroina e non alla sua castità decantata dalle Scritture. ~ *Giudith, hebreia ... forte*: esplicita eco dell'*incipit* di altra terzina petrarchesca, cfr. *Tr. Pudicitie* 142: «Iudit ebrea, la saggia, casta e forte» (preceduta di solo tre terzine, nell'elenco delle donne pudiche, dal caso di «Penelope»). Da osservare come le due virtù per le quali l'eroina petrarchesca esce dalla sua vicenda senza macchia, «saggia, casta», siano qui sostituite dal vizio della

‘presunzione’, responsabile, insieme alla presunta mascolinità della donna, del disdegnoso rifiuto alle profferte sessuali di Oloferne.

88-90 *Poteva ... raccolti*: il caso dell’ambigua Giuditta costituisce l’anello di passaggio per venire a parlare (ma subito sospendendo l’elenco) di veri e propri uomini attratti dal ravenello.

91-93 *Urlan ... si paghi?*: eco parodica di Petrarca, *Tr. Fame* III, 94-96: «urtar come leoni, e come draghi / co le code avinghiarsi: or, che è questo, / ch’ognun del suo saver par che s’appaghi?» (in rima anche qui con «vagli», v. 92). L’arguzia sta nel citare un luogo in cui Petrarca evidenzia come il sapere, che dovrebbe essere strumento di elevazione umana, divenne motivo di contrasto anche tra gli eruditi migliori, mossi da spirito di contesa, mentre del membro virile tutti si appagano, allorché ne hanno ricevuto *a bastanza*.

95 *Non voglio ... altrove*: affine modulo argomentativo in Tansillo, *Stanze in lode della Menta* XLVIII, 1: «Ma che bisogna i testimon recarvi?», poi riproposto anche da Caccia, *Alla Signora Andreola, le lodi del tavoliere* 10: «Non vi addurrò per testimonio altrui» (le *Satire, e Capitoli piacevoli* di Giovanni Agostino Caccia uscirono nel 1549, cfr. LONGHI 1988, p. 248).

96 *ben honesto*: ossia *bonum honestum* secondo la definizione tomistica (cfr. *Summa Th.* Ia 5, 6), già aristotelica, che distingue il *bonum honestum* dal *bonum utile* e dal *bonum delectabile*. Al solito l’arguzia sta nel conferire al ravenello carattere di sommo bene, quando si sarebbe dovuto concedergli natura utile e dilettevole.

97 *Giunon ... Giove*: come a dire, ‘donne, fanciulli e uomini’, cfr. anche Varchi, *Capitolo del Finocchio* 20-21: «e sei proprio un sollazzo / D’uomini, e donne, di vecchi, e di putti». I tre personaggi della mitologia greca (due dei quali citati anche da Mauro, *Della Fava capitolo II* 37 e 40) sono legati tra loro in un triangolo amoroso, con al centro Giove, marito e amante, rapporto di cui l’allitterazione sembra essere *mise en relief* fonica. La chiusa sui celicoli, che ben si attiene agli *exempla* epico-storici dei vv. 76-87, sembra attestare una plausibile memoria da parte del Doni, là dove narra come Giove, geloso dei due ‘titani’-‘vignaiuoli’ ascisi in cielo e prestanti troppe attenzioni a Venere e a Ganimede, li fa precipitare a terra, punendoli con debita metamorfosi: «E già n’era ito il fumo al naso di Giove. Il quale, mezzo geloso della sua bella Venere et di Ganimede suo pincerna, entrato mezzo in bizzarria, non volle star a udirgli, e subito gli prese per i capelli e per una buca gli gittò a terra, del suo cielo nel loro orto, e convertirgli in due barbe. E secondo che il Carota era prima bianco, lo fece diventar rosso, acciò che sempre e’ si vergognasse, et lo ficcò sotto terra con ordine che sempre crescesse al disotto, come disopra le zucche in pergola, né mai si potesse levar sopra terra senza qualche aiuto, e gli pose nome Gniiffegner. E il Radice, per essersi troppo dimesticato, lo fece nericcio e lo chiamò Ramolaccio dandogli quella medesima pena che al Carota» (Doni, *I mondi e gli inferni*, p. 32).

BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE CITATE NEL COMMENTO

Edizioni

- Al S. Abbate Zambeccaro H. B., in *Capitoli del Signor Pietro Aretino, di Messer Lodovico Dolce, di M. Sansovino, et di altri acutissimi ingegni, diretti a gran Signori sopra varie et diverse materie molto delettevole*, 1540, pp. 44v-47v
- Dante Alighieri, *Vita nuova*, in Id., *Opere minori*, a cura di D. De Robertis e G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1984
- Giovanni Andrea Anguillara, *Capitolo de l'Anello*, in *Capitoli del Signor Pietro Aretino, di Messer Lodovico Dolce, di M. Sansovino, et di altri acutissimi ingegni, diretti a gran Signori sopra varie et diverse materie molto delettevole*, 1540, pp. 47v-49v
- Pietro Aretino, *Dialogo*, in Folengo, Aretino, Doni, *Opere*, a cura di C. Cordié, Milano-Napoli, Ricciardi, 1976, tomo II, pp. 201-480
- Pietro Aretino, *Lettere. Libro III*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 1999, vol. IV, parte III
- Pietro Aretino, *Ragionamento*, in Folengo, Aretino, Doni, *Opere*, a cura di C. Cordié, Milano-Napoli, Ricciardi, 1976, tomo II, pp. 47-200
- Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di L. Caretti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, tomi 2
- Francesco Berni, *Rime*, a cura di D. Romei, Milano, Mursia, 1985
- Giovanni Boccaccio, *De mulieribus claris*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1967, vol. X
- Biagio Bonaccorsi, *Donne, di saepolare*, in *Trionfi e Canti Carnascialeschi toscani del Rinascimento*, a cura di R. Brusciagli, Roma, Salerno Editrice, 1986, vol. I, pp. 52-53
- Burchiello: *Sonetti del Burchiello*, a cura di M. Zaccarello, Torino, Einaudi, 2004; Burchiello (sonetti un tempo attribuiti a Burchiello e sonetti alla burchia): *Sonetti del Burchiello, del Bellincioni e d'altri poeti fiorentini alla burchiellesca*, Londra, 1757
- Giovanni Agostino Caccia, *Satire, e Capitoli piacevoli*, a cura di B. Buono, Vignate (Milano), Lampi di Stampa, 2013
- Canzona degli spazzacamini*, in *Trionfi e Canti Carnascialeschi toscani del Rinascimento cit.*, vol. II, pp. 413-15
- Capitolo di M. B. in lode dell'Asino*, in *Il secondo libro delle opere burlesche del Berni, del Molza, del Bino, del Martelli, del Franzesi, dell'Aretino E d'altri Autori*, in Usecht al Reno [ma Roma], Appresso Jacopo Broedelet, 1760
- Della Casa: *Le terze rime di Messer Giovanni Della Casa*, in *Il primo libro delle opere burlesche del Berni, del Bino, del Casa, del Molza, del Varchi, del Dolce, del Mauro, del Firenzuola*, ricorretto e con diligenza ristampato, in Usecht al Reno [ma Roma], Appresso Jacopo Broedelet, 1771
- Dolcibene: Dolcibene de' Tori, son. CXXIII, in Franco Sacchetti, *Il libro delle Rime e La battaglia delle donne*, a cura di D. Puccini, Torino, Utet, 2013
- Lodovico Domenichi, *Capitolo della zuppa a Filippo Giunti*, in *Il secondo libro delle opere burlesche del Berni, del Molza, del Bino, del Martelli, del Franzesi, dell'Aretino E d'altri Autori*, in Usecht al Reno [ma Roma], Appresso Jacopo Broedelet, 1760
- Anton Francesco Doni, *I mondi e gli inferni*, a cura di P. Pellizzari. Introduzione di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1994
- Durante: *Herbario nuovo di Castore Durante medico, et cittadino romano. Con FIGURE che rappresentano le vive Piante, che nascono in tutta Europa, et nell'Indie Orientali, et Occidentali*, in Roma, per Iacomo Bericchia, et Iacomo Tornierij, 1558

- Erasmus da Rotterdam, *Adagi*, a cura di E. Lelli, Milano, Bompiani, 2013
- Fioravanti: *De' Capricci Medicinali dell'Eccellente Medico, e Cirurgico M. Leonardo Fioravanti Bolognese. Libri quattro*, In Venezia, Appresso Valentino Mortali, 1665
- Agnolo Firenzuola, *Rime*, a cura di A. Seroni, Firenze, Sansoni, 1958
- Niccolò Franco, *Priapea*, Lanciano, Carabba, 1916
- Anton Francesco Grazzini, *Opere*, a cura di G. Davico Bonino, Torino, Utet, 1974
- Lorenzo de' Medici, *Canzoni a ballo*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di P. Orvieto, Roma, Salerno Editrice, 1992, tomi 2
- Mauro: *Le terze rime del Mauro*, in *Il primo libro delle opere burlesche del Berni, del Bino, del Casa, del Molza, del Varchi, del Dolce, del Mauro, del Firenzuola*, ricorretto e con diligenza ristampato, in Usecht al Reno [ma Roma], Appresso Jacopo Broedelet, 1771
- Molza: *Le terze rime del Molza*, in *Il primo libro delle opere burlesche del Berni, del Bino, del Casa, del Molza, del Varchi, del Dolce, del Mauro, del Firenzuola*, ricorretto e con diligenza ristampato, in Usecht al Reno [ma Roma], Appresso Jacopo Broedelet, 1771
- Francesco Petrarca, *Trionfi*, in Id., *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino. Introduzione di M. Santagata, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1996
- Rosello Roselli: *Lirici toscani del Quattrocento*, a cura di A. Lanza, Roma, Bulzoni, 1975
- Ruscelli: *Delle lodi del fuso, capitolo del S(ignor) Girolamo Ruscelli all'illustr(issimo) Si(ignor) Giovanni Donato D'Azzi*, in G. Masi, *Scabrose filature. Il capitolo del fuso fra Ruscelli e Doni*, in *Girolamo Ruscelli. Dall'accademia alla corte. Atti del Convegno internazionale di studi* (Viterbo, 6-8 ottobre 2011), a cura di P. Marini e P. Procaccioli, Manziana (Roma), Vecchiarelli editore, 2012, vol. II, pp. 432-46
- Savonarola: Michele Savonarola, *Libreto de tutte le cosse che se magnano: un'opera di dietetica del secolo quindicesimo*, a cura di J. Nystedt, Stockholm, Almqvist e Wiksell international, 1988
- Savonarola-Boldo: Johannes Michael Savonarola, *Libro della natura et virtù delle cose che nutriscono et delle cose non naturali*, Con alcune osservazioni per conservar la sanità, et alcuni quesiti bellissimi da notare. Raccolto da diversi auttori Greci, et Latini, et Arabi, prima per M. Michel Savonarola medico Padoano: poi di nuovo con miglior ordine riformato, accresciuto, et emendato, e quasi fatto un altro per Bartolomeo Boldo, medico Bressano, Venezia, Appresso Domenico & Gio. Battista Guerra, fratelli, 1576
- Luigi Tansillo, *Stanze in lode della Menta*, in *Il primo libro delle opere burlesche del Berni, del Casa, dell'Aretino, del Bronzino, del Franzesi, del Medici, del Galileo, del Ruspoli, del Bertini, del Firenzuola, del Lasca, del Pazzi, E d'altri Autori*, ricorretto e con diligenza ristampato, in Usecht al Reno [ma Roma], Appresso Jacopo Broedelet, 1771
- Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia*, edidit John Briscoe, Stuttgartiae et Lipsiae, in Aedibus B.G. Teubneri, 1998, voll. 2
- Varchi: *Le terze rime del Mauro*, in *Il primo libro delle opere burlesche del Berni, del Bino, del Casa, del Molza, del Varchi, del Dolce, del Mauro, del Firenzuola*, ricorretto e con diligenza ristampato, in Usecht al Reno [ma Roma], Appresso Jacopo Broedelet, 1771
- Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze, Sansoni, 1966

Sigle degli studi e degli strumenti linguistici

- DLLA: V. Boggione, G. Casalegno, *Dizionario letterario del lessico amoroso. Metafore eufemismi trivialismi*, Torino, Utet, 2000
- FIGORILLI: M. Cristina Figorilli, *Meglio ignorante che dotto. L'elogio paradossale in prosa del Cinquecento*, Napoli, Liguori, 2008

- GHERARDINI: *Supplimento a' Vocabolarj italiani*, proposto da Giovanni Gherardini, Milano, dalla Stamperia di Paolo Andrea Molina, 1852-1857, voll. 6
- LONGHI 1988: S. Longhi, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Editrice Antenore, 1988
- LONGHI 2001: *Poeti del Cinquecento*, a cura di G. Gorni, M. Danzi, S. Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001
- MANNI: P. Manni, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, «Studi di grammatica italiana», VIII, 1979, pp. 115-71
- PIGNATTI: F. Pignatti, *Le poesie e le prose spirituali di Anton Francesco Grazzini*, «Italique», XII, 2009, pp. 123-72

STEFANO GIAZZON

La maschera dell'ambiguità. Sull'Ifigenia di Lodovico Dolce

The mask of ambiguity. On Lodovico Dolce's Ifigenia

ABSTRACT

L'*Ifigenia* (1551) di Lodovico Dolce rappresenta uno dei più significativi punti di svolta della poesia tragica italiana del Cinquecento. Riscrivendo la celebre *fabula* di Euripide (già tradotta in latino da Erasmo da Rotterdam) e ricontestualizzandola in un diverso campo culturale, Dolce ne accoglie le originarie ambiguità e tensioni, approfondendole però nella direzione del codice culturale manierista: la 'doppia morale' di Machiavelli, la dialettica fra *res* e *verba*, sapere e potere, la compresenza di tragica *gravitas* nella vicenda e patetismo pastorale nella dizione, la complessa condizione dei personaggi tragici, sempre doppi, disorientati, lacerati da scelte che inibiscono la loro conquista di una precisa identità, rendono la tragedia del Dolce assolutamente rappresentativa di un inquieto momento storico e antropologico e conferiscono ad essa la funzione di anticipazione di alcuni nuclei forti della *Stimmung* barocca.

Ifigenia (1551) by Lodovico Dolce is one of the most significant turning points in Italian tragic poetry of the 16th century. By rewriting the famous tragedy of Euripides (already translated into Latin by Erasmus of Rotterdam) and by recontextualizing it in a different cultural field, Dolce has accepted the original ambiguities and tensions of the plot, but he carries them in the direction of the new cultural code of Mannerism: Machiavelli's 'doppia morale', the dialectic between *res* and *verba*, knowledge and power, the presence of tragic *gravitas* in the plot and pastoral pathos in the diction, and the complex situation of tragic characters – always doubled, confused, torn by the choices that inhibit their achievement of a precise identity – make Dolce's tragedy absolutely representative of an anxious historical and anthropological moment by giving it the function of anticipating some central aspects of Baroque sensibility.

Bisogna togliere la maschera alle cose, come alle persone.
Montaigne, *Essais* I, 20

I am not what I am.
William Shakespeare, *Othello, The Moor of Venice* I, 1, 66

Si ama o si odia 'all'improvviso', si uccide o ci si volge al bene, seguendo impulsi precipitosi, immotivati. Esiste dunque una 'crisi' tipicamente manieristica. I suoi impulsi sono irrazionali, i suoi presupposti alogici; tuttavia, in un senso più profondo, non sono arbitrari. Simili mutazioni psicologiche immotivate valgono a testimoniare la nuova insondabilità del mondo stesso, il crollo del geocentrismo. La totale ambivalenza degli uomini sulla scena manieristica è un altro sintomo di un'epoca di crisi.

Gustav René Hocke, *Il Manierismo nella letteratura*

Non sarà che il fare continue scelte, mai stabilite e mai irrevocabili, il rivedere e rigettare costantemente le scelte già effettuate e la necessità di rimuoverne gli effetti facendone altre, siano divenuti obbligatori e inevitabili, e non più trascurabili, né tanto meno eludibili?

Zygmunt Bauman, *Vita liquida*

1. Negli ultimi decenni la fisionomia culturale e letteraria di Lodovico Dolce (1508-1568) è stata molto studiata e con approcci meno inibiti da giudizi di valore riduttivi, orientati alla svalutazione della sua colossale, eterogenea, diseguale produzione: ciò mi esime dal dover compiere, *in limine*, qualunque difesa d'ufficio dell'opera del letterato veneziano e qualunque introduzione¹.

Quel che mi riprometto di fare in questa sede, riprendendo alcuni spunti di un mio recente intervento², è sondare uno dei nuclei tematici decisivi della ancora sottovalutata *Ifigenia* del Dolce³: quello della parossistica ambiguità esibita dai vari attori della *fabula* nei loro discorsi, nelle loro azioni e nei loro comportamenti, ben al di là di quanto avessero fatto i modelli di riferimento del drammaturgo veneziano (Euripide ed Erasmo da Rotterdam)⁴, sintomo questo di un tentativo di reinterpretazione della parola tragica classico-moderna della celebre vicenda di Ifigenia alla luce di mutate coordinate antropologiche⁵, secondo le regole di quella «invenzione del rifacimento»⁶ che caratterizza così peculiarmente il Classicismo medio e tardo-cinquecentesco, anticipando alcuni potenti tratti semantici della cultura del Seicento⁷.

2. La tragedia inizia, come noto, con un suggestivo notturno: il lettore-spettatore è trasportato nel provvisorio campo acheo sul promontorio dell'Aulide, dove l'esercito guidato da Agamennone è smanioso di salpare per Troia, quantunque una noiosa bonaccia impedisca alle navi di prendere il mare. Agamennone è molto tormentato, perché il sacerdote Calcante, comunicando con gli dei, ha individuato nel sacrificio a Diana della figlia del re, la vergine Ifigenia,

il rito cruento da compiere per liberare gli achei dalla maledizione che li tiene ancorati nella terra davanti all'Eubea:

Agamennone

[...]

E però il fior di Grecia è qui venuto
 In Aulide guernito, e bene in punto,
 Di quanto è d'uopo ad una lunga guerra,
 Per gir insieme a la città di Troia
 A ricovrar la mal rapita greca.
 Et hanno me per capitano eletto
 Di questa impresa, in cambio del fratello.
 Ma volesser gl'Iddii che un tale onore
 Dato avessero ad altri. Or par che 'l cielo,
 Contrario a' voti nostri, in questi lidi
 Tenga le genti disiose indarno,
 Che n'impedisce il navigar a Troia
 Non lasciando spirar fiato di vento.
 Ma quel che solo ogni mia pace turba
 È che Calcante, l'indovin fallace,
 Ha predetto all'esercito che noi
 Quindi non potrem mai scioglier le navi,
 Se prima l'innocente Ifigenia,
 Mia figlia, in sacrificio non s'uccida
 Alla pudica dea figlia di Giove,
 A cui questo terren d'intorno è sacro.
 E la cagione è così poca e lieve,
 Ch'io stesso a raccontarla mi vergogno.
 Ma che? La sciocca openion di molti,
 Da superstizion vana adombrati,
 Ne sforza a dar credenza alle menzogne
 D'avari sacerdoti che fingendo
 Vanno di favellar con Giove spesso,
 O per certi portenti che natura
 E 'l caso fa d'anteveder le cose,
 Come che uman saper gli alti segreti
 Potesse penetrar d'i sommi dei.

(96-127)

Sembra degna di rilievo, nella coda di questa sequenza di versi, la perentorietà della posizione razionalistica e antiprofetica di Agamennone, che non ha a questa altezza alcuno spazio né in Euripide, né in Erasmo, e che pochi versi dopo verrà sostanzialmente e sorprendentemente smentita. Di sicuro interesse è anche la fitta trama intertestuale: limitandomi a qualche sondaggio, noto che «fior di Grecia» (v. 96) è *iunctura* ariostesca (*Orlando furioso* XX, 16, 2: «che 'l fior di Grecia avea Falanto eletto»); «fiato di vento» (v. 108) è prelievo dantesco (*Purg.* XI 100-101: «Non è il mondan romore altro ch'un fiato / di vento, ch'or vien quinci e or vien quindi»); tutta la parte finale sembra dipendere da

Petrarca (cfr. *Triumphus Mortis* II, 31-33: «Rispose: – Mentre al vulgo dietro vai / et a la opinion sua cieca e dura, / esser felice non puoi tu già mai»), e sarà ripresa nel V atto dalle parole del Vecchio.

Spingendo più a fondo, e forse azzardando un poco, non mi sento di escludere che nei versi conclusivi vi sia anche, da parte del Dolce, un'allusione eterodossa in cui, contestualmente e obliquamente, viene negato il ruolo di mediazione detenuto dalle gerarchie religiose: la cosa, difficile da dimostrare, sarebbe un'altra testimonianza dell'inquietudine confessionale certamente molto diffusa nella Venezia del tempo, ma richiede approfondimenti che esorbitano largamente dai limiti del presente contributo⁸.

Proseguendo nel suo resoconto al Servo, Agamennone rivela le prime ambiguità della propria maschera e immette nel tessuto della *fabula* il cospicuo nucleo tematico della potenza della parola: pur non volendo procedere nell'orando sacrificio di Ifigenia, egli vi è stato persuaso dalle parole di Menelao: «Ma pur seppe dir tanto mio fratello / E parole trovar di sì gran forza, / Che mi costrinse a quel ch'io non dovea» (vv. 146-148).

Ora però Agamennone si è reso conto della scelleratezza del sacrificio umano e quindi, pentito, ha deciso di scrivere una seconda lettera alla moglie, in cui smentisce la sua prima (in cui inventava fantasiose nozze di Achille ed Ifigenia per convincere Clitennestra a raggiungerlo in Aulide). A questo punto entra in scena Calcante che, indossati gli abiti del consigliere del principe (figura assai tipica nella tragedia rinascimentale italiana), così elogia, e *pour cause*, il comportamento politico di Agamennone (attraverso un filtro petrarchesco qua e là molto esibito)⁹:

Calcante

Agamennone, è di gran lode degna
La cura che voi tien vigile e desto,
Per riposo comun di tutti noi.
E certo ben convien, se l'uomo avanza
Gli altri di stato, che gli avanzi ancora
Di sollecite cure e di pensieri:
Che 'l signor valoroso, accorto e saggio
Deve i sudditi amar come figliuoli
E, in giovar loro, dimostrarsi padre.
Onde non acquistò principe onore
Per opra altera e di trionfo degna,
Che degnamente s'appareggi a questa,
Uscita dal cortese animo vostro,
Di ricovrar col sangue de la figlia
La gloria universal di tutti i Greci;
Perché, vincendo il naturale affetto,
Vincete più che se, vittoria avendo
Sopra a' nemici, vi vedesse il mondo
Mille palme acquistar, mille trofei.
Appresso vi mostrate parimente

Alla religion servo et amico,
 Senza la qual non si ritrova regno
 Che durar possa lungamente in piede.
 Io, certo, alquanto spazio ebbi rispetto
 Di far il santo oracolo palese,
 Veggendo come a voi solo noceva,
 Ma tornandomi a mente quanto v'era
 Caro l'util di tutti, ebbi certezza
 Che non v'offenderian le mie parole.
 (200-228)

Le parole che, specie nella *cauda*, suonano ironiche, celebrano piuttosto scopertamente la religione come *instrumentum regni* («Appresso vi mostrate parimente / A la religion servo et amico, / Senza la qual non si ritrova regno / Che durar possa lungamente in piede», vv. 219-222), secondo una direttrice ideologica che ha probabili ascendenze machiavelliane¹⁰.

Ma più di questo discorso, a spiazzare il lettore-spettatore è l'inopinata evoluzione del pensiero di Agamennone, il quale risponde così a Calcante, definito fin qui, senza possibilità di equivoco, «indovin fallace» (v. 110) e «perfido indovino» (v. 160):

Agamennone
 Calcante, né doler di te mi debbo,
 Né degli iddii: di te che sei tenuto
 A dire il vero; degli iddii, ché questi
 Oprano sempre a beneficio nostro,
 Né da lor mai procede effetto ingiusto.
 E se ben della morte di mia figlia
 Non posso non dolermi, essendo padre,
 Nondimeno maggior è l'allegrezza
 Ch'io prendo di quel ben che se n'aspetta,
 Che tristezza non ho del proprio danno.
 (229-238)

Dov'è finito il *furor* razionalistico, antiprofetico e antisacerdotale dei vv. 110-127? Siamo di fronte ad una poderosa autoliquidazione di *quell'*Agamennone: qui parla il *rex regum*, uomo politico e generale dell'esercito acheo, mentre nel dialogo con il Servo veniva messa in rilievo soprattutto la dimensione privata di padre: e non sarà questa, declinata *sub specie tragica*, una esemplare ipostatizzazione della complessa dialettica fra politica ed etica, pubblico e privato, che sottende (anche, ma non solo) la riflessione di un Machiavelli, soprattutto in alcuni passaggi del *Principe*?

A uno principe, adunque, non è necessario avere tutte le soprascritte qualità, ma è bene necessario parere di averle. Anzi, ardirò di dire questo, che avendole et osservandole sempre, sono dannose, e parendo di averle, sono utile: come parere pietoso, fedele, umano, intero, relligioso, et essere; ma stare in modo edificato con l'animo, che, biso-

gnando non essere, tu possa e sappi mutare el contrario. Et hassi ad intendere questo, che uno principe, e massime uno principe nuovo, non può osservare tutte quelle cose per le quali li uomini sono tenuti buoni, sendo spesso necessitato, per mantenere lo stato, operare contro alla fede, contro alla carità, contro alla umanità, contro alla religione. E però bisogna che elli abbi uno animo disposto a volgersi secondo ch'è venti e le variazioni della fortuna li comandano, e, come di sopra dissi, non partirsi dal bene, potendo, ma sapere intrare nel male, necessitato. Deve adunque avere uno principe gran cura che non li esca mai di bocca una cosa che non sia piena delle soprascritte cinque qualità, e paia, a vederlo et udirlo, tutto pietà, tutto fede, tutto integrità, tutto relligione. E non è cosa più necessaria a parere di avere, che questa ultima qualità. [...]. Ognuno vede quello che tu pari, pochi sentono quello che tu se'.

(XVIII)¹¹

Fra le righe, inoltre, Agamennone dice più e meno di quello che pensa, quando rivela il dilemma radicale, e senza sintesi possibile, che lo sta travolgendo: «E se ben della morte di mia figlia / Non posso non dolermi, essendo padre, / Nondimeno maggior è l'allegrezza / Ch'io prendo di quel ben che se n'aspetta, / Che tristezza non ho del proprio danno» (vv. 234-238): notevole ed efficace discorso di rimozione del represso, articolato lungo l'asse di una retorica cospicua, se non raffinatissima, che contempla una doppia negazione litotica («non posso non dolermi») e una energica *correctio* (con comparativa), ad evitare di alimentare equivoci in Calcante, ma d'altro canto attirando molto l'attenzione dei lettori e degli spettatori con una sorta di *excusatio non petita* e finendo per rendere problematica la valutazione sull'autenticità scenica e psicologica delle parole del personaggio.

Del resto, fin dal primo ed ecdoticamente travagliato modello euripideo, la doppiezza era fra i tratti più caratteristici della storia di Ifigenia, peculiarmen-
te segnata dalla *mise-en-scène* della volubilità decisionale e caratteriologica di tutti gli *agonistai* convocati, marionette schizofreniche incapaci di coordinare azioni e discorso, *res* e *verba*: ciò, va da sé, costituisce per noi moderni (o post-moderni) tanta parte del fascino eccezionale della *fabula* e delle sue riscritture.

Prefigurando poi Calcante le sciagure che deriverebbero alla Grecia da un'eventuale invasione troiana, Agamennone dice di essere perfettamente convinto (?) della necessità del sacrificio della figlia: «Dunque la verginetta mia figliuola, / Della qual attendea genero illustre / E nipoti onorati in breve tempo, / Io non voglio che più mia figlia sia, / Ma, qual bramate voi, vittima vostra» (vv. 308-312): sono versi in cui occorrerà appena sottolineare l'articolazione psicologica ed emotiva disegnata dai pronomi e aggettivi personali e possessivi, a ribadire, sottolineandone la partecipazione affettiva, la lacerante e non componibile divaricazione fra l'Agamennone politico e l'Agamennone padre.

Calcante infine, ben al di là delle premesse, decostruisce il comportamento del condottiero, nella disvelante *rhesis* con cui si conclude il I atto:

Calcante (solo)

Cosa non è di cui si possa meno
 Ritrar ferma certezza che del cuore,
 Ch'alle parole che la lingua forma
 È dissimil sovente e rende vano
 Il giudizio dell'uomo: onde rimane
 Ingannato talor chi men sel crede.
 Quel ch'abbia Agamennon chiuso nel petto
 Sàsselo quei che solo intende e vede
 Ciò che non vede l'intelletto umano.
 Certo è raro colui che ponga avanti
 L'utilità comune al proprio bene.
 Né pur io sol di qualche fraude temo,
 Ma l'istesso fratel che tuttavia
 Osserva e fa osserrar ogni cammino,
 Acciò ch'alcun della città non parta
 Per l'amico silenzio della notte
 Et hammi imposto ch'io cercassi intanto
 Di saper il voler ch'in lui si gira.
 Ora io ritornerò: che voglia Iddio
 Che non seguan fra noi nuove contese.

(315-332)

In questa sezione, Dolce recupera un passo del *Cortegiano* (II, 29), per registrare il divorzio fra intenzioni e parole, addirittura anticipando qualche suggestione della accettiana, e pienamente secentesca, 'dissimulazione onesta'¹²:

Però essendo a me intervenuto più d'una volta l'esser ingannato da chi più amava e da chi sopra ogni altra persona aveva confidenza d'esser amato, ho pensato talor da me a me che sia ben non fidarsi mai di persona del mondo, né darsi così in preda ad amico, per caro ed amato che sia, che senza riserva l'omo gli comunichi tutti i suoi pensieri come farebbe a se stesso; perché negli animi nostri sono tante latebre e tanti recessi, che impossibil è che prudenzia umana possa conoscer quelle simulazioni, che dentro nascose vi sono¹³.

In questo modo, Calcante si rivela più agente e spia per conto di Menelao che sacerdote e indovino: con il che l'intero atto acquista il preciso valore funzionale di commedia degli equivoci: la ragion di Stato impone di sacrificare sull'altare della gloria politico-militare e dell'onore i valori privati, incarnati scenicamente dalla figura di Ifigenia, e Agamennone non può che adeguarsi, almeno pubblicamente e quale che sia il grado di autenticità del suo travaglio interiore, a questa logica.

3. Il II atto inizia con una svolta impreveduta: Menelao, sospettando del fratello e scrupolosamente monitorandone i comportamenti, ha appena catturato il Servo, mentre questi stava per partire dal campo acheo con la nuova lettera di

Agamennone: la questione viene direttamente discussa dai due nella seconda scena d'atto.

Qui non sarà superfluo notare lo scandaglio ideologico e psicologico che le parole di Menelao propongono, in cui emerge una ambiguità ben più radicale e, per così dire, del tutto naturale, nei comportamenti di Agamennone:

Menelao

Non credo che vi sia di mente uscito
 (Ché non ha molti giorni) di quel tempo
 Che, procacciando esser fra tutti eletto
 General capitan di questa impresa,
 Quantunque mostravate nell'aspetto
 Contrario desiderio de la voglia,
 Nondimeno ciascun, povero o ricco,
 Supplichevole e umil vi ritrovava,
 Né tra la popolar turba sì vile
 Era che voi non salutaste prima,
 Inchinandovi a tutti e a tutti uguale
 Facendovi, e minor, purché colui
 Potesse aitarvi a la bramata altezza.
 Or ch'alla cima vi trovate asceso,
 Pien di superbia non degnate alcuno
 Et a quei che vi fur migliori amici
 In sollevarvi, vi mostrate, a punto,
 Maggior nimico. E pur sapete come
 Il buon, per acquistar gradi et onori,
 Non suol mutar costume e serba sempre
 A la fortuna prospera e a l'avversa
 Un cuore istesso e una medesima faccia.

(505-526)

Impietosa è la descrizione del cinismo politico che ha guidato Agamennone nella conquista del potere. Poco dopo, rincarando la dose, Menelao aggiunge:

Questo fè dunque che Calcante, avendo,
 Dopo i solenni sacrifici a Giove,
 Predetto che sarian propizi i venti
 Per condur tante genti e tante navi
 A la città la qual, restando in piede,
 I Greci sempre vitupero avranno,
 Quando a Diana vittima facesse
 Il sangue d'Ifigenia vostra figlia,
 Allora, dimostrando ne la fronte,
 Per questa nuova, un'allegrezza immensa,
 Offriste al sacrificio la fanciulla
 Di voler vostro (che negar non puossi)
 E non che alcun ve ne facesse forza.

(556-568)

Sono versi in cui viene gettata una luce (sinistra) sull'avantesto: Agamennone appare più come un doppio scenico dell'Eteocle della *Giocasta* (annebbiato dalla *philotimía*), che il padre premuroso, pentito e debole che Dolce ci ha presentato nel I atto. Menelao offre qui un'altra, decisiva, sfaccettatura della psicologia del fratello. Ma poco dopo, sarà lui stesso ad indossare una nuova maschera: è infatti a questa altezza dello sviluppo drammatico che si colloca il primo vero e proprio *coup-de-théâtre* della tragedia: Menelao – che ci era appena sembrato irremovibile e risoluto e che era stato impietoso nel fotografare le contraddizioni annidate nella condotta del fratello, così giustificandosi – muta inopinatamente atteggiamento nei suoi confronti e si dichiara pronto a rinunciare ad Elena pur di evitare ad Agamennone il dolore procurato dalla perdita di Ifigenia:

Menelao

Io giuro per l'illustre nostro padre
 E per l'ombra del grande avolo antico
 Che, qual di dentro è il cor, tali saranno
 Or le parole mie senza menzogna.
 Certo il veder di lagrime rigarvi
 Gli occhi, e 'l considerar quanto v'affanni
 Ora il debito amor de la figliuola,
 Di fraterna pietà m'ha punto l'anima.
 Onde insieme ne piango e finalmente
 Ho cangiato desio, pensiero e voglia.
 Quinci conforto voi che non vogliate
 Consentir a la morte de la figlia,
 Perché onesto non è, né si conviene
 Che 'l diletto di me vi rechi affanno
 E che per mia cagion perisca alcuno
 De' vostri figli e i miei restino in vita.
 [...]
 Lasci pur questa impresa e si diparta
 L'esercito oggimai, né di Calcante
 Punto vi mova il vaticinio falso.
 E se, da quel che fui poc'anzi, i' sono
 Ora diverso, amor, pietà e ragione
 M'hanno acceso nel cor più giusti affetti.
 Ella è figliuola vostra e mia nipote,
 E debbo amarla, e l'amo, e del suo male
 Mi pesa quanto a voi che sète padre;
 Che anch'io di carne sono e non ho il core
 Di dura selce o di ferrigna scorza.

(788-829)

La stupefacente metamorfosi di Menelao, peraltro compiuta con un lessico che sottolinea nuovamente il divorzio fra *res* e *verba* (cfr. i vv. 790-791), risponde alla strategia del rovesciamento e del gioco di specchi che caratterizza tutto lo

sviluppo della *fabula*: ciò che distingue però la riscrittura del Dolce è il fatto che, mentre in Euripide ed Erasmo questo potente nucleo tematico sembra essere funzionale alla complicata giustificazione del mostruoso sacrificio di Ifigenia, viene invece qui dotato di autonoma consistenza concettuale, secondo le coordinate di una nuova antropologia culturale che postula, anticipando esiti secenteschi, la perfetta reversibilità del mondo nel teatro, e viceversa, e l'estensione generalizzata di una sorta di scettica (ma anche, se vogliamo, cartesiana) epistemologia del dubbio universale¹⁴.

Non meno sorprendente è, per la verità, la risposta di Agamennone, inesplicabilmente e repentinamente convintosi della irreversibilità del rito sacrificale avviato:

Agamennone

Ti ringrazio, fratel, ch'in te pietade
(Quel ch'io non aspettava) possa tanto,
Quanto ragion et onestà ricerca.
Ma questa non mi tol che non s'uccida
La mia figliuola, perché gita innanzi
La cosa è sì ch'ogni rimedio è vano.

(832-837)

Atto determinante, insomma, questo secondo, nel definire prismaticamente, le azioni dei vari *agonistai* che subiscono improvvise illuminazioni, ridefinendo il loro universo morale e operativo, ma sempre provvisoriamente.

4. Nel III atto entrano in scena le protagoniste femminili della tragedia: Clitennestra e Ifigenia. La parte iniziale, molto patetica, si caratterizza per un uso assai cospicuo di termini del lessico parentale¹⁵: è un abuso di lessemi che, al di là delle intenzioni dei recitanti e proprio per il suo sospetto rilievo quantitativo, sembra rivelare una ossessione per la famiglia e per la dimensione privata che, mentre tiene celati i reali moventi della convocazione di Ifigenia, illustra perfettamente la funzione ambigua del discorso ed esibisce con trasparenza il ritorno del rimosso¹⁶.

Il dialogo fra Agamennone e Ifigenia, che occupa praticamente per intero la prima scena e che allego per intero qui sotto, si segnala per la doppia destinazione e l'alto gradiente anfibologico delle parole del re acheo, fra *excusationes non petitae* e folgoranti *lapsus*, con una insistenza assolutamente eccezionale sul problematico groviglio *res-verba*:

Agamennone

Dolcissima figliuola e tu, consorte
Da me diletta, e tu, mio caro Oreste,
Sallo Dio che 'l veder voi che sète
Tutto quel ben che goder posso in terra,

Per tenerezza a lagrimar m'induce.
Ma non prendete così dolce affetto
Per tristo augurio a le future nozze.

Ifigenia

Pur il vedervi, padre mio, turbato
Fuor di costume, mi sconsorta alquanto,
Che avendo cara la venuta mia
Non si convien sì nubiloso aspetto.

Agamennone

Figlia, il continuo peso, ch'io sostengo
Sovra gli omeri miei, di regger bene
La gravissima impresa de la guerra,
Cagion è che mostrar non posso il viso
Verso di te, com'io dovrei, sereno.

Ifigenia

Caro mio padre, insin che sète meco,
Deh, non v'incresca alleggerir la mente
Dagl'importanti vostri alti pensieri
E come sète qui con la persona,
Siate ancora con l'animo.

Agamennone

Figliuola,

Ecco ch'io prendo quella faccia allegra
Che le molestie mie mi tolgon spesso.

Ifigenia

Ma che vogliono dir questi sospiri?
Perché vi veggo ancora uscir de gli occhi
Lagrima nuove?

Agamennone

Figlia, questo giorno

Dee l'un da l'altro far tosto diviso
Eternamente, o lungo spazio d'anni.
A che pensando, dal paterno amore
Vinto, non posso far ch'io non mi dolga.

Ifigenia

Io non intendo quel che dir volete.

Agamennone

Tanto accresce il mio duol, quanto più ascolto
Le tue dimande e 'l ragionar accorto.

Ifigenia

Esser vorrei per aggradirvi sciocca,
Ma queste vostre a me parole oscure
Vi sia grato di farmi chiare e piane.

Agamennone

Figlia, l'ingegno tuo commendo e lodo.
Così potessi il tempo che mi resta
Da le guerre lontan vivermi teco.

Ifigenia

Deh, perché con i cari figli vostri
E con la madre mia, che v'ama tanto,

Senza disturbo non restate in Argo?

Agamennone

Ben ciò vorrei e, perché far no 'l posso,
Questo non lo poter mi reca affanno.

Ifigenia

Periscan l'arme e non offenda alcuno
Il mal che Menelao dee patir solo.

Agamennone

Apporterà il suo male a molti danno,
Ma me più ch'altri e la mia casa offende.

Ifigenia

Ora, se 'l desir vostro è d'ir a Troia,
Chi fa che voi tardate in queste parti?

Agamennone

Certa occulta cagion che a noi impedisce
Di condurvi l'esercito e le navi.

Ifigenia

E dove la città di Troia è posta?

Agamennone

Ne l'Asia, figlia, ove dimora quello
Temerario ladron che per salute
Di noi e di tutta Grecia a Dio piacesse
Che nel mondo giammai nato non fosse
O spento almen da le sue prime fasce.

Ifigenia

V'andate, padre mio, lasciando lungi
La figlia vostra?

Agamennone

Vi verrai tu ancora.

Ifigenia

Io pur venir con voi, padre, vorrei.

Agamennone

Meco non ti conviene e basta intanto
Che di me alcuna volta ti ricordi.

Ifigenia

Vorrei saper se con la madre mia
Farò il cammino o separata e sola.

Agamennone

Sola per certo e d'ambedoi lontana.

Ifigenia

Come sarebbe a dir che in altrui case
È grato a voi che la mia vita io vivi?

Agamennone

Figlia, non ti convien cercar più avanti.

Ifigenia

Or fate pur di me quanto vi piace,
Però che 'l mio voler pende dal vostro.
Ma perché omai di gir non v'affrettate
A disfar la città vostra nimica,
Acciò, più tosto, a consolar i figli

Con la vittoria ritorniate in Argo?

Agamennone

Da che pur vuoi che la cagion ti dica,
Prima necessità ne astringe e sforza
A immolar certa vittima agli altari.

Ifigenia

Deh, non sarete voi, padre, contento
Ch'a questo sacrificio anch'io mi trovi?

Agamennone

È mestier, figlia mia, che tu ti trovi
Più che null'altro.

Ifigenia

Vi bisogna forse

L'opra mia?

Agamennone

Te più felice estimo

Di me, da poi che non intendi ancora
Del sacrificio la segreta forma.
Ma va' di dentro, figlia, ove t'aspetta
Onorata compagna di donzelle.
Porgimi intanto questa verginetta
Tua mano e sii contenta che tuo padre
Paternamente questa fronte basci,
Da che lontana pur da gli occhi miei
Dei restar, figlia mia, sì lungo spazio.
Sangue di questo sangue et ossa e carne
Di queste carni et ossa. O quanto, quanto
Nuoce al nostro riposo Elena, e Troia!
Ecco che nel basciarti, o cara figlia,
La dovuta pietà che m'apre il petto
Fuor degli occhi mi trae lagrime e pianto.
Ma vanne dentro, omai, che n'è ben tempo.

(974-1072)

L'interferenza fra l'ambiguità delle parole di Agamennone e i rilievi sempre più pertinenti di Ifigenia, che registra con pronta intelligenza un linguaggio del corpo del tutto difforme rispetto ai *verba* pronunziati, è riscrittura scenica meno immediata e meno efficace, ma psicologicamente rigorosa, della formidabile sticomitia euripidea, capolavoro di ironia tragica¹⁷.

Dopo aver parlato con la figlia, Agamennone replica la sua commedia con la moglie. La conclusione del dialogo è affidata ad un monologo (quasi interiore) in cui il re ribadisce, con freudiana finezza, a se stesso e al pubblico, la natura ingannevole della sua parola:

Agamennone (solo)

Misero me, che mentre procacciando
Vo di tener il fero inganno ascoso
A Clitennestra mia, lo fo palese,

Benché non fôra alcun che comprendesse
 Tanta scelerità. Misero adunque
 Me; ma certo più misero, da poi
 Che, mal grado di me, l'empio destino,
 Rompendo i miei pensieri e i miei disegni,
 Al decreto fatale apre la strada.

(1130-1138)

Tutta questa sezione, decisamente ipertrofica e da scorciare per avere buona efficacia scenica, prepara l'ingresso di Achille promesso sposo di Ifigenia, che esordisce con versi in cui esibisce un *animus philosophicus* sconosciuto all'originale, quasi 'anticipando', ma lì senza alcun compiacimento e con scabra essenzialità, le considerazioni dell'Achille omerico che, ormai *umbra*, interrogato da Ulisse, disconosce ogni bellezza nella morte, rimpiangendo nostalgicamente qualunque forma di vita, anche la più misera, come più decorosa e degna¹⁸:

Achille

Perché la vita è fuggitiva e breve;
 E non riman di noi dopo la morte
 Altro, che 'l bello et onorato nome
 De l'opre illustri e di memoria degne;
 Non è perdita alcuna, onde più debba
 Dolersi l'uom che di lograr il tempo:
 Danno che non più mai si ricompensa.

(1180-1186)¹⁹

La riflessione, largamente topica, rinvia certamente, per il tema della *brevitas vitae*, al Petrarca di *Rvf* 71, 1 («Perché la vita è breve») e *Rvf* 272, 1-2 («La vita fugge, et non s'arresta una hora, / et la morte vien dietro a gran giornate»); a quello di *Rvf* 291, 14: «né di sé m'à lasciato altro che 'l nome», per la vanità dell'essere che si riduce a mero nome. Nulla di tutto ciò è presente nelle opere di Euripide ed Erasmo.

Nel successivo dialogo fra Achille e Clitennestra (vv. 1224-1276), Dolce gioca ancora sul registro della contraddizione e dell'anfibolia, coerentemente con i suoi ipotesti. Particolarmente istruttivi paiono i vv. 1244-1245: «Vi scuso che mostriate non sapere / Quel che sapeste pria ch'io lo sapessi», in cui Clitennestra, nella soluzione quasi eufuistica adottata da Dolce e modellata sul Dante di *Inf.* XIII 25 («Cred' io ch'ei credette ch'io credesse»), pare rifunzionalizzare alcuni tratti del personaggio principale di quel canto, ovvero Pier delle Vigne che, come Clitennestra, ha vissuto una vita di sospetti e sofferenze.

Del resto il verbo 'sapere' si configura davvero come *mot-clé* della *fabula*, dal momento che la tragedia è tutta basata sui dislivelli conoscitivi interni al suo sviluppo, e c'è un altro verso – nel IV atto – dove Dolce gioca, consapevolmente, con analogo viluppo polittotico e allitterativo (ma i tre diversi soggetti – Clitennestra, Ifigenia, Achille – stanno qui a sottolineare il progressivo 'allar-

gamento' della crudele verità a nuovi personaggi): «Ch'io lo so, sassel ella e sallo Achille» (v. 1760).

Tornando al III atto, vi è una nuova, potente constatazione della indecidibilità del vero e del divorzio fra *res* e *verba* (la verità non riposa nelle parole) in uno degli scambi di battute che concludono la scena di Clitennestra ed Achille:

Clitennestra

Io non so, signor mio, donde proceda
Che insieme voi de le parole mie
Meraviglia prendete, io de le vostre.

Achille

Però tra voi considerate bene
Questa nova cagion: ch'esser potrebbe,
Che, se ben nel parlar contrari siamo,
L'uno e l'altro di noi dicesse il vero.

(1254-1260)

Con perfetto tempismo, torna a questo punto in scena il Servo, che rivela la verità sul sacrificio di Ifigenia: se è comprensibile lo smarrimento doloroso di Clitennestra, pare smisurata la reazione di Achille, che si propone come argine alla degenerazione dei valori umani rappresentata dal sacrificio di Ifigenia, in versi che suonano tragicamente ambigui, *iuxta* l'esito della *fabula* (e che riprendono, amplificando molto, Euripide, *Iphigeneia* 998 ss. ed Erasmo, *Iphigenia* 1262 ss.):

Achille

Né alcuno ucciderà la figlia vostra,
Ch'io mai non sosterrò che 'l nome mio,
Quasi omicida altrui dardo e saetta,
La vergine real tolga di vita.
[...]

Io ritorno a giurar non sol per questo
Almo splendor, ch'a noi conduce il giorno,
Ma per lo sacro ventre di colei,
Per cui quest'alma a queste membra è involta,
E pel mio genitor, ch'Agamennone
Non solo non avrà poter o forza
Di far de la fanciulla empio olocausto,
Ma alcun non fia che di toccarla ardisca.
[...]

E voglia Dio, che pria che questa spada
Divenga de l'ostil sangue vermiglia,
Non la tinga talor nel sangue greco:
Il che farò, se la figliuola vostra
Non lasceran, come conviene, in vita.
E vuò, che tal mi conosciate ancora
Qual fin qui conosciuto alcun non have.
[...]

E così nel mio cor è impresso e saldo
 Questo onesto desio di conservarla,
 Che non ne 'l pò levar novo pensiero.
 Ponete dunque il cor, Reina, in pace:
 Consolatevi omai, state sicura
 Ch'io non so romper fê, né cambio voglia.
 [...]
 Reina io vi prometto, che bisogno
 Voi non avrete di cercarmi; ch'io
 Per voi farò la guardia de la figlia;
 Però restate con fiducia certa,
 Che maggior troverete in me gli effetti,
 Che non son le promesse e le parole.
 (1512-1671)

Quasi burlesca, nella sua smisurata prosopopea, è la risolutezza attribuita al Pelide. Dolce ripensa Achille come moderno eroe della parola vuota, anche perché non altro è il suo discorso (talvolta, come abbiamo visto sopra, addirittura pretenziosamente filosofico) che la cristallizzazione in facili formule di certo lessico petrarchesco e petrarchistico: personaggio incapace di trasformare i *verba* in *res*, risulta così una esemplare (quasi metateatrale) ipostatizzazione scenica di un nucleo semantico decisivo della nuova drammaturgia manierista, sbilanciata sul versante della *dictio* che sovrasta l'*actio*, confinata in uno spazio fuori scena: di questa *dictio*, Achille è un vero eroe²⁰.

5. La prima scena dell'atto IV presenta ancora Agamennone alle prese con la commedia del sacrificio umano mascherato da nozze, ma in questo caso subito Clitennestra interviene a smentire le parole del marito:

Agamennone
 Or tutto quel ch'a sacrificio accade
 È apparecchiato: i purgamenti e i fuochi
 Che da vergine man trattar si denno.
 Son le giuvenche apparecchiate ancora,
 Che, prima che le nozze abbiano effetto,
 È mestier ch'a la dea, suora d'Apollo,
 Versino un largo rio di caldo sangue.
 Però fa' che qui scenda Ifigenia,
 Perch'ella venga in compagnia del padre.
Clitennestra
 Se fossen l'opre a le parole eguali,
 Si potrebbe lodar e quelle e queste.
 Ma essendo elle contrarie e differenti,
 Sì come l'une commendar io debbo,
 Così l'altre non posso. [...]
 [...]
 Voi non pensate più tenerci ascoso
 L'inganno sotto il vel ch'avete ordito:

Ch'io lo so, sassel ella, e sallo Achille.
 Il che tanto più duolmi, quanto viene
 La cagion di dolermi da chi meno
 Venir dovrebbe. E quando mai s'intese
 Offesa sì crudel d'aspro nemico,
 Qual voi, che siete padre, ite facendo
 A la figlia, a la madre et a voi stesso?
 (1738-1766)

Ennesima registrazione della frattura fra «parole» ed «opre», la battuta di Clitennestra risillaba, in un momento decisivo, il nucleo tematico su cui la *pièce* è costruita.

Ifigenia, convocata in scena dalla madre, recita piangendo una breve e pateticissima monodia lirica, prevalentemente in settenari, in cui la dizione sembra francamente anticipare una sensibilità pastorale e melodrammatica:

Ifigenia
 Padre, mio caro padre,
 (Benché dovrei tacere
 Questo nome di padre,
 Poiché sotto tal nome
 Si comprende pietade,
 E voi verso la figlia
 Siete solo ripieno
 D'odio e di crudeltade)
 Pur, dirò caro padre:
 Come trovar poss'io
 Principio a mie parole?
 Come potrò dolermi
 De le miserie mie?
 Ditelo voi per me; voi che non solo,
 Padre mio, le sapete,
 Ma ne siete cagione.
 Io poi ch'altr'arme, altro saper non trovo
 Che solo il lagrimar, piangerò tanto,
 Quanto dar mi potranno umor quest'occhi.
 (1774-1792)

La dialettica sapere/non sapere è uno dei fulcri di questi versi così caratterizzati da singolare puntiglio logico e razionalistico (si veda tutto ciò che è posto fra parentesi e che poteva essere comodamente espunto nella *mise-en-scène*) e così clamorosamente riscritti dal Guarini nel *Pastor fido* (IV, 5):

Amarilli
 Mi verrà forse alcun soccorso intanto.
 Padre mio, caro padre,
 e tu ancor m'abbandoni?
 Padre d'unica figlia,

così morir mi lasci, e non m'aiti?
 Almen non mi negar gli ultimi baci.
 Ferirà pur duo petti un ferro solo;
 verserà pur la piaga
 di tua figlia il tuo sangue.
 Padre, un tempo sì dolce e caro nome
 ch'invocar non soleva indarno mai,
 così le nozze fai
 de la tua cara figlia?
 Sposa il mattino e vittima la sera?
 (732-745)²¹

Ed è notevole che in una tragedia così ipertroficamente connotata dal potere ambiguo delle parole, sia la loro assenza ad avviare la fase che conduce alla verità («Come trovar poss'io / Principio a mie parole?» ai vv. 1783-1784) e sia il silenzio a rivelarla appieno²²:

Clitennestra
 Sappiate ch'ogni cosa m'è palese
 E ho inteso l'opra abominosa e cruda
 Che, scellerato voi, consorte e padre,
 Contra di me, contra la figlia ordite.
 Quantunque assai me 'l manifesti e approvi
 Questo vostro tacer, questi sospiri,
 Ond'ei più non v'accade usar fatica
 In adombrar quel ch'è sì chiaro indarno.
 (1821-1828)

A questo punto Agamennone è costretto a deporre la sua maschera. Contestualmente, il controllo razionale del discorso tragico da parte delle donne della tragedia viene meno: si leggano, come *specimen* e caso-limite, convulso e barocco, i versi con cui Clitennestra apre un vero e proprio canto commatico con Ifigenia: nulla di simile è presente nelle versioni di Euripide ed Erasmo²³ e, ancora, occorrerà guardare nella direzione della Amarilli del *Pastor fido* per intensità patetica:

Clitennestra
 Oimè, figliuola, oimè, che la tua morte
 Mi toglie la mia vita!
 Ecco che 'l tuo crudele
 Padre, il tuo crudele padre,
 Destinandoti al crudo
 Fin, si diparte e s'allontana e fugge.
 Crudel padre, crudele
 Stella, crudel me stessa,
 Figlia, se col morir non t'accompagno!
 E crudel mano ancora
 Ch'ardirà mai d'aprire

Questo candido petto
 O dal collo partir la bella testa.
Ifigenia
 Madre, misera madre!
 Poscia che questa voce
 Di misero e infelice
 Ad ambedue conviene,
 Dunque chiuder debb'io
 Gli occhi al più bel seren d'i giorni miei?
 Dunque sì tosto è giunto
 De la mia vita il fine?
 Ah, venuto non fosse
 In Grecia Pari! Poiché tal venuta
 (Mercé d'iniqua sorte)
 È cagion di mia morte.
 Ma lamentar di Pari io non mi debbo,
 Se quei ch'ha generato queste membra
 È contento ch'io moia.
 A te ben poss'io dir empio, Nettuno,
 Poiché non vuoi concedere il tuo seno
 Al navigar tranquillo,
 Se non con l'empia morte
 Di chi mai non t'offese.

(2129-2161)

Amarilli

Così dunque morire, oimè, Nicandro,
 così morir debb'io?
 Né sarà chi m'ascolti, o mi difenda?
 Così da tutti abbandonata e priva
 d'ogni speranza? Accompagnata solo
 da un'estrema, infelice
 e funesta pietà che non m'aita?

(IV, 5, 679-685)

È una sequenza in cui le consuete strategie retoriche della pagina tragica dolciana (*geminationes*, *commorationes*, anafore e polittoti vari...), con prevalente funzione patetizzante, paiono adeguatamente restituire, anche per merito della cospicua adozione dell'inarcatura, il delirante dolore di Clitennestra e Ifigenia, senza possibilità di ricomposizione razionale del discorso.

Ed è a questo punto che la *fabula* conosce un nuovo scarto, una nuova deviazione: Ifigenia, che aveva disperatamente e istintivamente cercato, in un primo momento, di salvarsi, viene coinvolta nel vorticoso movimento che caratterizza tutti i personaggi della tragedia e, come risvegliata da un sonno che non le permetteva di vedere bene, dichiara sorprendentemente di voler morire (si cfr. Euripide, *Iphigenia* 1368b ss. ed Erasmo, *Iphigenia* 1945 ss.):

Ifigenia

Ora le luci a me, madre, volgete,
 Et ascoltate quel che la mia lingua
 Giusta cagione a favellar induce;
 Ché parole dirò molto diverse
 Da quel ch'io dissi e che per voi s'aspetta.
 Pensate ch'io sia tale, a questo punto,
 Qual è chi da gran sonno si risveglia
 E vegga quel che non vedeva allora
 Ch'erano gli occhi suoi chiusi dal sonno.
 [...]
 Io volentier son di morir contenta
 Per acquistar (se con fortezza io vado
 A questo, che sarà breve, sospiro)
 Nei secoli futuri onor e gloria.

(2280-2309)

È il colpo di scena finale e decisivo, la svolta inevitabile di uno sviluppo drammatico che rischiava di avvitrarsi su se stesso senza vie d'uscita: quella presentata in questa *rhexis* è una *Ifigenia* nuova, che ricerca «onor e gloria» (v. 2309) e che, da una nuova prospettiva, desidera morire per diventare mito.

Degna uscita di scena di *Ifigenia*, sostenuta da una scrittura che ha una precisa caratura melica, sono i bei versi dell'«addio alla luce», precisa ripresa funzionale dell'assolo drammatico con cui già si congedava dalla vita Polissena nella *Hecuba*, la prima tragedia scritta dal Dolce nel 1543 e modellata su un doppio ipotesto euripideo-erasmiano²⁴.

Le analogie strutturali, tematiche e poetiche sono molto marcate: sempre assai presente, per ciò che concerne la stilistica delle fonti, il modello petrarchesco (cfr. *Rvf* 7, 5-6: «benigno lume / del ciel» e 325, 90: «quanto lume del ciel fusse già seco»), sul piano drammatico sembra operante la *Sofonisba* del Trissino, archetipo tragico del secolo²⁵, e ancora pare di potersi ravvisare qualche anticipazione della celeberrima pastorale guariniana:

Ifigenia

Dolce lume del ciel, lucente e bello,
 Poi che destin m'adduce,
 Da te mi parto e ad altro mondo i' passo,
 Ove non splende luce.
 Io mi parto e tu resta
 A portar a' mortali
 Di quelli ch'ho avut'io più lieti giorni.

(2556-2562)

Polissena

O luce, a me pur giova,
 Di chiamar il tuo nome;
 Perché non più mi sarà copia data
 Di poterti goder, luce beata.
 Luce soave e grata,

Se non quel poco spazio
 Che fia di gir al ferro,
 E alla pira d'Achille:
 Addio luce del mondo, io mi diparto.
 (1121-1129)

Amarilli

Dunque addio, care selve;
 care mie selve, addio!
 Ricevete questi ultimi sospiri,
 fin che, sciolta da ferro ingiusto e crudo,
 torni la mia fredd'ombra
 a le vostr'ombre amate,
 ché nel penoso inferno
 non può gir innocente,
 né può star tra' beati
 disperata e dolente.
 O Mirtillo, Mirtillo,
 ben fu misero il dì che pria ti vidi
 e 'l dì che pria ti piacqui,
 poi che la vita mia,
 più cara a te che la tua vita assai,
 così pur non dovea
 per altro esser tua vita,
 che per esser cagion de la mia morte.
 Così (chi 'l crederia?)
 per te dannata more
 colei che ti fu cruda
 per viver innocente.
 Oh, per me troppo ardente
 e per te poco ardito! Era pur meglio
 o peccar o fuggire.
 In ogni modo, i' moro, e senza colpa
 e senza frutto e senza te, cor mio.
 Mi moro, oimè! Mirti...

(IV, 5, 751-778)

6. La tragedia si conclude con un atto secco e breve. Ad aprirlo è un Vecchio di Calcide (in Eubea), non contemplato nei modelli, che invita le donne del coro a fuggire dall'Aulide, perché si sta verificando un mostruoso e nefasto crimine: in questi versi, mi pare confermata, attraverso una fitta filigrana di prelievi petrarcheschi (cfr. Petrarca, *Rvf* 89, 3: «donne mie», con analoga funzione di apostrofe; *Rvf* 143, 6: «ovunque mi fu mai dolce o tranquilla»; *Rvf* 138, 14: «ma tolgia il mondo tristo che 'l sostiene»; *Rvf* 332, 15: «U' sono i versi, u' son giunte le rime», per il modulo dell'*ubi sunt*; ma soprattutto, per le flagranti analogie funzionali, si veda *Triumphus Mortis* I, 82-84: «U' sono or le ricchezze? u' son gli onori? / e le gemme e gli scettri e le corone, / e le mitre e i purpurei colori?», l'opzione ideologica antimachiavelliana e ribadita la natura eminentemente politica dell'ambizione di Agamennone:

Vecchio

Che giova, donne mie, l'esser discese
 Di sangue illustre e di gran re figliuole,
 Se desio di regnar mette sotterra
 Bontà, giustizia, amor, pietade e fede,
 E induce a por le man nel proprio sangue?
 Quant'era meglio a l'innocente figlia
 Esser nata ne' boschi e ne le selve
 Di vil pastor, ch'almen si goderebbe
 Viver dolce e tranquil, fin che Natura
 Al corso che dà il ciel ponesse meta.

[...]

Ah, mondo tristo, u' son le leggi? U' sono
 L'onestadi? E ragion dove dimora?
 Il padre è micidial de la figliuola,
 Il zio de la nipote e solamente
 Di così abbominoso, empio peccato
 Lussuria e Ambizion ministre sono.

(2615-2634)

E così procede, qualche verso sotto:

Vecchio

Che si facciano i rei di vita cassi
 È giusto officio, ma versar il sangue
 Degl'innocenti ogni impietade avanza.
 E chi crede che ciò gradisca ai dèi,
 Toglie lor la bontà; la qual togliendo,
 Toglie lor similmente l'esser dèi.
 Che l'ignorante e sciocco vulgo sia
 In questa cieca opinione involto
 Non è d'averne maraviglia molta.
 Ma bene è da stupir che quei che sono
 Posti al governo de l'umane genti,
 A così fatta vil, folle credenza
 Volgan l'animo, in guisa che ne danno
 Cattivissimo esempio al popol tutto.
 Intanto Ifigenia, ch'è senza colpa,
 Tutta n'avrà di questo error la pena.
 Lasciate adunque la città crudele,
 Donne, e tornate ne la patria vostra,
 Né aspettate d'udir la nuova acerba
 De l'iniqua di lei spietata morte.
 E se a voi tutte non s'agghiaccia il core,
 Io dirò che pietà più non è in terra.
 Intanto io me ne vado in parte dove
 Opra sì cruda non si vegga et oda.

(2656-2679)²⁶

Il Vecchio compie, con queste sue battute, una durissima requisitoria contro gli orrori della pubblica *religio*, sopraffattoria e crudele, smascherandone la natura politica, di mero dispositivo di sostegno alla solidità del potere: e non sarà fuori luogo convocare il celebre luogo del *De rerum natura* lucreziano contro gli orrori dei riti sacrificali (I, 84-101), in cui il poeta-filosofo latino, non per caso, ricordava il turpe delitto religioso (ma politico) di Ifigenia.

Non sarà il Vecchio a descrivere il sacrificio della fanciulla, bensì il Servo di Agamennone, che funge qui da *Nuntius*:

Servo

Io, vinto dal dolor, gli occhi rivolsi
In altra parte e mi ferì l'orecchie
Di tutti i circostanti un mesto grido.
Allor, tornando a la fanciulla, veggo
Qui l'infelice testa e colà il corpo
Che, divisi dal fer, di sangue brutti,
Giaceano innanzi al dispietato altare.
(2770-2776)

Un *coup-de-théâtre* allusivo e metatestuale Dolce lo riserva alla parte conclusiva del discorso del Servo, aggiungendo una breve, ma estremamente significativa, chiosa di sapore empiristico:

Servo

È ver ch'alcuni affermano che invece
D'Ifigenia, Diana a quello altare
Fé apparir una cerva e la fanciulla
Trasse a sé viva entro una nube oscura;
Ma creder non voglio io quel che non vidi.
Or tale è di colei che vi fu figlia
Il fine acerbo, misero e crudele.
(2793-2799)

Secondo la logica di un'*aemulatio* che ripensa le fonti antiche prendendo le distanze da esse, Dolce liquida qui la ricostruzione miracolistica ed edulcorata dei modelli²⁷, affermando le ragioni dell'esperienza diretta e ribadendo – la cosa non sembra di poco momento – la rilevanza del paradigma autoptico nel panorama culturale cinque-seicentesco²⁸: da un lato, reagire contro le *auctoritates* antiche e umanistiche significa congedarsi definitivamente dalla cultura rinascimentale e aprire la via a qualcosa di diverso; dall'altro, ritenere la vista l'organo di senso cui spetta, *par excellence*, la funzione di verificare la fondatezza di un evento o di un fatto, ricolloca gli occhi al centro del sistema culturale, anticipando alcune direttrici della epistemologia seicentesca²⁹.

Questa apparentemente minima notazione mi pare davvero configurarsi come uno degli apici razionalistici della riscrittura del Dolce e uno dei punti di massima tensione con i modelli: il meraviglioso che produceva un consola-

torio lieto fine nella *fabula* allestita da Euripide, e scrupolosamente tradotta da Erasmo, non ha alcuno spazio nella sua *Ifigenia*, in cui, anzi, il prodigio della sostituzione della figlia di Agamennone con una cerva viene polemicamente interpretato come mera invenzione, senza alcun fondamento autoptico e, pertanto, viene ideologicamente rifiutato.

A concludere l'azione è una battuta di Clitennestra che, dopo essersi lamentata per la propria dolorante condizione di madre privata con l'inganno della figlia, riafferma nuovamente, attraverso due *mots-clés* che hanno attraversato l'intero corso della tragedia, la natura sopraffattoria del potere e la sua impietosa crudeltà: «Ma così piacque al ciel, così a la sorte, / Ché uman *sapere* uman *potere* avanza» (vv. 2884-2885).

7. Per concludere: quali che siano i meriti poetici dell'*Ifigenia* del Dolce e la sua efficacia scenica, l'opera mi sembra detenere, a più livelli, una notevole capacità di registrazione di alcuni elementi di crisi strutturale della cultura medio-cinquecentesca, in via di progressivo aggiornamento a causa di decisivi mutamenti antropologici e psicologici: le lacerazioni storiche e religiose, il dissidio fra parole e cose, la rivoluzione scientifica e filosofica (che esploderà nel secolo successivo), la dialettica irrisolta fra soggetto e mondo mi sembrano tutti nuclei tematici articolati nella tragedia di Lodovico Dolce³⁰, che si configura pertanto, pur con tutti i suoi limiti e senza eccedere in poco sensate apoloogie, come testo che anticipa l'affermazione di un nuovo codice culturale³¹.

In particolare, in questa operazione di riallocazione di una celeberrima tragedia classica in un campo culturale nuovo³², Dolce ne intercetta le originarie tensioni e ambiguità, tematizzando specialmente la patologica irrisolutezza dei vari *agonistái*, maschere che si agitano sul palcoscenico, lacerate dal dissidio fra volontà di potenza politica e malcelate ambizioni di gloria, da un lato, passioni e affetti, dall'altro (fino a desideri di sopravvivenza nel mito e ad impronosticabili accessi di *cupio dissolvi*), senza che nessuno dei personaggi (se escludiamo la sola Clitennestra) riesca a trovare fino in fondo una misura, un equilibrio esistenziale, una bussola capace di orientarne le azioni e i comportamenti.

Sul piano dello stile, la natura ibrida di questa *dictio* tragica, bilicata fra ricerca di *gravitas* coerente con i contenuti, codice petrarchistico e accensioni meliche, viene ad assumere una funzione assolutamente decisiva per i successivi sviluppi della poesia scenica cinquecentesca, in generale, e della scrittura coturnata, in particolare: si pensi, da un lato, all'*Aminta* del Tasso e al *Pastor fido* di Guarini; dall'altro, non solo al *Torrismondo*, ma alle prove tragiche di Pomponio Torelli che sono, per più rispetti, debitorici, e in misura forse non ancora pienamente rilevata, nei confronti del lavoro del letterato veneziano.

Per questi motivi, mi pare pertinente l'etichetta di Manierismo usata per definire alcune coordinate di fondo dell'opera drammatica *tout-court* di Lodovico Dolce³³; a maggior ragione, la si può applicare a questa *Ifigenia*, con cui inizia, forse, una nuova fase della scrittura tragica italiana e viene rappresenta-

ta, *sub specie drammatica*, la crisi, definitiva e irreversibile, della cultura e dell'antropologia umanistica.

NOTE

¹ Fornisco solo qualche indicazione bibliografica. Per un quadro generale si vedano C. Dionisotti, *Dolce, Lodovico*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia, 1970, pp. 534-35; G. Romei, *Dolce, Lodovico*, in *DBI*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1991, pp. 399-405 e la monografia di R.H. Terpening, *Lodovico Dolce. Renaissance Man of Letters*, Toronto, University of Toronto Press, 1997. Sul versante teatrale cfr. R. Cremante, *Appunti sulla grammatica tragica di Lodovico Dolce*, «Cuadernos de Filología Italiana», V, 1998, pp. 279-90; A. Neuschäfer, *Lodovico Dolce als dramatischer Autor im Venedig des 16. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2004; S. Giazzon, *Venezia in coturno. Lodovico Dolce tragediografo (1543-1557)*, Roma, Aracne, 2011. Inoltre, si possono utilmente consultare le introduzioni e le varie note a L. Dolce, *Didone*, a cura di S. Tomassini, Parma, Archivio Barocco, Edizioni Zara, 1996; L. Dolce, *Marianna*, in *Teatro del Cinquecento. La Tragedia*, a cura di R. Cremante, Milano-Napoli, Ricciardi, 1997, pp. 729-877; L. Dolce, *Medea*, a cura di O. Saviano e F. Spera, Torino, RES, 2005; L. Dolce, *Tieste*, a cura di S. Giazzon, Torino, RES, 2010; L. Dolce, *Marianna*, a cura di S. Villari, Torino, RES, 2012. Senza dubbio da tenere presenti anche i seguenti contributi: L. Dolce, *Dialogo della Pittura*, intitolato *l'Aretino*, in *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, I, a cura di P. Barocchi, Bari, Laterza, 1960, pp. 141-206; M. Pozzi, *Lingua e cultura del Cinquecento. Dolce, Aretino, Machiavelli, Guicciardini, Sarpi*, Padova, Liviana, 1975; L. Borsetto, *Riscrivere l'«historia», riscrivere lo stile. Il poema di Virgilio nelle «riduzioni» cinquecentesche di Lodovico Dolce*, pp. 223-55 e *Scrittura, riscrittura, tipografia: l'«ufficio di tradurre» di Lodovico Dolce dentro e fuori la stamperia giolitina*, pp. 257-76, in Ead., *Il furto di Prometeo. Imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990; L. Dolce, *I quattro libri delle Osservazioni*, a cura di P. Guidotti, Pescara, Libreria dell'Università Editrice, 2004; L. Dolce, *Terzetti per le «Sorti»*. *Poesia oracolare nell'officina di Francesco Marcolini*, a cura di P. Procaccioni, Roma, Fondazione Benetton, 2006. Rinvio inoltre a vari miei contributi: S. Giazzon, *Il Thyeste (1543) di Lodovico Dolce*, in *La Letteratura italiana a congresso. Bilanci e prospettive del decennale (1996-2006)*, a cura di R. Cavalluzzi, W. De Nunzio, G. Distaso, P. Guaragnella, Lecce, Pensa Multimedia, 2008, II, pp. 325-33; S. Giazzon, *La Giocasta di Lodovico Dolce: note su una riscrittura euripidea*, «Chroniques Italiennes», web, XX, 2 (2011), pp. 47; S. Giazzon, *La dictio tragica di Lodovico Dolce fra Classicismo e Manierismo*, «Rivista di Letteratura teatrale», 4 (2011), pp. 29-59; S. Giazzon, *La Hecuba di Lodovico Dolce: appunti per una analisi stilistica*, «Lettere Italiane», LXIII, 4 (2011), pp. 586-603; S. Giazzon, *Dante nel regno di Melpomene: appunti sulla presenza dantesca nelle tragedie di Lodovico Dolce*, «Filologia e Critica», 1 (2011), pp. 125-38.

² Cfr. S. Giazzon, *Il Manierismo a teatro: l'Ifigenia di Lodovico Dolce*, «Forum Italicum», 1 (2012), pp. 53-81.

³ Beninteso, sottovalutata e notevole relativamente alla sua capacità di rappresentazione di un preciso e inquieto momento storico e antropologico, non in riferimento alla qualità estetica o drammaturgica della scrittura del Dolce, complessivamente sempre piuttosto grigia. Per la *princeps* cfr. L. Dolce, *Ifigenia. Tragedia di M. Lodovico Dolce, con privilegio*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1551. Nel corso del presente lavoro terrò sempre presente la stampa del 1560 (*Le Tragedie di M. Lodovico Dolce, cioè Giocasta, Didone, Thieste, Medea, Ifigenia, Hecuba. Di nuovo ricorrette e ristampate*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1560), ma ammodernerò moderatamente grafia e interpunzione, in previsione dell'edizione della tragedia cui sto lavorando.

⁴ I quali sono, sul piano macrostrutturale, assolutamente rispettati; è nella microtestualità e in alcune scelte strategiche che Dolce rinnova la lezione dei due modelli. Per l'*Ifigenia euripidea* cfr. Euripide, *Euripidis Tragoediae*, 2 tomi, Venezia, Aldo Manuzio, 1503. Le edizioni moderne da me utilizzate sono Euripide, *Ifigenia in Aulide*, in Id., *Le tragedie*, II, a cura di A. Beltrametti, Milano, Mondadori, 2002, pp. 895-1038; Euripide, *Ifigenia in Tauride – Ifigenia in Aulide*, a cura di F. Ferrari, BUR, 2007; Euripide, *Oreste – Ifigenia in Aulide*, a cura di U. Albini e F. Barberis, Milano, Garzanti, 2008. Si cfr. poi A. Fusco, *Lettura psicologica di Ifigenia in Aulide di Euripide*, in

Creatività nella psicologia letteraria, drammatica e filmica, a cura di A. Fusco e R. Tomassoni, Milano, Franco Angeli, 2008. Per Erasmo cfr. Erasmo da Rotterdam, *Iphigenia in Aulide*, in Id., *Tragedie di Euripide*, a cura di G. Bárberi Squarotti e F. Spera, Torino, RES, 2000, pp. 73-175.

⁵ Che si possono definire, in sostanza, manieriste. Sulla crisi del Rinascimento e sulla sua problematizzazione manieristica cfr. M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1967. Per un quadro generale si rinvia almeno a E. Battisti, *L'Antirinascimento*, Milano, Feltrinelli, 1962; A. Hauser, *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1965; G. R. Hocke, *Il Manierismo nella letteratura. Alchimia verbale e arte combinatoria esoterica*, Milano, Il Saggiatore, 1965; G. Weise, *Il Manierismo. Bilancio critico del problema stilistico e culturale*, Firenze, Olschki, 1971; T. Klaniczay, *La crisi del Rinascimento e il Manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973; E. Taddeo, *Il Manierismo letterario e i lirici veneziani del tardo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1974; *Problemi del Manierismo*, a cura di A. Quondam, Napoli, Guida, 1975; G. Weise, *Manierismo e letteratura*, Firenze, Olschki, 1976; N. Minissi, *La forma dell'immaginazione barocca. Per una nuova definizione di Classicismo, Manierismo e Barocco*, «La parola del testo», I (2003), pp. 137-57; F. Guardiani, *Anatomia di un gap: fra tramonto del Rinascimento e alba della modernità*, «Studi rinascimentali», II (2004), pp. 115-20; R. Barilli, *Maniera moderna e manierismo*, Milano, Feltrinelli, 2004.

⁶ Prelevo la formula da P. Procaccioli, *Cinquecento capriccioso e irregolare. Dei lettori di Luciano e di Erasmo; di Aretino e Doni; di altri peregrini ingegni*, in *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell'Italia del Classicismo*, a cura di P. Procaccioli e A. Romano, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 1999, p. 23.

⁷ Come *specimen* si legga quanto scrive S.S. Nigro, *Usi della pazienza*, in T. Accetto, *Della dissimulazione onesta*, Torino, Einaudi, 1997, p. XII: «Secolo di teatrali bugiardi è il Seicento, al *fin*ger sempre pronto e nell'ingannare accorto [...]. Le maschere rendono invisibili: impenetrabili, elusivi e sfuggenti. Persino anonimi e insidiosi. Ipocriti. Impostori e traditori, talvolta. E falsari, comunque: coscienze instabili; lacerate, se oneste; altrimenti tenebrose, vischiose e gaglioffe: biecamente impaludate e avvolpinate, tra furberie e attentati. Tra piccole ipocrisie e grandi macchinazioni (registrate anche da Pascal), universale è la "milizia" della "malizia"; tanto che per l'uomo sagace, "formato" dall'*Oráculo manual y arte de prudencia* (1647) di Gracián, la stessa sincerità è una modalità della menzogna».

⁸ Cfr. C. Di Filippo Bareggi, *Stampa e suggestioni religiose*, in *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 194-241 e M. Firpo, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Roma-Bari, Laterza, 2001. In una vita dominata, quale quella del Dolce fu, dal lavoro letterario ed editoriale, sono certo degni di nota avvenimenti biografici un po' eccentrici, quali i due processi (1558 e 1565) cui Dolce fu sottoposto dal Sant'Uffizio e che hanno molto contribuito a diffondere la sua immagine di nicodemita evangelico. Nel primo caso, Dolce fu coinvolto parzialmente per aver curato la pubblicazione giolittina dei *Dialogi di Secreti della Natura* di Pompeo Dalla Barba, autore decisamente eterodosso. Nel secondo fu piuttosto casualmente chiamato in causa dal Giolito in persona, per aver usato in una sua opera storiografica (la *Vita di Ferdinando, primo imperadore di questo nome, descritta da M. Lodovico Dolce, nella quale sotto brevità sono comprese l'histoire dall'anno MDIII al MDLXIII*, Venezia, Giolito de' Ferrari, 1566) un testo messo all'Indice: il *De statu religionis et reipublicae Carolo V Caesare commentariorum libri XXVI* dello storico e umanista erasmiano tedesco Johannes Sleidanus (ca 1506-1556).

⁹ Cfr. F. Petrarca, *Rvf* 53, 3: «un signor valoroso, accorto et saggio» e *Rvf* 154, 5: «L'opra è sì altera, sì leggiadra et nova». Ma si tenga presente anche, per qualche analogia funzionale, G. Boccaccio, *Filocolo* II, 56: «Or ove sono fuggite le sollecite cure, che stringevano il tuo animo poco avanti?».

¹⁰ Si vedano il celebre capitolo XXI del *Principe*, dedicato a Ferdinando il Cattolico e al suo uso politico della religione, e soprattutto i capp. I, 11-15 dei *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*. Naturalmente la questione ha, fra le tante, una pregnanza e un rilievo di cui non è nemmeno pensabile dare qui conto. Si rinvia pertanto, almeno, a R. Esposito, *Ordine e conflitto. Machiavelli e la letteratura politica del Rinascimento italiano*, Napoli, Liguori, 1984 e R. Esposito, *Il pensiero politico*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, II, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 55-73. Inoltre cfr. G. Sasso, *Niccolò Machiavelli: storia del suo*

pensiero politico, Bologna, Il Mulino, 1988; G. Inglese, *Per Machiavelli: l'arte dello stato, la cognizione delle storie*, Roma, Carocci, 2006; C. Vivanti, *Niccolò Machiavelli: i tempi della politica*, Roma, Donzelli, 2008; M. Viroli, *Machiavelli. Filosofo della libertà*, Roma, Castelvecchi, 2013 e M. Viroli, *La rendizione dell'Italia. Saggio sul Principe di Machiavelli*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

¹¹ N. Machiavelli, *Il Principe e altre opere politiche*, a cura di D. Cantimori e S. Andretta, Milano, Garzanti, 1989.

¹² Cfr. T. Accetto, *Della dissimulazione onesta*, a cura di S.S. Nigro, Torino, Einaudi, e specialmente tutto il cap. XXI: *Del cuor che sta nascosto*.

¹³ B. Castiglione, *Il Cortegiano*, a cura di C. Cordié, Milano, Arnoldo Mondadori, 1991.

¹⁴ Del resto, mi ripeto, quello della mutevolezza è uno dei fondamenti antropologici e psicologici della cultura europea fra medio Cinquecento e Seicento: si veda, per esempio, quanto dice Montaigne in *Essais* II, 1. *Dell'incostanza delle nostre azioni*: «Coloro che si dedicano a considerare le azioni umane non si trovano in alcuna parte così impacciati, come a metterle insieme e dare ad esse lo stesso rilievo, poiché esse si contrastano in genere in così strano modo da sembrare impossibile che siano parti della stessa bottega. [...]. Ondeggiamo tra diversi pensieri: niente noi vogliamo liberamente, niente assolutamente, niente costantemente. [...]. Non soltanto io sono agitato dal vento dei casi secondo la sua direzione, ma per di più io ho agito e mi travaglio per l'instabilità della mia situazione; e chi guarda attentamente non mi trova mai due volte nella stessa condizione». Le parole usate dal Dolce nella sua riscrittura acquistano, per il solo fatto di essere ricontestualizzate in un campo culturale diverso da quello di accoglimento originario e per essere convocate in un altro tempo, una traiettoria semantica e concettuale rinnovata. Nel caso specifico, il livello di innovazione ipertestuale è direttamente funzionale al discorso culturale e antropologico che il tragediografo, volente o nolente, realizza sul presente.

¹⁵ Si vedano le varie *iuncturae* e i moltissimi vocativi affettivi: *amata figlia* (941), *tuo padre* (944), *Illustre genitor* (959), *figlia* (960), *Illustre padre mio* (966), *Dolcissima figliuola* (974), *padre mio* (981), *Figlia* (985), *caro mio padre* (990), *Figliuola* (994), *Figlia* (999), *Figlia* (1010), *figli vostri* (1013), *madre mia* (1014), *figlia* (1027), *figlia vostra* (1033), *Padre* (1034), *Madre mia* (1037), *Figlia* (1042), *figli* (1047), *Padre* (1052), *figlia mia* (1054), *figlia* (1059), *Padre* (1062), *Paternamente* (1063), *figlia mia* (1065), *cara figlia* (1069).

¹⁶ Cfr. F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.

¹⁷ Cfr. Euripide, *Iphigeneia* 640-690 ed Erasmo da Rotterdam, *Iphigenia in Aulide* 844-940.

¹⁸ Omero, *Odissea* XI, 488-503.

¹⁹ Alcune spie testuali fanno pensare anche a una dipendenza da L. Ariosto, *Orlando furioso* XX, 63, 1-3: «Il vedermi *lograr* dei miglior anni / Il piu bel fiore in sì vile opra e molle / Tiemmi il cor sempre in stimulo e in affanni».

²⁰ M. Ariani, *Tra Classicismo e Manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1974, p. 181: «Nella tragedia manierista il piano orizzontale dell'azione e dell'intreccio si interrompe per dar adito ad un ispessirsi improvviso di quadri immobili, intrisi di una *Stimmung* costituita da elementi non necessari allo sviluppo scenico: i personaggi abbandonano gestualità e comunicazione teatrale per acutizzare ogni possibilità tragica non nella situazione agita, ma nel tormento vago che ne scaturisce, nella contemplazione compiaciuta di un disporsi atteggiato e raffinatissimo, di una figuratività patetica e languida, di un erotismo denso che percorre imperterrito l'oggettivo orrore dell'intreccio».

²¹ Cfr. B. Guarini, *Il Pastor Fido*, a cura di E. Selmi, Venezia, Marsilio, 1999.

²² Naturalmente la parola continua ad essere protagonista: Clitennestra così esordisce ai vv. 1832-1834: «Or sarete contento d'ascoltarmi, / Che fien le mie parole aperte e chiare, / Sì che dubbio non fia che più v'ingombri» e Ifigenia rivela la povertà del suo linguaggio ai vv. 1975-1979: «Padre, volesse Dio ch'io avessi tanta / Forza e virtù ne le parole mie / Ch'ì potessi spezzar il duro sasso / Del vostro cuor e intenerirlo tanto / Che v'entrasse oggimai dentro pietade».

²³ Cfr. Euripide, *Iphigeneia* 1276 ss. ed Erasmo da Rotterdam, *Iphigenia in Aulide* 1816 ss..

²⁴ Per una parziale analisi di questa tragedia rinvio al mio S. Giazzon, *La Hecuba di Lodovico Dolce: appunti per una analisi stilistica*, «Lettere Italiane», LXIII, 4 (2011), pp. 586-603. Sull'*Hecuba* erasmiana cfr. Erasmo da Rotterdam, *Hecuba*, in Id., *Tragedie di Euripide* cit., pp. 5-71.

²⁵ Cfr. G.G. Trissino, *La Sophonisba*, in *Teatro del Cinquecento. La Tragedia*, a cura di R. Cremona, Milano-Napoli, Ricciardi, 1997, pp. 1-162.

²⁶ Sempre degna di nota la trama dei riferimenti petrarcheschi (ma anche ariosteschi): cfr. *Rvf* 51, 11: «pregiato poi dal vulgo avaro et scioccho»; *Triumphus Pudicitie* 157: «Taccia il vulgo ignorante!»; *Triumphus Mortis* II, 31-33: «Rispose: - Mentre al vulgo dietro vai / et a la opinion sua cieca e dura, / esser felice non puoi tu già mai»; *Rvf* 1, 9: «Ma ben veggio or sì come al popol tutto»; L. Ariosto, *Orlando furioso* XXII, 5, 1: «Io lo lasciai ne la città crudele», e ancora *Rvf* 128, 8: «che la pietà che Ti condusse in terra».

²⁷ Secondo i quali al posto di Ifigenia sarebbe stata magicamente sacrificata una cerva e la fanciulla avrebbe così goduto di una sorta di assunzione in cielo, divenendo mito. Come è noto, su tutta la parte conclusiva della tragedia euripidea grava il sospetto non lieve di manipolazione e interpolazione massicce: ma questa è un'altra storia. Naturalmente è opportuno ricordare che anche i mitografi Apollodoro e Igino avevano legittimato il lieto fine nella vicenda di Ifigenia.

²⁸ Rinviando, semmai, al Dante di *Inf.* XXV 47-49: «Se tu se' or, lettore, a creder lento / ciò ch'io dirò, non sarà maraviglia, / ch'è io che 'l vidi, a pena il mi consento». Sulla questione dell'autopsia in ambito storiografico cfr. S. Miglietti, «*Témoigns oculaires*». *Storia e autopsia nel Cinquecento francese*, «Rinascimento», 50, (2010), pp. 87-126 e i rinvii bibliografici ivi contenuti.

²⁹ Nel *Dialogo della Pittura*, intitolato *L'Aretino* (1557), una delle sue opere più notevoli, Lodovico Dolce scriveva, con una sensibilità empiristica molto spiccata, che mentre l'intelletto può sbagliare, l'occhio difficilmente si inganna: da ciò deriva il fatto che tutti possono stabilire se un quadro è bello o brutto. Pertanto nessuno è autorizzato a revocare in dubbio che Ifigenia sia realmente morta, dal momento che a garanzia del fatto ci sono gli occhi del Servo che ha sì distolto lo sguardo nel momento della decapitazione, ma che ha anche visto poi il capo insanguinato della fanciulla spiccato dal busto.

³⁰ Sul variegato quadro dell'eterodossia veneziana rinvio ancora a Firpo, *Artisti, gioiellieri, eretici*, cit.. Per la dialettica fra parole e cose (e fra «somiglianza» e «rappresentazione») si veda il classico Foucault, *Le parole e le cose* cit.. Sull'evoluzione scientifica cfr. P. Rossi, *I filosofi e le macchine 1400-1700*, Milano, Feltrinelli, 1962 e P. Rossi, *La rivoluzione astronomica*, in *Storia della Scienza*, I, Novara, De Agostini, 2006, pp. 163-92.

³¹ Sul rapporto fra codice culturale e testo cfr. J.M. Lotman, B.A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Fabbri, 1975.

³² Cfr. P. Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Editions du Seuil, 1992.

³³ Cfr. S. Giazzon, *La dictio tragica di Lodovico Dolce fra Classicismo e Manierismo*, «Rivista di Letteratura teatrale», 4 (2011), pp. 29-59.

LUIGI BLASUCCI

Giacomo Leopardi:
Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*

ABSTRACT

Questo commento a un canto leopardiano s'aggiunge ad altri approntati da Blasucci, dei quali gran parte apparsi sulla presente rivista. Tra i criteri più rilevanti, quello di utilizzare le correzioni e le varianti ai fini della stessa esegesi del testo. Nella nota introduttiva l'autore sottolinea la carica autobiografica sottesa al discorso storico e patriottico.

This commentary on one of Leopardi's songs joins others prepared by Blasucci, most of which have appeared in this journal. Among the most relevant criteria, that related to the use of corrections and variants for the purposes of textual exegesis. In the introductory note the author stresses the autobiographical charge that subtends the historical and patriotic speech.

* Questo commento di un canto leopardiano fa séguito ad altri pubblicati negli ultimi anni in alcune riviste e miscellanee; nella presente rivista, in particolare, sono apparsi quelli su *Alla luna* (n. 2), *Il sogno* (n. 14), *Inno ai Patriarchi* (n. 15), *Alla Primavera* (n. 19), *Ad Angelo Mai* (n. 20), *Nelle nozze della sorella Paolina* (n. 23). I criteri seguiti sono esposti nello scritto *Per un commento leopardiano*, incluso in *Testo e commento*, a cura di M.C. Cabani e G. Poggi, Ghezzeno (PI), Felici Editore, 2008, pp. 17-25.

Per il testo dei *Canti*, le correzioni, le varianti e le note autografe seguo, come già nei precedenti commenti, l'edizione a cura di E. Peruzzi (G. Leopardi, *Canti*, vol. I: edizione critica di E.P., Milano, Rizzoli, 1998: citato come PERUZZI); per le altre opere leopardiane rinvio, per pura comodità di consultazione, al volume unico: G. Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici e E. Trevi, Roma, Newton Compton, 1997 (indicato con la sigla TPP). Le citazioni dalle opere in versi sono date seguendo i riferimenti metrici; quelle dalle prose, secondo la numerazione delle pagine nella suddetta edizione. Le citazioni dallo *Zibaldone*, date secondo la nu-

Canzone composta a Recanati. «Opera di 10 o 12 giorni, Settemb. Ottob. 1818»: indicazione di An, esemplare della prima stampa romana (R18) con correzioni e note autografe, conservato fra le carte napoletane. Si possiede anche un autografo recanatese con correzioni (Ar), anteriore a R18. Nelle varie stampe segue sempre la canzone *All'Italia* (di cui si veda la Nota introduttiva).

Metro. Canzone di dodici strofe, delle quali le prime undici di 17 versi, distinte in dispari (aBcADBeFDGEFGHIhI) e pari (ABcADbEfDGEfGHIhI); l'ultima di 13 (AbACbDEDeFGfG). Notabili rispetto alla canzone precedente alcuni fattori di relativa regolarizzazione: la diminuzione dei versi di ciascuna stanza; la maggiore affinità tra i due schemi, identici nella successione delle

merazione dell'autografo, sono tratte dall'edizione Pacella (Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*. Edizione critica e annotata a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991, voll. 3).

I testimoni del componimento sono indicati, seguendo PERUZZI, con le seguenti sigle: Ar = autografo recanatese con correzioni, anteriore a R18; R18 = opuscolo della prima stampa contenente anche il testo della canzone *All'Italia*, Roma, Francesco Bourlié, 1818; An = esemplare di R18 con correzioni e note autografe, conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli; B24 = *Canzoni del conte Giacomo Leopardi*, Bologna, Nobili e Comp.^o, 1824; F = *Canti del conte Giacomo Leopardi*, Firenze, Guglielmo Piatti, 1831; N = *Canti di Giacomo Leopardi*, Napoli, Saverio Starita, 1835; Nc = esemplare sciolto di N con correzioni.

I commenti sono citati nelle seguenti forme abbreviate: FORNACIARI = *Poesie* di G. Leopardi scelte e commentate dal prof. R. Fornaciari, Firenze, Barbèra, 1889; STRACCALI = G. Leopardi, *I Canti*, a cura di A. Straccali, 3^a ediz. corretta e accresciuta da O. Antognoni, Firenze, Sansoni, 1910; ANTOGNONI = *vd. testo precedente*; TAMBARA = G. Leopardi, *I Canti*, con introduzione, commento e appendice per cura di G. Tambara, Milano, Vallardi, 1912; SESLER = G. Leopardi, *I Canti*, commentati da F. Sesler, Milano-Genova-Roma Napoli, Soc. Editrice Dante Alighieri, 1929; FLORA = G. Leopardi, *Canti*, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, 1937; RUSSO = G. Leopardi, *I Canti*, a cura di L. Russo, Firenze, Sansoni, 1945; FUBINI-BIGI = G. Leopardi, *Canti*, con commento di M. Fubini, edizione rifatta con la collaborazione di E. Bigi, Torino, Loescher, 1971; G. DE ROBERTIS = G. Leopardi, *Canti*, a cura di G. e D. De Robertis, Milano, Mondadori, 1978; D. DE ROBERTIS = *vd. testo precedente*; MUÑIZ = Leopardi, *Cantos*, edición bilingüe de M. de las Nieves Muñiz Muñiz, Madrid, Cátedra, 1998; GAVAZZENI-LOMBARDI = G. Leopardi, *Canti*, introduzione di F. Gavazzeni, note di F. Gavazzeni e M.M. Lombardi, Milano, Rizzoli, 1998. Salvo specificazioni di pagine, i rinvii si riferiscono alle note *ad locos*.

Studi critici citati o comunque tenuti presenti nell'introduzione e nelle note: F. De Sanctis, *La letteratura italiana nel secolo XIX*, vol. III, *Giacomo Leopardi*, a cura di W. Binni, Bari, Laterza, 1953 (il cap. «Le due canzoni»); G.A. Cesareo, *L'Italia nel canto di Giacomo Leopardi e ne' canti de' poeti anteriori* (1889), in Id., *Studi e ricerche su la letteratura italiana*, Palermo, Sandron, 1929; G. Neri, *Divagazioni leopardiane*, vol. II, Pavia, Tip. Corriere Ticinese, 1896; G. Carducci, *Le tre canzoni patriottiche di Giacomo Leopardi* (1898), in Id., *Leopardi e Manzoni*, vol. XX dell'ediz. naz., Zanichelli, Bologna 1937; F. Figurelli, *Le due canzoni patriottiche di Giacomo Leopardi e il suo programma di letteratura nazionale e civile*, «Belfagor», VI (1951); L. Blasucci, *Sulle due prime canzoni leopardiane* (1961), in Id., *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, il Mulino, 1985; M. Dell'Aquila, *Le canzoni della virtù antagonista (1818-1822)* (1978), in Id. *La virtù negata. Il primo Leopardi*, Bari, Adriatica, 1987; S. Timpanaro, *Aspetti della fortuna di Lucano tra Sette e Ottocento*, in Id., *Aspetti e figure della cultura ottocentesca*, Pisa, Nistri-Lischi, 1980; R. Sirri, «Sopra il monumento di Dante», in *Lectura leopardiana*, a cura di A. Maglione, Venezia, Marsilio, 2003.

rime e solo leggermente variati nella distribuzione degli endecasillabi e dei settenari; la riduzione dei versi non rimati a uno solo (il 3°, nell'ultima stanza il 4°; ma il 3° della nona stanza è in rima col 10° e col 13°); l'ampliamento delle clausole strofiche, con 4 versi a rima alternata, identiche nei due schemi (HI-hI); l'introduzione di una stanza finale più breve, secondo la tradizione del 'congedo', anche se non con simile funzione (una nota di An richiama la canzone di Chiabrera *Quando il pensiero umano*, con strofe di 11 versi e una chiusa di 8, che «non è un'apostrofe alla Canzone, ma segue l'argomento, come si fa qui in questa strofe»). Sul piano della gestione ritmica, a un giro più complesso dei periodi, ricchi di inversioni e trasposizioni, corrisponde una sensibile diminuzione delle sfasature metrico-sintattiche, con un maggiore accordo del metro col senso: il tutto conforme a una disposizione meno agonistica e più accorata del soggetto poetico.

La seconda canzone patriottica si presenta nel titolo come un componimento d'occasione: primo, in questo senso, di una piccola serie che arriverà sino a *A un vincitore nel pallone*. L'occasione è qui offerta dal progetto di erezione di un monumento a Dante nella sua città natale. In realtà la composizione del canto è motivata dal bisogno di dare un adeguato spazio a quanto dell'*Argomento di una canzone sullo stato presente dell'Italia* era rimasto fuori dalla canzone precedente, per lo sviluppo esclusivo lì assunto dall'episodio di Simonide (vd. discorso introduttivo a *All'Italia*).

L'aggancio all'occasione celebrativa comporta un avvio lungo e faticoso (quattro strofe), in cui il tema dell'Italia afflitta si fa lentamente strada attraverso le espressioni di felicitazione per i promotori e gli artefici del monumento, e le considerazioni sull'utilità dei monumenti dei grandi per le generazioni successive. Quest'ultimo motivo, di ascendenza foscoliana, si colora di note più desolate rispetto al suo modello, per il confronto inevitabile tra le glorie del passato e un presente pieno di squallore. Ma qui si entra nel cuore della lirica, dove il tema dell'infelicità della patria si specifica da un lato nella rappresentazione dell'Italia sventurata e piangente, come nella prima canzone, e dall'altro nella denuncia, lì appena accennata, dell'ignavia degli Italiani, con un avvicendamento dei due piani (patetico-figurativo ed etico-storico) non immune da qualche giustapposizione (come quando la dolente creatura a cui il poeta si rivolge ancora una volta col vocativo «o patria mia» viene invitata insieme a «piangere» e a «vergognarsi»: vv. 11-17).

Al primo atteggiamento (il compianto delle sventure d'Italia) si debbono gli esiti poeticamente più sicuri della canzone, avanti a tutti la rievocazione del sacrificio dei giovani italiani nelle steppe della Russia, la prima grande pagina di poesia leopardiana al di qua dell'*Infinito*. Ma all'interno del secondo atteggiamento (la deplorazione dell'ignavia degli italiani), oltre la «lavorata sottigliezza» del dettato (G. DE ROBERTIS 18), del resto intesa nei suoi valori positivi dal Carducci («il poeta procede solenne, magniloquente, con dovizia di lin-

gua poetica più sicura forse e più varia, con più ricco drappeggiamento di verseggiatura, che non dispiegasse nella prima canzone»: CARDUCCI 137), si collegano alcune intense immagini di sopore e d'inerzia (vv. 1-4, 15, 89, 178-179, 194-196), destinate a riproporsi con più potente rilievo nelle successive canzoni 'filosofiche', per la definizione di un 'negativo' storico, individuato ormai a un livello etico-esistenziale. Non sarà difficile, per ciò che concerne *Sopra il monumento*, indicare alcuni antecedenti nella tradizione della nostra lirica civile, partendo ancora una volta da Petrarca, quello della canzone *Spirto gentil*, con la raffigurazione di un'Italia avvolta nel sonno, «oziosa e lenta»; ma nella nostra canzone quelle espressioni sembrano caricarsi di un'esperienza anche personale, quella dell'atmosfera sonnolenta di una remota provincia dello stato pontificio, così com'è evocata nelle contemporanee lettere del poeta a Pietro Giordani («Qui [...] tutto è morte, tutto è insensataggine e stupidità»: TPP 1140).

Il motivo delle 'sventure d'Italia' si afferma invece in tutta la sua forza patetica nella parte centrale della lirica, a partire dall'apostrofe a Dante: «O dell'etrusco metro inclito padre...» (v. 74), dove quel vocativo, a differenza di consimili espressioni occasionali presenti nella prima parte, è un movimento insieme d'eloquenza e d'affetto. Su questo avvio allocutivo si sviluppa la rappresentazione dei mali patiti dall'Italia sotto la dominazione francese, condotta in una sorta di crescendo che, passando attraverso moduli di serrata concisione tacitiana (settima strofe), approda a movimenti più larghi e desolati, dove l'aspirazione a un sacrificio in proprio per la patria infelice, proposta in termini agonistici nella canzone *All'Italia*, si riaffaccia come rammarico accorato per un voto che non si è adempiuto. Proprio in rapporto a questo motivo di un sacrificio mancato, richiamato per implicito contrasto (un sacrificio consumato ma inutile), è introdotto l'episodio dei caduti in Russia. Largamente abbozzato già nella prima parte dell'*Argomento*, esso rappresenta il momento culminante nella parabola della canzone, con la sua funzione di esempio estremo dei mali patiti dall'Italia. Ma per lo stesso concorso di circostanze avverse che lo contraddistinsero, l'episodio finisce per caricarsi, nella rievocazione poetica, di implicazioni più vaste, tali da trasformare quel doloroso fatto storico in una sorta di supremo paradigma dell'infelicità umana. Si tratta nella fattispecie di una morte lontana dalla patria («da te rimoti»), per opera non di nemici ma di cieche forze naturali («oh non le nubi e non i venti...»), in età giovanile («Quando più bella a noi l'età sorride»), da tutti ignorata («A tutto il mondo ignoti»), crudelmente inutile («Morian per quella gente che t'uccide»). S'aggiunga, a compiere il quadro delle avversità, lo strazio postumo dei miseri corpi dilacerati dalle belve. Di tutte queste circostanze almeno due sono riconducibili a una condizione soggettiva del poeta in questi anni: quella di una morte in età giovanile, tante volte pensata con sgoimento per sé e per altri, e già tema centrale del poemetto di due anni prima, *L'appressamento della morte*; e quella di una morte ignota, anch'essa tematizzata nel poemetto, e poi nel finale del sonetto *Letta la Vita dell'Alfieri*, dell'anno successivo. Le altre circostanze (lo squallore del paesaggio, l'inutilità del sacrificio,

l'infierire delle belve) costituiscono uno sfondo tragico e tempestoso, di gusto preromantico, a quel dramma di morti ignoti: con la precisazione, tuttavia, che dietro la suggestione scenografica opera anche l'idea di un'atroce estraneità della natura, sì che lo stesso orrido esotico diventa un altro coefficiente di quella immensità di sventura.

Ma l'enumerazione partecipe delle circostanze avverse non esaurisce la carica della 'pietà' leopardiana. Questa si fa motivo esplicito nella successiva apostrofe agli infelici, secondo un diagramma compianto-conforto particolarmente congeniale all'io di queste canzoni (e, aggiungiamo, delle successive canzoni 'funerarie', poi rifiutate). Ciò che rende però singolare quel motivo nel nostro passo è la sua enunciazione nei termini di una paradossale verità, secondo cui la privazione di ogni conforto dev'essere essa stessa per gl'infelici una ragione di conforto («e questo vi conforti / Che conforto nessuno / Avrete in questa o nell'età futura»: vv. 164-166). A fugare qualsiasi ombra di «ingegnosità» o di «arguzia» (FUBINI, FLORA) da una siffatta formulazione, concorre l'impiego di un'aggettivazione di senso assoluto («*infinita* sciagura», «*smisurato* affanno», «*supremo* danno»), per qualificare una sventura senza confini nella quale, come in un accogliente infinito, poter finalmente «posare». Si tratta, in realtà, di un'esperienza particolarmente familiare al soggetto lirico, ossia di quel «piacere della disperazione» che, poeticamente proposto in questa canzone e concisamente riformulato nella successiva *Per una donna inferma* («Pur datti posa; han di piacere alcuna / Sembianza i mali estremi»: vv. 108-109), diverrà un oggetto di analisi in alcune acutissime pagine dello *Zibaldone* (1545-46, 2217-18).

Il rapporto per così dire metonimico dell'episodio col tema dell'Italia infelice (in quanto il primo è introdotto come un'esemplificazione del secondo) si configura a questo punto come un rapporto speculare: la tragedia dei giovani morti in Russia trova infatti il suo corrispettivo nella stessa tragedia della patria, intesa come un'entità autonoma e personificata («al cui supremo danno / Il vostro solo è tal che s'assomigli»: vv. 169-170); sicché i due temi finiscono col confluire in uno: le due grandi infelicità, quella della madre e quella dei figli, si fondono iconograficamente in una sorta di riproposta «Pietà»: «sì ch'ella sempre amaramente piagna/ E il suo col vostro lacrimar confonda» (vv. 174-175).

Il séguito della lirica costituisce in certo senso un ritorno ai movimenti iniziali. L'allocuzione a Dante si sviluppa in una serie di interrogazioni accorate dove riemerge il motivo etico-storico della decadenza degli italiani, concluso dall'apostrofe al «guasto legnaggio», in cui ricompaiono gli accenti di amara indignazione della prima parte. Qui ripresi, tuttavia, con altro vigore, dopo i vasti quadri di desolazione che hanno riempito la parte centrale; sì che la finale esortazione a una riscossa degli italiani finisce col rovesciarsi in una più solenne, quasi biblica esortazione a un esodo di genti dal loro territorio, conclusa con la visione di un'Italia divenuta un immenso deserto senza più vita.

SOPRA IL MONUMENTO
DI DANTE
CHE SI PREPARAVA IN FIRENZE.

Perchè le nostre genti
 Pace sotto le bianche ali raccolga,
 Non fien da' lacci sciolte
 Dell'antico sopor l'itale menti
 S'ai patrii esempi della prisca etade 5
 Questa terra fatal non si rivolga.
 O Italia, a cor ti stia
 Far ai passati onor; che d'altrettali
 Oggi vedove son le tue contrade,
 Nè v'è chi d'onorar ti si convegna. 10
 Volgiti indietro, e guarda, o patria mia,
 Quella schiera infinita d'immortali,
 E piangi e di te stessa ti disdegna;
 Che senza sdegno omai la doglia è stolta:
 Volgiti e ti vergogna e ti riscuoti, 15
 E ti punga una volta
 Pensier degli avi nostri e de' nepoti.

D'aria e d'ingegno e di parlar diverso
 Per lo toscano suol cercando già
 L'ospite desioso 20
 Dove giaccia colui per lo cui verso
 Il meonio cantor non è più solo.
 Ed, oh vergogna! udia
 Che non che il cener freddo e l'ossa nude
 Giaccian esuli ancora 25
 Dopo il funereo di sott'altro suolo,
 Ma non sorgea dentro a tue mura un sasso,
 Firenze, a quello per la cui virtude
 Tutto il mondo t'onora.
 Oh voi pietosi, onde sì tristo e basso 30
 Obbrobrio laverà nostro paese!
 Bell'opra hai tolta e di ch'amor ti rende,
 Schiera prode e cortese,
 Qualunque petto amor d'Italia accende.

Amor d'Italia, o cari, 35
 Amor di questa misera vi sproni,
 Ver cui pietade è morta
 In ogni petto omai, perciò che amari
 Giorni dopo il seren dato n'ha il cielo.
 Spirti v'aggiunga e vostra opra coroni 40
 Misericordia, o figli,
 E duolo e sdegno di cotanto affanno
 Onde bagna costei le guance e il velo.
 Ma voi di quale ornar parola o canto

Si debbe, a cui non pur cure o consigli, 45
 Ma dell'ingegno e della man daranno
 I sensi e le virtùdi eterno vanto
 Oprate e mostre nella dolce impresa?
 Quali a voi note invio, sì che nel core,
 Sì che nell'alma accesa 50
 Nova favilla indurre abbian valore?

Voi spirerà l'altissimo subbietto,
 Ed acri punte premeravvi al seno.
 Chi dirà l'onda e il turbo
 Del furor vostro e dell'immenso affetto? 55
 Chi pingerà l'attonito sembiente?
 Chi degli occhi il baleno?
 Qual può voce mortal celeste cosa
 Agguagliar figurando?
 Lunge sia, lunge alma profana. Oh quante 60
 Lacrime al nobil sasso Italia serba!
 Come cadrà? come dal tempo rosa
 Fia vostra gloria o quando?
 Voi, di ch'il nostro mal si disacerba,
 Sempre vivete, o care arti divine, 65
 Conforto a nostra sventurata gente,
 Fra l'itale ruine
 Gl'itali pregi a celebrare intente.

Ecco voglioso anch'io
 Ad onorar nostra dolente madre 70
 Porto quel che mi lice,
 E mesco all'opra vostra il canto mio,
 Sedendo u' vostro ferro i marmi avviva.
 O dell'etrusco metro inclito padre,
 Se di cosa terrena, 75
 Se di costei che tanto alto locasti
 Qualche novella ai vostri lidi arriva,
 io so ben che per te gioia non senti,
 Che saldi men che cera e men ch'arena,
 Verso la fama che di te lasciasti, 80
 Son bronzi e marmi; e dalle nostre menti
 Se mai cadesti ancor, s'unqua cadrai,
 Cresca, se crescer può, nostra sciaura,
 E in sempiterni guai
 Pianga tua stirpe a tutto il mondo oscura. 85

Ma non per te; per questa ti rallegrì
 Povera patria tua, s'unqua l'esempio
 Degli avi e de' parenti
 Ponga ne' figli sonnacchiosi ed egri
 Tanto valor che un tratto alzino il viso. 90
 Ahi, da che lungo scempio

Vedi afflitta costei, che sì meschina
 Te salutava allora
 Che di novo salisti al paradiso!
 Oggi ridotta sì che a quel che vedi, 95
 Fu fortunata allor donna e reina.
 Tal miseria l'accora
 Qual tu forse mirando a te non credi.
 Taccio gli altri nemici e l'altre doglie;
 Ma non la più recente e la più fera, 100
 Per cui presso alle soglie
 Vide la patria tua l'ultima sera.

Beato te che il fato
 A viver non dannò fra tanto orrore;
 Che non vedesti in braccio 105
 L'itala moglie a barbaro soldato;
 Non predar, non guastar cittadi e colti
 L'asta inimica e il peregrin furore;
 Non degl'itali ingegni 110
 Tratte l'opre divine a miseranda
 Schiavitù oltre l'alpe, e non de' folli
 Carri impedita la dolente via;
 Non gli aspri cenni ed i superbi regni;
 Non udisti gli oltraggi e la nefanda
 Voce di libertà che ne schernia 115
 Tra il suon delle catene e de' flagelli.
 Chi non si duol? che non soffrimmo? intatto
 Che lasciaron quei felli?
 Qual tempio, quale altare o qual misfatto?

Perchè venimmo a sì perversi tempi? 120
 Perchè il nascer ne desti o perchè prima
 Non ne desti il morire,
 Acerbo fato? onde a stranieri ed empi
 Nostra patria vedendo ancella e schiava,
 E da mordace lima 125
 Roder la sua virtù, di null'aita
 E di nullo conforto
 Lo spietato dolor che la stracciava
 Ammollir ne fu dato in parte alcuna.
 Ahi non il sangue nostro e non la vita 130
 Avesti, o cara; e morto
 Io non son per la tua cruda fortuna.
 Qui l'ira al cor, qui la pietade abbonda:
 Pugnò, cadde gran parte anche di noi:
 Ma per la moribonda 135
 Italia no; per li tiranni suoi.

Padre, se non ti sdegni,
 Mutato sei da quel che fosti in terra.

Morian per le rutene	
Squallide piagge, ah! d'altra morte degni,	140
Gl'itali prodi; e lor fea l'aere e il cielo	
E gli uomini e le belve immensa guerra.	
Cadeano a squadre a squadre	
Semivestiti, maceri e cruenti,	
Ed era letto agli egri corpi il gelo.	145
Allor, quando traean l'ultime pene,	
Membrando questa desiata madre,	
Diceano: oh non le nubi e non i venti,	
Ma ne spegnesse il ferro, e per tuo bene,	
O patria nostra. Ecco da te rimoti,	150
Quando più bella a noi l'età sorride,	
A tutto il mondo ignoti,	
Moriam per quella gente che t'uccide.	
Di lor querela il boreal deserto	
E conscie fur le sibilanti selve.	155
Così vennero al passo,	
E i negletti cadaveri all'aperto	
Su per quello di neve orrido mare	
Dilacerar le belve;	
E sarà il nome degli egregi e forti	160
Pari mai sempre ed uno	
Con quel de' tardi e vili. Anime care,	
Bench'infinita sia vostra sciagura,	
Datevi pace; e questo vi conforti	
Che conforto nessuno	165
Avrete in questa o nell'età futura.	
In seno al vostro smisurato affanno	
Posate, o di costei veraci figli,	
Al cui supremo danno	
Il vostro solo è tal che s'assomigli.	170
Di voi già non si lagna	
La patria vostra, ma di chi vi spinse	
A pugnar contra lei,	
Sì ch'ella sempre amaramente piagna	
E il suo col vostro lacrimar confonda.	175
Oh di costei ch'ogni altra gloria vinse	
Pietà nascesse in core	
A tal de' suoi ch'affaticata e lenta	
Di sì buia vorago e sì profonda	
La ritraesse! O glorioso spirto,	180
Dimmi: d'Italia tua morto è l'amore?	
Di: quella fiamma che t'accese, è spenta?	
Di: nè più mai rinverdirà quel mirto	
Ch'alleggiò per gran tempo il nostro male?	
Nostre corone al suol fien tutte sparte?	185
Nè sorgerà mai tale	

Che ti rassembri in qualsivoglia parte?

In eterno perimmo? e il nostro scorno
 Non ha verun confine?
 Io mentre viva andrò sclamando intorno, 190
 Volgiti agli avi tuoi, guasto legnaggio;
 Mira queste ruine
 E le carte e le tele e i marmi e i templi;
 Pensa qual terra premi; e se destarti
 Non può la luce di cotanti esempi, 195
 Che stai? levati e parti.
 Non si conviene a sì corrotta usanza
 Questa d'animi eccelsi altrice e scola:
 Se di codardi è stanza,
 Meglio l'è rimaner vedova e sola. 200

Titolo. In R18 (Ar) suonava: *Sul monumento di Dante che si prepara in Firenze*; in B24 (An): *Sopra il monumento di Dante che si prepara in Firenze*. La formula *Sopra* + l'articolo, che sarà normale per parecchi titoli imposti nella *Crestomazia* poetica (*Sopra un pappagallo*, *Sopra la città di Venezia*, *Sopra la primavera*, ecc.), verrà riproposta per le due 'sepolcrali' (*Sopra un basso rilievo ecc.*, *Sopra il ritratto ecc.*). La correzione si completa in F, dove l'uso dell'imperfetto (*si preparava*) distanzia cronologicamente l'occasione in cui fu composta la canzone e insieme sancisce il completamento dell'opera monumentale (dovuta allo scultore Stefano Ricci e inaugurata nella piazza di Santa Croce il 24 marzo 1830).

1-6 L'attuale stato di pace non varrà a risvegliare gl'Italiani dal loro secolare torpore, se non si rivolgeranno ai grandi esempi dei padri. *Perchè*: 'per il fatto che', con implicazione concessiva ('benché'), come nell'incipit di *Alla Primavera*. Attacchi analoghi in Petrarca: *Rvf* 49, 1; 59, 1. ~ *Pace*: quella sancita dal Congresso di Vienna (1815); la mancanza dell'articolo e la stessa maiuscola imposta dalla posizione metrica cooperano alla personificazione. ~ *bianche ali*: «perché essa [la pace] suole astener sé e i suoi protetti da quel sangue, onde la sua nemica, la Guerra, ama colorarsi» (STRACCALI). ~ *raccolga*: 'accolga', 'ricoveri'; con ricordo, forse, di Foscolo, *Sepolcri* 45-46: «O ricovrarsi sotto le grandi ale / Del perdono d'Iddio» (D. DE ROBERTIS). ~ *fien*: 'saranno' (aulicismo normale nei *Canti*: *All'Italia* 130, *A un vincitore* 44, *Pepoli* 126, ecc.). ~ *da' lacci sciolte*: cfr. Petrarca, *O aspettata in ciel* 13: «da' lacci antichi sciolta» (canzone citata in *Zib.* 23 come modello di eloquenza civile; una ripresa in *All'Italia* 65); come metafora politica l'immagine era già nel *Pompeo in Egitto* II, 3, 43-44: «sciolta da' lacci / D'infame servitù». ~ *antico sopor*: 'l'inerzia secolare'; il rapporto *pace-sopor* è ben esemplificato da un passo della *Virginia* alfieriana (II, 237): «Ei noma pace / La universal viltade: atro di morte / Sopor quest'è, non pace» (GAVAZZENI-LOMBARDI). ~ *menti*: latinismo, 'animi' (cfr. *All'Italia* 89). ~ *prisca etate*: l'e-

tà antica, includendo i Romani, ma anche i grandi Italiani; il sintagma in Tasso, *Ger. lib. XV*, 35, 4 (GAVAZZENI-LOMBARDI). ~ *fatal*: «quasi il *fato* l'avesse scelta, fra tutte le genti, a farvi sentire in particolar modo le operazioni sue benefiche e malefiche» (STRACCALI): cfr. *All'Italia* 19-20; anche Manzoni, *Coro del Carmagnola* 107: «fatal terra». ~ *si rivolga*: come aspettandone aiuto.

7-10 L'Italia onori i suoi figli passati, non avendone di altrettali al presente. Cfr. *Argomento*: «O italia ti rivolgi ai tuoi maggiori mira ec. vergognati una volta. ec. Onorate italiani i vostri maggiori poichè nessun presente lo merita» (TPP 455). O *Italia... stia*: corretto in Ar su *O Italia, o Italia, i tuoi passati onora*. ~ *stia*: variante di An: *sia*. ~ *Far... d'altrattali*: corretto in Ar su *Poi che di tali spirti*. ~ *che*: con valore causale, più esplicito nel *chè* di R18 (correzione analoga in *All'Italia* 18). ~ *vedove*: 'prive'; l'aggettivo ritornerà, con maggior carica metaforica, nell'ultimo verso. ~ *contrade*: il sostantivo, di derivazione petrarchesca (*Italia mia* 18), già in *All'Italia* 43; per l'intero verso, cfr. Monti, son. *All'Italia* 12: «Vedova ti vedrei per le contrade» (D. DE ROBERTIS). ~ *Nè v'è... ti si convegna*: ricalca il petrarchesco «Né trovo chi di mal far si vergogni» della canz. *Spirto gentil* (v. 9), «della quale senti in questi primi versi echi non lontani» (STRACCALI).

11-17 Il ricordo di quegli immortali dovrebbe suscitare in essa pianto e sdegno, così come lo stesso pensiero dei futuri nipoti. *Volgiti indietro*: verso il passato; cfr. Petrarca, *Spirto gentil* 30-31: «si rimembra / Del tempo andato e 'ndietro si rivolge». ~ *o patria mia*: come nell'incipit di *All'Italia*. ~ *quella... d'immortali*: cfr. *Discorso di un italiano*: «ancora beviamo quest'aria e calchiamo questa terra e godiamo questa luce che godè un esercito d'immortali» (TPP 996). ~ *schiera*: in R18 (Ar) *turba* (con indebita connotazione di confusione); entrambi i sintagmi rinvenibili in Monti, *Iliade* II, rispettivamente v. 637 («Della turba infinita io né parole / Farò né nome») e v. 1093 («De' più forti guerrier schiera infinita»). «Tutto il canto mantiene una vaga commistione tra le lettere e le armi, tra il valore artistico e la prodezza, tra libertà politica e indipendenza culturale» (MUÑIZ). ~ *piangi... ti disdegna*: in *All'Italia* 18 soltanto *piangi*. ~ *Che... stolta*: sino a F *Che se non piangi, ogni speranza è stolta* (ricalcante il dantesco «E se non piangi, di che pianger suoli?» di *Inf. XXXIII* 42): la tarda correzione accentua la nota etica (*sdegno*), con la connessa eliminazione, ideologicamente notevole, del termine *speranza*. ~ *Che*: causale senza l'accento, come al v. 8. ~ *Volgiti... ti riscuoti*: i *dicolon* dei vv. 11 («Volgiti... e guarda») e 13 («Piangi e... ti disdegna») si sono accresciuti di un'unità, disponendosi in una serie progressiva, col passaggio dal sentire al fare (*ti riscuoti*). ~ *ti pun-ga*: 'ti sproni' (cfr. v. 36). ~ *una volta*: 'una buona volta', 'infine'. ~ *degli avi... de' nepoti*: genitivi oggettivi; per il concetto, cfr. *Discorso di un italiano*: «sovvenite alla madre vostra ricordandovi degli antenati e guardando ai futuri, dai quali non avrete amore nè lode se trascurando avrete sì può dire uccisa la vostra patria» (TPP 996). ~ *avi nostri*: cfr. *All'Italia* 3.

18-29 «Cercava lo straniero la tomba di Dante e non trovava un sasso che gl'indicasse dove posavano le ossa di colui che l'Italia collocò tant'alto» (dall'*Argomento*: TPP 455). *d'aria*: 'di clima', 'di paese' (FORNACIARI), piuttosto che 'd'aspetto' (STRACCALI), in quanto funzionale al successivo *per lo toscano suol* (gli esempi petrarcheschi di *aria* = 'aspetto', addotti da Straccali, sono associati alla specificazione *del volto* (*viso*): *Rvf* 122, 13; 149, 3; 300, 3). ~ *ingegno*: latinamente, 'indole'. ~ *diverso*: dal nostro. ~ *l'ospite*: latinamente, 'lo straniero'. ~ *desioso*: pertinente il richiamo a Petrarca, *Rvf* 126, 32-33: «Volga la vista disiosa e lieta / Cercandomi» (STRACCALI), soprattutto se integrato col successivo «ed, oh pièta!», corrispondente nel nostro testo all'inciso «Ed oh vergogna!» (v. 23). Notata dal FORNACIARI la consonanza tra questo passo e un brano del manifesto per l'erezione del monumento: «È presso a compiersi il quinto secolo da che fu Dante; e lo straniero che a noi si reca, tutto compreso da venerazione pe' rari uomini, che in ogni tempo hanno illustrato la Toscana, cerca ansioso il monumento di questo, che sopra tutti gli altri com'aquila vola; e non trovatolo ne fa altissima maraviglia, e ci rampogna». ~ *giaccia*: 'sia sepolto'. *colui... solo*: in quanto divide con Omero il primato della virtù poetica. L'equiparazione di Dante a Omero è già nell'introduzione alla versione della *Titanomachia* (TPP 444) e nel *Discorso di un italiano* (TPP 986), conforme a una valutazione che risaliva alla critica settecentesca. ~ *meonio cantor*: secondo una tradizione, Omero era nativo della Meonia o Lidia, in Asia Minore; la perifrasi, di origine oraziana e ovidiana, è ripresa dal Monti, *Alla Marchesa Anna Malaspina* 122 (STRACCALI). ~ *non che*: da collegarsi col successivo *Ma*: 'non solo... ma nemmeno'. ~ *il cener... nude*: ossia i resti corporei; i due sintagmi sono topici (cfr., rispettivamente, Tasso, *Ger. lib.* VII, 22 e Petrarca, *Rvf* 326, 8: GAVAZZENI-LOMBARDI). ~ *giaccian... ancora*: 'siano tuttora sepolti fuori della loro patria'; cfr. Lucano, *Phars.* VIII, 837: «exul adhuc iacet umbra ducis», e in genere l'intero passo, dove si lamenta che le reliquie di Pompeo non siano state ancora trasferite a Roma (TIMPANARO, 52-53). ~ *il funereo dì*: il giorno della morte; cfr. il «funeral suo giorno» di *Consalvo* 6. ~ *sott'altro suolo*: 'in terra straniera' (ossia a Ravenna). ~ *sorgea*: 'si ergeva'. ~ *sasso*: per 'monumento', è parola tematica dei *Sepolcri*, di cui è particolarmente riecheggiato il v. 13: «Qual fia ristoro ai di perduti un sasso». ~ *a quello*: 'dedicato a colui'. ~ *virtude*: 'valore', 'doti'. ~ *onora*: è parola tematica del L. patriottico (cfr. *All'Italia* 64, e qui i vv. 10 e 70); per la frase cfr. Petrarca, *Rvf* 50, 27: «Le quai fuggendo, tutto il mondo onora» (MUÑIZ).

30-34 Benemeriti pertanto i promotori del monumento. *pietosi*: 'pii verso la gloria di Dante e verso la patria' (FLORA); cfr. la *pietade* del v. 37. ~ *onde*: 'grazie ai quali'. ~ *nostro paese*: ossia l'Italia, sogg. di *laverà*. «La mancanza di un monumento a Dante in Firenze era dunque per il L. vergogna non solo di questa città, ma di tutta l'Italia» (TAMBARA). ~ *tolta*: per 'assunta', 'intrapresa', è aulicismo; cfr. *All'Italia* 83. ~ *di che*: 'della quale'. ~ *amor ti rende*:

‘ti ricambia con l’amore’ (STRACCALI); sogg. *qualunque petto*, oggetto a sua volta di *accende*. ~ *schiera*: con connotazione positiva, come al v. 12. ~ *prode e cortese*: ‘valorosa e nobile’, sempre riferito ai promotori.

35-43 Li sproni l’amore dell’Italia, oltre al dolore e allo sdegno per il suo misero stato. *Amor d’Italia*: ripresa da *coblas capfinidas* (D. DE ROBERTIS), che si inserisce a sua volta in una serie di riprese della parola *amor* (vv. 32, 34, 35, 36). ~ *o cari*: «Espressione tipica dell’affetto, nel Leopardi giovanile» (D. DE ROBERTIS): altri tre impieghi qui avanti, ai vv. 65 (riferito alle arti), 131 (all’Italia), 162 (ai giovani caduti in Russia); cfr. inoltre *Angelo Mai* 141, *Il sogno* 37, 39, 88; ecc. ~ *Amor*: la ripresa conferisce al fervore dell’esortazione. ~ *ver cui*: ‘verso la quale’. ~ *pietade è morta*: con probabile riecheggiamento dantesco: «Qui vive la pietà quand’è ben morta» (*Inf.* XX 28: RUSSO); ma cfr. anche Petrarca, *Rvf* 206, 29: «Sia Pietà per me morta, e Cortesia»; Tasso, *Rime* 700, 1: «Scipio, o pietade è morta od è bandita»; Alfieri, *Polinice* III, 182-183: «Ogni pietade / È morta qui» (GAVAZZENI-LOMBARDI). ~ *in ogni petto*: cfr. v. 34, «Qualunque petto». ~ *perciò... il cielo*: cfr. l’*Argomento*: «Tutte piangiamo insieme, itale genti, / Poi che n’ha dato il cielo / Dopo il tempo sereno / Tempo d’affanno e d’amarezza pieno» (TPP 455). Il «tempo sereno» è quello della passata prosperità dell’Italia. ~ *n’ha dato il cielo*: correzione provvisoria di An: *diedene il Cielo* (con la maiuscola che passerà a B24, poi eliminata in F, come per *All’Italia* 40). ~ *Spirti*: R18 e Ar hanno *Forza*. ~ *v’aggiunga*: come il successivo *coroni* (‘compia’), ha per soggetti *misericordia*, *duolo* e *sdegno*. ~ *figli*: dell’Italia, la «nostra dolente madre» (v. 70). ~ *cotanto*: ‘sì grande’; precorre lo «smisurato affanno» del v. 167, a cui sarà equiparato; il sintagma è in Petrarca, *Rvf* 118, 4 (MUÑIZ). ~ *onde*: ‘per cui’. ~ *bagna... il velo*: ripresa della figurazione di *All’Italia* 14-17, compreso il *velo* (segno di regalità), lì però ricordato per la sua assenza.

44-51 Apostrofe agli artefici del monumento: il poeta vorrebbe coi suoi versi alimentare la loro ispirazione. *Ma voi... dolce impresa?* Di questo periodo «un po’ intralciato ed oscuro» è ancora adoperabile la parafrasi dello STRACCALI: ‘Ma con quale parola o canto si deve celebrar voi, a cui non solo daranno fama, come agli egregi promotori del monumento, le cure per esso nutrite e i consigli dati, ma procureranno eterno vanto i concepimenti dell’ingegno e le virtù della mano adoperate e dimostrate nella gradita impresa?’. ~ *Ma*: segna il passaggio dai promotori agli artefici, implicati nell’operazione creativa. ~ *ornar*: «ornare per lodare» (nota di An con un esempio del Casa). ~ *parola o canto*: ‘elogio o inno’ (D. DE ROBERTIS); varianti di *parola* in An: *favella*, *pregi del numero*. Numerose le varianti del verso: si veda qui in fondo l’appendice. ~ *Si debbe*: varianti di An: *Dovrassi*, *Conviensi*. ~ *non pur*: ‘non soltanto’. ~ *consigli*: secondo G. DE ROBERTIS, ‘deliberazioni’, ‘propositi’. ~ *dell’ingegno e della man*: cfr. Petrarca, *Rvf* 128, 108: «qualche atto più degno / O di mano o d’ingegno» (GAVAZZENI-LOMBARDI). ~ *daranno... vanto*: per *dar vanto* una no-

ta di An rinvia a un luogo del Chiabrera e alla voce della Crusca. ~ *I sensi e le virtùdi*: 'i concepimenti e le esecuzioni', da riferirsi rispettivamente all'*ingegno* e alla *mano*; varianti di An: *I memori futuri. L'arti... Le... virtùdi*. ~ *dolce*: 'pietosa verso la patria, e cara' (G. DE ROBERTIS). ~ *Quali*: in correlazione con *quale* del v. 43. ~ *note*: 'versi' (cfr. Dante, *Inf.* XVI 127; ma anche Petrarca, *Rvf* 73, 23; 322, 3). ~ *core... alma*: per indicare la facoltà emotiva e l'intellettiva; nota di An: «Sì che nel core ec. senza il pronome. *Quid loquor aut ubi sum? quae mentem insania mutat?* Virg.» [*Aen.* IV, 595]. ~ *nell'alma*: lez. provvisoria di An: *de l'alma*. ~ *Nova... valore*: 'valgano a suscitare un nuovo ardore'; nota di An: «*Abbian valore indurre, cioè d'indurre*»: seguono esempi ariosteschi di *Furioso* IX, 2, 6 («Né tanti amici abbandonar gli cale») e XXXI, 32, 7-8 («non vi caglia / Meco scusarvi»). Varianti di An: *vampo, Raggio novello. Novella face, fiamma. Crescer novella face*. Lezione dei vv. 49-51 in R18 (Ar): *Come a gran foga ecciteravvi il core? / Come a la mente accesa / Crescerà novi raggi e novo ardore?* (corretto in Ar su *Rinforzerà la vampa e lo splendore?*). La lez. definitiva (An, B24) unificherà le due interrogazioni, dovute a uno sdoppiamento enfatico degli enti (*mente-core*). *Crescere* per 'aggiungere' sarà difeso in una delle *Annotazioni* (eliminata in séguito alla correzione) con esempi cinquecenteschi. Lezione provvisoria di An per il v. 51: *Schiuder novello incendio abbian valore?* Per le numerose varianti del passo si veda qui l'appendice.

52-59 Evocazione degli artefici intenti all'atto creativo. *spirerà*: l'uso attivo di questo verbo ('ispirerà') è difeso con esempi in una delle *Annotazioni*. ~ *l'altissimo subbietto*: ossia Dante; l'aggettivo forse ispirato da *Inf.* IV 81: «Onorate l'altissimo poeta» (riferito a Virgilio). ~ *acri punte*: corretto in Ar su *sprogni acuti*; cfr. l'oraziano «acris... stimulos» (*Sat.* II, 7, 93-94). ~ *premeravvi al seno*: 'vi infiggerà nel petto'. ~ *l'onda e il turbo*: endiadi, 'l'onda travolgente' (ossia l'émpito creativo); cfr. Monti, *La bellezza dell'universo* 221: «il turbo degli affetti» (GAVAZZENI-LOMBARDI). ~ *del furor... affetto*: anche qui una discreta endiadi: 'del vostro estro creativo nutrito dalla piena del sentimento'. ~ *l'attornito sembiante*: 'il volto rapito' (dell'artefice); cfr. Orazio, *Carm.* III, 19, 13: «attornitus... vates» (FUBINI-BIGI). ~ *degli occhi il baleno*: 'il lampeggiare degli occhi' (nell'ispirazione); cfr. Monti, *Iliade* III, 522: «degli occhi al tremolo baleno» (GAVAZZENI-LOMBARDI). ~ *Qual può... figurando?*: dichiarazione d'ineffabilità: 'chi mai potrà con parole umane arrivare a ritrarre una cosa divina?'; cfr. Petrarca, *Tr. Am.* III, 138-139: «Chi poria 'l mansueto alto costume / Aguagliar mai parlando?» (STRACCALI); ma anche *Rvf* 325, 5-7 («Come poss'io [...] / Con parole mortali agguagliar l'opre / Divine [...]») e 268, 18-19. ~ *voce mortal*: 'lingua d'uomo' (cfr. la «lingua mortal» di *A Silvia* 26); il sintagma anche in *Nella morte di una donna* 22. ~ *celeste cosa*: ossia il volto degli artefici ispirati; il sintagma, tra gli altri, in Alfieri, *Rime* VII, 8: «Ch'ella è celeste cosa a dir pur torno» (GAVAZZENI-LOMBARDI). ~ *Agguagliar*: 'rendere adeguatamente'; corretto in Ar su *Adeguar*. ~ *figurando*: 'raffigurandola'. ~ *Lunge... profana*:

ricalco virgiliano: «Procul o, procul este, profani» (*Aen.* VI, 258), dichiarato in una nota di An, ma senza implicazioni iniziatiche: «il *profana* vale qui semplicemente *non atta a sentir l'arte*; e però più si avvicina al *profanum* del noto oraziano (*Od.*, III, 1): “Odi profanum vulgus et arceo”» (STRACCALI). ~ *alma*: «Dire *alma* invece di *persona*, *uomo* ec. è comunissimo uso de' nostri poeti antichi e moderni» (nota di An); il vocabolo, in senso più specifico, al v. 50; varianti di An: *occhio*, *orma*. *ogni profano*. *il cieco volgo*; variante dell'intero verso: *Lunge sieno i profani: Oh quante oh quante*. ~ *al nobil sasso*: ossia al monumento; *sasso* già al v. 27. I vv. 60-61 suonavano così in R18 (Ar): *Mano a lo scalpbro* [corretto in Ar su *A l'opra a l'opra*]. *Oh quanti plausi oh quante / Lagrime a voi la bella Italia serba!* In B24 (An) e F quest'ultimo verso recitava: *Lagrime al chiaro avello Italia serba*. *Scalpbro* è aulicismo per *scalpello*, originariamente diminutivo di *scalpro*: cfr. Zib. 2864 e 4150. Su *avello* si legge la seguente nota di An: «*avello* è propriamente sepolcro rilevato, intagliato ec.» La lezione *al chiaro avello* è affiancata dalle seguenti varianti: *a l'urna... arca... al freddo*. ec. *sasso*. *al tristo, freddo, muto, avello*. *degno* ec. ~ *Come cadrà?*: ossia, 'come potrà venir meno?'; il soggetto è *vostra gloria*. ~ *rosa*: 'consumata'; cfr. Parini, *La caduta* 27-28: «te immune / Cigno da tempo che il tuo nome roda» (STRACCALI). ~ *quando*: correlativo di *come*: 'in qual modo e in qual tempo'.

64-68 Le arti sono sempre un conforto per l'Italia, nella sventura celebrando le sue glorie. *Voi*: è il secondo *Voi* della strofa (cfr. il v. 52), riferito qui alle arti. ~ *di ch'il nostro mal si disacerba*: 'grazie alle quali la nostra miseria si allevia'; cfr. Petrarca, *Rvf* 23, 4: «Perché, cantando, il duol si disacerba» (SESLER), ossia 'si mitiga il dolore' (chiosa di L.). ~ *sempre vivete*: indicativo, 'siete sempre vive'. ~ *arti divine*: cfr. *La storia del genere umano*: «Impose [sogg. Giove] a Mercurio [...] che mostrasse agli uomini il canto e quelle altre arti, che sì per la natura e sì per l'origine, furono chiamate, e ancora si chiamano divine» (TPP 495). ~ *Conforto... gente*: non solo, dunque, alleviatrici dei mali dell'individuo; *conforto* è parola tematica di questa canzone: cfr. anche i vv. 127, 164, 165. ~ *l'itale ruine*: 'i mali dell'Italia'; per il valore metaforico di *ruine* una nota di An richiama Virgilio («*Iliacis erepta ruinis*»: *Aen.* I, 647), di Costanzo (son. *Sento a pietà* 14) e Filicaia (son. *Questa che scossa* 14). R18 (Ar) aveva: *Su l'itale ruine*. ~ *pregi*: 'virtù', 'glorie'. ~ *celebrare*: corretto in Ar su *onorare* (adoperato al v. 70).

69-73 «Anch'io vengo come posso a cantare e tributare omaggio con voi e con tutti gli italiani a Dante» (dall'*Argomento*: TPP 255). *Ecco*: sugli usi leopardiani di questo avverbio, cfr. la nota ad *All'Italia* 127. ~ *voglioso*: 'desideroso', 'sollecito'. ~ *anch'io*: come i promotori e gli artefici del monumento. ~ *ad onorar*: dipende dal successivo *Porto*. ~ *nostra dolente madre*: 'la nostra patria infelice'; cfr. il *figli* del v. 41. ~ *Porto... lice*: ossia 'quello che mi è dato portare, cioè i versi' (STRACCALI); *Porto* corretto in Ar su *Reco*. ~ *e mesco... mio*:

riadattamento di un verso riferito all'Italia nell'*Argomento* della prima canzone: «E mesce al pianto vostro il pianto suo». *Sedendo*: nel senso generico di 'ponendomi', 'standomi' (cfr. il *sedendo* di *Infinito* 4). ~ *u'*: arcaismo, apocope di *ubi*, 'dove' (unico nei *Canti*). ~ *vostro ferro*: è lo *scalpro* del v. 60 nella lezione di R18. ~ *avviva*: 'dà vita'.

74-85 «O gran padre Alighier questo già non ti tocca per amor di te che non hai bisogno di monumento, e sei glorioso per tutto e immortale e se l'italia t'avesse dimenticato sarebbe già barbara ec. nè certo ti dimenticò, le avvengano tutte le sventure se lo fece» (dall'*Argomento*: TPP 455): dove il vocativo iniziale («O gran padre Alighier») ricalca l'incipit di un sonetto alfieriano. *dell'etrusco metro*: ossia della poesia in lingua toscana; sino a B24 *de l'ausonio carme* (dizione lata, estensibile ai latini); F *de l'etrusco carme* (con allitterazione sgradita); variante di An: *de l'italo carme*. ~ *Se*: 'se mai'. ~ *di costei... locasti*: ricorda l'*Argomento*: «colui che l'italia collocò tant'alto» (vd. qui sopra l'inizio della nota 18-29). ~ *costei*: l'Italia, intesa come una costante presenza fisica (il pronome ricorre anche ai vv. 43, 92, 168, 176); R18 e B24 hanno *colei*. ~ *qualche novella... arriva*: la situazione è analoga a quella immaginata da Petrarca nella canz. *Spirto gentil*, 37-41: «O grandi Scipioni, o fedel Bruto, / Quanto v'aggrada s'egli è ancor venuto / Romor laggiù del ben locato officio! / Come cre' che Fabrizio / Si faccia lieto udendo la novella...» (STRACCALI). ~ *ai vostri lidi*: ossia nell'aldilà: il sintagma è dantesco («Tornate a riveder li vostri liti»: *Par.* II, 4). ~ *saldi*: 'durevoli'. ~ *cera... arena*: contrapposti, nell'ordine delle materie fragili, alla solidità dei bronzi e dei marmi. ~ *verso*: 'a paragone di'. ~ *se... ancor*: 'anche se tu fossi mai caduto'. ~ *unqua*: variazione aulica di *mai*. ~ *sciagura*: sino a F *sciagura*; la correzione forse per evitare l'incontro con *guai* (correzione analoga in *Vita solitaria* 42: D. DE ROBERTIS); un approdo inverso, come di norma in N, al v. 163. ~ *guai*: ricordato in una nota di An Petrarca, *Spirto gentil* 11: «Italia che suoi guai non par che senta». ~ *tua stirpe*: gl'italiani. ~ *oscura*: con valore predicativo, 'fatta oscura' (per punizione della sua dimenticanza).

86-90 Non dunque per sé dovrebbe rallegrarsi Dante, ma per l'Italia e per i suoi figli neghittosi. *Ma non per te*: riallacciandosi al v. 78. ~ *questa*: diviso per iperbato da *patria tua*. ~ *s'unqua*: come al v. 82. ~ *degli avi... parenti*: con distinzione implicita fra gli antichi romani (*avi*) e i grandi italiani da Dante ai rinascimentali (*parenti*, ossia genitori); cfr. il *Discorso di un italiano*: «ancora abbiamo nelle vene il sangue di coloro che prima in un modo e quindi in un altro signoreggiavano il mondo» (TPP 996). ~ *ponga*: corretto in Ar su *porrà*. ~ *sonnacchiosi ed egri*: 'torpidi e deboli'; in una lettera al Mai del 18 gennaio 1820: «lo strepito e lo splendore dell'ultima sua scoperta è tale da risvegliare i più sonnacchiosi e deboli» (TPP 1192); cfr. Tasso, *Le sette giornate del mondo creato*, VII, 331: «sonnacchioso e lento». ~ *un tratto*: 'un solo momento'. ~ *alzino il viso*: risollevandosi dal loro torpore; cfr. Petrarca, *Spirto gentil*

26-27: «Che se 'l popol di Marte / Devesse al proprio onor alzar mai gli occhi...» (STRACCALI), con la parafrasi di L.: 'Dovesse [...] ridestarsi una volta ad opere onorate'; *alzino* sostituito solo in An da *ergano*.

91-94 L'Italia attuale è ancora più misera di quella lasciata da Dante alla sua morte. *Ahi*: interiezione frequente nei *Canti* (qui anche ai vv. 130 e 140), a testimoniare la partecipazione emotiva del soggetto poetante. ~ *lungo scempio*: una lunga successione di umiliazioni. ~ *sì meschina*: perché lacerata dalle discordie interne (che Dante stesso deplorava, soprattutto nella famosa invettiva di *Purgatorio* VI); sull'aggettivo una nota di An con esempi del Varchi, del Poliziano e del Caro; varianti di An: *trista*. *afflitta*. ~ *salutava*: varianti di An: *lagrimava*. *venerava*. ~ *allora / Che*: «Notiamo qui, una volta per sempre, che il nostro, adoperando gli avverbi *allora che*, *ancora che*, *poscia che*, riesce spessissimo a collocarne la prima parte sulla fine di un verso, e la seconda sul principio del verso successivo» (STRACCALI); cfr. *Nelle nozze* 91-92, *Sera del dì di festa* 41-42, ecc.. ~ *di novo*: dopo esserci stato (nel racconto del poema) da vivo; cfr. *Appressamento* IV, 130-131: «Vedi 'l magno Alighier che sopra l'etra / Ricordasi ch'ascese un'altra volta». L'intero passo ha subito delle trasformazioni: R18 (Ar) *O secol turpe e scempio! / Qual vedi Italia ch'era sì meschina, / Leggiadro spirto, allora...*; B24 (An), F *Quale e da quanto scempio / Vedi guasta colei...*; N *Ahi, da che lungo scempio / Vedi guasta colei...* Si noti la conservazione del significante *scempio*, da aggettivo divenuto sostantivo; *afflitta* (già variante di An) introduce in Nc una sfumatura psicologica rispetto al puramente fisico *guasta*, incrementando così la personificazione dell'Italia (in coerenza col successivo *salutava*); per il passaggio *colei* > *costei* si veda la correzione al v. 76. Variante del v. 92 in An: *Qual vedi oggi costei*.

95-96 Al paragone con l'oggi, l'Italia di allora è da considerarsi una regina. *Oggi*: in corrispondenza con l'*allora* dei vv. 93 e 96. ~ *donna e reina*: in contrasto (a fini polemici nei confronti dell'Italia d'oggi) con la definizione dantesca di *Purgatorio* VI 78: «Non donna di province, ma bordello»; per l'uso di *donna-domina* riferito all'Italia, cfr. *All'Italia* 10 e 24. Diverse negli anni le lezioni di questo passo: R18 (Ar) *Ora è tal che rispetto a quel che vedi* [corretto in Ar su *Or tale è fatta ch'appo quel che vedi*] / *Allor fu beatissima e regina* [corretto in Ar su *Allor, dirai, fu nobile e reina*, poi *Allor fu nobilissima e regina*]; B24 (An), F *Allor beata pur (qualunque intende / A' novi affanni suoi) donna e reina*. La lezione definitiva (N) si configura come un recupero di R18, salvo l'innalzamento tonale e l'omologazione grammaticale dei due predicati, *donna e reina* (per cui cfr. Caro, *Eneide* I, 15: «la Dea, ch'è pur donna e regina / Degli altri Dei»), già acquisita in B24. Varianti di An: *E fu (qualunque a' novi danni intende) Beatissima allor donna ec. E tale ancor (chi a' ec.) Beatissima fu ec. Ed era allor, chi ec.* Segue una nota sull'uso di *intendere* per 'por mente', 'badare', con esempi cinque-seicenteschi.

97-98 La miseria che ora affligge l'Italia è tale che apparirebbe incredibile a Dante. Ugualmente tormentato questo passo nelle sue varie fasi: R18 (Ar) *Mostrar chi si rincora / Il mal ch'e' fia gran che, s'udendo il credi?*; B24 (An), F *Ch'or nulla, ove non fora* [corretto in An su *Tanto mal n'addolora*] / *Somma pietade assai, pietade attende* [corretto in An su *Che meraviglia fia s'udendo il credi*]. Per questa correzione si veda la lettera del 19 febbraio 1819 al Giordani, che aveva lamentato l'oscurità della lezione di R18, così parafrasata da L. (che pur giudicava «troppo intralciato» il secondo verso): «Chi si fiderà di rappresentarvi degnamente quelle sventure, le quali non sarà poco se, udite, le crederai?» (con aggiunta di esempi cinque-seicenteschi sullo specifico uso di *rincorarsi*: TPP 1174). Anche qui la correzione finale di N tende a un recupero di R18, salva la semplificazione del costrutto, conseguita mediante la sostituzione della consecutiva all'interrogativa. Il passaggio *vedendo* > *mirando* (con intensificazione del senso e innalzamento tonale) è in Nc. Numerose le varianti dei due versi in An: si veda qui l'appendice.

99-102 Tra tutte le sue sventure, particolarmente atroce l'ultima, per la quale l'Italia è stata vicina alla sua fine. *Taccio... doglie*: formula classica di preterizione; cfr. la petrarchesca *Italia mia* 49: «Cesare taccio» («Ma la preterizione è reale in L. e fittizia in Petrarca»: RUSSO); il verso è corretto in Ar su *Taccio ogni altro nemico ogni altra sorte. ~ Ma non... fera*: ossia, come risulterà dal séguito, la dominazione napoleonica; R18 (Ar) e B24: *Ma non la Francia scellerata e nera* (quest'ultimo aggettivo sostituito in Ar a *cruda*, rimante con un successivo *nuda*: vd. la nota al v. 102). La correzione è dettata insieme da motivi letterari (risultando la lezione di R18 «troppo colorita ed eccessiva»: FUBINI-BIGI) e soprattutto politico-storici, considerato il ruolo di promotrice dei movimenti indipendentisti europei assunto successivamente dalla Francia; per cui si veda la nota *ad locum* di Leopardi in F: «L'autore, per quello che nei versi seguenti (scritti in sua primissima gioventù) è detto in offesa degli stranieri, avrebbe rifiutata tutta la canzone, se la volontà di alcuni amici, i quali miravano solamente alla poesia, non l'avesse conservata»; ma prima ancora la sua *excusatio* al Brighenti nella lettera del 21 aprile 1820, dove il misogallismo dell'autore, in realtà autentico e vissuto (dall'orazione *Agl'italiani* al *Discorso di un italiano*), è presentato in parte come «pretesto e figura» di altro, ossia come condanna dell'attuale dominazione austriaca (TPP 1199). *~ presso a le soglie... sera*: ossia 'fu vicina a morire'. Per la metafora della *soglia* con significato temporale ('le soglie dell'ultima sera'), cfr. *Passero* 50-51 («di vecchiezza La detestata soglia») e *A Silvia* 5-6 («il limitare Di gioventù»); la metafora dell'*ultima sera* nel senso di 'fine della vita' è dantesca: «Questi non vide mai l'ultima sera» (*Purg.* I 58-59); ritornerà in *Nella morte di una donna* 90. *~ la patria tua*: R18 (Ar) *l'Italia mia*; B24 (An), F *la patria mia*. Lezione anteriore dei vv. 101-102 in Ar: *fin presso a la morte / Giunse l'Italia mia distesa e nuda*.

103-119 Le ingiurie subite dall'Italia durante la dominazione napoleonica. *Beato*: aggettivo caro a L., soprattutto al vocativo, come qui, ma già in *All'Italia* 84 e 119, poi in *Angelo Mai* 72, ecc.. ~ *non dannò*: 'non condannò'; primo di una serie anaforica di *non* (otto sino al punto finale), introduttivi di altrettante prepotenze dei dominatori. ~ *tanto orrore*: ha valore prolettico, per tutto ciò che verrà rievocato. ~ *barbaro soldato*: nella doppia accezione di 'straniero' (in correlazione a *itala moglie*) e di 'rozzo'; il sintagma già in Monti, *Bassvilliana* I, 228, a sua volta riecheggiante Virgilio, *Egl.* I, 70-71. ~ *predar... guastar*: infiniti retti da *non vedesti*. ~ *guastar*: 'devastare'; su cui la nota di An: «Guastare una città significa vastam facere, disertare, sì d'uomini, come del resto. Or ciò non lo può far l'asta? e per quel ch'essa non può fare, s'aggiunga il furore. *Iam flammae tulerint, inimicus et hauserit ensis.* [Virg.] *Aen.* 2 [600]. Per l'asta intendete la baionetta, o quel che volete». ~ *colti*: 'campi coltivati'; corretto in Ar su *ville*. ~ *l'asta... furore*: oggetti di *non vedesti*, soggetti di *predar* e *guastar*; R18 (Ar) leggeva: *Di Franche torme il bestial furore*, corretto in B24 (An) secondo la lezione attuale promovendo a testo una variante, con la motivazione enunciata per il v. 100. ~ *il peregrin furore*: contaminazione di due espressioni della petrarchesca *Italia mia*: «Che fan qui tante pellegrine spade?» (v. 20) e «'l furor di lassù» (v. 78; ma vd. anche il v. 93). Per le numerose varianti del verso si veda qui avanti l'appendice. ~ *Non... oltre l'alpe*: cfr. *Discorso di un italiano*: «Che valse che quella nazione [...] ci rapisse le opere de' nostri artefici, e sfornisse le vie le case i templi gli altari nostri per adornare le sue piazze e le sale [...]?» (TPP 995). *Tratte*: 'trascinate' (quasi contro il loro volere), sempre in dipendenza da *non vedesti*. ~ *l'opre divine*: «Divini opus Alcimedontis. Virg. [Egl. III, 37] e parla d'una tazza» (nota di An); varianti: *l'opere illustri, eccelse ec.*; R18 (Ar) leggeva *cattive*, ossia 'prigioniere', per cui cfr. il *Discorso di un italiano*: «Certo quelle tele e quei marmi cattivi in un luogo dove confluiva tutta l'Europa, accusavano la povertà e superbia di quella gente...» (TPP 995): concetto che si ripete nel seguente *schiavitùde*. ~ *oltre l'alpe*: ossia in Francia. ~ *non... via*: cfr. in proposito l'orazione *Agli Italiani*: «Ella [l'Italia] vide lunghe file di carri carichi delle sue spoglie recarsi a valicare le Alpi» (TPP 937). ~ *impedita*: 'intralciata' (verbo, quest'ultimo, adoperato in *All'Italia* 110 per un'affine immagine di carri che ingombrano). ~ *la dolente via*: «la via dell'esilio. Triste per chi guardava; e per le cose portate, come se avessero un'anima» (G. DE ROBERTIS); forse con ricordo della dantesca «dolente strada» di *Inf.* XXVIII 40 (GAVAZZENI-LOMBARDI). ~ *cenni... regni*: sempre in dipendenza dal plurireggente *non vedesti*. ~ *gli aspri cenni*: 'i duri segni di comando'; cfr. Monti, *Iliade* XV, 114: «gli aspri comandi». ~ *i superbi regni*: latinamente, 'i superbi modi di reggere' (STRACCALI); il sintagma ritornerà, con un senso diverso, in *Ultimo canto* 23. ~ *Non udisti gli oltraggi*: con passaggio dal vedere all'ascoltare; corretto in Ar su *Non le minacce udisti*. ~ *la nefanda... schernia*: i discorsi di libertà che suonavano scherno per gl'italiani, nella loro reale situazione di schiavitù (nell'*Argomento* si legge: «Libertà bugiardissima»: TPP 455). Il passo ri-

echeggia un tratto dell'orazione *Agli Italiani*, per più aspetti ancora presente al misogallismo di questa canzone: «Quando tu [ossia il Murat] vieni, fornito di catene per caricarcene, cessa d'ora innanzi di prometterci libertà. Tu puoi renderci schiavi, ma non farci credere di esser liberi» (TPP 936). ~ *catene... flagelli*: carcerazioni e torture; *flagelli* anche in *Consalvo* 116. ~ *Chi... che... che... qual... quale... qual... ?*: interrogazioni retoriche in successione, con valore intrinsecamente esclamativo. ~ *intatto*: nel duplice significato di 'non violato' se riferito a *tempio* e *altare*, e di 'intentato' se riferito a *misfatto*; con ricordo, in quest'ultimo caso, del «Quid intactum nefasti / Liquimus» di Orazio, *Carm.* I, 35, 35-36 (ode tradotta da L. nel 1809: TPP 325-326), richiamato dallo STRACCALI con l'intero contesto latino, sintatticamente affine al nostro passo: «Quid nos dura refugimus / Aetas? Quid intactum nefasti / Liquimus? Unde manum iuventus / Metu deorum continuit? Quibus / Pepercit aris?»; solo contenutistica, viceversa, la consonanza coi vv. 184-185 dei *Sepolcri*, ricordati dall'ANTOIGNONI: «Armi e sostanze t'invadeano ed are / E patria e, tranne la memoria, tutto».

120-132 Il fato ha purtroppo consentito che si vivesse in tempi così perversi, senza la possibilità di alleviare il dolore della patria schiava. Il poeta si rammarica di non esser morto per l'Italia. *Perchè... fato?*: il passaggio di strofa è segnato dal mutamento di statuto delle interrogazioni, qui non più retoriche. ~ *Perchè... tempi?*: corretto in Ar su *Perchè vedemmo noi sì feri tempi?* ~ *ne desti*: variante di An: *déstiné*. ~ *prima*: va con *morire*: 'non ne desti di morire prima' (prima cioè di assistere a quei fatti). ~ *acerbo fato*: il sintagma in *All'Italia* 90, ma lì introdotto in B24 e con altra accezione. ~ *onde*: 'per cui', ossia a causa di un destino così crudele. ~ *a*: retto da *ancella e schiava* (sostituibile con 'di'). ~ *empi*: 'malvagi e profanatori' (della dignità dell'Italia). ~ *ancella e schiava*: sinonimi, dove però il secondo termine, linguisticamente meno nobile, «aggiunge un color più forte» (FLORA); il primo già in *All'Italia* 24. ~ *da mordace... virtù*: allusione alle «assidue corruttrici arti di questi dominatori» (STRACCALI); la metafora della lima già in Dante, *Così nel mio parlar* 22: «Ahi angosciosa e dispietata lima / Che sordamente la mia vita scemi, / Perché non ti ritemi / Sì di rodermi il core...» (D. DE ROBERTIS); per il sintagma *mordace lima* cfr. Michelangelo, *Rime* 166, 1: «Per qual mordace lima / Discesce e manca ognor tua stanca spoglia...» (GAVAZZENI-LOMBARDI), dove *mordace* (lat. *mordax*) equivale a 'che rode', 'corrosiva'. I vv. 124-125 furono corretti in Ar su *Nostra patria vedemmo ancella e schiava, / E roder suo valore acuta lima*. ~ *la sua virtù*: corretto in Ar su *lo suo valor*. ~ *di null'aita... conforto*: complementi di mezzo retti da *ammollir*, che ha per oggetto *lo spietato dolor* ('non ci fu concesso di mitigare in alcun modo, con nessun aiuto e conforto, il crudele dolore che la straziava'). ~ *nullo conforto*: il sintagma tornerà in *Alla sua donna* 31. ~ *lo spietato... stracciava*: corretto in Ar su *Scemar potemmo il duol che la stracciava*. ~ *stracciava*: 'straziava', ma con più forte carica espressiva (altri due usi leopardia-

ni in contesti programmaticamente 'espressionistici': *Sonetti in persona di ser Pecora* V, 14; *Guerra dei topi e delle rane* [1826] III, 22, 4; e cfr. anche lettera al Gior-dani del 4 sett. 1820: «Ricevo la tua [...] la quale mi addolora e mi straccia l'a-nima»: TPP 1206). ~ *ammollir*: 'ammorbidire', 'mitigare'; *hapax* nei *Canti*, è stato adoperato da L., in senso letterale, nella versione giovanile de *La torta*, 129 («L'aglio ammolisce»). ~ *Ahi non il sangue nostro... cruda fortuna*: cfr. l'*Argo-mento d'elegia* (1818), già citato a proposito di *All'Italia* 37-40, dove il ramma-rico era espresso al presente e tutto in prima persona: «O patria o patria mia ec. che farò non posso spargere il sangue per te che non esisti più. ec.» (TPP 454). ~ *sangue... vita*: endiadi, 'il sangue e con esso la vita'. ~ *cruda fortuna*: 'sorte crudele'; in R18 (Ar) *dira*: la correzione di B24 (An) è verosimilmente posteriore all'impiego dell'aggettivo in *Ad Angelo Mai* 50 (dove il forte latinismo è certo più a posto che nel nostro «passo flebile»: TPP 455).

133-136 L'idea di un mancato sacrificio per la patria suscita il ricordo do-loroso di un recente sacrificio dei giovani italiani per gli stessi loro oppressori. *Qui*: con valore temporale, 'ora', 'a questo punto'. Lezione di R18 (Ar): *Qui sì ch'il pianto infino al suol mi gronda* (corretto in Ar su *Qui sì ch'io grido e gli occhi il duol m'inonda*; a sua volta *duol m'* corretto su *pianto*): la correzione di B24 (An), con lo sdoppiamento dei soggetti e la ripetizione dell'avverbio, dà ani-mazione e forza alla protesta, eliminando nel contempo una discutibile iper-bole. ~ *abbonda*: «la voce *abbondare* importa di natura sua quasi lo stesso che *traboccare*, o in latino *exundare*; secondo il quale intendimento è presa in questo luogo della Canzone» (da una delle *Annotazioni*, dove per l'uso del verbo al da-tivo è ricordato Sannazaro, *Arcadia*, *Ecl.* VI, 19: «E per l'ira sfogar *ch'al core ab-bondami*»: TPP 224). Per le numerose varianti del verso si veda qui avanti l'ap-pendice. ~ *pugnò, cadde*: l'asindeto conferisce alla vivacità della protesta.

137-138 Accingendosi al racconto di quel fatto tristissimo, il poeta si ap-pella alla capacità d'indignazione del suo interlocutore. *Padre... in terra*: ri-chiamati da D. DE ROBERTIS, per questa premessa, i versi che introducono il rac-conto del conte Ugolino: «Ben se' crudel, se tu già non ti duoli / [...] / E se non piangi, di che pianger suoli?» (*Inf.* XXXIII 40-42). ~ *Padre*: con ricordo forse dell'incipit del citato sonetto alfieriano: «O gran padre Allighier...». ~ *se non ti sdegni*: cfr. l'apostrofe di Virgilio a Dante in *Inf.* VIII 44: «Alma sde-gnosa»; lo sdegno come tratto del carattere dantesco sarà ricordato anche in *Ad Angelo Mai* 63. ~ *mutato*: tonalmente più alto rispetto a *cambiato* di R18 (Ar) (corretto in Ar su *cangiato*), e forse col ricordo di *Aen.* II, 274: «quantum mu-tatus ab illo» (GAVAZZENI-LOMBARDI).

139-145 Quei giovani morirono in terra straniera e in condizioni ambi-entali estremamente avverse. *Morian*: l'imperfetto esprime la durata di quello strazio nei giorni. ~ *rutene*: i Ruteni erano una popolazione slava occidentale,

ma qui l'aggettivo ha un valore metonimico: «*rutene per russe*» (nota di An). R18 (Ar) aveva: *fra le Rutene*, lezione difesa con esempi del Boccaccio e del Villani nella ricordata lettera del 19 febbraio 1819 al Giordani, che in un suo articolo aveva censurato l'uso di *fra* nel senso di *in* o *sopra* (TPP 1175). ~ *Squallide piagge*: 'terre desolate', 'incolte' (le steppe della Russia); R18 (Ar) *orride* (aggettivo a sua volta utilizzato per sostituire, sempre in An, *orrendo* al v. 158); varianti di An: *Luride. Sordide. Deformi.* ~ *fea*: aulicismo frequente, anche al di fuori delle canzoni (*Primo amore* 75, *Consalvo* 36, *Frammento XXXIX*. 8; ecc.); qui con molteplicità di soggetti. ~ *aere*: più aulico di *aria*, lezione corretta in Ar. ~ *il cielo*: qui in senso meteorologico. ~ *e... e... e...*: il polisindeto suggerisce l'accumulo dei fattori avversi. ~ *immensa guerra*: a indicare il prepotere delle forze naturali sugli inermi soggetti umani; per il sintagma cfr. la versione del II dell'*Enneide*, 275: «guerra immensa» (lat. «magno [...] bello»). ~ *Cadeano*: stesso valore continuativo di *Morian*. ~ *a squadre a squadre*: «Quasi in ordine di battaglia. Senza quasi combattere. Ma anche vuol dire: in numero grandissimo» (G. DE ROBERTIS); cfr. *All'Italia* 63 (ma lì senza l'iterazione e riferito a un ben diverso *correan*: vd. nota relativa); corretto in Ar su *a schiera a schiera*. ~ *Semivestiti*: con le vesti a brandelli. ~ *maceri*: 'consunti', 'malridotti'; corretto in Ar su *squallidi*, aggettivo poi utilizzato per il v. 140 ~ *cruenti*: per le battaglie sino ad allora sostenute. L'intero verso suonava prima in Ar: *Semivestiti e squallidi e cruenti*, con un polisindeto che faceva enfaticamente da *pendant* a quello dei vv. 141-142. ~ *letto*: sostituito in Ar provvisoriamente da *strato*. ~ *egri*: ossia 'deboli', che avrebbero abbisognato di ben altro *letto*; il sintagma in Virg., *Aen.* II, 565-566, «*corpora [...] aegra*» (tradotto da L. con «egro corpo»).

146-153 Lamento dei giovani morenti per il loro sacrificio inutile e crudele. Cfr. l'*Argomento*: «Morendo i poveretti ec. (dopo una descrizione lirica del modo come morivano) si volgevano a te o patria ec. O italia o italia bella, O patria nostra o in che diversa terra Moriamo per colui che ti fa guerra. O morissimo per mano di forti e non del freddo: oh morissimo per te, non per li tuoi tiranni: oh fosse nota la morte nostra! infelici sconosciuti per sempre e inutilmente soffrenti le più acerbe pene» (TPP 455). *l'ultime pene*: «Gli ultimi penosi respiri. Ma l'espressione violentemente richiama tutte l'altre pene avanti la morte» (G. DE ROBERTIS). ~ *Membrando... diceano*: sino a F *Membravan... dicendo*: l'anticipazione del gerundio rende più piano il costruito e dà rilievo al verbo che introduce il discorso. ~ *questa desiata madre*: l'Italia, personificata e presente lungo tutta la canzone (vv. 7, 36, 43, 76, 86. 92, 131, 168, 176, 198). ~ *le nubi... i venti*: ossia le condizioni meteorologiche avverse (cfr. «l'aere e il cielo» del v. 141). ~ *per tuo*: sino a F *pel tuo*. «Pel tuo bene, cioè felicità» (nota di An con un rimando a Guicciardini). ~ *Ecco... t'uccide*: condenziazione delle cause che rendono atroce la loro morte: la lontananza dalla propria terra, l'età giovanile, l'essere del tutto ignoti al mondo, il sacrificarsi per gli stessi oppressori. ~ *rimoti*: indica un' indefinita lontananza, che rende ancora

più oscuro quel sacrificio; la forma arcaica si alterna con l'altra (*re-*) nei *Canti* per motivi di convenienza fonica cfr. *Angelo Mai* 94, *Alla Primavera* 51, *Ricordanze* 13, ecc. I vv. 150-151 hanno subito in Ar alcune vicende correttorie (che riferiamo con qualche semplificazione): *O patria o patria nostra! Ecco in remoti / Paesi oh quanto è 'l ciel che ne divide*; poi: *O Italia o Italia nostra! Ecco in remoti / Campi, quando l'età meglio ci ride*; infine: *O patria nostra! Ecco da te rimoti, / Quando più bella gioventù ci ride* (che è anche la lez. di R18). Il verbo *ride* sarà sostituito in B24 (An) da *sorride*, canonico in L. per esprimere la vaghezza lusinghiera della gioventù: *Appressamento* V, 37; *Vita solitaria* 47; *Ricordanze* 123, 124; ecc. Varianti del v. 151 in An: *Quando più bella a noi l'età sorride* [lez. accolta a testo]. *gioventù n'arride. a noi l'etate arride. Più vaga, cara, dolce. Quando l'etade a noi più vaga arride.* ~ *a tutto... ignoti*: forse eco di Manzoni, *Natale* 76: «Al duro mondo ignoti» (GAVAZZENI-LOMBARDI).

154-162 Sorte tristissima di quegli infelici, anche dopo morti. Cfr. l'*Argomento*: «Così dicendo morivano e gli addentavano le bestie feroci urlando su per la neve, e il ghiaccio ec.» (TPP 455). *querela*: «il singolare, meglio del plurale, rende il senso indefinito del lamento collettivo» (GAVAZZENI-LOMBARDI); è lezione di F (vedere qui sotto le lezioni precedenti), con ripresa di un vocabolo già adoperato in *Alla Primavera* 68 e nel *Sogno* 64. ~ *boreal deserto*: le desolate lande del Settentrione (cfr. le «rutene squallide piagge» dei vv. 139-40); il sintagma già in *Appressamento* IV, 147: «Dal boreal deserto al polo australe». ~ *conscie*: «consapevoli»; «attribuito, conformemente all'uso classico, a cosa inanimata» (STRACCALI): cfr. Virg., *Aen.* IV, 167-168: «conscius aether / Connubii»; 519-520: «conscia fati / Sidera»; un uso leopardiano ancor più rilevante per il suo significato ideologico (la natura consapevole e partecipe dei dolori umani) in *Alla Primavera* 40. ~ *sibilanti selve*: il vento che *fischia* (come in una prima lezione) o *sibila* tra le piante è un ingrediente paesistico ricorrente nei poeni osianici: «Questo è il fischiar del bosco» (*La morte di Cucullino* 182); «Sotto una pianta di fischianti foglie» (*Fingal* I, 2); «il vento a scosse / Uscia fischando dalle ombrose cime / Dei boschetti di Selama» (*Dartula* 169-71); «sibila il musco» (*Fingal* IV, 327); «la folt'erba [...] sibilant sul vento» (*Temora* 343); ecc. Lezioni precedenti dei vv. 154-155: R18 (Ar): *Lor tristo fato* [corretto in Ar su *Vide lor fato*] *il pallido deserto / E Borea vide* [corretto in Ar su *Ed Aquilone*] *e le fischianti selve*; B24 (An): *Ma di lor fato il boreal...* All'instaurazione di un costrutto sintatticamente più sostenuto, grazie all'elegante iperbato, fa riscontro sul piano lessicale l'introduzione del grandioso *boreal* (che assorbe in sé il sostantivo *Borea*, eliminato perché non omologo agli altri due termini paesistici, *deserto* e *selve*) al posto del «prezioso e gracile» (D. DE ROBERTIS) *pallido*; dell'aulico *sibilanti* (con discreto incremento onomatopeico: *sibilanti selve*) al posto del più andante *fischianti*; dell'ideologico *conscie* al puramente fisico *vide*. La revisione si completa in F con la sostituzione del concreto *querela* al generico *fato* e, sintatticamente, con l'eliminazione dell'avversativa *Ma*, la cui funzione resta affidata alla stessa

successione delle immagini. ~ *sibilanti*: varianti di An *trepidanti*, *biancheggianti*, *strepitanti*, *tempestate*, *i nembi e l'irte*. ~ *Così*: 'in tal modo' (ma con una sfumatura anche temporale: 'dopo di ciò'). ~ *passo*: per antonomasia, la morte; cfr. *All'Italia* 93 e nota. ~ *all'aperto*: da sommarsi a *negletti*: 'abbandonati e per di più esposti agli elementi'. ~ *orrido mare*: l'iperbato e l'accento consecutivo di sesta e settima valorizzano la posizione dell'aggettivo (instaurato in An su *orrendo*, ma già adoperato al v. 140 di R18 in riferimento a *piagge* e in una prima lezione del v. 159 di Ar per *belve*); il sintagma «orrido mare» in Alfieri, *Vita* III, 9 (veduta del golfo di Botnia nella stagione invernale): «Quelle tante galleggianti isolette [di ghiaccio] rendevano stranissimo l'aspetto di quell'orrido mare». ~ *dilacerar*: 'dilaniarono' (l'accento, qui come altrove, segnala la forma apocopata del passato remoto); il verbo è dantesco («E quel dilaceraro a brano a brano»: *Inf.* XIII 128) e sostituisce in F il *dilaniar* di B24 (An), a sua volta corretto su *si smozzicar* di R18 (Ar) (verbo derivato «corrottamente» da *morsicare*, secondo *Zib.* 4250; rinvenibile anch'esso comunque, come participio passato, in Dante, *Inf.* XXIX 6: «Là giù tra l'ombre triste smozzicate»). Una prima lezione dei vv. 158-159 in Ar suonava: *Sbranar frementi su per l'arduo mare / Di neve orride belve*. ~ *E*: con valore discretamente paraipotattico, 'e pertanto' (ossia in conseguenza di quella morte ignota). ~ *egregi e forti*: coppia ricavata dal famoso attacco dei *Sepolcri*: «A egregie cose il forte animo accendono / L'urne de' forti» (vv. 150-151); in R18 (Ar) il verso suonava: *E fia l'onor de' generosi e forti*. ~ *mai*: rafforza il *sempre*. ~ *uno*: 'tutt'uno'. ~ *tardi e vili*: 'inetti e codardi'; con probabile contrapposizione simmetrica a *egregi e forti* (G. DE ROBERTIS). Lezione primitiva dei vv. 160-162 in Ar: *Ed un fia 'l nome a chi verrà de' forti / E de gli egregi, ed uno / De' vili e de' ribaldi*.

162-165 Apostrofe del poeta a quei caduti: l'unico loro conforto sarà l'assenza di ogni conforto. Cfr. l'*Argomento*: «Anime care, datevi pace e vi sia conforto Che non hacci per voi conforto alcuno» (TPP 455). *Anime care*: apostrofe dentro un'apostrofe (a Dante); procedimento non insolito nei *Canti*. Per il sintagma, cfr. *Purg.* XIV 127 («Noi sapavam che quell'anime care / Ci sentivan andar»: MUÑIZ), ma l'impiego al vocativo e la carica affettiva dell'aggettivo (quarta ricorrenza in questa canzone, dopo i vv. 35, 65, 131, sempre al vocativo) rimandano piuttosto a quella «morbidezza e pastosità che è cagionata dal cuore», da L. attribuita proprio in questi mesi all'eloquenza lirica petrarchesca (*Zib.* 24, citato qui da ANTOGNONI). Per l'identica collocazione metrica di un affine sintagma al vocativo, si veda *Ad Angelo Mai* 38: «[...] Fa parer la speranza. Anime prodi...») e *Per una donna inferma* 99 («[...] Tutti quanti siam nati. Anima mia...»). ~ *infinita*: perché, appunto, dovuta a una somma di circostanze estreme e senza alcuna speranza di conforto; ciò che rende l'aggettivo meno generico che in *Appressamento* II, 73 («D'infinita sciaura Amor fu seme») e nella stessa *All'Italia* 116 («Cagione ai Persi d'infinito affanno»). ~ *sciagura*: sino a F *sciaura*, per cui cfr. qui addietro il v. 83 e la nota. ~ *Datevi pace*: cfr. il «dat-

ti posa» di *Per una donna inferma* 108, in un analogo contesto 'consolatorio' (per cui vd. la nota seguente). ~ *e questo... futura: adnominatio* con effetto assai vicino all'ossimoro, secondo la formula virgiliana: «Una salus victis nullam sperare salutem» (*Aen.* II, 354; traduz. leopardiana: «Sola che resti / Salute ai vinti è disperar salute»). Affini nel senso i vv. 108-109 di *Per una donna inferma*, vera e propria chiosa al nostro passo: «Pur datti posa; han di piacere alcuna / Sembianza i mali estremi» (così come il v. 118 del medesimo testo, «Ma questo ti conforti», può dirsi una ripresa del v. 164 della nostra canzone). Sul «piacere della disperazione», più volte teorizzato da L., si vedano in particolare le analisi di *Zib.* 1545-46 e 2217-18. ~ *età futura*: sintagma frequente nei *Canti* per la sua rilevanza tematica: *Ad Angelo Mai* 45, *Nelle nozze* 27, *Bruto minore* 110, ecc..

167-170 In quella estremità di sventura troveranno il loro solo riposo. *In seno... posate*: cfr. l'*Argomento*: «infelicissimi fra tutti, riposatevi nell'infinità della vostra miseria» (*TPP* 455). È il *se reposer sur sa douleur* di cui in *Zib.* 88, a proposito di un brano della *Corinne* di M.e de Staël; ma anche lo stato sperimentato dai «savi ridotti alla intiera disperazione della vita, e massimamente concepita una risoluzione estrema, che li fa riposare appunto in questa estremità d'orrore» (*Zib.* 188). Per il nostro passo, in particolare, vale l'osservazione di GIOVANNI NEGRI: «questo *posare in seno allo smisurato affanno*, questo quasi naufragar nel dolore, che ti richiama il *naufragar m'è dolce in questo mare* dell'*Infinito*, ha un non so che di biblico» (in ANTOGNONI, *ad locum*). ~ *posate*: «*riposare e posare per quiescere*» (*Zib.* 3052). ~ *veraci*: «perché figli infelicissimi di madre infelicissima» (STRACCALI); il sintagma in Alfieri, *Polinice* IV, 200-201: «D'E-dippo or figli / Veraci siete» (GAVAZZENI-LOMBARDI). ~ *supremo danno*: «sventura senza pari». ~ *s'assomigli*: sino a F *rassomigli* (lezione difesa nelle *Annotazioni* con esempi della Crusca). I vv. 169-170 suonavano prima in Ar: *Al cui martire e al danno / Forch'il vostro non è che rassomigli*.

171-175 L'Italia confonde il suo pianto col pianto di quei suoi figli infelici e incolpevoli. Cfr. l'*Argomento*: «non di voi si lagna la patria ma di chi vi spinse A pagnar contra lei E mesce al pianto vostro il pianto suo» (*TPP* 455). *Di voi già non si lagna*: cfr. Petrarca, *Ruf* 71, 49: «Già di voi non mi doglio» (D. DE ROBERTIS). ~ *di chi*: cioè dei francesi. ~ *contra lei*: ossia contro gli stessi suoi interessi. ~ *E il suo... confonda*: i due soggetti, il reale e il simbolico, associati insieme, quasi in un blocco figurativo.

176-180 Il poeta si augura l'avvento di un salvatore dell'Italia. *di costei... vinse*: cfr. *All'Italia* 19: «Le genti a vincer nata»; sino a N: *che tanta verga strinse* (con ripresa metaforica dell'*onorata verga* di Petrarca, *Spirto gentil* 4, lì riferita all'autorità tribunizia di Cola di Rienzo: «Poi che se' giunto all'onorata verga / Con la qual Roma e suoi erranti correggi»). ~ *pietà*: quella pietà che ora sem-

bra morta (vv. 36-37). ~ *A tal de' suoi*: 'a qualcuno dei suoi figli'. ~ *affaticata e lenta*: cfr. ancora Petrarca, *Spirto gentil* 11-12: «Italia, che suoi guai non par che senta, Vecchia, oziosa e lenta» (FUBINI-BIGI), dove L. nel suo commento chiosa l'ultimo aggettivo con 'pigra', 'infingarda'. ~ *buia vorago*: 'oscuro abisso'; con un vago ricordo della dantesca «valle d'abisso dolorosa», che «Oscura e profonda era e nebulosa» (*Inf.* IV 10); è lezione recuperata da R18 (Ar), sostituita in B24 (An) e in F da *torbida notte* (che rendeva improprio il successivo *ritraesse*); il latinismo *vorago* era difeso in una delle *Annotazioni* (eliminata dopo la correzione di An) con esempi del Caro e del Chiabrera. Varianti di An a *torbida notte*: *lurida, squallida, pallida, profonda notte*; quest'ultima lezione, seguita dalla nota: «Baldi. Virg. e i greci *βαθείη, βαθυκολπος* (con riferimento a Baldi, *La Nautica* IV, 615: «L'ombre trattando e la profonda notte»), sarà utilizzata nel *Coro di morti* del Ruysch, v. 6. ~ *la ritraesse*: stesso verbo con affine significato politico in Petrarca, *O aspettata in ciel* 61: «Dunque ora è 'l tempo da ritrarre il collo / Dal giogo antico», citato in una nota di An assieme a due luoghi poetici del Castiglione.

180-187 Il poeta chiede a Dante se mai per gl'italiani ritorneranno lo spirito e la gloria di un tempo, e se risorgerà un uomo che somigli in qualche parte a lui. Cfr. l'*Argomento*: «Dimmi, gran padre, dimmi la fiamma che t'accese è spenta? Saran vane le tue fatiche per crearci un idioma e una letteratura? Non sorgerà più la gloria d'italia? Non ci sarà più un uomo simile a te?» (TPP 455). *Di': quella fiamma...* R18(Ar) e B24 (An) avevano: *Dimmi: la vampa...* (l'uso di *vampa* con *accendere* era difeso in An con esempi di Pulci e di Monti). *Fiamma* è recupero di una prima lez. di Ar (*Dimmi la fiamma*) già proposta dall'abbozzo, ma è anche variante di An (*E quella fiamma che t'accese*). L'immagine, presente in forma asseverativa nel *Discorso di un italiano* («ancora arde quella fiamma che accese i nostri antenati»: TPP 996), tornerà in forma interrogativa in *Nelle nozze* 39-41. ~ *Di': nè più mai...* R18 (Ar) e B24 (An) avevano: *Dimmi, nè mai...*; dopo la forma intera del v. 18, l'apocope ripetuta del verbo (*Di'*), introdotta in F, rende più incalzanti le interrogazioni. ~ *mirto*: la pianta di cui s'incoronavano i poeti (assieme al lauro); qui sta per la poesia stessa. ~ *Ch'alleggiò... male*: con l'eccellenza poetica l'Italia alleviò la sua inferiorità politica; concetto analogo (incluso il sintagma *nostro male*) nei vv. 64-66. R18 (Ar) e B24 (An) leggevano *Che tu festi sollazzo al [nostro male]*. La forma *festi* per *facesti* era motivata in una nota di An con citazioni di cinquecentisti; *sollazzo* per 'sollievo' (lat. *solacium*) era difeso nelle *Annotazioni* con esempi di autori dal Tre al Cinquecento: alla sua eliminazione in F non fu forse estraneo l'impiego del termine con l'accezione moderna ('trastullo', 'spasso') in *Sera del dì di festa* 27 (vedi nota) e *Ricordanze* 70. ~ *alleggiò*: 'alleviò'; è verbo di ascendenza dantesca (*Inf.* XXII 22), già impiegato da L. nella giovanile versione della *Torta* 42. ~ *Nostre corone... sparte?*: per l'immagine e il verbo, cfr. Foscolo, son. *Non son chi fui* 3-4: «E secco è il mirto, e son le fronde sparte / Del lau-

ro»; ma anche Petrarca *Rvf* 142, 23: «E quando a terra son sparse le frondi». Sino a F: *E saran tue fatiche a l'aria sparte?* La correzione di N chiama in causa più radicalmente tutte le glorie italiane, conseguendo nel contempo una tonalità più alta (il simbolico *corone* sostituito al realistico *fatiche*, ossia, secondo il citato abbozzo, gli sforzi di Dante «per crearci un idioma e una letteratura»). ~ *tal- le*: ‘qualcuno’, come al v. 178. ~ *ti rassembri*: ‘somigli te’, col complemento oggetto; per cui cfr. la nota di An: «assemblare una cosa, cioè somigliarla [...] e rassemblare quando significa sembrare, non ha veramente altro che l'accusativo». ~ *in... parte*: ‘in alcunché’; il sintagma in *Paralipomeni* IV, 14, 3.

188-189 Si chiede infine se la decadenza degli italiani sia da considerarsi perpetua e la loro vergogna senza limiti. *In eterno... confine?* Sino a F: *In eterno perè la gloria nostra? / E non d'Italia il pianto e non lo scorno / Ebbe verun confine?* La tarda correzione (N), che include l'eliminazione di un verso (possibile nello schema eccentrico della strofa-congedo), tende ad allargare l'ambito patriottico delle prime interrogazioni verso significazioni più vaste. *perimmo*: primo impiego di un verbo che sarà tematico nei *Canti*, a significare, oltre che letteralmente il morire, la fine delle illusioni; cfr. *Angelo Mai* 105, *Ultimo canto* 64, *A Silvia* 42, ecc. ~ *scorno*: ‘vergogna’; cfr. *All'Italia* 23.

190-193 Il poeta non cesserà, finché vive, di richiamare i suoi connazionali alle gloriose opere degli avi. Cfr. l'*Argomento*: «Io finch'avrò lena e voce in petto griderò sempre: Svegliati italia ec.» (*TPP* 455). *mentre*: col significato latino di ‘finché’, come in *All'Italia* 120; il costrutto è documentato in una nota di An con esempi di Angelo di Costanzo; lez. primitiva di Ar: *mentre vivo*. ~ *andrò... intorno*: riecheggiamento del Petrarca di *Italia mia*, 122 «l'vo gridando» (D. DE ROBERTIS). ~ *Volgiti*: ripresa esortativa del verbo adoperato al v. 6. ~ *avi*: cfr. gli «avi nostri» del v. 17; B24 (An) leggeva *a' padri*. ~ *guasto legnaggio*: ‘stirpe degenerare’. ~ *Mira*: ‘contempla’ (con ammirazione). ~ *E le carte... i templi*. Si veda la nota di An: «Cioè, le carte scritte, le tele dipinte, e così i marmi scolpiti. Quindi è significata la poesia ec. l'eloquenza, la pittura, e la scoltura. I templi dinotano propriamente l'architettura, e possono stare con *marmi*, chè nè tutti i templi son di marmo, nè intieram. di marmo, nè qui l'indole del concetto ha riguardo, nominandoli, ai marmi che li possono comporre». Lezione primitiva di Ar: *Le tele, i marmi ed i palagi e i templi, / E le carte divine*.

194-200 Se tali esempi non saranno sufficienti a risvegliarli, meglio per gl'indegni italiani abbandonare la loro terra, lasciandola deserta. *Pensa qual terra premi*: ossia, ‘quali gloriose reliquie tu calpesti’ (confermato da B24 e da quasi tutte le varianti: le si veda in appendice); ma anche, in senso meno strettamente cimiteriale, ‘quali gloriose zolle tu calchi’; già lezione di R18 (corretta in Ar su *Pensa che terra è questa*), tornerà in F come lezione definitiva; B24 (An) reciterà invece: *L'avite ossa rimembra* (con una lunga nota di An per docu-

mentare il significato di *avito* nel senso di ‘degli avi’, «indipendentemente dall’esserci o no pervenuto quello che chiamiamo con questo epiteto»). Si vedano qui in appendice le cospicue varianti di questo emistichio. *destarti*: R18 (Ar) *svegliarti*. ~ *Non può la luce di cotanti*: B24 (An) *Il radiar non può di tanti*. Varianti di An: *Lo sfolgorar. Il folgorar, fiammeggiar. non val. e s’a destarti Il folgore non val.* ~ *Che stai?*: ricalca, ma con un senso più letterale (‘Perché rimani dove sei?’), l’esortazione a se stesso di un incipit foscoliano: *Che stai? già il secol l’orma ultima lascia*. Una delle *Annotazioni* documenta, con una lunga lista di esempi al di fuori della Crusca, l’uso della particella interrogativa *che* invece di *perchè* senza l’aggiunta del *non*. ~ *sì corrotta usanza*: l’astratto per il concreto: ‘un popolo di costumi così corrotti’; cfr. il «corrotto costume» di *Nelle nozze* 19; lezione provvisoria di Ar: *vostra turpe usanza*. ~ *d’animi eccelsi*: R18 (Ar) *d’eccelse menti*; B24 (An), F *di prodi ingegni* (per cui cfr. *Ultimo canto* 70); variante di An: *egregie* (però con l’avvertenza che l’aggettivo era già stato usato al v. 160). ~ *altrice e scola*: ‘nutrice e maestra’; per il latinismo *altrice* la relativa *annotazione* cita un esempio del Guidiccioni; ma è voce di non raro impiego nella tradizione più vicina a L.: cfr. Parini, *La laurea* 105, *Il Vespro* 6; Monti, *Iliade* VIII, 60 e XIV, 341; ecc.. ~ *codardi*: aggettivo del L. etico-civile: cfr. *Ad Angelo Mai* 30 e 154, *Nelle nozze* 16, ecc.; in F *infingardi*. ~ *stanza*: nel senso generico di ‘sede’, ‘dimora’; cfr. *Alla Primavera* 82, *Alla sua donna* 15, *Canto notturno* 90, ecc. ~ *vedova e sola*: cfr. Dante, *Purg.* VI 113: «Vieni a veder la tua Roma che piagne / Vedova e sola» (perché rimasta priva del marito, ossia l’imperatore). «Così il canto in esaltazione di Dante finisce con un emistichio dantesco» (SESLE). Ma la ripresa leopardiana si limita ai significanti: *vedova* è qui adoperato nel senso di ‘priva di gente’, ‘spopolata’ (con uso analogo, dunque, a quello del v. 9); *sola* nel senso di ‘romita’, ‘disabitata’, ‘deserta’, come dichiara un’*annotazione*, con esempi del Petrarca e di altri autori italiani e latini (*TPP* 225). La dittologia dantesca (non richiamata nella detta *annotazione*) può dirsi comunque il tramite tra L. e la fonte comune, ossia la frase iniziale delle *Lamentationes* di Geremia, con cui Dante aveva introdotto il capitolo 28° della *Vita Nuova*: «Quomodo sedet sola civitas plena populo! facta est quasi vidua domina gentium»; dove i due aggettivi (*sola*, *vidua*) riferiti a Gerusalemme rimasta deserta, risultano affini nel senso a quelli del passo leopardiano.

APPENDICE. VARIANTI IN SERIE DI AN

Varianti del v. 44. *Ma qual fia pare a voi cetra nè canto.* (Nota: «Pari a voi, significa a lodar voi» [seguono esempi latini]). *Ma qual fia pare a voi loquela o canto. favella.* (Nota: «Funditq. has ore loquelas. Aen. 5. fine»). *Ma qual s'addice, s'agguaglia, s'adequa, si debbe.* *Ma qual degna è di voi, ec. parola.* *Ma quale a voi sarà debito canto.* *Ma voi quale ornerà favella o canto. debito canto, condegno canto, cetra nè canto.* *Ma voi come a lodar fie pare il canto.* *Ma come a voi lodar fie pare ec.* *Ma quale a voi sciorrò ec.* *Ma voi quale ornerà premio del canto. di.* *Ma degna, pari, a voi qual è. ec. numero. ec. ...onor di canto.* *Ma voi quali orneranno arti del c.*

Varianti dei vv. 49-51. *Quale accenno sarà ch'a voi del core, Che de la mente accesa Nova luce dischiuda e novo ardore?* - *qual contento - nel core ec. diffonda -.* *Qual fia sì degno carne ode nel core E ne la mente accesa Novi moti v'accresca e novo ardore?* - *Nova lena -.* *v'induca, infonda -.* *vi scenda -.* *Qual fia sì degno carne o qual valore Che ne la mente accesa Nova luce v'asperga e novo ardore?* - *Qual sì valido carne a voi del core E de la mente accesa Schiuderà novi raggi e novo ardore?* - *Crescerà - Fulgor, Raggi, Lampi novelli accresca e novo ardore?* - *Che de la mente accesa Nova luce vi schiuda -.* (Nota: «Aspergere, è spargere a. v. i latini») - *vi tragga -.* *v'adduca // del... Crescer. nove faville. Schiudan luce novella e novo ardore. più vivo. Crescer l'.. incendio. le fiamme intense. Mover. Destar.*

Varianti dei vv. 97-98. *Pari (degn) a suo mal non fora Somma pietà; nulla pietade attende. Degna di lei non fora. Pietade ugual non fora A' danni suoi; nulla ec. pietà veruna attende. Somma pietà non fora Degna al suo mal, pietà veruna, nulla ec. Al nostro mal non fora Pietade ugual; pietà nulla s'attende. Ch'or nulla, ove non fora Pietade al merto ugual. al mal cui fora Ogni (Somma) pietà minor. a quel cui. Poca a' suoi danni (or) fora Somma ec.*

Varianti del v. 108. *il rabido furore. Di stranie torme esizial furore. L'estraneo ferro e l'avid furore. il cupido. L'avar, ingordo, avido ferro, e 'l peregrin furore. L'asta inimica ec. L'acciar nemico. La fiamma e 'l ferro ec. La mano e 'l ferro ec. L'ostil favilla ec.* (nota: «inimicum ignem. Virg.»). *La fiamma, acciaio ostile. il bellico furore. guerriero ec. L'avid, avaro brand.*

Varianti del v. 133. *Qui d'ira il cor ec. Qui le pupille mie qui 'l pianto inonda. Qui gli occhi miei, qui la pietade inonda, inonda. Peggio dirò, se ben l'affanno abbonda. al sen. Qui doglia al petto mio, qui sdegno, cruccio abbonda. Qui gli occhi miei di pianto il duolo innonda. Qui gli occhi il pianto e 'l... petto innonda. sconsolato innonda.*

Varianti del v. 194. *Mira le patrie tombe, i paterni avelli. Il cener patrio membra. Membra il cener paterno, sepolto. I patri avelli mira. Pensa, Membra il cener che premi, cui premi. Mira le tombe avite. Membra il cenere avito. Pensa qual premi arena, qual aura spiri, ...attendi. L'urne.*

SABRINA STROPPA

*‘Ciò che resta’. Commento a Le parentesi di Fabio Pusterla
(da Concessione all’inverno)*

“All that remains”. Commentary on Le parentesi of Fabio Pusterla

ABSTRACT

Il saggio è una lettura della poesia *Le parentesi*, con cui si apre la prima raccolta poetica di Fabio Pusterla, *Concessione all’inverno* (1985). L’analisi, che dalla poesia in questione si allarga all’intera raccolta, si appunta sul verbo «rimarranno», che torna due volte nel testo, e ne indaga il valore di allusione a ‘ciò che resta’ (nel senso di residuo o detrito e, dall’altra parte, di ciò che ‘permane’), per volgersi in seguito all’altro elemento che ‘rimarrà’, ovvero «le parentesi, gli incisi e le interiezioni», di cui indaga la presenza e le funzioni nel primo Pusterla.

The essay is a reading of the poem “*Le parentesi*”, which opens Fabio Pusterla’s first book: “*Concessione all’inverno*” (1985). The first part of the analysis, whose aim extends to the collection as a whole, focuses on the meaning of the verb form “*rimarranno*”, i.e., “they will remain”. It occurs twice in the text and suggests both what is left over, in the sense of debris, and what will persist. The second part examines another meaning of “*rimarranno*” comprising parts of speech like parentheses and interjections and considers their functions in the first period of Pusterla’s literary work.

Le parentesi

L'erosione
 cancellerà le Alpi, prima scavando valli,
 poi ripidi burroni, vuoti insanabili
 che preludono al crollo, gorgi. Lo scricchiolio
 sarà il segnale di fuga: questo il verdetto. 5
 Rimarranno le pozze, i montaruzzi casuali,
 le pause di riposo, i sassi rotolanti,
 le caverne e le piane paludose.
 Nel Mondo Nuovo rimarranno, cadute
 principali e alberi sintattici, sparse 10
 certezze e affermazioni,
 le parentesi, gli incisi e le interiezioni:
 le palafitte del domani.

1. *La raccolta*

Concessione all'inverno, raccolta d'esordio di Fabio Pusterla – raccolta e non Libro, come sarà poi il successivo *Bocksten*¹ –, fu pubblicata per la prima volta nel 1985, con una introduzione di Maria Corti che non fu poi riprodotta nelle successive ristampe del volumetto (due, datate 2001 e 2012, caso raro per un esordiente; per la terza edizione, Pusterla ha ricevuto nel 2013 il Premio Napoli per la Lingua e la Letteratura italiana). Una scelta di poesie, in cui è compresa *Le parentesi*, si può leggere nell'autoantologia einaudiana *Le terre emerse*, pubblicata nella collana «bianca» nel 2008 (con qualche errore di stampa, che l'autore imputa all'esser stato difettoso copista di se stesso)².

Le parentesi è collocato in limine alla raccolta, con funzione proemiale specificata dal titolo della sezione (che è, appunto, *Prologo*). Le sezioni successive, numerate, sono sette, con un numero variabile di pezzi (I. *Situazioni grossomodo immaginarie*: 12; II. *Tredici quadri (o anche di più)*: 13; III. *Intermezzo*: 5; IV. *Catarifrangenti*: 8; V. *Le nevi estive*: 10; VI. *Nuovi paesaggi*: 5; VII. *Concessione all'inverno*: 1, ovvero la poesia eponima). Chiude la raccolta una poesia speculare alla prima, *Il dronte*, annunciata come *Epilogo*.

2. *'Ciò che resta'*

La teoria del 'resto' può essere affrontata proprio a partire dal *Dronte*. Insieme alla poesia d'apertura, *Le parentesi*, e a quella che conclude l'*Intermezzo* (che è la sezione terza della raccolta, dunque non proprio quella centrale, ma che il titolo denuncia come tale), dà vita al riemergere regolare – inizio, mezzo e fine – del tema di ciò che rimane dopo l'apocalisse. La quale apocalisse ha tre forme distinte, ma sostanzialmente sovrapponibili. La prima è la distruzione

delle montagne, la seconda è lo spegnersi degli apparati tecnologici, la terza l'espropriazione dell'eden. Le prime due sono al futuro, come eventi di là da venire; la terza al passato, si è già compiuta. Nell'arco delle tre apocalissi, il tempo subisce una flessione progressiva: dal futuro remoto dell'erosione delle Alpi di granito (*Le parentesi*) al futuro più prossimo del cancellarsi delle fragili tracce di vita umana sulla terra («*Prima possibilità: non sarà letta*») al passato di un'estinzione, quella del dronte, che si è compiuta al momento della scoperta/invasione del Nuovo Mondo (*Il dronte*).

In tutti e tre i casi, l'opera di distruzione lascia un resto. Delle *Parentesi* parleremo subito dopo; nelle altre poesie, a rimanere in vita – sia nella forma della profezia, che in quella della registrazione dell'evento passato – sono gli animaletti sguscianti, le manifestazioni di vita inferiore, senza maestà e senza esemplarità, inutili forme di vita residuali:

Sopravvissuti: topi e serpenti, e opalescenti
torpedini nelle pozze nascoste; poi lucertole,
non nuove a simili imprevisti (fruscii tra i micascisti,
e rotolii, nelle pietraie).

[«*Prima possibilità: non sarà letta*», vv. 19-22]

E tu inerte zampettante
prigioniero dell'isola, schiacciato
fra due azzurri diversi, di inesaurita durezza.
[...] E ghigni
di topi, pipistrelli, camaleonti e gechi.

[*Il dronte*, vv. 9-14]

Guardando alla prima citazione (e seconda apocalisse della raccolta), si vede, certo, che c'è un gioco di 'resti' embricati, perché rispetto alla sopravvivenza di topi e serpenti, esiste un ulteriore *resto* configurato dagli ultimi versi: «Scomparso il *resto* / nel nulla (spento il sole, rotto / l'interruttore centrale)» (vv. 22-24). Ma si tratta di un 'resto' grammaticale, un ritorno dello sguardo a ciò che già era stato descritto come spento e guasto nei versi precedenti (vv. 10-14: «Seconda ipotesi: un guasto / (inspiegabile), un silenzio teso sul mondo. / Le macchine: ferme (le luci spente: tutte). / Esaurite le inesauribili scorte / di combustibile», etc.), un allargarsi dello sguardo fino a confermare – a fronte della sopravvivenza degli animaletti residui – che il panorama circostante è vuoto.

Queste serie di replicate apocalissi, con la natura delle loro sopravvivenze, ci mette nel cuore del problema del *resto*: che è, insieme, 'ciò che permane', e il 'rifiuto'³. Ciò che *resta* perché dura nel tempo, e ciò che resta dopo l'uso. Le due cose, paradossalmente, possono anche coincidere: nel caso degli animaletti, si tratta di ciò che resta perché sopravvive, e insieme ciò che resta dopo che gli animali più nobili o sfortunati si sono/sono stati estinti. In entrambi i casi, paradossalmente, è il prodotto di scarto a permanere. Non il *monumentum aere*

perennius, ma il cartoccio gettato a terra e abbandonato. L'esistenza non si definisce sulla base delle rovine che lascia dietro di sé, sulla scelta compiuta a spese del rimosso e del rifiutato⁴, ma in quello può consistere. Spostare lo sguardo sul cartoccio, su ciò che è rotto ed è stato gettato via, sulla forma di vita strisciante e nascosta, implica tra l'altro un riattivarsi continuo della memoria: se il *monumentum* alla memoria si impone per forza propria, l'oggetto residuale si insinua invece con la forza di ciò che è stato e non è più, con la forma perduta ma un tempo posseduta, con l'interrogazione circa l'utilità eventuale, e l'inutilità attuale, di ciò che è guasto e abbandonato.

Il problema, come osserva e racconta lo stesso Pusterla, nasce con il commento, e i tentativi di traduzione, dei versi finali di *Andenken* di Hölderlin:

La fiumana sfocia. Ma toglie e dà
Memoria il mare,
E l'amore anche affisa assidui occhi.
Ma ciò che resta fondano [o: restituiscono/istituiscono] i poeti.

La fonte, o ispirazione o ipotesto, è divenuta chiara al poeta stesso a posteriori, in quell'opera di ricostituzione del senso che sempre presiede sia alla formazione, da carte sparse, che alla lettura di un libro di poesia, quando avviene a distanza di anni (si veda la *Nota dell'autore* che dalla seconda edizione del libro sostituisce la prefazione di Maria Corti: Pusterla descrive *Concessione all'inverno* come un libro «nato in modo caotico, misteriosamente, salendo su dagli anni di un oscuro lavoro di apprendistato artigianale»)⁵:

Certamente non lo sapevo allora, quando scrivevo *Le parentesi*, e probabilmente non avevo neppure letto il testo che ora invece conosco bene e posso citare; ma quell'intuizione forse ingenua di sopravvivenza a partire dalle rovine, dai resti, e di durata possibile e sperabile solo attraverso una nuova voce capace forse di dire, finalmente, quei resti, quelle rimanenze di un progetto esploso nella storia che ci aveva quasi distrutti: tutto questo era forse un estremo rimbalzo del ciottolo scagliato quasi due secoli prima da un poeta tedesco, Friedrich Hölderlin, in una poesia splendida, cruciale e ardua come *Andenken*, che termina appunto, dopo aver riattraversato un bilancio esistenziale e storico segnato dalla sconfitta con il verso: *Was bleibt aber, stiften die Dichter* («ma ciò che resta fondano i poeti», secondo la traduzione di Giorgio Vigolo). Non sto adesso a sviluppare il ragionamento che, partendo proprio da questa poesia di Hölderlin, è già stato fatto ampiamente (per esempio da Heidegger). Forse basta l'accenno a suggerire che il clima da cui sono nate *Le parentesi* non era soltanto dominato dall'erosione, dall'aria della fine (mi pare fosse questo un sintagma-titolo di Antonio Porta); ma anche dalla vaga coscienza di dover ricominciare e reinventare qualcosa. Cosa? Forse, un rapporto tra la parola poetica e la realtà della nostra vita e del nostro mondo; una dicibilità del mondo e della vita, che pareva da qualche tempo smarrita. Non mi illudo certo di esserci riuscito; ma la direzione in cui ho tentato di indirizzare il mio cammino avrebbe voluto essere più o meno questa⁶.

3. «Le parentesi»: commento al testo

Si legge visibilmente, nelle *Parentesi*, la poetica del 'resto'. Il verbo che si carica del compito di segnalare è «Rimarranno» (v. 6): iterato al v. 9, anche se non più in posizione incipitaria. Decisa è l'adibizione della prima occorrenza del verbo a marcatore del passaggio tra le due parti della poesia. I vv. 1-5 contengono infatti la cancellazione («L'erosione / cancellerà le Alpi»), i vv. 6-13 il residuo («Rimarranno le pozze ...»). Fatto strutturale da non trascurare, la lunghezza asimmetrica delle due parti (5 versi la prima, 8 la seconda, con bipartizione interna in due periodi di 3 e 5 versi, dunque con struttura complessiva, guardando alle microsezioni della poesia, di 5+3+5 versi) va a vantaggio della seconda.

Se dunque il primo sostantivo della poesia (e della raccolta) è *erosione* – sostantivo messo in rilievo dall'*enjambement*, e dalla riduzione del verso alla sola parola (v. 1 «L'erosione»), che la isola anche icasticamente sulla pagina, creando al contempo un collegamento visivo con la cima delle Alpi (il termine isolato, aguzzo quasi, in cima alla poesia) la quale sta, immobile, finché il resto dei versi non le frana sotto, facendola precipitare a valle –, la lettura complessiva della poesia non può esimersi dalla considerazione che lo spazio maggiore, nonché la sua conclusione, sono dedicati a 'ciò che rimane'. *L'erosione* si configura quindi come il «prologo», la premessa storica, seppur espressa in forma di profezia («L'erosione / cancellerà le Alpi»): una profezia scritta in modo incancellabile, inappellabile, come si desume dalla conclusione della prima sezione della poesia stessa, al v. 5 («questo il *verdetto*»)⁷. È la premessa storica, seppur proiettata nell'escatologia – un'escatologia geologica, fondata sulla vita biologica di uomini e cose –, che delinea il quadro entro cui si dispone la riflessione del poeta, totalmente dedicata al 'residuo' della catastrofe⁸.

Il quale residuo, seguendo la bipartizione in due periodi sintattici di quella che abbiamo individuato come seconda sezione della poesia (corrispondente ai vv. 6-13), è composto di due macroelementi, che stanno tra loro in una relazione analoga a quella che lega l'oggetto e il suo significante, il *comparandum* e il *comparatum*, le *res* e le loro espressioni metaforiche. Nella prima parte di questa sezione sono infatti elencati – nella distribuzione piana di 'verbo + sequela di soggetti' – gli elementi del paesaggio alpino che sopravviveranno all'erosione delle grandi cime; nella seconda, disposti entro una articolazione sintattica assai più complessa, gli elementi del discorso che a quei residui petrosi corrispondono, sul piano del linguaggio.

Nel primo periodo della seconda sezione (vv. 6-8), 'ciò che resta' è elencato secondo una distribuzione geometrica: dopo il verbo reggente, posto all'inizio del periodo (v. 6 «Rimarranno»), si trovano infatti sei oggetti, due per verso. Annotando i soli sostantivi, si avranno dunque: le *pozze* e i *montaruzzi* (v. 6); le *pause* e i *sassi* (v. 7); le *caverne* e le *piane* (v. 8). Posto che l'unico termine extravagante della sequenza appare essere *pause*, e occorrerà dunque forse

interpretarlo come ‘*pause di riposo* nello sguardo che osserva le montagne’ o ‘nel piede che le attraversa’, esso indica in ogni caso un elemento piano, un ‘entre deux’ che si configura come assetto del vuoto, o del facile, tra due asperità. Se si conviene su questa interpretazione, i sei elementi elencati si dispongono nei tre versi con un’ulteriore simmetria, consistente nell’enumerare a sinistra gli elementi del vuoto, dello scavo, e a destra gli elementi del pieno e dell’eminenza, così:

v. 6	pozze	montaruzzi
v. 7	pause	sassi
v. 8	caverne	piane.

Gli elementi a sinistra, accomunati e dal fatto di non essere aggettivati, designano dunque il *creux* (le «pozze» e le «caverne») e l’intervallo (le «pause»). Agli elementi a destra – tutti aggettivati – andrà invece riconosciuto un certo grado di ironia e di allusività che li accomuna, li distingue dai loro compagni di verso, e ne smussa l’eventuale portata tragica. La ‘casualità’ della formazione dei *montaruzzi*, unita all’ipocoristico diminutivo (v. 6 «i montaruzzi casuali»), li rende sostituiti totalmente inadeguati, certo asimmetrici e privi di consanguineità genetica, con le montagne maestose di cui sono i residui; i *sassi rotolanti* (v. 7) sono la traduzione italiana dei *Rolling Stones*; nelle *piane paludose* (v. 8, con ripresa della *p* di *pozze* e *pause*) si potrà forse leggere l’eco diminuita della *palus putredinis*, d’ascendenza dotta nobilitata dal latino, su cui si chiudeva il primo verso della prima raccolta di Edoardo Sanguineti, *Laborintus*.

Il secondo periodo della seconda sezione è di andamento sintattico assai più complicato, come si diceva. La ripresa del verbo «rimarranno», al v. 9, si compie infatti in una struttura completamente diversa da quella, lineare, che accoglieva il primo verbo. Intanto, mentre al v. 6 «*Rimarranno*» apriva il verso, con assolutezza di pronuncia che sostituiva alla prima profezia («cancellerà») una profezia altrettanto sicura e assoluta, al v. 9 esso si trova collocato entro un ironico ‘Mondo Nuovo’ che si accampa a inizio verso («Nel Mondo Nuovo rimarranno»): ironia trasmessa dall’allusione, suggerita dalle maiuscole, a un’utopia inscritta a chiare lettere nella mente dell’uomo, e che l’uomo stesso pensa con le maiuscole, come a un paradiso cui tendere; e, insieme, dall’allusione a libri, come *Il Mondo Nuovo* di Aldous Huxley (1932) – con titolo a sua volta costituito da una ripresa ironica del *brave new world* della *Tempesta* shakespeariana –, che quel mondo configuravano già come distopia disumanizzante.

Dopo la circostanza temporal-spaziale, dunque, (ri)compare il verbo reggente, «rimarranno». Seguono due periodi impliciti, di difficile decrittazione sintattica per un lettore che fino a questo punto ha incontrato solo le strutture ‘soggetto-verbo’ (vv. 1-2 e 4-5, in entrambi i casi in *enjambement*) e ‘verbo-soggetto’ (v. 6); si aggiunga poi che, egualmente in maniera irrelata, i sostantivi coinvolti nei due periodi sono privi di articolo. Tra i vv. 9 e 10 crea dunque

disorientamento la possibile lettura di «cadute / principali» come inarcatura tra sostantivo (*cadute*) e aggettivo (*principali*), con un'altrettanto possibile lettura del sostantivo, per analogia con la costruzione del v. 6, come soggetto del verbo «rimarranno» (**rimarranno (le) cadute principali*); stessa cosa ai vv. 10 e 11, per «spese / certezze». L'analogia dei costrutti, tra l'altro, rafforza nel lettore la prima lettura. Solo il proseguimento, con l'impossibilità di collocare entro questa struttura i sostantivi (articolati) del v. 12 – insieme all'osservazione della punteggiatura: il verbo «rimarranno», al v. 9, è seguito da una virgola – induce a riformulare l'interpretazione della struttura medesima, leggendo correttamente i nessi tra le parole e il loro ruolo nella sintassi.

Si avrà dunque, ai vv. 9-10, il periodo implicito, equivalente a un ablativo assoluto latino, «cadute / [le] principali e [gli] alberi sintattici» (cioè: *una volta cadute le principali, eccetera*); e ai vv. 10-11 l'altro periodo, coordinato per asindeto, «spese / [le] certezze e [le] affermazioni» (*una volta perdute le certezze, eccetera*). I soggetti sono dunque sospinti in avanti, e non si ritrovano che al v. 12, in una disposizione ternaria anch'essa nuova rispetto all'iterata disposizione binaria dei vv. 6-8: «[rimarranno] le parentesi, gli incisi e le interiezioni»⁹.

Il considerevole ritardo con cui emerge il soggetto dell'ultima sequenza è ottenuto attraverso l'interposizione di due periodi parentetici, a dare in un certo senso corpo e attuazione a ciò che il v. 12 individua come 'resto', ovvero gli elementi minimi e residuali del discorso, più precisamente definibili come 'ciò di cui si può fare a meno'. È infatti questa la natura comune di parentesi, incisi e interiezioni, tutti elementi inclusi nella frase, ma di cui la frase stessa può sempre fare a meno senza subire danno. Questo, per inciso, chiarisce anche la vera natura delle *parentesi*, nel verso che le contiene. Per *parentesi* non si dovrà infatti pensare al segno di punteggiatura, che non darebbe senso nel contesto – non c'è infatti analogia tra la parentesi come segno di punteggiatura, ed elementi come 'incisi' e 'interiezioni' –, ma alla *frase parentetica*, che sintatticamente, essendo rinchiusa tra due parentesi, è perfettamente assimilabile a incisi e interiezioni, normalmente racchiusi tra due virgole o due lineette. Diverso potrà essere il senso del termine una volta isolato e messo a titolo del pezzo: lì, la mancanza di collegamento con le altre strutture periodali che ne determinano il senso al v. 12 può legittimamente far pensare alla *parentesi*, al segno di punteggiatura, ma è una sorta di autodepistaggio, una vulgata o *lectio facilior*, perché – anche in ragione dell'ampio uso nel libro: se ne veda la presenza clamorosa nella seconda poesia della prima sezione, (*In gita a Courmayeur*), con il titolo stesso messo tra parentesi¹⁰ – il lettore è portato a pensare al 'residuo' come al totalmente in-significante, cioè al mero segno di punteggiatura. Ma se la cosa può valere per il titolo, è però insufficiente a spiegare il senso del termine nel testo.

Perché il "resto", ciò che *rimarrà*, si rivela qui il 'sovrabbondante', l'elemento 'inserito', esterno alla struttura lineare della frase, l'elemento di cui si può fare a meno; ed è anche, però, l'elemento che dà tono alla comunicazione, che

stabilisce piani diversi del discorso, che innesta nella frase la possibilità di un *feedback*, il punto di coinvolgimento del lettore/ascoltatore. Queste sono «le palafitte del domani» (v. 13): e su questo verso si chiude a cerchio la poesia, che si era aperta su un ‘domani’ di erosione e cancellazione, e si conclude su un ‘domani’ puntellato dalle rovine: con inevitabile riferimento alla conclusione della *Waste Land* di Thomas Eliot, che è anche lo sfondo culturale entro cui inserire l’incipiente poetica pusterliana, ma corretta secondo una logica antitragica, che vira verso l’ironico, per la quale le più prosaiche «palafitte» – sempre in equilibrio instabile e prodigioso, ma purtuttavia in equilibrio sulle acque della rapinosa temporalità – stanno in luogo delle tragiche ‘rovine’.

L’inizio e la fine della poesia configurano dunque due diversi ‘domani’: quello inevitabile della geologia, dei tempi lunghi su cui l’uomo non ha potere d’intervento (ma solo la possibilità di accogliere un «verdetto» già pronunciato), e quello umano, che in tono minore e quasi casuale può tener fede agli elementi inessenziali, alle umanissime zeppe – prossime alle *tibicines* virgiliane –, per sostenere il discorso, e dunque la possibilità stessa del tempo.

4. ‘Resti’ e parentesi nella prima sezione di Concessione all’inverno

4.1. ‘Ciò che resta’

«Rimarranno le pozze, i montaruzzi casuali, / [...] rimarranno [...] / le parentesi». Il *Prologo* a *Concessione all’inverno* distingue dunque due forme di ‘resto’, cosa e parola: ciò che è secreto, emesso, prodotto dalla distruzione, e ciò che emerge nel discorso come ‘pozza’ cava o ‘montaruzzo’. Il rifiuto, e la parentetica.

Seguiamo la traccia del primo. Nella prima sezione, *Situazioni grossomodo immaginarie*, si accumula la quantità più rilevante di pattumi e *dechets*. Già la prima poesia ne mette in campo una declinazione che ne rivela la portata d’enigma e d’interrogazione rivolta ai viventi, nella forma del «transito dei pallidi» (v. 15), ovvero dei morti sbiancati dalla lunga permanenza in acqua, dei cadaveri che il lago ha inghiottito senza restituire, e che un giorno ritorneranno. Mi fermo su questa poesia per osservarne alcuni caratteri strutturali. La regolarità strofica, intanto (tre strofe pentastiche più una strofe finale eptastica), accompagnata dalla tendenza all’endecasillabo¹¹; la ripetizione in centro verso di un verbo già usato in incipit, come in *Le parentesi* (si veda il modulo su cui è costruita l’ultima strofe, «Verranno / [...] / a sconvolgere verranno», come il «Rimarranno [...] / Nel Mondo Nuovo rimarranno» del *Prologo*; con il primo verbo, d’altra parte, a costituire verso a sé, come già «L’erosione»); e, come nella poesia d’avvio, l’annuncio profetico, in un iterato futuro plurale (vv. 10-20 *usciranno; verranno ... e prenderanno / possesso della città; verranno*), riguardante appunto un ‘resto’, il resto di corpi umani che dal lago prima o poi riemergeranno. Come in una favola antica, il «presagio impronunciabile» (v. 9) riguarda

una zona oscura e profonda, il lago, e un oggetto rimosso e pauroso, i cadaveri che vi si celano. La vita dei viventi scorre tranquilla a patto di lasciare lì, nelle profondità oscure delle acque, ciò con cui non sono stati capaci di venire a patti – il titolo allude del resto ai luoghi toccati dal percorso dei traghetti, che solcano la superficie del lago di Lugano –. Solo lo sguardo di un solitario «Caronte» (v. 7) increspa quella superficie, e dà avvio al presagio oscuro messo in scena dai versi: che riguarda appunto ‘ciò che resta’ della vita, il cadavere, quando non è stato oggetto delle cure del lutto che lo collocano nel luogo che gli compete, ma viene abbandonato alle «correnti ignote», ai «mobili fondali», alle «alghe incolori» (vv. 13-14) che ne «arrestano / il transito» (vv. 14-15), arrestando anche la capacità del vivo di compiere nel pensiero tutto il percorso di accompagnamento verso il luogo del riposo. Quei corpi sono *rimasti* lì, in quella profondità, e da lì continuano a premere sulla memoria, cercando di riemergere.

Vero pattume è quello in cui «fruga» ululando, da «lupo famelico» o «demente cagna» (poi «ululante pantera» nell’ultimo numero della sezione, *Fine inverno* 1983), il «desolante inverno» della terza poesia della sezione, *Bollettino stradale* (tre strofe con attacchi iterati e simmetrici: «Il desolante inverno sbraita fuori / e non tintinna / di slitte e renne, ma lupo famelico / fruga»; «Il desolante inverno ulula fuori / o anche dentro»; «Il desolante inverno abbaia sempre / demente cagna»): *non tintinna / di slitte e renne*, non è l’inverno della meraviglia infantile della neve e del Natale – anzi la neve muta rapidamente nell’odiata dagli adulti «fanghiglia» (v. 6) –, ma «fruga poltiglie di foglie cartacce / cartocci di bucce d’arancia» (vv. 4-5). L’elenco asindetico accumula pattumi, quei rifiuti che impietosa la neve rivela sciogliendosi, aggregandoli su due dorsali foniche principali, quella di *poltiglie* – *fanghiglia*, e quella di *cartacce* – *cartocci* – *bucce* – *arancia*, a memoria dei montaliani «cocci aguzzi di bottiglia»: ma smussati e diminuiti nei «cartocci di bucce d’arancia», e presi non per il loro carattere d’impedimento, ma appunto di ciò che *rimane* in superficie quando la neve si scioglie, ed egualmente *rimane* del passaggio dell’uomo (cartacce e cartocci) e del cedere della natura all’inverno (poltiglie di foglie, fanghiglia).

Segue il trittico *Riflessioni sul fallimento* (prima espressione di quella ‘tendenza al poemetto’ che è stata riconosciuta nelle raccolte di Pusterla¹², e che avrà la sua espressione forse più compiuta in *Bocksten*), nella cui seconda sezione una parentesi accoglie i «sogni / rimasti lì»: «la sala buia, i ritagli / di tendoni alle pareti ... / la balaustra cadente, i tavolini del vecchio / sanatorio» (vv. 2-5), insomma non il ricordo di un’utopia, il sogno di una giovinezza, ma l’immagine visibile, già ‘resto’ di per sé, già «cadente» e disintegrata al tempo della sua piena vita, l’immagine di un «fallimento / totale» (vv. 5-6).

Che la «fanghiglia» di *Bollettino stradale* sia termine connesso alla memoria di Montale lo dimostra, credo, il suo ritorno – entro una parentetica – nella poesia di misura lunga che segue le tre brevi sezioni delle *Riflessioni*, ovvero *L’arrocco*, in cui si riscrivono *Le stalle di Augia*. In una partita «di crudeltà» giocata su

«questa scacchiera / obliqua» (vv. 5-6), «le pedine sono coperte / di una fanghiglia fitta / verdastra» (vv. 7-9; e cfr. in *Paradiso, Caprino, Cavallino*, i cadaveri «nerastri, untuosi»); e se in luogo delle stalle ci sono delle scuderie (v. 17 «scuderie vuote, silenziose»), uguale è «questo lascito di merda / secca che ricopre ogni cosa» (vv. 18-19), inequivocabile *resto* organico di ciò che è stato cibo, vita, anche parola; e senza, si noti, che la natura possa vantare un'innocenza primigenia, l'essenzione dallo sfascio, se il letame è strame di cavallo. Dalla struttura delle due poesie iniziali ritorna qui l'«impronunciabile presagio» del futuro (v. 13 «ci dicevano vedrete»), nella forma di un'apocalisse ventura profetizzata da 'loro' (vv. 12-15: «i cavalli, quelli, / meglio non parlarne: ci dicevano vedrete, / impazziranno in un turbine a travolgere / uomini e cose», proprio i cavalli dell'Apocalisse che portano malattie carestia e morte), a cui però si sostituiscono il desolante «arrocco» del presente, le scuderie vuote e silenziose, lo strame ormai disseccato che tutto copre¹³. Anche qui, come nel *Prologo*, alla profezia si contrappone 'ciò che resta': «restano / gli immobili sovrani, le flaccide / regine dell'accidia [...] / [...] l'arrocco resta» (vv. 19-23). Il 'resto', questa volta, è il residuo di un'ordalia che non si è compiuta, e ha lasciato emblemi di potere inabili a esercitarlo. Egualmente inutili, del pari inerti residui sono, evidentemente, il pattume da una parte, i sovrani «immobili» nell'arrocco dall'altra.

Pattume, disfunzione, residuo è anche ciò che accomuna il paesaggio urbano, o mentale, del *Cortese invito alla dama*, due numeri più in là. L'oraziano «cortese invito» al brindisi – anche qui con un futuro che individua la seconda parte della poesia, seppur privo di increspature: «Manderemo cartoline agli amici» (v. 10) – si compie entro un quadro di sottrazioni e danni: «L'assenza / di bussole e sestanti, lo strappo / alla carta geografica, il guasto della radio, / il furto dei cartelli indicatori / (o peggio: il mazzo rimescolato / senza remissione)» (vv. 3-8: altra riscrittura montaliana, quest'ultima, da *La casa dei doganieri*). Gli oggetti, quando si accampano sulla pagina – e generalmente lo fanno per accumulo: non c'è isolata contemplazione di un 'correlativo oggettivo', di una cosa significativa –, lo fanno recando su di sé le tracce del loro uso, che comprende anche la loro sparizione. Sono residui di una vita che si è compiuta altrove, resti di una fruizione o fruibilità che restituisce ora, allo sguardo, strappi e guasti, furti e assenze: *resti* di ciò che è stato.

Un brevissimo sguardo sulla poesia successiva, *Per l'abolizione della storia antica nelle scuole ticinesi*, per rilevarne solo il nostro verbo conduttore, «rimase», che nell'icasticità della rappresentazione ricongiunge la figura di Assurbanipal – 'resto' desolato, eppure *resistente*, di un passato che si vorrebbe cancellare – a quella del vecchio Caronte di *Paradiso, Caprino, Cavallino*: «E rimase / nella sera sabbirosa assorto / da Ninive guardando» (vv. 8-10, inizio della seconda strofe).

Questo *rimanere* di ciò che si vorrebbe cancellare è l'ultima emersione del tema nella prima sezione della raccolta. Non compare nella seconda, i *Tredici quadri* ospedalieri: dai quali, anzi, «tutto il resto» sembra come essere escluso alla vista e alla pratica (è la conclusione del numero dieci, «E le visite? Che dire?»):

«[...] – anche il colore / viene disinfettato, disammorbato, / devitalizzato – rumori in provetta, / voci metalliche). / E tutto il resto?»). Solo dopo l'operazione, quasi a iniziare il lavoro di riemersione alla vita, l'io si ritrova in un tempo suo, dominato dall'ozio forzato, determinato dalle regole della convalescenza (XIII: «Dopo, a cerimonia ultimata, / *resto* a lungo alla finestra, mangio, / riprendo le forze»), e dallo sguardo: uno sguardo che è insieme inquadrato (si svolge entro il *frame* tipico della finestra) e rivolto a un inquadramento, le strutture di *stecche* e *rafia* con cui i giardinieri «ingabbiano i tronchi». La natura è quella esatta e pulita del giardino. Non c'è posto per il 'resto'.

Il tema ricompare nell'ultima poesia della terza sezione, di cui abbiamo già fatto menzione (l'ipotesi di Apocalisse di «*Prima possibilità: non sarà letta*», in cui a sopravvivere saranno topi e serpenti, torpedini e lucertole), e, quasi per contiguità, nella prima della quarta sezione (*Due paesaggi*, I: «*Le acque della pianura*»), di cui costituisce il tema portante: «oscuro è il viaggio delle inutili cose» (v. 9).

Converrà riportare il testo, per maggior perspicuità:

Le acque della pianura
si smistano in intrichi di canali;
sul fondo si immaginano gibbosità,
protuberanze melmose, rifiuti solidi.

Appena invece sommersi, o galleggianti, 5
fluttuano ciuffi d'alghe,
copertoni nerastri,
resti odorosi d'incerta provenienza
(oscuro è il viaggio delle inutili cose:
alcune arriveranno agli estuari 10
ad ingombrare spiagge, intralciare bagnanti;
s'incaglieranno, altre, nelle chiuse
pescate forse da pescatori ignari).
Fra canale e canale stanno i campi
popolati da ranocchie rospi e topi. 15
L'assenza di rilievi montuosi e le nebbie
velano a volte gli occhi; e insensato
appare l'ordine delle cose, mostri gli aratri
su strade definite da incomprensibili crocicchi.

In giorni d'eccezionale tersità 20
sbucano tuttavia, quasi a mezz'aria,
le cime delle Alpi, tra le nuvole:
le rincorre il pittore, trasognato,
in lontani triangoli rosa.

Torna, dall'inizio della prima sezione della raccolta, il tema del fondo melmoso del lago (o delle acque stagnanti dei canali di pianura, come in questo caso): in *Paradiso*, *Caprino*, *Cavallino* era l'«acqua marcia» a coprire le «correnti ignote» e i «mobili fondali» da cui sarebbero emersi i «pallidi», incrostati di

«catrame»; qui lo sguardo *immagina* «gibbosità, / protuberanze melmose [e cfr. le «algose chiome» di *Paradiso*..., v. 19], rifiuti solidi» sul fondo dell'acqua, che invece accoglie, in superficie («Appena [...] sommersi, o galleggianti»), dei 'resti'. Lo sguardo li definisce prima nel loro risibile dettaglio («ciuffi d'alghe, / copertoni nerastri»), con un'associazione di natura e produzione umana che produce effetti riflessi di senso: le alghe sono inutili e abbandonate come i copertoni, mentre i copertoni, da parte loro, affiorano come le alghe, e forse hanno ormai lo stesso colore (sono «nerastri», come, di nuovo, i «pallidi» vaganti di *Paradiso*, *Caprino*, *Cavallino*, che verranno un giorno «nerastri, untuosi», v. 18). Ai due versi di dettaglio seguono due versi che comprendono un primo iperonimo («resti odorosi d'incerta provenienza») doppiato da una ripresa definitoria, tra parentesi: («oscuro è il viaggio delle *inutili cose* [...]). In entrambi i casi, lo sguardo non può che soffermarsi sulla parvenza del 'resto', incapace di inquadrarlo entro un orizzonte di senso: le «inutili cose» hanno *incerta* provenienza, e affrontano un viaggio *oscuro*. L'esito stesso del viaggio, nella casistica oggetto delle illazioni dell'osservatore, corrisponde all'inutilità delle cose, alla loro inagibilità come oggetti simbolici o in qualsiasi modo significativi: spinte dalle acque dei fiumi verso gli estuari, le già «inutili cose» finiranno per *ingombrare* le spiagge e *intralciare* i bagnanti, o si *incaglieranno* nelle chiuse.

Il 'resto' come inciampo, dunque: come residuo che la natura ingloba ma non riesce a metabolizzare, che l'osservatore non riesce a trasformare in motivo di significato, e che gli uomini incontrano sul loro cammino come intralcio, come «indizi senza nessi» («*Però più spesso è diverso*», v. 6, dalla sezione *Le nevi estive*). In nessun modo assimilabili a elementi portatori di epifanie o agnizioni, le «cose inutili» non assurgono al ruolo di correlativi oggettivi.

Il rapporto con Montale è di segno negativo, oppositivo; sebbene, sempre in *Catarifrangenti*, si possa cogliere, ma forse solo per via antifrastica, in «*Al doganiere dichiaro*» – poesia già perfettamente montaliana nel titolo, sebbene l'attraversamento della frontiera e dunque il controllo di dogana sia evento presentissimo e ripetuto nella vita di un frontaliere come Fabio Pusterla – una concezione di 'resto' come talismano, come contenuto nascosto di una borsa o valigia o portacarte (vv. 6-7 «Taccio invece di te, della tua foto / nascosta tra i documenti»), riconducibile al montaliano 'oggetto che *ti salva*'. Ciò che resta celato (in specie, una foto: dunque un'immagine) pare costituire e custodire l'identità profonda dell'io, in opposizione alle cose banali e casuali esibite al doganiere (vv. 1-3 «Al doganiere dichiaro / una scatola d'ovomaltina, / frutta secca, piselli sotto vuoto...»), il quale si accerta della 'norma' implicita nell'ordinarietà degli oggetti (vv. 8-9 «Annuisce contento: / mi crede sano»). Ma si tratta, appunto, di una fotografia, portatrice dunque di un'*imago*.

Nella sezione V, *Le nevi estive*, si infittiscono peraltro le citazioni montaliane. In una poesia ambientata al tempo del servizio militare, la ricerca del *segno* con cui si chiude la poesia «*Adesso che la stagione si incupisce*» («Voglio [...] ri-

cercare nei boschi, marciando, / un tuo colore autunnale, un tuo segno», con iterazione di 'tuo' che rende con la replicazione la sottolineatura corsiva di *tuo* nel mottetto degli sciacalli) emerge nei versi finali in opposizione a un incupirsi appunto del tempo, che lascia «propaggini d'acqua» e fa marcire le foglie nei boschi. La lunga parentetica che accoglie questi resti di natura contiene a sua volta un inciso che correla il cibo dei soldati alla natura autunnale, putrescenti l'uno e l'altra: «— e qui invece non è il marciume della terra, / ma la poltiglia di the, di carne di scimmia —»¹⁴. Ancora al mondo militare, nascosto tra le pieghe della natura da cartolina della Svizzera, si riferisce *Der blaue Bunker*, in cui il tema del 'resto', nell'ultima strofe, si coniuga con la tensione verso il futuro. Dopo la fine ingloriosa del bunker nell'opera di vandalizzazione, recitata come istruzione per l'uso nella penultima strofe («Coprire di scritte le pareti, sventrare / i materassi, scardinare i bulloni...»), vandalismo che già presuppone la scomparsa del nemico nel tempo odierno, l'arco del tempo si estende a un futuro più remoto, nel quale l'oggetto del nostro passato recente sarà divenuto archeologia: «Poi un giorno sarà riscoperto. / Come i denti / dell'ominide di Agrigento, o le mura di Troia». Il 'resto' è dunque immaginato tale per gli uomini a venire, oggetto di «ipotesi» e di ricostruzioni, di «indebite illusioni». Una parentesi, l'ultima, racchiude la cancellazione anche di questa ipotesi di futuro: «(Oppure con un po' di fortuna / ci penserà un terremoto a cancellare tutto)».

Un discorso più lungo meriterebbe *Lettera da Tinizong*, circolarmente chiusa nell'immagine dell'esilio, in cui il dialogo con Montale si fa sistematico: dalla «partenza» che, se pure c'è stata, l'io non ricorda, frutto com'è di un «errore», di «un'imprevista / smagliatura, un sasso fuori posto», alla velatura dello sguardo che rappresenta la vera «disfunzione», che lascia incerta l'interpretazione di tutte le smorfie e le contratture, forse «segnali veri, tracce / di un mondo altro, sottostante», ma 'segnali' solo per ipotesi, per dubbio.

4.2. Parentesi e parentetiche

'Ciò che resta', diceva *Le parentesi*, sono le «palafitte» del discorso: «le parentesi, gli incisi e le interiezioni». In realtà, Pusterla non fa propriamente della parentesi un istituto, né, di norma, le affida la funzione di mettere in primo piano gli elementi insignificanti del linguaggio, come accadeva nell'esperienza di Edoardo Sanguineti¹⁵; il modello Sanguineti emerge in alcuni punti di particolare oltranza, ma si tratta di fatti isolati. E tuttavia, l'uso della parentesi nella prima raccolta è ampio e costante, tanto da essere stato riconosciuto dalla critica come tratto espressivo, anche un po' abusato; ma come tale viene ammesso dall'autore stesso, che in più occasioni ha parlato di una 'moda' delle parentesi negli anni in cui veniva componendo i materiali del libro.

Atteso che non si registra qui l'uso della parentetica modalizzante, che è fat-

to meramente linguistico e comunque a frequenza nettamente minoritaria in *Concessione all'inverno* (si veda ad esempio l'incipit della terza sezione di *Riflessioni sul fallimento*: «E questa, *vedi*, è la scrittura / della rabbia inespressa...»), ci dedichiamo alla sola parentetica con valore di subordinata¹⁶, rispetto alla quale possiamo compiere alcune distinzioni di servizio:

a. *uso standard: inserimento di un inciso o un discorso su un altro piano di enunciazione*:

Le ricorrenze sono molte, gli esempi non possono che essere a campione. In *Paradiso*, *Caprino*, *Cavallino*, il v. 3 («scura ombra antistante l'acqua marcia») inserisce una notazione di colore (*scura*, *marcia*) in un contesto di collocazione spaziale del personaggio (v. 2 «immobile», v. 4 «in bilico sul margine»). Ai vv. 11-15, la parentesi isola un'intera strofe, la terza, che introduce la voce comune, ciò che succede «di solito», a contrasto dell'altra parentesi («egli sa») del v. 10. Nella prima strofe di *Bollettino stradale*, due parentesi isolano delle qualificazioni del soggetto collettivo impersonale, che trasmettono precisazioni sullo stato di tale soggetto e dunque per questo sono come ritagliate dal contesto: «si andrà (cupi) / raschiando nella fanghiglia la gola, sputacchiando / (attaccati dal freddo, da lui / sostenuti) su crinali / di bestemmianti montagne» (vv. 5-9); funzione analoga è ricoperta dall'ultimo verso, che aggiunge una seconda voce alla prima nell'enumerazione dei nomi dei picchi montuosi: «Corno di Gries! Pizzo di Claro! / (o ancora: Pontresina! Diavolezza! Piz Lagalb!)» (vv. 10-11), con un effetto generale alla *Papè Satan* dantesco, implicito anche nelle «bestemmianti montagne». La stessa cosa, ovvero l'inserimento di una seconda voce, si trova nella prima poesia delle *Riflessioni sul fallimento*, in cui però è chiara l'assegnazione alla voce e ai pensieri del soggetto, nella sua ricostruzione a posteriori dell'esperienza giovanile: «Erano le notti che si automobilava / senza (naturalmente!) meta, parlando» (vv. 1-2); e a una memoria del soggetto, dichiarata nel verbo stesso, è imputabile la parentesi della terza poesia della serie: «La scolpirei su pietre dure, / irosamente (ricordo un'iscrizione / pompeiana: *quisquis ama valia* [...])» (vv. 3-5).

L'uso di questo tipo di parentetica è misurabile nelle ultime due poesie della raccolta: nella poesia eponima torna la parentesi che isola una qualificazione del soggetto, qui un *tu*, nella forma di un'indicazione di modo, che implica una riflessione dello scrivente: «Attendi il ghiaccio (a piè fermo) tu / nella luce» (vv. 9-10); mentre nel *Dronte*, tutta intenta alla narrazione della catastrofe toccata all'animale, le parentesi non compaiono.

b. *uso espressivo, puntato sull'emersione della parentesi come elemento struttivo*:

La poesia che delle parentesi fa elemento struttivo è (*In gita a Courmayeur*): dove si noterà che già il titolo è tra parentesi, così come tra parentesi è il verso finale, portatore dell'altra indicazione di luogo, simmetrica a quella del titolo: «(Lontano mugghia la Dora Baltea)» (v. 21). La separazione dal testo e la menzione del toponimo (qui un idronimo: *la Dora Baltea*), unita alla registrazione

dell'«occasione» (*muggia*), si può ricondurre al modello del mottetto degli sciacalli di Montale: «(a *Modena*, tra i portici, / un servo gallonato *trascinava...*)».

Nel corpo della poesia, poi, larghe porzioni testuali sono comprese tra parentesi, tanto che il testo della poesia «fuori parentesi» si riduce a pochi inserimenti con cui viene espresso il tempo dell'azione, e seguiti i movimenti del soggetto («e quando allora nell'estremo / attimo [...] / tra una ressa appare [...] / coi suoi colori appena ingrigiti...»), mentre le parentesi portano i dettagli, gli elenchi, gli oggetti e i colori su cui si sofferma lo sguardo – «(i motori accesi, le scintille / elettriche...)»; «tra una ressa appare (di soldati, / [...] ritardatari / affannati, valigie, cappelliere)»; «(lo sporco delle stazioni, la puzza)» –. Il rapporto reciproco si rovescia nei versi finali, in cui la parentesi accoglie il movimento – «e infine (mentre tutto riprende / a muoversi)» –, e il testo fuori parentesi l'elenco: «superata la prova, / [...] il finestrino inceppato, / la corsa del pistone».

La parentesi come portatrice di dettagli, della focalizzazione dello sguardo sulle particolarità di ciò che la lingua ha definito con un iperonimo, torna nella seconda strofe della poesia successiva, *Bollettino stradale*: l'inverno «posa ghiaccioli inattesi» su «rugginosi automezzi», di cui la parentesi accoglie nomi in elencazione caotica, corredati anche di un aggancio al soggetto (la foto della «berlina del Führer» vista su un giornale dal dentista), che però via via si allontanano dalla definizione primaria, fino a quei «serpenti ... argentei» che rappresentano la massima escursione possibile dalla ruggine da cui si era partiti: «(trax, containers, TIR in ringhianta / parcheggio, la berlina del Führer recentemente / vista su foto in periodico nell'altra attesa, / dal dentista, l'automobile da corsa coi serpenti / sul cofano, argentei)». La parentesi contiene dunque non la mera esplicitazione del contenuto di dettaglio implicito nella definizione generale (i «rugginosi automezzi»), ma una libera associazione di pensiero incardinata sugli *automezzi*, che procede dallo squallore dell'ordinario alla libera luminosità del sogno.

c. «le parentesi, gli incisi e le interiezioni»

Un ruolo affine a quello delle parentesi è ricoperto dagli incisi (*Le parentesi*, v. 12), che del resto se ne distinguono solo per via del diverso segnale di pausa dal resto della frase. Anche per gli incisi si può individuare un uso ordinario e uno esposto, ossia quello nel quale, invece di rappresentare la zona della precisazione e dell'inserimento, l'inciso finisce per costituire il testo stesso. È il caso della terza strofe del *Bollettino stradale*, costruita come una colata sintattica in cui all'iniziale costruzione standard, provvista di ben identificabili espansioni («Il desolante inverno abbaia sempre / [...]: uno lo sente / se tornando, sgombra la strada, / [...] / giunto all'apposita piazzola accosta, piscia / dal monte delle Ceneri nel vuoto...»), si annette una successione di gerundi, replicata ben oltre l'uso e la funzione standard, che finiscono per occupare tutta la seconda parte della strofe, solcati anch'essi a loro volta da incisi interni: «[...] e *riandando*, / soddisfatto il

bisogno, *allacciandosi*, all'auto, come / per infantile curiosità, *restando* un attimo sul ciglio / [...], *sentendo* / tra i rumbi l'afflosciarsi delle spalle [...] / [...] *ricordando* / il mattino, la partenza [...] / [...] e ancora / *pensando* di dover scendere l'altro versante...». La colata di gerundi qui segnalata dipende tutta da quel «riandando» che è avvertibile riscrittura del montaliano *Forse un mattino andando*, collocata per antifrasi di sera, anche se in un'«ora non tarda», e congiunta all'espostissimo gerundio che precede: «voltandosi preso da raptus». Risalendo, dunque, si vede come la sequenza di gerundi inizi molto prima, quasi all'inizio del periodo, ovvero subito dopo il verbo principale, dove è collocato il primo: «uno lo sente / se *tornando*, sgombra la strada, / [...] / [...] *voltandosi* preso da raptus, / giunto all'apposita piazzola [...] / [...] / [...] e *riandando*, / soddisfatto il bisogno, ...» (dove si vede, tra l'altro, che tutte e tre le subordinate gerundive contengono a loro volta un inciso immediatamente successivo).

Evidente è l'intento parodico costruito su *Forse un mattino andando*, inserito tra l'altro in una raccolta che di frequente, nei confronti del modello-Montale, sceglie non la scaglia citazionale, ma la riscrittura integrale (si pensi a «*Posso solo restare immobile, osservare*», nella sezione V, *Le nevi estive*, su *Merigiare pallido e assorto*); anche se in realtà non propriamente di parodia si dovrà parlare, quanto di memoria spontanea di un gesto, quello del 'voltarsi', sancito per sempre dall'*Osso* in questione, e quindi passibile di riaffioramento improvviso, capace di imporsi come gesto umano, come meccanismo percettivo, seppur svuotato di senso, com'è giusto che sia, giacché il soggetto si volta, sì, «preso da raptus», ma non c'è riconoscimento o disvelamento che segua il voltarsi, sibbene il solo soddisfacimento del «bisogno».

A mo' di conclusione

‘Ciò che resta’, riconosciuto dall'autore stesso come motivo fondamentale della sua poesia, lo è davvero, e segna un percorso all'interno della sua produzione successiva. Se la via della parentetica fu presto abbandonata, o corretta – la lingua di *Bocksten* è tesa, e prosciugata sotto questo punto di vista –, il ‘resto’ ha continuato a interrogare Pusterla. In *Bocksten*, esso assume la doppia forma del figlio che ‘rimane’ in vita dopo la morte del padre, e dei ‘resti’ mortali del *Bockstenmannen*, che interrogano il soggetto con le ragioni della propria permanenza. Per le raccolte successive, torna a proposito un'osservazione di Enrico Testa, al quale, parlando soprattutto di *Le cose senza storia*, 1994, e *Pietra sangue*, 1999, appare decisiva «l'operazione – assimilabile a certi procedimenti fisici o elettrici – con cui Pusterla mette, per così dire, in tensione il privato referto esistenziale con quanto è riluttante ad ogni assimilazione del soggetto»¹⁷. E questo ‘privato referto esistenziale’, irrelato alla storia dell'io – come abbiamo visto per i «copertoni nerastri» galleggianti sulle acque –, coincide soprattutto con le ‘cose’, sempre appartenenti alla specie delle *inutili cose*, che tuttavia, con il procedere

della poetica pusterliana, giungono forse, almeno, alla posizione di un'interrogazione: «“rottami”, “arnesi inutili”, “detriti, / mattoni scagliati, denti di coniglio”, “scorie”, “oggetti dimenticati nel giardino” attraggono l'attenzione, incombono sullo sguardo e ne indeboliscono i propositi conoscitivi sino a rovesciare (con uno scarto che è anche di Giampiero Neri) i termini consueti della visione: “Ci osservano / le cose, il loro immobile / resistere a quel vento”»¹⁸.

NOTE

¹ Per questa e altre osservazioni rimando a un libro sulla poesia di Fabio Pusterla in via di preparazione (con Linda Bisello, Davide Dalmas, Laura Gatti, Stefano Giovannuzzi e Beatrice Manetti), di cui la lettura che presento non è che una anticipazione.

² *Le terre emerse. Poesie scelte 1985-2008*, Torino, Einaudi, 2008. Gli errori più rilevanti sono l'omissione di una parola in *Le parentesi* (v. 4: «che preludono al crollo. Lo scricchiolio»), e di quasi un verso e mezzo in *Nottetempo* (il cui v. 8 nell'edizione einaudiana recita «contenente un liquido verde. Un allettante», mentre si tratta di due versi nell'originale: «contenente un liquido verde; un orologio, / dei giornali tedeschi. Un allettante»). Si registra tuttavia anche una variante d'autore, nella riunione in microsequenza dotata di titolo, *Due sfondi*, di due poesie («*Rade un gabbiano l'acqua a volo teso*», e «*I pioppi, a prenderli da dritta*») che nella prima edizione – e di lì fino alla terza, sempre per Casagrande – stanno su pagine separate, senza numerazione 'I' e 'II' come accade nell'antologia einaudiana (che in certo modo recupera l'associazione di altri due testi, «*Le acque della pianura*» e «*Profondo azzurro (quasi cupo viola)*», con la numerazione I e II e il titolo comune *Due paesaggi*, con la quale prende inizio la sezione IV, *Catarifiangenti*; alla stessa sezione appartengono anche le due poesie riunite nelle *Terre emerse* con il titolo di *Due sfondi*). Altre varianti minori riguardano la punteggiatura. Dalla prima alla seconda edizione Casagrande (in cui scompare la prefazione di Maria Corti) si corregge il refuso che aveva colpito l'ultima parola del libro, «gechi» (prima come «geghi»).

³ Ritrovo una distinzione simile nella riflessione che Gianluca Cuozzo va componendo intorno alle 'cose ultime': si veda appunto *Filosofia delle cose ultime. Da Walter Benjamin a Wall-E* (Bergamo, Moretti e Vitali, 2013), e il saggio *In viaggio tra i rifiuti con Italo Calvino, Michel Tournier e Ted Botha*, in G. Cuozzo, *Resti del senso. Ripensare il mondo a partire dai rifiuti*, contributi di M. Leone, S. Porro ... [et alii], Roma, Aracne, 2012, p. 24, in cui tuttavia si tratta del 'resto' nei termini di una separazione, della scelta e sopravvivenza di un elemento sull'altro: «Affermare l'armonia e l'ordine, in ogni caso, è un'operazione di separazione e obliterazione ontologica, che crea una cesura insanabile tra elementi della realtà all'insegna del *tollere*: da un lato quelli leciti e destinati a permanere (in cui la forma può rilucere come qualcosa di ricercato, a cui il fare dell'artista tendeva come al risultato desiderato), dall'altro quelli rifiutati (come elemento inutile, eccedente e scabroso da espungere dal mondo dell'arte)».

⁴ Come, con Calvino, si legge ancora in Cuozzo, *In viaggio tra i rifiuti* cit., p. 27: «Il contenuto della *poubelle* rappresenta la parte del nostro essere e avere che devo quotidianamente sprofondare nel buio perché un'altra parte del nostro essere e avere resti a godere la luce del sole»; «Io esisto, resisto solo come resto sublimato di altre *chances* esistenziali giudicate improprie e, proprio per questo, accantonate e soppresse – sacrificando cioè altre porzioni dell'io alle divinità inferie della lordura...» (cfr. I. Calvino, *La poubelle agréée*, in Id., *La strada di San Giovanni*, Milano, Mondadori, 1990).

⁵ Cito dalla terza edizione, 2012, p. 107.

⁶ La menzione di *Andenken*, a fronte della mia osservazione circa le due parti che compongono la poesia *liminare* di *Concessione all'inverno*, era stata compiuta da Fabio Pusterla per comunicazione diretta, durante il seminario torinese organizzato da chi scrive, il 22 novembre 2013 (nella serie «La poesia italiana degli anni Ottanta: incontri con i poeti», e condotto insieme a Davide Dalmas, Stefano Giovannuzzi, Beatrice Manetti, Laura Gatti e Linda Bisello); subito dopo è comparsa in una autolettura de *Le parentesi*, nella quale Pusterla menziona appunto il nostro seminario, uscita sull'edizione online di «Nuovi Argomenti» nella rubrica «I poeti leggono se stessi», a cura di Maria Borio

(n. 64, ott.-dic. 2013: <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/fabio-pusterla-legge-le-parentesi/>), da cui proviene la citazione. Per Andenken cfr. F. Hölderlin, *Poesie*, intr. e trad. di G. Vigolo, Milano, Mondadori, 1971, pp. 234-37: 237.

⁷ Tutti i corsivi nei testi citati sono miei. Specifico che metto in corsivo i titoli delle poesie, e in corsivo tra virgolette gli incipit delle poesie prive di titolo.

⁸ Di un «nesso di “macerie” e utopia di ricostruzione» parla Andrea Acribo nel lucido profilo dedicato a Fabio Pusterla (in *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007, pp. 111-18: 117). Pochi elementi si possono desumere invece da Gabriele Belletti, *Cosa perde l'io. Le istituzioni letterarie e la poesia di Fabio Pusterla*, «Poetiche», 2009, 1, pp. 139-65, che, pure, inizia parlando della poetica delle «cose».

⁹ Anche se si potrà rilevare che in realtà un'analogia c'è, giacché le dittologie dei vv. 6-8 sono appunto *tre*. Una disposizione ternaria c'era dunque anche prima, seppur meno visibile perché disposta verticalmente nei versi, e non orizzontalmente in ogni singolo verso, come accade nel v. 12.

¹⁰ Innegabili sono la derivazione dal Montale di *Satura*, dagli usi della neoavanguardia (Sanguineti in primis), dalla moda di quegli anni – come racconta l'autore stesso –, nonché il riconoscimento di un uso sovrabbondante, corretto fin dalla raccolta successiva. Cfr. Acribo, *Fabio Pusterla*, in Id., *Poesia contemporanea cit.*, p. 120: «emblematico di *Concessione all'inverno* è poi il modulo della parentesi, usato qui, ma abusato nel resto del libro, a imitazione delle tante parentetiche di controcanto ironico e di *correctio* dissacrante [...] dell'ultimo Montale, magari sovrapposto a certo repertorio della neoavanguardia».

¹¹ Vi si trovano endecasillabi regolari (v. 3, con diafe *scura* ^v *ombra*; vv. 6, 7, 9, 17), tronchi (v. 2), sdruccioli (vv. 11, 20), caudati (v. 13, con l'aggiunta finale di *lucci* a una scansione regolare), alternati a settenari (vv. 8, 14 e 15 [sdruccioli entrambi], 21); anche il verso incipitario può essere considerato settenario, con diafe *che* ^v *un vecchio*.

¹² Alludo all'analisi di *Concessione all'inverno* compiuta da Davide Dalmas durante il seminario torinese citato sopra.

¹³ La contrapposizione tornerà nel quarto dei *Tredici quadri* (o anche di più), in cui il protagonista tenta di arrivare «col pensiero» al Pronto Soccorso, dove avrà «notizie / finalmente truculente (ossa rotte, sprizzanti arterie, / ferite da coltello: *non questa stracca malattia*)» (vv. 8-10); probabilmente con memoria del Gallo cedrone montaliano (vv. 5-8: «Era più dolce / vivere che affondare *in questo magma*, / più facile disfarsi al vento che / qui *nel limo*, incrostati sulla fiamma»). Per la memoria di Montale in *Concessione all'inverno* rimando all'ampio saggio di Pietro Benzoni, *Le smorfie del ghiaccio che si sgretola. Il montalismo di Fabio Pusterla*, «Stilistica e metrica italiana», 5, 2005, pp. 267-307, che è tuttavia ampliabile (il rimando alle *Stalle di Augia* non compare), e in alcuni punti anche opinabile.

¹⁴ Una nota dell'autore spiega che «la *carne di scimmia* designa, nel lessico militarresco svizzero italiano, una varietà di carne in scatola distribuita frequentemente alla truppa, non proprio entusiasta. Si favoleggia che, in uno dei molti recessi fortificati delle nostre montagne, ne siano stipate scorte gigantesche» (3^a ed., p. 110).

¹⁵ Il quale nell'emersione delle parentesi sovverte l'ordinata gerarchia concepita, ad esempio, nella *Fabbrica del mondo* di Francesco Alunno, che disponeva i lemmi del suo vocabolario da Dio al Mondo all'Uomo giù fino all'Inferno: «e con l'Inferno che si conclude, poiché si vuole deprimerle terminalmente, con le Particelle e le Parentesi» (E. Sanguineti, *Il complesso di Cratilo*, in Id., *La missione del critico*, Genova, Marietti, 1987, p. 216; rinvio alla mia introduzione alla sezione Edoardo Sanguineti in *Antologia della poesia italiana*, diretta da C. Segre e C. Ossola, III. Ottocento-Novecento, Torino, Einaudi, 1999, pp. 1659-62: 1661).

¹⁶ Desumo la distinzione da G. Borgato e G. Salvi, *Le frasi parentetiche*, in *Grande grammatica italiana di consultazione*, a cura di L. Renzi, G. Salvi e A. Cardinaletti, vol. III. *Tipi di frasi, deissi, formazione delle parole*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 165-74. Ma lo studio di riferimento resta B. Mortara, *Studi sintattico-stilistici sulle proposizioni incidentali*, Torino, Giappichelli, 1956.

¹⁷ E. Testa, *Fabio Pusterla*, in Id., *Dopo la lirica. Poeti italiani 1996-2000*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 395-97.

¹⁸ Testa, *Fabio Pusterla cit.*

DIALOGHI

PAOLO BORSA

*Pace, giustizia e bene comune da Guittone a Dante.
La poesia politica in età comunale**

*Peace, justice and common good from Guittone to Dante.
Political poetry in the communal age*

ABSTRACT

Il contributo seleziona e analizza alcuni esempi di poesia politica del Duecento che trattano di guerra. Diversamente dal contesto occitanico, nel quale si sviluppò una fiorente tradizione lirica di ispirazione marziale, in ambito italiano – come Dante rilevò nel *De vulgari eloquentia* – la poesia d'armi alla maniera di Bertran de Born non allignò mai: i rimatori in lingua di sì aderiscono a un'ideologia repubblicana, che non considera la guerra come un valore in sé e si incardina invece sui principi di pace, giustizia e bene comune. La condanna di Bertran de Born tra i seminatori di discordie, nel canto XXVIII dell'*Inferno*, si spiega proprio sulla base del rifiuto dantesco dell'anarchia guerriera, eversiva e anti-istituzionale, che ispira la poesia d'armi del trovatore.

The paper selects and analyses some examples of 13th-century Italian political poetry dealing with war. As Dante observes in *De vulgari eloquentia*, Italian poets did not develop a specific tradition of war poetry in the manner of Occitan troubadour Bertran de Born: in their poems they espouse a republican ideology, which does not consider war as a value in itself and instead emphasizes peace, justice, and common good. The condemnation of Bertran de Born among the Sowers of Discord, in Canto XXVIII of *Inferno*, can be explained as Dante's rejection of subversive and anti-institutional, warlike anarchy that inspires Bertran's war poetry.

* Il contributo rielabora la comunicazione presentata a Torino il 15 settembre 2011 al XV Congresso nazionale dell'Associazione degli Italianisti Italiani (ADI), all'interno della sessione «Poesia e politica fra Duecento e Cinquecento» coordinata da Claudia Berra. Ringrazio Enrico Fenzi e Roberto Tagliani, Beatrice Arduini e Claudia Crevenna, Giustino Pasciuti della Biblioteca Civica di Monza, Tom O'Donnell.

Al principio del secondo libro del *De vulgari eloquentia* Dante, dopo avere identificato in *salus*, *venus* e *virtus* i tre *magnalia*, cioè le tre materie degne di essere trattate con il volgare illustre, afferma che nella tradizione lirica italiana non esiste alcun rimatore che possa essere paragonato al trovatore Bertran de Born come cantore della guerra: ‘non mi risulta – scrive Dante – che nessun italiano abbia finora poetato di armi’ (II II 7-8)¹. Secondo il poeta fiorentino, dunque, non esisterebbe alcun poeta in lingua di *sì* che abbia celebrato la guerra (e la discordia che la determina) alla maniera di Bertran de Born, né quindi che abbia magnificato le battaglie, gli eserciti e i massacri secondo il punto di vista dei *joves* e *cavalliers*, ossia di quella ‘feudalità minore’ – cui lo stesso trovatore apparteneva – che riconosceva come propri valoricardine la prodezza, la liberalità, il servizio d’amore e il disprezzo per tutte le attività economiche².

L’affermazione dantesca circa l’assenza di un cantore delle armi in *vulgar latium* appare difficilmente contestabile, anche se è forse passibile di qualche sfumatura o precisazione. A partire dalle considerazioni svolte in un recente contributo, nel quale ho tentato un primo bilancio del *corpus* delle rime politiche delle Origini³, e selezionando, nel complesso dei testi ivi analizzati, alcuni componimenti rappresentativi delle principali linee tematiche e stilistiche, in queste pagine seguirò due percorsi. Da un lato proverò a mostrare quali elementi della poesia d’armi occitanica, e con quali peculiari caratteristiche, siano eventualmente riscontrabili nella lirica italiana del Duecento di argomento politico⁴. Dall’altro, mettendo in rilievo il contesto culturale in cui si formano e operano i poeti in lingua di *sì* (per il quale sarà proposto anche un confronto con l’iconografia del più tardo ciclo pittorico del *Buon Governo* di Ambrogio Lorenzetti, a proposito del motivo del ‘corpo’ comunale), cercherò di indicare una ragione plausibile per l’assenza della materia guerresca dalla nostra tradizione lirica antica.

È noto che non vi sono esempi di poesia d’armi, né di poesia politica, nel complesso dei testi della Scuola siciliana, di cui Federico II fu «il grande “committente”»⁵. Nell’età di Federico, il dibattito in versi sulle vicende politiche internazionali resta appannaggio quasi esclusivo dei poeti in lingua d’oc, i cui componimenti circolano rapidamente tra Italia, mondo franco-provenzale e penisola iberica. Il caso di Percivalle Doria è paradigmatico. Rimatore ascrivibile alla Scuola siciliana, Percivalle è autore di due canzoni d’amore in lingua italiana⁶; tuttavia, per lodare il *pretz*, ossia il ‘valore’ di Manfredi sceglie – quasi naturalmente, si direbbe – il provenzale, componendo un sirventese (*Felon cor ai et enic*: BdT 371,1) in cui rifiorisce la maniera di Bertran de Born: segno che egli non considerava la lingua letteraria italiana né adeguata a esprimere l’ispirazione guerresca caratteristica del trovatore perigordino né a favorire la circolazione del proprio testo nell’intera area interessata ai conflitti di potere sorti in Europa alla morte dell’imperatore⁷.

Diverso è il caso della lirica cosiddetta siculo-toscana, nella quale si registra una ripresa, in lingua italiana, del genere del sirventese provenzale, negletto dai siciliani. In questa sede mi soffermerò su quattro casi specifici di questa stagione poetica, tre dei quali sono da collocare – come, del resto, il sirventese di Percivalle – nel contesto delle guerre angioine. Si tratta:

- delle tenzoni politiche tra poeti fiorentini conservate nel ms. Vaticano latino 3793 [V], che vedono come promotore o protagonista Monte Andrea, cambiatare esule a Bologna;
- del sonetto del fiorentino Orlanduccio orafo *Oi tu, che s'errante cavaliere*, indirizzato a Pallamidesse Bellindote;
- del sirventese italiano di Don Arrigo *Alegramente e con grande baldanza*;
- della canzone di Guittone d'Arezzo *Ora che la freddore*.

Le tenzoni di Monte Andrea sono un ottimo punto di partenza, perché illustrano in maniera evidente la prospettiva diversa, rispetto ai trovatori, da cui i rimatori italiani guardano allo scontro militare⁸. Nelle tenzoni in lingua di *sì* la guerra non appare come il momento sommo in cui saggiare il *pretz* dei beligeranti, né si riscontra mai un punto di vista neutrale sulla contrapposizione d'armi tra i sovrani scesi in campo. Il punto di vista dei rimatori italiani è, per così dire, sempre un punto di vista di parte. E, negli scambi di versi tra poeti fiorentini, diverso è anche il genere metrico scelto: non la canzone in forma di sirventese, ma la misura più concisa del sonetto, peraltro sottoposto spesso a sperimentazione, anche ardita, rispetto alla sua forma classica, con sonetti con fronte di dieci versi (la cosiddetta 'modificazione di Monte Andrea'), sonetti raddoppiati, sonetti rinterzati⁹. Ne vedremo due esempi. Il primo è una minima selezione dal sonetto raddoppiato *Non isperate, ghebellin'*, *socorso* scritto a quattro mani prima della battaglia di Tagliacozzo (1268) dal guelfo Monte e dal ghibellino Schiatta Pallavillani, che prendono la parola alternatamente. Rispetto ai testi provenzali, balza immediatamente agli occhi la sostituzione delle tradizionali idealità cortesi e cavalleresche con una prospettiva assai più concreta, che tende a quantificare in termini metaforicamente monetari – Monte è un banchiere – la potenza militare e il danno della sconfitta (V 778, vv. 18 e 27)¹⁰:

[M.] Or non sapete come Carlo *paga*...

[S.] Di cui avem danno, fia *pagato* a doppio.

Nondimeno, i versi di Monte e di Schiatta si caratterizzano per una notevole violenza verbale, peraltro dissimile dalle epiche scenografie belliche di Bertran de Born e precorritrice, piuttosto, di certo realismo creaturale della prima cantica della *Commedia* (ivi, vv. 20–25)¹¹:

[S.] Amico, ör ti lega al dito questa:
la nostra gente è di combatter vaga,

sì che, de' tuoi, avranno sol la groppa.
 [M.] Me par mill'anni pur ch'e' siano al campo!
 Ché bene avrete, ghebellin', ta' s-coppio,
 giamai d'alcun non si ranodrà pezzo.

Lo scambio più interessante è però, a mio avviso, la tenzone in diciassette sonetti che coinvolge anche ser Cione, ser Beroardo, Federigo Gualterotti, Chiaro Davanzati, messer Lambertuccio Frescobaldi e, indirettamente, Pallamidesse di Bellindote (V 882-898). Al di là della riproposizione di un punto di vista 'economico' sulla sostanza delle forze in campo, si segnala qui l'attenuazione della violenza espressiva, a fronte però di un progressivo incremento della difficoltà tecnica della scrittura poetica, che porta a esiti estremi lo sperimentalismo metrico e verbale; nella parte finale di questa tenzone, che si restringe ai soli Monte e Lambertuccio, troviamo infatti complicati sonetti rinterzati fitti di rime interne, equivoche, equivoche contraffatte, frante, addirittura in tmesi, come nel sonetto rinterzato di Monte *Coralment'ò me stesso 'n ira* (V 898, vv. 1-3 e 23-25)¹²:

Coralment'ò me stesso 'n ira, ca ppo-
 rgo, a tal, mio dire, ca ppo-
 co mi saria morte, s'i' ne cappo!

...

Ma li colpi mortali fiaro, ah, qua-
 ndo giugnerà à qua
 la gente ch'è contra Carlo fera; a' qua'
 torrà la vita! La qua-
 ntità sia asai, ch'e' dice: «Pur da' qual!».

Si tratta di componimenti il cui significato risulta indissolubilmente legato alla peculiare forma grafica del testo, alla sua *mise en texte* e *mise en page*¹³. In questa maniera, chiusa e difficile, la difficoltà per il lettore non risiede tanto nell'interpretazione del testo (vi sono pochi dubbi, peraltro, circa lo schieramento politico dei tenzonanti), quanto nella sua decodifica. Bastino qui due campioni tratti rispettivamente da un sonetto di Monte e da uno di Lambertuccio (*Diraggio c'a dir aggio questa volta*, V 896, vv. 16-25; *Com'fort'è forte, e traforte, l'ora*, V 897, vv. 13-22), che rappresentano due veri e propri capolavori formali¹⁴:

Ché certo (äccerto chi 'n Carlo spera)
 sua luce luc'e spera
 più che 'l sol: e' sol è del mondo spera!
 Che, s'è che se 'n dispera,
 di llui a voglia lo involgia, s'è che spera
 (di vita no lo svita e disispera!);
 chi (ben n'è!) im ben ne spera,
 e vòl leale portar le ale e 'non si spera,
 fa e rifà sua spera.

E' porto ciò c'a porto in dritta spera.

Dunque, s'un unque, qualunqu'è, ne sente,
 resia sia consente,
 ch'e' vede e rivede, e non vede ciò che sente:
 lo cò, in ta' loco, asente,
 ch'el fa-llo a fallo, in fallo di senté'.
 Però äverò è terrò ä mente
 (nom pèra impera mente
 per sonetti netti, detti, ä mente):
 Carlo (non car l'ò smente)
 move e remove, ov'e' maï non mente!

In queste tenzoni vengono meno contesto e idealità cavallereschi; gli autori e il loro pubblico non appartengono, infatti, all'ambiente cortese dei professionisti della guerra, ma all'ambiente comunale dei professionisti della scrittura: sono notai, cambiatori, mercanti. La stessa complicazione formale dei testi, del tutto estranea ai componimenti guerreschi occitanici, qualifica e definisce emittenti e destinatari nel *milieu* socio-culturale degli 'esperti della parola'.

Un'eccezione a tale tendenza è rappresentata dal secondo caso isolato in questa sede: il sonetto del fiorentino Orlanduccio a Pallamidesse, composto alla vigilia della discesa in Italia di un «nuovo re» identificabile con Corradino di Svevia¹⁵:

Oi tu, che se' errante cavaliere,
 de l'arme fero e de la mente saggio,
 cavalca piano, e diceròtti il vero
 di ciò ch'io spero, e la certezza ind' aggio:
 un nuovo re vedrai a lo scacchiere
 col buon guerrier che tant'ha vasallaggio;
 ciascun per sè vorrà essere impero,
 ma lo penser non serà di paraggio.
 Ed averà intra lor fera battaglia;
 e fia sen' faglia tal, che molta gente
 sarà dolente, chi chi n'abbia gioia;
 e manti buon' distrier' coverti a maglia
 in quella taglia saran per neiente:
 qual fia perdente, alor conven che moia.

L'interesse di questo sonetto risiede nel punto di vista dell'autore, assimilabile a quello dei trovatori coevi: sia per una certa ispirazione cavalleresca di Orlanduccio – che, pur scherzosamente, si rivolge al proprio destinatario chiamandolo «errante cavaliere» e schizza nella sirma una scena di battaglia che può evocare la maniera di Bertran de Born – sia per la sostanziale neutralità del poeta rispetto alle parti in campo, che trova un interessante parallelo nel sirventese 'bertrandiano' di Aicart del Fossat *Entre dos reis vei* (BdT 7,1), verosimilmente coevo al sonetto di Orlanduccio e composto in Italia¹⁶.

Il testo della stagione 'angioina' che presenti maggiori analogie con l'ambiente occitanico è, però, la canzone *Alegramente e con grande baldanza*, il cui autore, «Donna rigo» nella rubrica del Vaticano, deve essere riconosciuto in «Donn· Arigo», vale a dire l'Infante Enrico (Arrigo) di Castiglia, fratello cadetto di Alfonso X *el Sabio* e nipote di Carlo I d'Angiò. La canzone è scritta proprio contro Carlo, che si era rifiutato di restituire a Don Arrigo l'ingente prestito che questi gli aveva concesso per la preparazione, nel 1264, della spedizione italiana alla conquista del Regno di Sicilia. Di questo eccezionale componimento, del quale mi sono occupato altrove, presento qui solo i versi della violenta invettiva contro Carlo (vv. 25-28)¹⁷:

Mora, per Deo, chi m'à tratato morte,
e chi tien lo mio aquisto in sua ballia,
come giudeo: mi pare arò 'lor sorte
a loco imperial ciascuna dia.

Il caso di *Alegramente e con grande baldanza* è particolarmente interessante perché sembra trattarsi di un vero e proprio sirventese alla maniera provenzale: Don Arrigo elegge a modello, con il 'rincaro' di una rima interna, il metro di un testo precedente, ossia la fortunata canzone-sirventese di Fredi da Lucca *Dogliosamente e con gran malenanza*, di cui riprende, cambiandolo di segno, anche il titolo. Tra l'altro, non è improbabile che egli riuscisse non solo il metro, ma anche la melodia della composizione di Fredi, visto che nell'illustrazione della lettera iniziale di *Dogliosamente*, nel canzoniere Palatino, la pergamena che sta di fronte al poeta, seduto, parrebbe recare anche i righi musicali¹⁸. In *Alegramente* spazio linguistico italiano e spazio culturale provenzale si incontrano: il castigliano Don Arrigo è un *miles*, un *cavallier*; sceglie l'italiano per rivolgersi al suo nuovo pubblico (la canzone è, in buona sostanza, un testo di propaganda politica), ma si esprime nelle forme della lirica cortese e cavalleresca dei trovatori, piuttosto che in quelle della lirica comunale della nuova tradizione in lingua di sì. Prova ne è che, se la lingua scelta è l'italiano e il modello metrico la canzone *Dogliosamente* di Fredi, *Alegramente* presenta piuttosto significativi contatti con il sirventese di Bertran d'Alamanon *De la ssal de Proenza·m doill* (BdT 76,5), scritto nel 1262 contro la gabella sul sale imposta in Provenza da Carlo d'Angiò¹⁹. L'eccentricità della canzone di Don Arrigo può essere misurata attraverso il confronto con le due canzoni politiche a lei strettamente imparentate, ossia la citata *Dogliosamente* di Fredi e la risposta per le rime a quest'ultima *Ben è rason che la troppo argoglanza* di Arrigo Baldonasco, che la segue nel canzoniere Palatino²⁰. *Dogliosamente* è una vera e propria *canso-sirventes*, in cui l'argomento politico è trattato *sub specie amoris*, attraverso il lessico e con il ricorso a motivi della tradizione lirica di argomento erotico; la risposta di Arrigo Baldonasco svolge invece il tema politico in maniera esplicita, ma non secondo la prospettiva cortese e feudale di *Alegramente*, bensì secondo un'ottica municipale decisa-

te 'post-cortese', visto che affronta, per esempio, anche il tema del bando della parte sconfitta dal comune.

Il quarto e ultimo caso di questa breve rassegna è la canzone in settenari di Guittone d'Arezzo *Ora che la freddore* (XVIII ed. Egidi), scritta per «Ser Orlando da Chiuse». Il testo, di cui si riporta la quarta stanza, rappresenta uno dei rari esempi siculo-toscani di lirica 'non comunale', ossia di matrice autenticamente cortese e cavalleresca (vv. 31-40)²¹:

Piangendo e sospirando
non racquista l'om terra,
ma per forza di guerra
saggiamente pugnando.
E quello è da laudare
che se sa confortare
là dov'altr'om sconforti;
ma che prodezza porti
sì che 'n stato bon torni,
non che dorma e soggiorni.

Colpisce in questo componimento l'associazione tra la «forza de core» del poeta (v. 21), che rinnova la propria «gioia» e la propria volontà di cantare nonostante le difficoltà, e la «forza di guerra» di ser Orlando (v. 33), invitato a recuperare le proprie terre senza lasciarsi sconfortare dal rovescio della fortuna (che risale forse al 1261). È una situazione simile a quella delineata da Bertran de Born nei primi tre versi della canzone scelta da Dante nel *De vulgari eloquentia* per esemplificare la poesia d'armi, *Non puosc mudar un chantar non esparja* («Non puosc mudar un chantar non esparja / puois n' Oc-e-non a mes foc e trach sanc, / car grans guerra fai d'eschars senhor larc»: BdT 80,29)²²: lì, però, l'effusione del canto era una conseguenza dello spargimento di sangue, mentre qui Guittone propone la propria vitalistica volontà di cantare come modello per il proprio destinatario, affinché recuperi «forza» e riprenda a battersi. Diversamente dalla maniera di Bertran de Born, la canzone non è una celebrazione della guerra e del *furor militaris*; Orlando, infatti, è invitato a combattere «saggiamente» (v. 34). Tuttavia, è evidente che il modello militare proposto da Guittone a Orlando da Chiusi è un modello aristocratico, cortese e cavalleresco, come mostrano la schietta esortazione alla lotta armata, la lode del «pregio» militare e, parallelamente, la deprecazione di chi, dismesse le armi, langue in «agio e poso» (v. 52). Ad esclusione forse della lettera VII in versi a Corso Donati, *Ora che la freddore* si rivela un *unicum* nella stessa produzione di Guittone. Anche la celebre canzone *Magni baroni certo e regi quasi* (XLVII ed. Egidi), indirizzata nel 1288 al conte Ugolino e al nipote Nino Visconti, è sì un incitamento a prendere le armi, ma non è tanto un invito ad abbracciare l'impegno militare come qualità costitutiva del ceto aristocratico, quanto piuttosto allo scopo di ripristinare libertà e pace nella *res publica* pisana²³.

Questa considerazione ci porta all'argomento conclusivo del presente di-

scorso. Salvo rarissime eccezioni, la stragrande maggioranza dei testi politici italiani delle Origini ripudia l'esaltazione della discordia, dell'ira e della guerra, che rappresenta invece il nucleo ispiratore della lirica bertrandiana; i poeti siculo-toscani aderiscono, infatti, ai principi-guida dell'ideologia comunale, quali si ritrovano nella pubblicistica ufficiale e nei trattati politici preumanistici: pace, giustizia e bene comune²⁴. Si pensi ai più noti componimenti politici del *corpus* lirico duecentesco: *Gente noiosa e villana* di Guittone e, insieme a lei, l'altra canzone politica dell'Aretino *Ahi, lasso, or è stagion di doler tanto*, da mettere in relazione con la lettera XIV ai Fiorentini; testi in cui troviamo tre eloquenti formule, rispettivamente «pace e ragione» (v. 90), «giustizi' e poso» (v. 26) e «giustizia e pace» (§ 8)²⁵. Oppure *Ahi dolze e gaia terra fiorentina* di Chiaro Davanzati, o ancora *La dolorosa noia* di Panuccio del Bagno, che, come altri testi pisani, adotta la forma del *planh* e della denuncia, più che dell'invettiva²⁶. Spicca nel novero di questi componimenti politici la difesa dell'ideale dell'integrità del corpo comunale, che Guittone esprime sotto forma di personificazione del comune di Firenze, raffigurato in *Ahi, lasso* come un leone (il Marzocco), progressivamente smembrato e dilaniato per effetto delle lotte intestine tra ghibellini e guelfi, e in *Magni baroni* come una donna bellissima, ma «infermata», «dinudata» e «dimembrata». Si tratta, forse, dei più immediati precedenti della nota personificazione di Firenze realizzata da Dante nel canto VI del *Purgatorio*, nella quale la città, che continua a mutare e rinnovare le proprie «membre», è rappresentata come una donna «inferma», che non riesce a trovare pace nemmeno nel proprio letto (vv. 148-151)²⁷:

Quante volte, del tempo che rimembre,
legge, moneta, officio e costume
hai tu mutato, e rinovate membre!
E se ben ti ricordi e vedi lume,
vedrai te somigliante a quella inferma
che non può trovar posa in su le piume,
ma con dar volta suo dolore scherma.

Sul piano iconografico, un interessante termine di confronto per il lessico guittonianiano può essere ritrovato nel più tardo ciclo pittorico del *Buon Governo* (1338-39) realizzato da Ambrogio Lorenzetti, nella Sala della Pace del Palazzo Pubblico di Siena: un ciclo che parrebbe ispirarsi, almeno in parte, ai medesimi principi della trattatistica politica preumanistica su cui si era formata la generazione di Guittone e di Brunetto Latini²⁸, aggiornati alla luce della più recente «pubblicistica di nitida impronta aristotelica»²⁹. Nell'*Allegoria del Cattivo Governo* [tav. I], posta sulla parete sinistra della sala, si scorge, sul lato destro del dipinto, accanto alla figura troneggiante della Tirannide, il gruppo composto da FUROR (la cui rappresentazione richiama il minotauro e i centauri danteschi a guardia del cerchio dei violenti), DIVISIO e GUERRA [tav. II]. La terna, di segno idealmente positivo in un'ottica bertrandiana (nei sirventesi di Bertran de Born ira,

discordia e guerra costituiscono, come sappiamo, valori cardinali dell'ideologia cavalleresca del gruppo aristocratico e militare dei *joves*), assume nell'affresco connotazione profondamente negativa, raffigurando tre fra i più funesti flagelli della *res publica*. Si ponga particolare attenzione alla DIVISIO, rappresentata come una donna intenta a segare un oggetto in due (la sega è il corrispettivo negativo della pialla della Concordia, sulla parete centrale) e ritratta con i colori della balzana senese, bianco e nero, in una veste – su cui si contrappongono i diagrammi «SI» e «NO» – bipartita verticalmente, come a simboleggiare la divisione del corpo comunale. Per contro sulla parete di fondo della sala, nell'*Allegoria del Buon Governo* [tav. III], ai lati estremi della personificazione del Comune, ritratto come un uomo – il vecchio rappresenta anche il Bene Comune: «un *ben comun*», come si legge nel cartello inserito nel fregio sottostante, che i cittadini «per lor signor si fanno»³⁰ –, sotto forma di figure femminili si scorgono proprio le allegorie dei due valori repubblicani primari: PAX e IUSTITIA [tav. IV], che idealmente abbracciano l'intero complesso delle virtù (teologiche e cardinali, cui si aggiunge la Magnanimità) necessarie a reggere con sapienza la repubblica.

Posto, dunque, che pace e giustizia sono, tanto nella pubblicistica comunale quanto in quella imperiale³¹, i cardini di una *res publica*, per un cittadino (e un rimatore) del Duecento la guerra non è tanto, o non è solo, il momento in cui saggiare il pregio individuale, ma è soprattutto una dura necessità, che si affronta in vista di un obiettivo più grande. Come scrive frate Guittone nella canzone XXXIV *Tanto sovente dett'aggio altra fiada*, un cavaliere cristiano «a ben pugna / unde guerra diparte e pace adduce» (vv. 75-76)³². Brunetto Latini, nel *Tresor*, è sulla stessa linea: la guerra è talvolta inevitabile, e allora va combattuta con valore e coraggio, ma, quando le si dà inizio, deve essere intrapresa al solo scopo di portare nella comunità pace e giustizia (II 86 *Ci dit de la guerre*, 1)³³:

Au tens de la guerre, quant il lor covient bataille faire, il doivent tot premierement comencier la guerre a cele entencion, que, après la bataille, il puissent vivre en pais, sens tort faire.

I rimatori siculo-toscani si formano in contesto comunale, intriso di ideologia repubblicana, e si connotano come cittadini, funzionari pubblici, esperti di diritto e di retorica, più che come *joves* e *cavalliers*. Per questi ultimi la guerra è un bene, perché essi ne traggono sostentamento e identità sociale; per i *cives* delle città-stato italiane la guerra è invece, come si è detto, una dura necessità, perché alla lunga risulta di danno per l'intero corpo comunale. Allo stesso tempo, poiché in ambiente comunale l'elogio della guerra per la guerra e dell'anarchia guerriera, sul modello della lirica di Bertran de Born, sono di fatto inconcepibili, dalla lirica politica delle Origini è esclusa ogni neutralità. I rimatori duecenteschi sono uomini di parte: se proprio le divisioni non possono essere evitate e la guerra deve essere combattuta, che almeno questa sia di vantaggio per la parte vincitrice.

Quanto fin qui detto può forse contribuire a meglio spiegare la colloca-

zione infernale di Bertran de Born, che Dante pone nella nona bolgia tra i seminatori di discordia, e lo stesso contrappasso, per il quale egli appare come «busto senza capo», corpo acefalo che regge nella mano la propria testa «a guisa di lanterna» (*Inf.* XXVIII 118-126 e 139-142)³⁴:

Io vidi certo, e ancor par ch'io 'l veggia,
 un busto senza capo andar sì come
 andavan li altri de la trista greggia;
 e 'l capo tronco tenea per le chiome,
 pesol con mano a guisa di lanterna:
 e quel mirava noi e dicea: «Oh me!».
 Di sé faceva a sé stesso lucerna,
 ed eran due in uno e uno in due;
 com'esser può, quei sa che sì governa.
 ...
 «Perch'io parti' così giunte persone,
 partito porto il mio cerebro, lasso!,
 dal suo principio ch'è in questo troncone.
 Così s'osserva in me lo contrapasso».

Nella figura tronca o smembrata, amputata o dilaniata, i seminatori di discordia espiano le divisioni e lacerazioni arrecate al *corpo* della comunità. Per parte sua, nella recisione della testa dal busto Bertran de Born sconta l'avere indotto il cosiddetto Re giovane, Enrico III, a mettersi contro il padre, Enrico II, secondo quanto racconta anche la sua *vida*³⁵. È, però, più che verosimile che la condanna infernale del trovatore implichi anche la condanna etica della sua maniera poetica. Educato a un *saver* che stringe insieme arte della parola e arte del governo (la *rettorica*)³⁶, Dante, come i suoi predecessori e come il maestro Brunetto Latini, è costitutivamente ostile a una tradizione lirica che esalti il *furor* e la *divisio* come motori di una *guerra* permanente. Tanto che, nel momento in cui in *Inf.* XXVIII è «chiamato a cantare le armi», si fa «poeta, in un passo palinodico, non di *magnalia* ma di sozzure»³⁷. Un passaggio del *Tresor* di Brunetto è, a mio avviso, illuminante per comprendere un simile punto di vista nei confronti dell'impegno bellico (II 87 *Ci devise li contens entre la guerre et la pais*, 1)³⁸:

Mes, por amenuissier la creance de çaus qui dient que l'afaire de guerre est plus grant que cil de la cité, dit le maistre que pais et le affaire de la cité est manteneue par sens et par consoil de corages, mes li plusors ont quise bataille par aucune covoitise: mes a la verité dire poi vallent les armes dehors, se le sens n'est dedenz.

Mentre l'opposizione tra *dehors* 'fuori' e *dedens* 'dentro' si riferisce, sul piano politico, alla dinamica tra impegno militare *extra moenia* e attività di governo *intra moenia*, sul piano delle virtù individuali si riferisce all'imperativo di – per dirla in termini guittonianici – 'pugnare saggiamente', ossia alla necessità di non disgiungere il vigore fisico e il valore guerresco dalla ragione, alla quale spetta il compito di reggerli.

Per la comune adesione ai principi della pace e del bene comune, tanto l'ambiente imperiale della corte di Federico II quanto il mondo comunale e borghese delle città-stato dei poeti siculo-toscani prima e stilnovisti poi si pongono, ciascuno con le proprie specificità, su un versante opposto rispetto alla mentalità feudale e cavalleresca della Provenza di Bertran de Born: in tali contesti culturali, per ragioni diverse uniti – come mi suggerisce Enrico Fenzi – nel rifiuto pratico e ideologico dell'anarchia guerriera, declinata in chiave individuale e sempre intimamente eversiva e anti-istituzionale, un'autentica poesia d'armi in lingua di *si* non può allignare.

NOTE

¹ «Quare hec tria, salus videlicet, venus et virtus, apparent esse illa magnalia que sint maxime pertractanda, hoc est ea que maxime sunt ad ista, ut armorum probitas, amoris accensio et directio voluntatis. Circa que sola, si bene recolimus, illustres viros invenimus vulgariter poetasse, scilicet Bertramum de Bornio arma, Arnaldum Daniele amorem, Gerardum de Bornello rectitudinem; Cynum Pistoriensem amorem, amicum eius rectitudinem. [...] Arma vero nullum latium adhuc invenio poetasse»; 'Perciò queste tre cose, salvezza, amore e virtù, si rivelano come i grandi contenuti che debbono essere trattati nel modo più alto possibile: cioè lo saranno – meglio – gli argomenti che ad essi sono soprattutto connaturati, come la prodezza nelle armi, la passione amorosa e la volontà diretta al bene. Mi risulta, se ho visto bene, che solo di questi argomenti hanno poetato in volgare i più famosi, come Bertran de Born delle armi, Arnaut Daniel dell'amore, Giraut de Bornelh della rettitudine, Cino da Pistoia dell'amore e l'amico suo della rettitudine. [...] Non trovo, invece, che sin qui qualche italiano abbia composto poesie d'argomento guerresco': D. Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi, con la collaborazione di L. Formisano e F. Montuori, Roma, Salerno ed., 2012, pp. 150-55.

² Sulla fortuna della maniera bertrandiana cfr. S. Asperti, *L'eredità lirica di Bertran de Born*, «Cultura neolatina», LXIV, 3-4, 2004, pp. 475-525.

³ P. Borsa, *Poesia d'armi e poesia politica dalle Origini a Dante*, in *Cittadini in armi. Eserciti e guerre nell'Italia comunale*, a cura di P. Grillo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, pp. 141-95; rimando a questo contributo – ora confluito nel volume *Poesia e politica nell'Italia di Dante*, Milano, Ledizioni, 2012, insieme al precedente *Letteratura antiangioina tra Provenza, Italia e Catalogna. La figura di Carlo I* – anche per la bibliografia. Sull'assenza di un bilancio di questa specifica funzione nella lirica italiana del Duecento cfr. L. Leonardi, *Guittone e dintorni. Arezzo, lo 'Studium', e la prima rivoluzione della poesia italiana*, in *750 anni degli Statuti universitari aretini*. Atti del Convegno internazionale su origini, maestri, discipline e ruolo culturale dello 'Studium' di Arezzo. Arezzo, 16-18 febbraio 2005, a cura di F. Stella, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 205-23: 207-208 e n. 11.

⁴ Sul problematico rapporto tra poesia d'armi e poesia politica in relazione alla categoria dell'*utilitas* cfr. le considerazioni di C.E. Honess, 'Salus', 'venus', 'virtus': *Poetry, politics, and ethics from the 'De vulgari eloquentia' to the 'Commedia'*, «The Italianist», 27, 2, 2007, pp. 185-205: 195-200.

⁵ R. Antonelli, *Introduzione a I Poeti della Scuola siciliana*, ed. promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 3 voll., Milano, Mondadori, 2008, I. Giacomo da Lentini, ed. critica con commento a cura di R. Antonelli, pp. XV-LXXVIII: XVIII.

⁶ Cfr. Percivalle Doria, a cura di C. Calenda, in *I Poeti della Scuola siciliana* cit., II. *Poeti della corte di Federico II*, ed. critica con commento dir. da C. Di Girolamo, pp. 751-68.

⁷ Cfr. Asperti, *L'eredità lirica di Bertran de Born* cit., pp. 518-20; e F. Brugnolo, *La Scuola poetica siciliana*, in *Storia della Letteratura Italiana*, dir. da E. Malato, 14 voll., Roma, Salerno ed., 1995-2004, I. *Dalle Origini a Dante*, 1995, pp. 265-337: 295. La sigla BdT fa riferimento alla *Bibliographie der Troubadours* di A. Pillet e H. Carstens (Halle [Saale], Max Niemeyer Verlag, 1933), ora ri-

edita con una presentazione di M.L. Meneghetti e un aggiornamento del *corpus* testimoniale di S. Resconi per i tipi di Ledizioni, Milano (rist. anast. a cura di P. Borsa e R. Tagliani).

⁸ Su queste tenzoni si veda la sintesi di A. Robin, *Espoirs gibelins au lendemain de Bénévent. Les tensions politiques florentines (1267-1275 environ)*, in *La poésie politique dans l'Italie médiévale, études réunies* par A. Fontes Baratto, M. Marietti et C. Perrus, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 47-85.

⁹ Su queste forme metriche cfr. L. Biadene, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV* (1888), Firenze, Le Lettere, 1977, pp. 42 ss.

¹⁰ Il componimento si legge in Monte Andrea da Fiorenza, *Le Rime*, ed. critica a cura di F.F. Minetti, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1979, pp. 219-20; cito, qui e più avanti, attuando una leggera semplificazione delle grafie e del sistema di segni diacritici.

¹¹ Sui possibili debiti del Dante dell'*Inferno* nei confronti di Monte cfr. G. Capovilla, *Dante e i 'pre-danteschi'. Alcuni sondaggi*, Padova, Unipress, 2009, pp. 113-37, e J. Steinberg, *Accounting for Dante. Urban Readers and Writers in Late Medieval Italy*, Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press, 2007, pp. 145-69.

¹² Monte Andrea, *Le Rime* cit., p. 265. Su questa maniera si vedano le osservazioni di Capovilla, *Dante e i 'pre-danteschi'* cit., pp. 23-27. Per le rime tecniche cfr. P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 190-94; A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, pp. 549-51 (rima con tmesi), 562-66 (rima franta) e 572-78 (rima equivoca); e l'*Introduzione alle Concordanze della lingua poetica italiana delle origini* (CLPIO), a cura di d'A.S. Avale, con il concorso dell'Accademia della Crusca, Milano - Napoli, Ricciardi, 1992, I, pp. XXI-CCLXX: CCLXII-LXIII.

¹³ Cfr. H.W. Storey, *Transcription and Visual Poetics in the Early Italian Lyric*, Garland, New York - London, 1993, pp. 71-109.

¹⁴ Monte Andrea, *Le Rime* cit., pp. 262-65. Data la complessità del dettato di questi componimenti, riporto qui di séguito le parafrasi proposte da Minetti: [M.] 'Giacché (voglio assicurare chi spera in Carlo) la sua stella splende e sfolgora più del sole: egli soltanto è la luce che illumina il mondo! Mentre, se avviene che costui ne disperì, lo induce a condividere la sua fede: non lo devitalizza, certo, e s'vigorisce! Chi, invece, ha in lui salda speranza (e son molti che ve l'hanno), anzi vuol volare lealmente nel suo stormo, con fede incrollabile, fa in modo di rinnovarne di continuo la fiducia. Io, ad esempio, mi servo delle prove da lui finora fornite come del più efficace anabolizzante'; [L.] 'Comunque, se qualcuno, non importa chi, ci è stato a sentire, avrà certo concluso per il non-senso della nostra disputa; giacché, guarda e riguarda, non sarà riuscito a cogliere il sugo di quel che sentiva. In tali circostanze si può anche assentire meccanicamente; ma lo si fa "al buio", in mancanza d'una qualsiasi traccia logica percorribile. Perciò mi sembra igienico ripetermi, perché non s'estingua, a causa di quattro sonetti destituiti di senso, l'entusiasmo filo-imperiale, quanto segue: Carlo (mi dispiace che tu sia uscito di senno!) si agita e basta, laddove Lui, quello che dice, mantiene!'.

¹⁵ *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, 2 voll., Milano - Napoli, Ricciardi, 1960, I, p. 473. Su questa tenzone e sulla figura di Orlanduccio si veda da ultima I. Maffia Scariati, *A proposito di «un cavalier valente»: Pallamidessa Bellindote*, «Studi mediolatini e volgari», LIII, 2007, pp. 227-47: 239-47.

¹⁶ Sulla relazione tra il sonetto di Orlanduccio e la maniera di Bertran de Born cfr. G. Folea, *Cultura poetica dei primi Fiorentini* (1970), in Id., *Textus textis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 159-96: 195-96. Per *Entre dos reis vei* si veda A. de Bastard, *Aicart del Fossat et les événements politiques en Italie (1268)*, in *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière (1899-1967)*, édités par I. Cluzel et F. Pirot, 2 tt., Liège, Soledì, 1971, I, pp. 51-73.

¹⁷ *Alegamente e con grande baldanza* si legge, con introduzione e commento, nell'*Appendice* a cura di P. Larson a *I Poeti della scuola siciliana* cit., III. *Poeti siculo-toscani*, ed. critica con commento dir. da R. Coluccia, pp. 1146-56: 1149.

¹⁸ Cfr. M.L. Meneghetti, *Il corredo decorativo del canzoniere Palatino*, in *I canzonieri della lirica italiana delle Origini*, a cura di L. Leonardi, 4 voll., Tarnuzze - Impruneta - Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2000-2001, IV. *Studi critici*, 2001, pp. 393-415: 404.

¹⁹ L'edizione di riferimento di Bertran è ancora *Le troubadour Bertran d'Alamanon*, par J.-J. Sal-

verda de Grave, Toulouse, Privat – Paris, Picard, 1902 (*De la ssal de Proenza-m doill* alle pp. 47–53).

²⁰ Le due canzoni si leggono, con introduzione e commento, nelle sezioni dedicate rispettivamente a *Inghilfredi* e ad *Arrigo Baldonasco*, entrambe a cura di M. Berisso, in *I Poeti della Scuola siciliana* cit., III, pp. 493–572: 560–72, e pp. 573–96: 588–96.

²¹ *Le Rime di Guittone d'Arezzo*, a cura di F. Egidi, Bari, Laterza, 1940, pp. 39–41; si accolgono ai vv. 32 e 39 i ritocchi al testo proposti da C. Segre, *Per Guittone*, «Studi di filologia italiana», XX (1962), pp. 5–11: 9–11. Su *Ora che la freddore* cfr. A. Tartaro, *Orlando da Chiusi* (1963), in Id., *Il manifesto di Guittone e altri studi fra Due e Quattrocento*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 41–49.

²² «Non posso fare a meno di effondere un canto daché sire Sì-e-no ha appiccato fuoco e cavato sangue, perché una gran guerra trasforma in signore generoso un avaro». Testo e parafrasi secondo G. Chiarini, *Bertran de Born nel «De vulgari eloquentia»*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, 4 voll., Modena, Mucchi, 1989, II, pp. 411–19: 413 e 415.

²³ La lettera in versi a Corso Donati e la canzone *Magni baroni certo* si leggono rispettivamente in Guittone d'Arezzo, *Lettere*, ed. critica a cura di C. Margueron, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1990, pp. 97–101, e in *Poeti del Duecento* cit., I, pp. 235–40.

²⁴ Su tale tradizione rimando a Q. Skinner, *Ambrogio Lorenzetti: l'artista come filosofo della politica*, «Intersezioni», VII, 3, 1987, pp. 439–82, e a E. Artifoni, *Sull'eloquenza politica nel Duecento italiano*, «Quaderni medievali», 35, 1993, pp. 57–78. Sul concetto di bene comune si veda F. Bruni, *La città divisa. Le parti e il bene comune da Dante a Guicciardini*, Bologna, il Mulino, 2003, pp. 19 ss.

²⁵ Le due canzoni (XV e XIX ed. Egidi) si leggono nei *Poeti del Duecento* cit., I, pp. 200–09: 203 e 207; la lettera ai Fiorentini in Guittone, *Lettere*, cit., pp. 155–79: 157.

²⁶ Cfr. C. Davanzati, *Rime*, ed. critica con commento e glossario a cura di A. Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965, pp. 91–95; e *Le Rime di Panuccio del Bagno*, ed. critica a cura di F. Brambilla Ageno, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1977, pp. 72–78.

²⁷ D. Alighieri, *Commedia*, con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi, 3 voll., Milano, Mondadori, 1991–94, II. *Purgatorio*, 1994, pp. 195–96. Segnalano la relazione tra *Magni baroni* e *Purg.* VI T. Barolini, *Dante's Poets. Textuality and Truth in the Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1984, pp. 179–84, e C.E. Honess, *Dante and Political Poetry in the Vernacular*, in *Dante and his Literary Precursors. Twelve Essays*, edited by J.C. Barnes and J. Petrie, Dublin, Four Courts Press, 2007, pp. 117–51: 127–28.

²⁸ È questa la lettura proposta da Skinner, *Ambrogio Lorenzetti* cit., ribadita dallo stesso Skinner nel saggio *Il Buon Governo di Ambrogio Lorenzetti e la teoria dell'autogoverno repubblicano*, in *Politica e cultura nelle Repubbliche italiane dal Medioevo all'Età moderna*. Firenze – Genova – Lucca – Siena – Venezia. Atti del convegno (Siena 1997), a cura di S. Adorni Braccesi e M. Ascheri, Roma, Istituto storico italiano per l'Età moderna e contemporanea, 2001, pp. 21–42.

²⁹ M.M. Donato, *La «bellissima inventiva»: immagini e idee nella Sala della Pace*, in *Ambrogio Lorenzetti. Il Buon Governo*, a cura di E. Castelnuovo, contributi di M.M. Donato, F. Brugnolo, Milano, Electa, 1995, pp. 23–41: 31; rimando a questo volume anche per la riproduzione e la descrizione (sempre a cura della Donato) dell'intero ciclo pittorico della Sala della Pace. Per i riferimenti dell'affresco del Lorenzetti alla dottrina politica di Aristotele e di Tommaso d'Aquino e della sua scuola cfr. N. Rubinstein, *Political ideas in Sienese art: the frescoes of Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in Palazzo Pubblico* (1958) e *Le Allegorie di Ambrogio Lorenzetti nella Sala della Pace e il pensiero politico del suo tempo* (1997), ora entrambi in Id., *Studies in Italian History in the Middle Ages and the Renaissance*, 2 voll., Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2004–2011, I. *Political Thought and the Language of Politics. Art and Politics*, edited by G. Ciappelli, 2004, pp. 61–98: 62–75, e 347–64. Quanto alla diatriba tra sostenitori della tesi preumanistica e della tesi aristotelica, osserva M.M. Donato che «la cultura medievale vive in gran parte [...] di mediazioni e ibridazioni; il che vale a maggior ragione [...] quando si tratta di immagini. Perché, allora, imporre a un documento che accosta *Distributiva* e *Comutativa* a *Securitas* e *Timor* di «schierarsi» – per così dire – o con gli aristotelici, o con i preumanisti?» (*Ancora sulle «fonti» nel Buon Governo di Ambrogio Lorenzetti: dubbi, precisazioni, anticipazioni*, in *Politica e cultura nelle Repubbliche italiane* cit., pp. 43–79: 76).

³⁰ Cfr. F. Brugnolo, *Le iscrizioni in volgare: testo e commento*, in *Ambrogio Lorenzetti. Il Buon Go-*

verno cit., pp. 381-91: 385. Per l'ambivalenza della figura del vecchio cfr. Rubinstein, *Political ideas* cit., pp. 69-70; Skinner interpreta invece la figura come «rappresentazione simbolica dell'idea della civitas come sibi princeps, [...] raffigurazione del Comune di Siena come signore o governante di se stesso» (*Il Buon Governo di Ambrogio Lorenzetti* cit., p. 39).

³¹ Nel prologo del *Liber Augustalis* pace e giustizia sono paragonate a «due sorores» che «se invicem amplexantur»: W. Stürner, *Rerum necessitas und divina provisio. Zur Interpretation des Proemiums der Konstitutionen von Melfi (1231)*, «Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters», XXXIX, 2, 1983, pp. 467-554: 552.

³² *Le Rime di Guittone* cit., pp. 93-96: 95. Cfr. l'espressione «ben pugnare» al v. 29 della canzone-manifesto XXV *Ora parrà s'eo saverò cantare*: *Poeti del Duecento* cit., I, pp. 214-17: 215.

³³ «In tempo di guerra, quando è necessario combattere, i signori devono in primo luogo cominciare la guerra con l'intenzione di poter vivere in pace dopo il combattimento, senza fare torti»: B. Latini, *Tresor*, a cura di P.G. Beltrami, P. Squillacioti, P. Torri e S. Vatteroni, *Testo a fronte*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 532-37: 532-33.

³⁴ Alighieri, *Commedia* cit., I. *Inferno*, 1991, pp. 850-51 e 853-54.

³⁵ Bertran de Born riproduce «sul suo corpo la divisione che le sue parole avevano provocato nel corpo sociale»: L. Battaglia Ricci, «Perch'io parti' così giunte persone, / partito porto il mio cerebro, lasso!...»: *images agentes nella nona e nella decima bolgia*, in Ead. et alii, *Esperimenti danteschi. Inferno 2008*, a cura di S. Invernizzi, Genova - Milano, Marietti 1820, 2009, pp. 223-38: 237. Sulla rappresentazione infernale di Bertran de Born cfr. M. Picone, *I trovatori di Dante: Bertran De Born*, «Studi e problemi di critica testuale», XIX, 1979, pp. 71-94: 80 ss.; Honess, *Dante and Political Poetry* cit., pp. 142-49; e L. Marcozzi, *Metafore belliche nel viaggio dantesco*, in *La metafora in Dante*, a cura di M. Ariani, Firenze, Olschki, 2009, pp. 59-112: 73-83. Su *Inf. XXVIII* mi limito a segnalare due letture di P. Allegretti: *Canto XXVIII*, in *Lectura Dantis Turicensis*, a cura di G. Güntert e M. Picone, 3 voll., Firenze, Cesati, 2000-2002: I. *Inferno*, 2000, pp. 393-406; e *Chi poria mai pur con parole sciolte* (*Inf. XXVIII*), «Tenzzone», 2, 2001, pp. 9-25.

³⁶ Cfr. E. Artifoni, *I podestà professionali e la fondazione retorica della politica comunale*, «Quaderni storici», XXI, 1986, pp. 687-719.

³⁷ Marcozzi, *Metafore belliche* cit., p. 79.

³⁸ «Ma per ridimensionare l'opinione di chi dice che la materia militare è più rilevante di quella civile, il Maestro dice che la pace e le questioni civili sono gestite con la saggezza e l'avvedutezza dell'animo, mentre i più hanno cercato battaglia per una qualche cupidigia. Ma a dir la verità, di fuori a poco servono le armi, se non c'è senno dentro»: Brunetto, *Tresor* cit., pp. 536-37.



tav. I

Ambrogio Lorenzetti, *Allegoria ed Effetti del Cattivo Governo*, 1338-39; affresco; Siena, Palazzo Pubblico



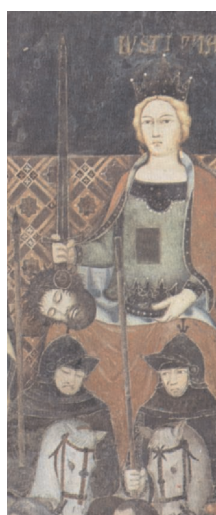
tav. II

Ambrogio Lorenzetti, *Allegoria ed Effetti del Cattivo Governo*, particolare



tav. III

Ambrogio Lorenzetti, *Allegoria ed Effetti del Buon Governo*, 1338-39; affresco;
Siena, Palazzo Pubblico



tav. IV

Ambrogio Lorenzetti, *Allegoria ed Effetti del Buon Governo*, particolari

ENRICO TATASCIORE

*Eternità dei mortali. Note sui Lirici greci di Quasimodo*¹

Eternity of mortals. Notes on Quasimodo's Lirici greci

ABSTRACT

Il saggio svolge alcune riflessioni sulla poetica della traduzione di testi antichi in Quasimodo, in particolare nei *Lirici greci*, soffermandosi sull'idea quasimodiana di universalità di una 'situazione poetica' come condizione della traduzione. Vengono quindi analizzate alcune traduzioni dei *Lirici greci*, osservate alla confluenza fra resa dell' 'universale' poetico e apporto della tradizione linguistica e stilistica italiana (Leopardi, d'Annunzio). Le traduzioni analizzate sono: *Tramontata è la luna* e *Quanto disperse la lucente aurora* (da Saffo), *Dormono le cime dei monti* (da Alceo), *A me non dà quiete* (da Stesicoro).

The paper offers some reflections on Quasimodo's translations of ancient texts, particularly on *Lirici greci*, focusing on Quasimodo's idea of the 'universality' of a poetic situation as a condition of the translation. Some *Lirici greci* translations are analyzed, focusing on the relationship between poetic 'universality' and the contribution of linguistic and stylistic Italian tradition (Leopardi, d'Annunzio). The translations considered are: *Tramontata è la luna* and *Quanto disperse la lucente aurora* (from Sappho), *Dormono le cime dei monti* (from Alcaeus), *A me non dà quiete* (from Stesichorus).

1. – Nel 1940, poeta oramai affermato del continente ermetico, Quasimodo offre alla lettura e al dibattito in Italia una importante raccolta di traduzioni, i *Lirici greci*. Il libro esce, con un saggio di Luciano Anceschi, per le Edizioni di «Corrente» di Milano. Seguono, nel '44 e nel '51, due nuove edizioni per Mondadori (nelle collane dello «Specchio» e della «Biblioteca Moderna»), sempre accompagnate da contributi critici di Anceschi (il precedente saggio, con modifiche, nel 1944; un intervento nuovo nel 1951), e ancora un'edizione mondadoriana nel 1958, con riproduzione dell'ultima introduzione di Anceschi ma con nuovi mutamenti nel testo, che ripristina in gran parte la lezione del '40 e rimarrà stabile negli anni. Delle successive edizioni, tutte per Mondadori, quella del '79 – che segue di undici anni la morte del poeta – è accompagnata da un ulteriore intervento di Anceschi, *Altre circostanze, per il libro*².

Nei *Lirici greci* la poesia sembra darsi immediatamente consacrata, definitiva, in bagliori di smaltata perfezione. Lo possiamo dire oggi, in maniera spassionata: è un'opera accattivante, certo il prodotto dell'ermetismo più accessibile a un grande pubblico. Secondo un'idea non infondata che s'è fatta spazio nella critica (si pensi ai giudizi di Sanguineti, di Mengaldo, di Luperini)³, leggiamo oggi i *Lirici greci* come il prodotto più alto del Quasimodo poeta, e come via di avvicinamento, fra le più valide e seducenti, alla lirica greca antica (quale capitolo su Saffo, nei manuali scolastici, omette di citare una versione di Quasimodo?). Eppure il libro nasceva come esperienza al limite tanto per l'ermetismo in generale (si parlò di «classicizzazione dell'ermetismo», o di «ermetizzazione dei classici») quanto per Quasimodo stesso, che aveva studiato il greco da autodidatta e si esponeva in primo luogo alle critiche del mondo accademico.

Né si può dimenticare che, in data 1940, il libro esce come quinta opera di un ormai riconosciuto maestro dell'ermetismo: Quasimodo aveva esordito nel 1930 con *Acque e terre*, pubblicato dalle Edizioni di Solaria in Firenze (il centro geografico e ideale dell'esperienza ermetica), per poi confermarsi con *Oboe sommerso* (Genova, 1932), *Erato e Apollion* (Milano, 1936), *Poesie* (Milano, 1938). I *Lirici greci* accrescevano insomma di un'unità preziosa un decennale curriculum 'ermetico', erano opera, impreveduta per giunta, di un poeta pienamente padrone dei propri mezzi.

È vero che la stagione ermetica di Quasimodo tende oggi – si pensi soprattutto alla scuola – a essere rimossa, in favore proprio dei *Lirici greci* o della più accessibile poesia del dopoguerra (*Alle fronde dei salici*, per tutte, o *Milano, agosto 1943*); ma occorre sempre ricordare, per non perdere la giusta prospettiva, quanto taluni motivi, talune costanti figurative e lessicali del Quasimodo ermetico influiscano sulla scelta dei frammenti lirici e sui modi della loro resa in italiano. Se il traduttore «stinge sul poeta», ha scritto Garboli, «è stato il poeta a produrre dalla propria vocazione, dal proprio linguaggio nativo, il traduttore»⁴.

2. – Il dibattito sui *Lirici greci* fu ampio e duraturo⁵. Il libro di Quasimodo, che riunisce frammenti di Saffo, Alceo, Anacreonte e di altri quattordici poeti greci antichi (più due anonimi), costrinse in effetti a una presa di posizione tanto la poesia e la critica militante di allora, nel multiforme panorama dell'ermetismo e di esperienze affini o contrarie, quanto il mondo accademico, e in primo luogo i grecisti, chiamati direttamente in causa dalla proposta dei *Lirici*.

Il punto chiave rimane comunque, al principio come alla fine del percorso critico (cioè dagli anni quaranta fino ai giorni nostri), il rapporto problematico che i *Lirici greci* istituiscono con la storia. Semplice rifiuto, fuga verso un assoluto temporale? O non è meglio intendere tale rapporto come relazione dialettica, il cui senso si rinnova a contatto con i diversi contesti di ricezione? Nel caso dei *Lirici greci* non possiamo non tener conto che quest'opera così tesa verso una dimensione assoluta e atemporale, in cui soggetto e civiltà si rigenerino col riattingere un'espressione essenziale e pura dell'anima – della, diciamo in sintesi, umanità dell'uomo – nasce in un'epoca in cui sul soggetto e sulla civiltà si sta realizzando la minaccia dell'espropriazione autoritaria, della privazione della libertà.

Il lavoro di Quasimodo sui lirici antichi comincia infatti nel 1938, quando il regime fascista ha dato ormai il più deciso giro di vite al suo indirizzo politico e culturale. L'Italia è dal 1936 un 'impero'. Alla «rivoluzione antropologica», che il fascismo – scrive un suo storico, Emilio Gentile – mise in atto per «rigenerare il carattere degli italiani, per creare una nuova razza di dominatori e di conquistatori», si legano tanto l'istituzione del Ministero per la cultura popolare (27 maggio 1937), quanto la promulgazione delle leggi antiebraiche (17 novembre 1938)⁶. Quanto al rapporto col mondo classico, va ricordato il terzo importante bimillenario celebrato dal fascismo, quello augusteo del 1937, che riprendeva i temi del giubileo virgiliano del '30 (il bimillenario oraziano del '35 fu evento meno eclatante) piegandoli a una ideologia ormai smaccatamente aggressiva e imperialistica: se nel '30, all'indomani del plebiscito e nel momento di massimo consenso al fascismo, l'*Enaide* era chiamata a rappresentare l'affresco di un immaginario di regime allora in costruzione, fondato sul rispecchiamento del presente nei miti e nella storia di Roma (mentre il Virgilio 'georgico' poteva esser preso a modello della soluzione 'autarchica' opposta dal regime alla crisi economica europea e americana), la ricorrenza augustea del '37 sarà occasione, dato il ruolo storico del personaggio celebrato, di una vera e propria apoteosi della cultura dell'«impero», nel frattempo fattosi realtà con le politiche coloniali⁷.

Per un poeta come Quasimodo, antifascista convinto e lontano da ogni ambizione di recupero dell'«epopea nazionale», è chiaro che molto difficilmente il mondo latino – *quel* mondo latino così inteso – poteva configurarsi come orizzonte di ricerca poetica. Il mondo greco, e quello della lirica in particolare, offrivano invece un terreno che la cultura ufficiale di allora aveva lasciato intatto. Tuttavia, se questo è un primo punto da tener fermo, bisognerà riconoscere come tanto più si-

gnificativo un libro quale *Il fiore delle Georgiche*, pubblicato solo due anni dopo i *Lirici greci* e in piena guerra mondiale (nell'anno, peraltro, in cui il volume *Ed è subito sera* raccoglie, selezionandola, la precedente produzione poetica)⁸. Quasimodo non rinuncia alla profonda umanità di Virgilio, al suo senso del dolore, ma l'incontro con il grande poeta dell'età augustea avviene su terreni senz'altro più appartati, distanti da quelli che la retorica del regime poteva aver colonizzato. Nella nota che precede l'antologia, Quasimodo scrive infatti che nella voce di Virgilio «possiamo riconoscerci antichi per quel 'sentimento della solitudine', che è il riflesso della pena dell'uomo, del dolore in senso assoluto»⁹.

Si può riflettere su questa frase anche per avvicinare i *Lirici greci*. Che cosa significa «riconoscerci antichi»? Vale a dire: al di là del rapporto specifico con Virgilio, che cos'è per Quasimodo la ricerca dell'antico? È la ricerca di un sentimento umano universale, assoluto, non soggetto alle stratificazioni culturali, alle 'interpretazioni', del tempo e della storia. Una volta che un poeta ha *trovato* un tratto, una sfumatura, un elemento di questo universale umano, esso vale per sempre.

Ricerca dell'antico è forse un'espressione inesatta: meglio sarebbe dire che la ricerca di Quasimodo si ambienta *nell'antico*, ove il poeta cerca se stesso abolita l'incrostazione dei secoli, dei millenni: si riconosce antico, quanto antico è il sentimento, lo stato essenziale dell'animo, che ha ritrovato nella parola del poeta antico. Ecco quindi che quella parola, nella traduzione, diventa proprietà del poeta moderno, ma in quanto proprietà riconosciuta universale; e 'antico', in questo senso profondo, viene a coincidere con 'eterno'. Parliamo naturalmente dell'eternità relativa data ai mortali: Quasimodo lo sa bene, e basta pensare al senso di morte che pervade tutta la sua poesia per comprenderlo¹⁰.

La frase su Virgilio letta poco sopra esprime dunque un caso particolare del modo in cui Quasimodo intende il problema della traduzione. Gli verrà spontaneo, così, confidarsi con la Cumani con queste parole: «è una Saffo veduta e sentita da me, ed ecco che quelle parole suonano come nelle mie migliori liriche»¹¹.

3. – L'eternità della poesia, si è detto, è un'eternità misurata sull'uomo, sulla sua temporalità, sulla storia. Esige il poeta, e tanto più poeti antichi e frammentari come i lirici greci, che la sua parola sia udita nel tempo che gli appartiene per coglierne l'atemporalità. La filologia si rivela dunque strumento indispensabile per il poeta moderno che voglia riudire nella pienezza della sua «situazione di canto» la voce del poeta antico: si tratta, come scrive Quasimodo, di «giungere, mediante la filologia, a rompere lo spessore della filologia» (*Una poetica*, 1950)¹².

In base a quanto si è detto, cerchiamo di leggere alcuni testi, con lo sguardo a quella stella polare di Quasimodo che è il 'valore poetico' della parola. Operazioni del traduttore a prima vista scandalose ci appariranno, così, frutto di una scelta teoricamente motivata¹³.

Fra i testi più celebri della raccolta è questo da Saffo, *Tramontata è la luna*:

Tramontata è la luna
e le Pleiadi a mezzo della notte;
anche giovinezza già dilegua,
e ora nel mio letto resto sola.

Scuote l'anima mia Eros,
come vento sul monte
che irrompe entro le querce;
e scioglie le membra e le agita,
dolce amara indomabile belva.

Ma a me non ape, non miele;
e soffro e desidero.

Sembra, e di fatto è, in questa veste, un'unica poesia. Ma se andiamo a guardare il testo greco, ci accorgiamo che la versione di Quasimodo corrisponde alla somma di ben cinque frammenti, distribuiti sulle tre strofe del testo italiano: uno corrisponde alla prima strofa, due sono fusi nella seconda e due nella terza¹⁴. Potevamo pensare che Quasimodo volesse riunire, sotto un unico titolo, tre frammenti, ovvero tre quadri, particolarmente vicini per soggetto e tema; ma non è così, e non soltanto perché, come abbiamo visto, i conti 'non tornano' (5 frammenti contro 3 strofe): la traduzione di Quasimodo 'unifica' i frammenti di Saffo in un testo compiuto ed estremamente coeso, di precisa coerenza interna, espressa in un'unità di pensiero, con i suoi rapporti interni di analogie e opposizioni, che naturalmente la semplice somma dei frammenti originari di per sé non basta a rendere.

Abbiamo così nel testo della traduzione tre momenti, segnati dalle tre strofe. All'inizio un notturno: l'ora del tempo, cui risponde l'ora della vita del soggetto. La luna è tramontata, e con essa la costellazione delle Pleiadi. È il momento in cui la terra resta priva di una luce, poiché l'alba non è ancora sorta. L'uomo sente più acuta, in questo momento, la sua solitudine e la sua impotenza. Il giorno tornerà, ma per Saffo – ecco il passaggio per analogia – «giovinezza già dilegua».

La solitudine che rende più disperata la fine di giovinezza, su cui si chiude la prima strofa, trova un immediato contrasto fin dall'*incipit* della seconda strofa: «Scuote l'anima mia Eros». Tale strofa risulta dall'unione di due frammenti, contenenti ciascuno una similitudine: Eros come vento che scuote le querce (alberi resistenti per eccellenza, quindi è tanto più drammatico il contrasto fra l'inaffidabilità del tronco e lo sconvolgimento delle chiome); ed Eros come belva indomabile, al cui potere la soggezione è dolce e amara a un tempo (si pensi a uno sviluppo famoso di Catullo: *odi et amo...*). Qui il traduttore unifica, *non ripetendo* la parola «Eros» (soggetto espresso di ciascun frammento), ma inserendo un nesso coordinante: «scuote [...] e scioglie».

Sorprende ancor più l'intervento che la terza strofa compie sui due frammenti originari: non solo li unisce, ma li coordina, così uniti, al movimento della poesia, compiendone il senso. Il «ma» che apre la strofa, nemmeno a dirlo, è tutto di Quasimodo: la solitudine di Saffo («a me non ape, non miele») è ribadita quindi dopo che la poesia ci ha immerso, con la seconda strofa, nel turbine senza scampo di Eros, sicché la condizione dell'io viene a esprimersi nei termini puri dell'insanabile contrasto: «e soffro e desidero» (il primo «e», che nell'originale greco apparteneva al modulo coordinante «e... e» interno al frammento, s'incarna in Quasimodo della coordinazione fra il primo e il secondo verso della strofa, cioè fra i due frammenti di cui essa si compone).

Quanto all'intensa trama avverbiale della prima strofa, «anche», «già», «ora» («ormai» nel '40), Valgimigli appuntava così a margine, nella copia dei *Lirici greci*, prima edizione, donatagli da Quasimodo: «zeppe! Proprio di lui Quasimodo, del poeta che ama la parola significativa! esempio tipico». Giovanni Benedetto, trascrivendo e commentando l'appunto di Valgimigli nell'ampio, dettagliato saggio contenuto in *Lirici greci e Lirici nuovi*, ricorda la traduzione del filologo, che del tutto coerentemente «preferirà affidarsi alla paratassi», cercando un diverso rapporto traduttivo con «il semplice δέ» legante del testo greco: «Tramontata è la luna; / Tramontate sono le Plèiadi; / è mezzanotte; l'ora passa; / e io sono qui, sola»¹⁵. Ma è in Quasimodo soltanto la poetica della «parola significativa», o non anche la ricerca d'una sorta di distensione di canto e, insieme, di una unità di situazione limpidamente strutturata nel rapporto delle sue componenti interne? L'avverbio, questo vettore di relazioni, o meglio l'impiego capillare e insistito degli avverbi, opererebbe in questo caso, nel lavoro di Quasimodo, a estrarre dal frammento l'«idea» con la sua l'unità di canto.

4. – L'esempio di *Tramontata è la luna* ci pone di fronte a quella preminenza della poesia come valore immutabile che orienta l'attività del traduttore: il quale, come abbiamo visto, non solo traduce, ma sceglie e associa frammenti. L'unità di questi frammenti nella configurazione della poesia non ha carattere filologico. Quasimodo non sta ricostruendo, dai *disticta membra* della tradizione, un carme di Saffo andato perduto. Sta ricostruendo invece una «situazione di canto», in cui i frammenti si aggregano come molecole attratte da reciproche qualità poetiche. Il rapporto non è dunque storico, ma di intrinseca necessità poetica.

Non c'è, nei *Lirici greci*, un testo che non sia compiuto, che non sia iscritto, cioè, nei confini dettati dal suo autore. Ma questi frammenti, cui nell'appropriazione del poeta moderno rispondono poesie che hanno, diciamo così, il privilegio dell'integrità e dell'impronta di un io, ci sono giunti veramente come «oggetti», pietre su cui il tempo ha operato le sue scalfitture, le abrasioni, i tagli indiscriminati che possono pure risultare da una somma di scelte umane (soggette quindi sempre a un particolare orizzonte storico, di percezione, di

idee e di gusto), ma il cui senso profondo non possiamo rintracciare. È tuttavia dalla suggestione arcana di questi prodotti dell'uomo fatti 'cose' che una «ricerca» come quella di Quasimodo (sua è la parola) trae la più essenziale motivazione¹⁶. Anche se gli esiti, poi, non sono necessariamente gli unici ammissibili, come dimostra il fatto che sul problema della traduzione – e anche sui *Lirici greci* – la discussione evolve con sempre nuove prospettive.

Tramontata è la luna offre anche in questo un esempio prezioso. La parola «giovinezza», nella prima strofa (v. 3), traduce il greco ὥρα, che tra i suoi significati ha «ora», «stagione», «primavera» e, appunto, «giovinezza». Una prima traduzione del frammento, consegnata a una lettera a Maria Cumani, interpretava ὥρα con «ora» («È tramontata la luna e le Pleiadi: / è mezzanotte. L'ora fugge / e io giaccio sola»)¹⁷. Già dalla prima stampa del 1940, però, a «ora» subentrò «giovinezza». Al di là della questione linguistica (su cui Quasimodo prende posizione nelle note al libro), ci accorgiamo però che qualcos'altro sostiene la scelta della parola «giovinezza», qualcosa che riguarda ciò che Niva Lorenzini felicemente chiama lo «spessore della lettura»¹⁸. È la memoria di Leopardi, che nel *Tramonto della luna* paragona la fine della giovinezza allo scomparire della luna dal cielo: momento di buio assoluto, cui seguirà per la natura un nuovo giorno, ma per l'uomo vecchiaia e morte:

quale in notte solinga
[...]
scende la luna [...]
tal si dilegua, e tale
lascia l'età mortale
la giovinezza.

L'idea centrale del *Tramonto della luna* sottintende certo, in Leopardi, una confidenza con Saffo; e ora Quasimodo, dal poeta dell'*Ultimo canto di Saffo*, prende in prestito appunto le parole dell'idillio, «tal si dilegua [...] la giovinezza», e traduce: «anche giovinezza già dilegua». Il punto d'arrivo, sembra dirci questa scelta, conserva inalterato quel nucleo originario scoperto da Saffo – scoperto, diremmo, *una volta per tutte* – e confermato agli albori della poesia moderna da Leopardi. «Tutto è già stato in questa poesia», scriverà Quasimodo di Saffo nel '53: «la cronaca è divenuta eternità da un giorno all'altro»¹⁹.

5. – A cercare, i casi si moltiplicheranno. Si consideri ancora il famosissimo frammento di Saffo che incomincia Ἔσπερε πάντα φέρεις, tradotto nei *Lirici greci* col titolo *Quanto disperse la lucente Aurora*:

Espero, tutto riporti
quanto disperse la lucente Aurora:
riporti la pecora,

riporti la capra,
ma non riporti la figlia alla madre.

E si confronti con la traduzione di Georg. III, 434 *Vesper ubi e pastu vitulos ad tecta reducit*:

...quando
Espero riporta i giovenchi dal pascolo al ricovero.

Se nell'esametro virgiliano il traduttore percepisce l'eco d'una sapienza cui già Saffo aveva dato, e una volta per sempre, parola («l'eco», diceva Pascoli in *Epos*, «di voci che furono», voci di una sapienza popolare antichissima fermata nelle stratificazioni della poesia), la sua scelta nel rendere le parole di Virgilio conserverà testimonianza di quell'eco col riprodurre le parole già 'trovate' come equivalente lirico di Saffo: la voce 'Espero' traslitterata dal greco, il suo complemento necessario 'riportare'. Dove il rapporto di necessità della molecola linguistica, riconosciuto dal traduttore nel sistema diacronico dei testi originali nel loro rapporto storico, è da lui fermato nella dimensione sincronica, interna e intratestuale, della sua *œuvre*.

Ma poiché anche questa ha una sua interna diacronia, l'esito *ne varietur* risulterà da un movimento, per dirla in termini tellurici, di assestamento. «Vespro, tutto riporti» era la traduzione nel 1940, e la polarità *Ἑσπερος/Αὔωρ* trapassava, con la scelta del nesso oppositivo *vespro/aurora*, dal sistema greco a quello italiano (ma si potrebbe dire 'latino' in senso esteso, o 'romanzo'). «Espero, tutto riporti» sarà invece la scelta nel 1944, e all'ora del giorno come momento del rientro, *vespro*, opposta all'ora dell'uscita e della 'dispersione', *aurora*, subentrerà il ruolo attivo, la presenza celeste, dell'astro Espero che rimena gli esseri alla propria dimora. Possono anzi legarsi a questo nuovo modo d'intendere il ruolo di *Ἑσπερος/Espero* nella 'scena' del frammento due ulteriori modifiche sul testo del 1958, che sarà il definitivo: il passaggio da «aurora» ad «Aurora», che sembra controbilanciare sul versante di *Αὔωρ* la personificazione di Espero²⁰; e la nuova interpretazione offerta per l'ultimo tratto del frammento, filologicamente controverso: «ma non riporti la figlia alla madre» contro il precedente (1940, '44, '51) «riporti il figlio alla madre». L'insorgere di questo elemento di drammaticità, legato al tema saffico della fanciulla che, sposata, non farà ritorno agli affetti della famiglia o del tiaso, rende certo più pregnante la personificazione di Espero come 'divinità del ritorno', cui la voce lirica si rivolgerebbe allora se non per un'accusa, almeno per una constatazione d'impotenza²¹.

6. – Potrà essere utile leggere un altro testo esemplare, in cui si fondono concentrazione del traduttore sul 'motivo' e contributo di una tradizione più recente. È il famosissimo frammento di Alcmane che Quasimodo intitola, dal primo verso, *Dormono le cime dei monti*:

Dormono le cime dei monti
e le vallate intorno,
i declivi e i burroni;

dormono i rettili, quanti nella specie
la nera terra alleva,
le fiere di selva, le varie forme di api,
i mostri nel fondo cupo del mare;

dormono le generazioni
degli uccelli dalle lunghe ali.

In questo caso alla poesia corrisponde un solo frammento, ma distribuito da Quasimodo su tre strofe. Anche qui, peraltro, come in *Tramontata è la luna*, abbiamo un momento di espansione nella strofa centrale (maggior numero e maggior lunghezza dei versi) seguito da una strofa breve, di soli due versi, che chiude su un movimento ampio di complementi cadenzati senza strappi («le generazioni / degli uccelli dalle lunghe ali»). Distribuito di assonanze e allitterazioni, l'ultimo verso ha tutte le qualità di verso "di chiusura": «Degli uccELLI DALLe Lunghe ALI».

La 'logica poetica' del testo, insomma, ci appare anche qui stringente: non siamo più di fronte a un frammento, a un segmento, cioè, dai confini arbitrari. Se guardiamo poi al testo greco, ci accorgiamo che esso si lascia sì facilmente ripartire in tre aree d'immagini (il mondo inanimato dei monti e dei burroni; il mondo degli animali di terra e acqua, di quelli insomma di quaggiù, ivi comprese le api; e il mondo degli uccelli, che volano sopra tutto), ma non batte l'accento sulla parola «dormono» (εὔδουσιν) quante volte lo fa Quasimodo. Il verbo compare al principio del frammento, di dove raccoglie tutti i soggetti successivi, dai monti agli esseri del mare, e viene ripetuto al penultimo verso, a introdurre «le generazioni degli uccelli». Quasimodo invece fa iniziare ogni strofa con «dormono», musicalmente, un po' come d'Annunzio ripeteva nella *Pioggia nel pineto* il verbo-chiave «piove».

Non a caso si è parlato, per i *Lirici greci*, di estetismo e maniera: qui, dove l'insegnamento di d'Annunzio si palesa così spontaneo, la traduzione appare più che mai riflessa, tesa al raggiungimento di un equilibrio e di una misura interni. Ripensando alle dichiarazioni teoriche del traduttore, tuttavia, non possiamo fare a meno di riconoscerne le ragioni: Quasimodo isola ed espande ciò che reputa il valore poetico centrale del frammento, il motivo del dormire universale; e attorno ad esso ordina le cose della terra, del mare, del cielo. Motivi profondi della sua ispirazione lo attraevano verso tale esito e tale scelta organizzativa. Pensiamo a *Dormono selve* di *Òboe sommerso*²², dove il titolo, come spesso in Quasimodo, riprende un verso e suggerisce il centro emotivo e semantico della poesia, il suo alveo:

Dormono selve
di verde serene, di vento,
pianure dove lo zolfo
era l'estate dei miti
immobile.

Il sonno delle selve si protende qui direttamente verso un senso simbolico («era l'estate dei miti / immobile») – un senso 'moderno' che in nessun frammento di Alcmane potremmo ritrovare. E cogliamo qui un altro aspetto tipico dell'avventura del tradurre, tanto più se essa coinvolge poeti: il testo tradotto oppone una resistenza, pone dei limiti. È una tensione di cui evidentemente vive anche questa traduzione.

La poesia e la poetica di Quasimodo possono incontrare, del resto, in questa ricerca che è lotta ma anche riconoscimento, la scheggia antica che le rifletta come un breve specchio. È quanto accade col frammento di Stesicoro che il traduttore intitola *A me non dà quiete*:

Poi che raramente la Musa
allieta soltanto, ma rievoca
ogni cosa distrutta:

a me non dà quiete il dolce
sonante flauto dalle molte voci
quando comincia soavissimi canti.

È una poesia che parla del destino del poeta in termini analoghi a quelli di tanta lirica di Quasimodo: «nessuna cosa muore, / che in me non viva» (*Seme*, vv. 8-9, in *Òboe sommerso*); «Il tuo dono tremendo / di parole, Signore, / sconto assiduamente» (*Al tuo lume naufrago*, vv. 8-10, in *Erato e Apòllion*); «Dissòno. E tutto che mi nasce a gioia / dilania il tempo; un'eco appena / ne serba in voce d'alberi» (*Insonnia*, vv. 4-6, in *Erato e Apòllion*).

7. – Una poesia come quella dei *Lirici greci* richiede una fiducia nel lettore che potremmo definire 'operativa'. Non occorre cioè condividere con Quasimodo, in via teorica, la «fede assoluta nella poesia» (così Carlo Bo)²³ che ha sostenuto, possiamo dire ispirato, quelle traduzioni; occorre però di tale fede accettare l'orizzonte operativo, per accedere alle vie più riposte del prodotto che ne è nato, la poesia che leggiamo. Nel '64 un giovane Raboni, pur facendosi portavoce della – scrive Niva Lorenzini – «perplexità dei nostri anni, che a quella fede hanno da tempo rinunciato senza rimpianto», non per questo ha apprezzato meno l'intensa suggestività dei *Lirici*²⁴.

Tracce di un movimento interno alla stessa «fede» di Quasimodo rivela, tuttavia, proprio l'altra esperienza traduttoria dei primi anni quaranta, quella di Virgilio. *Il fiore delle Georgiche* esce, si è detto, in piena guerra. Fra le macerie

dell'Italia distrutta, in uno scritto del 1945, Quasimodo dirà: «la lezione di Virgilio mi condusse al discorso, a una misura di oggettivazione, alla quale forse non sarei arrivato che con la privazione del canto»²⁵. Era finito il tempo lirico della soggettività, del canto immacolato; o meglio viveva ancora, quel tempo, nelle revisioni dei *Lirici*. La poesia di Quasimodo cerca davvero, dopo la guerra, una «misura di oggettivazione», di espansione sulle cose, sugli affetti, sulla situazione civile. Virgilio esemplificava una poesia che, partita da premesse dotte, dall'idillio teocriteo e dalla raffinata perizia alessandrina, tali premesse piegava all'espressione di un mondo tutt'altro che conchiuso nei limiti del gioco letterario, aperto anzi al dolore cosmico e storico. È una lezione di «realismo», dice Quasimodo, di cui la sua poesia farà tesoro²⁶. E il lettore potrà cercare e rileggere, fra le poesie de *La vita non è sogno* (1946-1948), *Dialogo*, che si apre con due versi dell'episodio di Orfeo ed Euridice nel libro IV delle *Georgiche*:

«At cantu commotae Erebi de sedibus imis
umbrae ibant tenues simulacraque luce carentum».
Siamo sporchi di guerra e Orfeo brulica
d'insetti, è bucato dai pidocchi,
e tu sei morta.

...

NOTE

¹ Sono pagine la cui genesi è didattica; pure, mi auguro, possono offrire al lettore esperto occasione di tornare sul libro e su alcuni suoi testi.

² Vi furono anche edizioni numerate (della prima, quella di «Corrente»), e seconde edizioni immediate o quasi (1945 dell'edizione dello «Specchio»; 1953 dell'edizione della «Biblioteca Moderna»). Ma qui non occorre seguire in dettaglio l'iter bibliografico. Le introduzioni di Anceschi ai *Lirici greci* sono ora raccolte in S. Quasimodo, *Lirici greci*, a cura e con postfazione di N. Lorenzini, con tre scritti di L. Anceschi, Milano, Mondadori, 2004² (d'ora in avanti Quasimodo, *Lirici greci* ed. Lorenzini). Tale edizione reca anche il testo a fronte e ricostruisce, in apparato, il quadro delle varianti, non senza riferimenti alla filologia al tempo frequentata da Quasimodo. Ad essa si farà riferimento, tenendo presente anche, naturalmente, l'edizione del 'Meridiano', da cui si citano le poesie delle altre raccolte: S. Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura di G. Finzi, prefazione di C. Bo, Milano, Mondadori, 1971. Per *Il fiore delle Georgiche*, cui si farà cenno più avanti, l'edizione di riferimento è S. Quasimodo, *Il fiore delle Georgiche, Canti di Catullo, Dalle Metamorfosi di Ovidio*, introduzione di G. Finzi, Milano, Mondadori, 1980. Indispensabile, oggi, la ricchissima ricostruzione a più mani di G. Benedetto, R. Greggi, A. Nuti, *Lirici greci e Lirici nuovi. Lettere e documenti di Manara Valgimigli, Luciano Anceschi e Salvatore Quasimodo*, introduzione di M. Biondi, Bologna, Compositori, 2012.

³ E. Sanguineti, *Poesia italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1969, vol. I, p. LIX; P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano, 1981, p. 588; R. Luperini, *Il Novecento*, Torino, Loescher, 1981, p. 605: giudizi raccolti e commentati da Niva Lorenzini nella *Postfazione* a Quasimodo, *Lirici greci* ed. Lorenzini, pp. 252-54.

⁴ C. Garboli, *Dalla Grecia con molti sogni* (1968), ora col titolo *Salvatore Quasimodo ne La stanza separata*, Milano, Scheiwiller, 2008 (1969¹), p. 330.

⁵ Come mostra la già citata *Postfazione* a Quasimodo, *Lirici greci* ed. Lorenzini.

⁶ E. Gentile, *Fascismo. Storia e interpretazione*, Roma-Bari, Laterza, 2002, p. 27.

⁷ Per tutto ciò cfr. L. Canfora, *Fascismo e bimillenario della nascita di Virgilio*, in *Enciclopedia Virgiliana*, diretta da F. Della Corte, vol. 2, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1985, pp. 469-72. Rispetto agli altri due, il bimillenario oraziano avvenne, scrive Canfora, «più in sordina» (p. 469).

⁸ S. Quasimodo, *Il fiore delle Georgiche*, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1942; *Ed è subito sera. Poesie*, con un saggio di S. Solmi, Milano, Mondadori, 1942.

⁹ *Nota del traduttore a Il fiore delle Georgiche*; si cita da Quasimodo, *Il fiore delle Georgiche, Canti di Catullo, Dalle Metamorfosi di Ovidio* cit., p. 39. Sulle traduzioni da Virgilio cfr. M.C. Albonico, *Salvatore Quasimodo interprete di Virgilio*, «Rivista di Letteratura Italiana», XIX, 1, 2001, pp. 123-70, e A. Cozzolino, *Virgilio georgico e Quasimodo*, in *Quasimodo e la poesia antica*, Napoli, Loffredo, 2012, pp. 23-46.

¹⁰ *Nel senso di morte* si intitola appunto il penultimo testo di *Erato e Apollion*: «Cerulei alberi / dove più dolce suono migra / e nasce gusto alle piogge nuove. // Ad una fronda, docile la luce oscilla / alle nozze con l'aria; // nel senso di morte, / eccomi, spaventato d'amore». Qui la voce del poeta, che suscita nelle prime due strofe immagini di liquida rinascita (il «gusto alle piogge nuove», le «nozze» della fronda «con l'aria»), sconta con naturalezza il senso speculare della vita – il «senso di morte» – esponendosi, dando quasi il petto a ciò che nell'ultima poesia di *Erato e Apollion*, *Del peccatore di miti*, è chiamato il «segno di bene e di male» dell'«Eterno». Tale «esposizione» del poeta ai «rapimenti», alle «stimate funeste» (*Del peccatore di miti*), o anche solo alla pacata dolcezza dell'essere che sovente rivela una spina di dolore (come nella poesia appena letta), ha qualcosa in comune con il Rilke dei *Sonetti a Orfeo* (che negli anni di *Erato e Apollion*, uscito nel 1936, Quasimodo poteva conoscere attraverso le traduzioni di Vincenzo Errante).

¹¹ Lettera del 19 luglio 1937, in S. Quasimodo, *Lettere d'amore a Maria Cumani (1936-1959)*, prefazione di D. Lajolo, Milano, Mondadori, 1973, p. 84.

¹² «A passare cioè – prosegue la citazione – dalla prima approssimazione laterale linguistica della parola al suo intenso valore poetico» (Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia* cit., p. 278). Quanto a «situazione di canto», è espressione del *Chiarimento alle traduzioni* che accompagna i *Lirici greci*: «L'indicazione dello studioso non può esaurire la "densità poetica" del testo: ma prepara alla scelta di quella parola o costruito che rientri nella situazione di canto del poeta che si traduce».

¹³ Una breve ma densa ed equilibrata premessa su Quasimodo traduttore si legge in Cozzolino, *Quasimodo e la poesia antica* cit., nel saggio *Quasimodo traduttore: la poesia greca*, pp. 7-21 (specificamente alle pp. 7-9, con utili note bibliografiche); qui anche un'indicazione fondamentale sul problema della «fedeltà» (alla lettera e allo «spirito» del testo) che sarà da considerare sullo sfondo delle nostre riflessioni: «i *Lirici greci* oscillano sempre tra due momenti, quello della consentaneità poetica che muta l'ordito lirico, ma lascia intatto il valore del brano, e quello del mutamento che troppo ci allontana dalla voce del poeta antico» (p. 15). È chiaro che dietro le scelte di Quasimodo c'è una *poetica*, entrando in relazione peraltro, in lui, la poetica del poeta con quella del traduttore: questione su cui si può vedere E. Mattioli, *La poetica della traduzione*, in *I diversi volti del tradurre*, a cura di G. Palumbo, Modena, Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, 2006, pp. 6-13 (con riferimenti allo stesso Quasimodo: pp. 8 e 11).

¹⁴ Ciò risalta persino visivamente sulla pagina: nelle edizioni d'autore, tutte con originale a fronte, al blocco unico della traduzione risponde l'unione segmentata dei cinque frammenti, ciascuno numerato secondo l'edizione Diehl del '36 cui i *Lirici greci* fanno riferimento (come segnala il *Chiarimento alle traduzioni*).

¹⁵ G. Benedetto, *Tradurre da poesia classica in frammenti: note di Manara Valgimigli ai Lirici greci di Quasimodo (1940)*, in *Lirici greci e Lirici nuovi* cit., pp. 33-86 (trascrizione dell'appunto, osservazioni di Benedetto e traduzione di Valgimigli a p. 50).

¹⁶ Cfr. quanto scrive Gilberto Finzi nell'*Introduzione* a S. Quasimodo, *Lirici greci. Dall'Odis-*

sea. Dall'*Iliade*, Milano, Mondadori, 1979, pp. 16-17: «[Quasimodo] sceglie anzitutto un gruppo di liriche e di frammenti, di testi in vari casi pervenuti fino a noi incompleti; li traduce forse anche sedotto dal casuale stato frammentario, e quindi da quella apparente alogicità, da quell'incerto anticontenutismo e asintattismo che hanno un'aria involontariamente così moderna, attuale. Li adatta; li trasforma, anzi, in completa autonomia; li unisce, persino, a dar l'impressione di una lirica unitaria che in realtà è inesistente: tipico esempio, *Tramontata è la luna*, in cui il traduttore fonde ben cinque 'frammenti' di Saffo».

¹⁷ È ancora la lettera, già citata, del 19 luglio 1937 (Quasimodo, *Lettere d'amore* cit., p. 84). Cfr. anche Quasimodo, *Lirici greci* ed. Lorenzini, p. 281.

¹⁸ Quasimodo, *Lirici greci* ed. Lorenzini, p. 258.

¹⁹ S. Quasimodo, *Saffo*, in *Il poeta e il politico e altri saggi*, Milano, Mondadori, 1967, p. 141.

²⁰ Nelle edizioni da me considerate (1940, '44, '51, '58) il titolo della traduzione è sempre in maiuscolo. Nell'indice, dove il titolo è in minuscolo, si ha fin dalla prima edizione la forma «Aurora»; ma a testo la lezione «aurora» persiste sino all'edizione 1951, per essere modificata, come s'è detto, in «Aurora» nell'edizione 1958.

²¹ Curiosamente anche Pascoli, nel passaggio dalla prima alle successive edizioni di *Lyra*, cioè dalla introvabile (e difficilmente conoscibile da Quasimodo) *Lyra romana* del 1895 al testo più volte ristampato di *Lyra* (1911 nell'ultima edizione sorvegliata dall'autore), modifica la sua interpretazione, ma in senso contrario: «Espero, tu porti quanto disperse l'aurora, porti l'agnella, porti la capra, porti alla madre la figlia via» (*Lyra romana*); «Espero, tu porti quanto disperse l'aurora, porti l'agnella, porti la capra, riporti alla madre il suo ragazzo» (*Lyra*; la quale ultima traduzione sarà semmai, notando le somiglianze, il punto di partenza di quella di Quasimodo). Cfr. G. Pascoli, *Lyra romana*, Livorno, Giusti, 1895, p. xxvi, e *Lyra*, Livorno, Giusti, 1911, p. xxv.

²² L'accostamento è proposto già da M.V. Ghezzi, *Poeti classici e traduzioni moderne*, «Lettere Italiane», XXV, 1973, pp. 249-66, p. 252. Sullo stretto rapporto fra le traduzioni e le poesie cfr., da ultimo, E. Candela, *L'incidenza delle traduzioni*, in *Il sentimento della terra perduta. Salvatore Quasimodo*, Napoli, L'Orientale, 2004, pp. 99-120.

²³ C. Bo, *Prefazione*, in Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia* cit., p. xi: «uno dei poeti del nostro tempo che meglio hanno saputo testimoniare una fede assoluta nella poesia».

²⁴ Lorenzini in Quasimodo, *Lirici greci* ed. Lorenzini, p. 255. Il titolo dell'intervento di Raboni è significativo: *Quasimodo e la giovane poesia*, in «Nuova Presenza», 15-16, autunno-inverno 1964-65. Eccone un passaggio eloquente, citato dalla Lorenzini (p. 273; compare peraltro, già qui, la parola «fede»): «Sentiamo, insomma, che l'altezza e sicurezza di tono della pronuncia poetica di Quasimodo, la fede, implicita in essa, in una finale equivalenza tra verità poetica e verità totale, vengono da lontano, da un'altra e diversa formazione umana e letteraria: sono formule affascinanti ma che non riusciamo a fondare di nuovo, a riscoprire come vere in noi e nelle ragioni del nostro tempo». Completano il giudizio di Raboni su Quasimodo almeno due altri interventi: *Quattro tesi sulla poesia italiana del Dopoguerra*, «Aut Aut», 55, gennaio 1960, pp. 24-42 (in part. le pp. 34-35) e *Quasimodo. I cent'anni del Nobel Sommerso*, «Corriere della Sera», 19 agosto 2001 (quasi ultimo ora, col titolo *Il caso Quasimodo*, in G. Raboni, *La poesia che si fa*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005, pp. 75-77).

²⁵ Quasimodo, *Traduzioni dai classici*, in *Il poeta, il politico e altri saggi* cit., p. 109.

²⁶ «Virgilio è un poeta realista», dice Quasimodo in un'intervista del '57; e aggiunge: «Il realismo per me non riguarda i contenuti, è una poetica: anzi la sola poetica valida in tutti i tempi, a cominciare da Omero» (in M. Tondo, *La traduzione delle Georgiche*, in *Salvatore Quasimodo. Atti del Convegno Nazionale di Studi*, Siracusa-Modica, 26-27-28 ottobre 1973, a cura di P.M. Sipala e E. Scuderi, Catania, Tringale, 1975, pp. 155-67, p. 156). Che Quasimodo avesse in mente *Mimesis*, la cui prima traduzione italiana è proprio del '56? E proprio 'da Omero' Auerbach incominciava la sua indagine sul realismo.

SCUOLA E UNIVERSITÀ

LAURA GATTI

La «sinistra della parola» di Valerio Magrelli.
Per una lettura di *Amo i gesti imprecisi*; *Se basta appena*;
La spiaggia, il legno fradicio, i copertoni; Qual è la sinistra
della parola *da* Nature e venature

A Reading of *Amo i gesti imprecisi*; *Se basta appena*;
La spiaggia, il legno fradicio, i copertoni; Qual è la sinistra
della parola *from* Nature e venature

ABSTRACT

La prospettiva retroflessa dell'occhio verso l'interno che caratterizza la prima raccolta di Valerio Magrelli pubblicata agli albori degli anni Ottanta può essere ascritta all'eclisse e alla «sospensione dell'esperienza» che chiude le lotte politiche e poetiche del decennio precedente (G. Agamben). In *Nature e venature*, data alle stampe sette anni più tardi, lo sguardo si apre all'esperienza per penetrare le *nature* e le *venature* dei fenomeni umani e del mondo. La lettura dei componimenti «*Amo i gesti imprecisi*», «*Se basta appena*», «*La spiaggia, il legno fradicio, i copertoni*» e «*Qual è la sinistra della parola*» può mostrare alcuni snodi del mutamento dell'orizzonte poetico magrelliano che penetra il tessuto dell'esattezza razionale e cartesiana di *Ora serrata retinae*, facendone emergere gli inceppamenti, le crepe, gli sfregi, l'assenza di una direzionalità. Affiora così sulla superficie della pagina una *sinistra della parola* poetica, fuggevole e sfaccettata, il cui senso sta al suo interno, depositato sul suo fondo.

The retrospective and inwards glancing which characterizes the first collection of Valerio Magrelli's poems, published at the beginning of the eighties, can be attributed to the eclipse and the "suspension of experience" that drew the poetic and political struggles of the previous decade to a close (G. Agamben). In *Nature e venature*, published seven years later, the gaze opens itself to experience in order to penetrate the natures and traces of humans and the world. A reading of his poems *Amo i gesti imprecisi*, *Se basta appena*, *La spiaggia, il legno fradicio, i copertoni* and *Qual è la sinistra della parola* may reveal pivotal changes in Magrelli's poetic horizon that penetrates the tissue of rational and Cartesian accuracy in *Ora serrata retinae*, bringing to light the jams, cracks, scars, and lack of directionality. Thus the *sinister* in the poetic word rises to the surface of the page: elusive and multifaceted, whose meaning lies within its core, deposited on its background.

1. Dall'«autoscopia» all'«eteroscopia»

Se la prospettiva retroflessa dell'occhio verso l'interno che caratterizza la prima raccolta di Valerio Magrelli, pubblicata agli albori degli anni Ottanta, può essere ascritta all'eclisse e alla «sospensione dell'esperienza» che chiude le lotte politiche e poetiche del decennio precedente¹, *Nature e venature*, data alle stampe sette anni più tardi², apre all'esperienza usando lo sguardo per penetrare le *nature* e le *venature* dei fenomeni umani e del mondo. In un auto-commento alla raccolta, Magrelli propone una serie di riflessioni che illuminano la misura della divaricazione esistente tra questo libro e *Ora serrata retinae*³:

Per me era fondamentale questo senso di annidamento, un termine acquattato nell'altro, dove quello nascosto è più violento. La venatura è decorativa, superficiale, mentre la natura per me ha qualcosa di scosceso, di verticale, di abissale. È il buio che si annida dietro il sorriso delle cose, il nero che sta nei colori⁴.

La compenetrazione paronomastica tra *nature* e *venature* e l'accostamento ossimorico tra 'nascosto' e 'violento', 'superficiale' e 'verticale', 'buio' e 'sorriso', 'nero' e 'colori' alludono all'irruzione nello spazio della scrittura del contrasto e della tensione, elementi che chiudono la stagione dell'equilibrio geometrico e della «grazia disciplinata» dominanti nella prima raccolta⁵.

Nella *Nota* alla terza edizione del suo primo libro Magrelli sembra considerare *Ora serrata retinae* e *Nature e venature* come le due parti di un'unità tra le quali il poeta ha creato «una fitta trama di simmetrie e opposizioni»⁶. Come ha sottolineato Rodolfo Zucco, già a partire dall'impianto macrostrutturale, le due raccolte hanno infatti entrambe novanta componimenti, ma la compatta bipartizione di *Ora serrata retinae* si frantuma in *Nature e venature*, e le liriche si distribuiscono in numero eguale rispettivamente nelle prime e nelle seconde cinque sezioni, in una «manifesta intenzione di asimmetria nella superiore architettura speculare»⁷. La centralità dell'occhio e della vista che dà il nome alle due parti della prima raccolta, *Rima palpebralis* e *Aequator lentis*, nelle dieci sezioni di *Nature e venature* si allarga ad altre riflessioni relative alla casa (*La forma della casa*), alla malattia (*La febbre*), all'amore (*Amori e Disamori*), all'infanzia (*Noterelle archeologiche*), ad alcuni fenomeni materiali e fisici (*Fenomeni*), alla realtà urbana ed extraurbana (*In giro*) e a quella sociale (*I mestieri*).

La dilatazione e la frammentazione della struttura hanno un riscontro anche a livello tematico e concettuale. La composizione di *Nature e venature* è caratterizzata da un netto cambiamento di marcia nella poetica magrelliana: dall'universo chiuso di *Ora serrata retinae* la scrittura si focalizza sul tentativo d'inquadrare la posizione del soggetto in relazione al mondo⁸. Il motivo dominante della prima raccolta è il movimento 'autoscopico' del soggetto, che esplora le possibilità conoscitive della propria percezione attraverso la focalizzazione dello sguardo nello sguardo stesso – sulla scorta del celebre *Vedersi vedersi* di Va-

léry⁹ –, la riflessione metapoetica fino alla soglia fisica del ‘vedersi scrivere’ («Scivola la penna / verso l’inguine della pagina [...] Ormai sto disegnando / mentre racconto ciò / che raccontando si profila»: OSR [37], p. 89; «Cerco una posa della scrittura, / la luce e l’ora in cui ritrarla / e nel disegno descriverne le linee»: OSR [88], p. 148). E approda poi alla metafora astronomica della rotazione del soggetto attorno al proprio asse «Ruotando su me stesso ora coincido / con ciò che mi è sottratto» (OSR [74], p. 133); «prosegue / la circonvoluzione di se stesso» (OSR [77], p. 137), che, nel testo conclusivo della raccolta, subisce una battuta d’arresto. Il poeta prende atto del fatto che il tentativo di definizione di sé attraverso lo sguardo non fornisce quel riscontro completo del soggetto che rimane relegato «nell’angolo del quadro»: «senza accorgermene ho compiuto / il giro di me stesso. / Ho iniziato il racconto / ma inavvertitamente / sono arrivato alla fine / ad illustrarmi, a nascondere / nell’angolo del quadro / la mia immagine» (OSR [90] p. 151)¹⁰. A questo proposito Andrea Acri ha parlato di relativizzazione del «preteso sistema tolemaico dell’io» che chiude la prima raccolta, in direzione di un cambio di marcia¹¹. Lo sgretolamento di un’idea di scrittura come esplorazione di sé getta così le fondamenta per l’apertura all’«eteroscopia» di *Nature e venature*¹².

2. *Amo i gesti imprecisi; Se basta appena; La spiaggia, il legno fradicio, i copertoni; Qual è la sinistra della parola*

I.

Amo i gesti imprecisi, uno che inciampa, l’altro che fa urtare il bicchiere, quello che non ricorda, chi è distratto, la sentinella	5
che non sa arrestare il battito breve delle palpebre, mi stanno a cuore perché vedo in loro il tremore, il tintinnio familiare del meccanismo rotto.	10
L’oggetto intatto tace, non ha voce ma solo movimento. Qui invece ha ceduto il congegno, il gioco delle parti, un pezzo si separa, si annuncia.	15
Dentro qualcosa balla.	

(NV, p. 199)

Il componimento figura nella penultima sezione di *Nature e venature* intitolata *I mestieri*, dove vengono passate in rassegna alcune attività lavorative come spunto di riflessione sull'agire umano. Il lungo periodo iniziale (vv. 1-11) è incardinato sul verbo assertivo in prima persona (*Amo*) che regge una catena di proposizioni enumerative strutturate sulla reiterazione dello stesso schema sintattico (pronome + proposizione relativa): v. 2 «*uno che inciampa*», vv. 2-3 «*l'altro che fa urtare il bicchiere*», v. 4 «*quello che non ricorda*», v. 5 «*chi è distratto*». Ai vv. 5-7 l'indeterminazione delle immagini addotte per raccontare *i gesti imprecisi*, ottenuta tramite l'uso dei pronomi indefiniti e la scelta di azioni generiche, viene sostituita dall'indicazione di un soggetto definito che compie un gesto tanto più nitido e personalizzato quanto più maldestro «*la sentinella / che non sa arrestare il battito / breve delle palpebre*», dove l'*enjambement* allitterante (vv. 6-7 *battito / breve*) mima il lasso di tempo tra un battito e l'altro. La ripresa al v. 8 del verbo iniziale (*mi stanno a cuore*) apre la seconda parte del periodo che introduce, tramite la metafora del *meccanismo rotto* (vv. 9-11), la motivazione della predilezione di questi gesti imprecisi e goffi: «*perché vedo in loro il tremore, / il tintinnio familiare / del meccanismo rotto*». I versi sono allacciati dalla rima cuore:tremore (vv. 8-9), che si deforma nella quasi rima del verso successivo «*familiare*», con eco allitterante (v. 11 «*rotto*») in chiusura di periodo. Alla resa fonosimbolica dell'immagine del *meccanismo rotto* (v. 11) contribuiscono anche le onomatopee con allitterazione della *t* («*il tremore, / il finfinnio*», vv. 9-10).

Nel componimento prevale il ritmo del settenario (con concentrazione nella prima e nell'ultima parte: vv. 1-4; 7; 14-16 e 18), che crea una scansione regolare dei versi, seppure rotta nella parte centrale da ritmi più irregolari. La metrica, assai più sviluppata in *Nature e venature* rispetto all'utilizzo circoscritto ad alcuni frammenti in *Ora serrata retinae*¹³, è declinata in una chiave autonoma e libera. Il ritmo del settenario 's'incaglia' così nell'endecasillabo del v. 12 che mette in primo piano, con la sua irregolarità ritmica e l'assonanza interna tra i termini antitetici *tace* e *voce*, il *focus* tematico del testo, basato, come ha scritto Vitaniello Bonito, sul contrasto tra il movimento armonico e il silenzio dell'*oggetto intatto* (v. 12) e il «movimento sincopato, incagliato che produce disordine» del *meccanismo rotto*¹⁴. Il meccanismo inceppato viene anche reso visivamente e prosodicamente dall'interruzione del periodo a metà verso con immediata frammentazione della nuova frase tramite *enjambement* (vv. 13-14 «*ma solo movimento. Qui invece / ha ceduto...*»). In concomitanza con la ripresa del settenario, il cedimento del *congegno* (v. 14) viene presentato positivamente come occasione per uscire dal *gioco delle parti* (v. 15), per creare la separazione di un *pezzo* (v. 16) che si apre ad un ventaglio di nuove possibilità, ad una potenza in atto, esplicitata dal trisillabo *si annuncia* (v. 17). Il verso-sentenza finale lascia questa nuova vita dell'oggetto in una sfera tanto indefinita quanto carica di fascinazione: *Dentro qualcosa balla*.

La ricercatezza metrica e simbolica del componimento contrasta con la scelta degli stilemi, che mimano quelli della prosa. L'accumulo di pronomi in-

definiti e proposizioni relative nel primo periodo e la presenza di nessi tipici della prosa – come la giunzione causale *perché* (v. 9) e avversativa *Qui invece* (v. 13) – ostentano uno stile dimesso in linea con il messaggio di fondo del testo. Ma per penetrare meglio dentro questo meccanismo inceppato e decrittare il senso dell'ultimo verso, volutamente lasciato in sospeso, può essere opportuno registrare alcune consonanze significative con un altro testo di *Nature e venature* tratto dalla sezione *Noterelle archeologiche*.

II.

Se basta appena	
un soffio a sparpagliare	
i giorni, è inutile	
combattere il dissenso	
del tempo. Il contrattempo	5
è grazia, è una forma	
di vita in cui la vita va	
incontro a se stessa	
controcorrente	
presa da una brezza	10
leggera. C'è un amore	
nel dolo, una malizia	
nella riluttanza che sospinge	
le cose, le indocili, a ritroso.	

(*NV*, p. 148)

Una proposizione condizionale incipitaria introduce uno dei paradossi che stanno alla base dell'esistenza: *un soffio* ha la potenza di *sparpagliare* la costruzione faticosa dei *giorni* (vv. 2-3); l'accento posto su *appena* (v. 1) tramite *enjambement* marca l'illogicità della sproporzione tra ciò che abbatte e ciò che viene abbattuto. Su questa premessa si regge l'apodosi *è inutile / combattere il dissenso / del tempo* (vv. 3-5), dove i due *enjambements* pongono l'accento sulla vanità di ogni gioco forza, volto a contrastare questo processo di scompaginamento. L'assertività del discorso è data dall'uso del modo indicativo ed è ribadita dall'identificazione analogica in forma copulativa *X è Y* (assai ricorrente in *Ora serrata retinae*¹⁵), in reiterazione (vv. 5-7 *Il contrattempo / è grazia, [il contrattempo] è una forma / di vita*), giocata sull'accostamento di elementi antitetici e dissonanti (vv. 5-6 *contrattempo-grazia*). Il termine *grazia*, infatti, che venga interpretato come armonia o, secondo l'accezione teologica, come salvezza (cfr. *Ora serrata retinae* [81] *Lo stile è la grazia / perché non ci appartiene*¹⁶), contrasta con lo strappo insito nel contrattempo. L'idea d'inceppamento e rottura è resa visivamente e prosodicamente attraverso l'interruzione di due periodi e la ripresa dei nuovi sintagmi a metà del settenario (v. 5 *del tempo. Il contrattempo*; e v. 11 *leggera. C'è un amore*). Nel primo caso, il punto spezza il settenario con *ictus* cadenzato sulla stessa parola in paronomasia, accentuando la sfasatura del ritmo prodotta dall'*enjambement* (vv. 4-5 «dissenso / del tempo. Il contrattémpo»).

Nei vv. 6-9, la circolarità del ragionamento prodotta dall'*adynaton* in forma di chiasmo «è una forma / di vita in cui la vita va / incontro a se stessa / controcorrente»¹⁷ restituisce un'idea non lineare della vita, che procede per *dolo* (v. 12), *nella riluttanza che sospinge / le cose, le indocili, a ritroso* (vv. 13-14). Se in *Ora serrata retinae* la clausura quasi claustrofobica delle strutture sintattiche è funzionale alla restituzione della *circonvoluzione* del soggetto su se stesso, qui il soggetto si relega realmente *nell'angolo del quadro* (cfr. OSR [90], p. 150) per andare *incontro* alla *contro-corrente* degli eventi (si noti il costrutto circolare realizzato tramite la paronomasia in forma quasi chiastica: vv. 8-9 «*incontro* a se stessa / *controcorrente*»). La calamità del *soffio* scompaginante (v. 2) diviene così *brezza / leggera* (vv. 10-11) che spinge in modo armonico verso una direzione non prestabilita o prevista.

In un'intervista del 2004 Magrelli sottolinea che il componimento «parla del contrattempo come di una forma di vita che dovremmo riuscire ad amare. Il problema poi, al di là del singolo caso contingente, è addirittura quello di cui parla Molly alla fine dell'*Ulisse*, cioè dire di sì al mondo. Come è possibile dire di sì al mondo? Per me questo dovrebbe essere il punto d'arrivo di un'emendazione interiore quasi impossibile da realizzare. A me il mondo esterno appare purtroppo solo nelle forme della resistenza, dell'opposizione. [...] non abbiamo veramente idea, oppure lo dimentichiamo, dell'orrore assoluto, anche nei rapporti più elementari, che viveva in un universo da noi ritenuto armonico come quello greco-romano. Ebbene, ciò dovrebbe darci un senso di grande ottimismo nei riguardi della Storia»¹⁸. Come il 'sì' di Molly Bloom che, usato come intercalare del discorso e deprivato di significato, non ha la pretesa di incidere sulla realtà, la vita che «va / incontro a se stessa / controcorrente» non oppone resistenza al *contrattempo* alle storture, agli inceppamenti, al cedimento del congegno, ma coglie appunto le potenzialità del *pezzo* che *balla* (NV, p. 199). L'implacabile *dissenso del tempo* viene così contrastato da una resa che è un'inversione di direzione in prossimità di quel confine indicato da Dietrich Bonhoeffer¹⁹ «tra la necessaria resistenza e l'altrettanto necessaria resa davanti al "destino"», confine oltre il quale la resistenza diventa nonsenso o follia²⁰. La vita che va *controcorrente* (v. 9) diviene resa costruttiva, *grazia* (v. 6), *forma di vita* (vv. 6-7), *amore* (v. 11), *malizia* (v. 12).

Nell'ultimo componimento di *Ora serrata retinae* la prospettiva di una poesia che definisca la geometria dell'oggetto e del pensiero, «una poesia che ricomponga / le immagini che la precedono / [...] il disegno che restituisca / all'oggetto le sue linee, / i suoi contorni al pensiero»²¹, ambita in tutta la prima silloge, comincia a vacillare: «con l'ultimo cabotaggio si conclude / questa passione geometrica / o forse solamente / si arriva a prospettare / la descrizione di un punto / da infiniti altri punti». In *Nature e venature* Magrelli vuole far intravedere che, come dentro alla parola 'venatura' si cela la parola natura dal senso «verticale, oscuro, geologico», così «dietro ad un'apparenza di compostezza»

si nasconde un «disordine sottostante»²²: alla 'passione geometrica' di *Ora serrata retinae* subentra il 'misurato orrore' «del segno spezzato o sghembo, della forma contorta e a spirale, alle visioni dall'alto le vertigini del sottosuolo»²³. I versi di *Nature e venature* sembrano essere il rovescio della medaglia, il pegno pagato dalla ricerca dell'ordine geometrico di *Ora serrata retinae*, una sorta d'indebolimento delle forze, di crollo che segue uno sforzo di prestazione.

III.

La spiaggia, il legno fradicio, i copertoni
gonfi e le bottiglie, cose
guaste e corrotte, tutto questo
mi è caro, ciò che resta astenuto,
rimesso, senza scopo, 5
ciò che nessuno ruba,
ciò che avanza.
D'aprile
l'aria si fa appena calda.
Pare una guancia. 10

(NV, p. 180)

Manifesto metapoetico di una slogatura intercorsa tra *Ora serrata retinae* e *Nature e venature*, il componimento elegge a oggetto lirico privilegiato le *cose* / *guaste e corrotte*, «novità primaria del secondo libro»²⁴. Il frammento figura nella sezione *In giro*, dove alcuni luoghi divengono spunto di riflessione metaletteraria. Attraverso l'accumulo di aggettivi e predicati, nel primo lungo periodo di sette versi si stratificano in modo caotico oggetti rotti e abbandonati, scarti e avanzi vv. 1-2 «La spiaggia, il legno fradicio, i copertoni / gonfi e le bottiglie». L'attenzione verso l'oggetto desueto, *senza scopo* (v. 5), fa la sua comparsa già nella prima raccolta di Magrelli. In *Aequator lentis*, l'oggetto diviene metafora della parola, per restituire una visione della scrittura di matrice dadaista come accumulo casuale di oggetti-parole («Questa pagina è una stanza disabitata. / Ogni tanto porto una seggiola rotta / o un pacco di giornali, e li abbandono / in un angolo: nient'altro»: OSR [55], p. 110). Si presenta poi nella chiave surrealista di oggetto meccanico, come il pettine-mano che con effetto perturbante fa affiorare il paradosso delle cose che *superano* la vita delle persone «Il pettine di un morto / è la sua mano orfana / le cui dita sottili superarono / la vita pettinandola» (OSR [51], p. 106). L'eco del movimento surrealista si riverbera anche nel *legno fradicio* del v. 1 «forse stretto parente dei *bois flottés bleus* che emergono dall'elenco caotico di *L'amour fou* di Breton»²⁵.

In questo componimento la metrica gioca un ruolo di primo piano. Come ha mostrato Zucco, la poesia è un esempio di «ricostruzione intersversale di endecasillabi e settenari». Se la versificazione è irregolare – si succedono infatti dieci versi rispettivamente di 12, 8, 9, 10, 7, 7, 4, 3, 8, 5 sillabe – tuttavia «le pause della sintassi delineano una scansione metrica del discorso assai diversa:

un settenario, un endecasillabo, quattro settenari, due endecasillabi, un quinario». Zucco sottolinea la rilevanza di questa asimmetria tra la misura del verso effettiva e le misure metriche generate dalla sintassi, sia essa un risultato di laboratorio o «il naturale emergere di un nuovo pensare in versi»²⁶. Lo sfasamento ha, in effetti, dei risvolti importanti sul piano ritmico e semantico: i settenari e gli endecasillabi emergono come da una sorta di *subtext* prosodico, percepito grazie alle pause dettate dalla punteggiatura, ma risultano franti dagli a capo: l'effetto è una sorta di contrattempo ritmico in cui alcune parole-chiave, accentate e poste in punta di verso a ridosso degli *enjambements*, restano allacciate alla parte restante dell'endecasillabo o del settenario: (vv. 1-2) *i copertoni / gonfi e le bottiglie*; vv. 2-3 *còse / guaste e corrotte*; vv. 3-4 *tutto quèsto / mi è càro*. In modo analogo, nei vv. 6-7 la spezzatura dell'endecasillabo in due tronconi *ciò che nessuno ruba, / ciò che avanza*, pone l'accento sul prosastico *ciò che*, in posizione anaforica. Gli oggetti rotti, scartati e corrotti spiccano così sul bianco della pagina e nella tessitura fonosimbolica del testo, trovando riscontro in un linguaggio che emula il parlato con la ripetizione dei pronomi dimostrativi (v. 3 *tutto questo*, vv. 4, 6 e 7 *ciò che*) e con l'esibizione dell'impoetico *cose* (v. 2). Scrive Magrelli «in *Nature e venature* ho cercato uno spostamento dello sguardo da quella specie di sillabazione e di grammatica della scrittura che caratterizza *Ora serrata retinae*, a un paesaggio moderno, composto di immagini degradate. Per questo, nel secondo libro, vengono introdotti situazioni e termini radicalmente impoetici»²⁷.

La restrizione progressiva della misura dei versi che s'incuneano nel trisillabo *D'aprile* (v. 8) segna un cambiamento netto di registro: si esce dalla prosasticità e dallo stato di abbandono che caratterizza le spiagge fuori stagione, per ritrovare la tiepida forza lirica dell'*aria appena calda* (v. 9), già riscontrata in un precedente componimento di *Ora serrata retinae* «*D'estate*, come i cinema, io chiudo [...] *l'aria è calda / la tavola piena di frutta*» (OSR [57], p. 112), dove la somiglianza dell'*incipit* non sembra essere casuale. Se però nell'ottica razionale e funzionale della prima raccolta veniva sottolineato il limite dell'irruzione dell'aria calda della vita, che portava con sé il pegno della dispersione della profondità del pensiero «il pensiero mi vola via e si perde, / il segno si fa vacante» vv. 2-3», qui si cerca un conforto al 'misurato orrore' delle 'cose guaste e corrotte' nel «delicato e sognante *guancia a guancia* dei tre versi finali»²⁸.

L'elenco casuale di oggetti dimenticati e desueti è una sorta di *refrain* di *Nature e venature*, essi si mostrano sotto la coltre che li fissa nella loro immobilità e inutilità: «Bisogna visitare un magazzino, l'enorme stanza di scaffali ingombri / piena di imbuti, secchi e caffettiere / e stivali di gomma, guaine, guanti» (NV, p. 152, vv. 1-4). Come ha rilevato Virginia Zeiler, sugli oggetti di *Nature e venature* si proietta ancora la poetica dello sguardo, ma essi «fuggono e si rifiutano di venir fissati da quello sguardo, non mostrano la loro vera identità ma solo l'ombra [...]. Sembra che l'essenza degli oggetti sfugga alla conoscenza perché la certezza di un reale, di un qualcosa di oggettivo, nel

mondo poetico di Magrelli è illusoria»²⁹. Come da una sorta di immagine speculare del mito della caverna di Platone «gli oggetti nascondono il volto / coltivano curvi ciascuno la sua ombra / come se l'ombra fosse il loro nome» (NV, p. 35 vv. 5-7).

Caverne, cave, anfratti del sottosuolo sono lo scenario privilegiato della raccolta, dove la natura delle cose, dando le spalle alla luce («Sembra quasi che tutta la natura / voglia dare le spalle alla luce» NV, p. 112, vv. 1-2), rivela le venature, le crepe che minacciano una rottura imminente³⁰. «Il levigato piano mentale»³¹, l'esattezza cartesiana, il tentativo di una definizione di sé come *oggetto geometrico* (OSR [74]) che permeano le pagine di *Ora serrata retinae*, in *Nature e venature* sono spaccate da crepe che insidiano i rapporti umani «Ricevo da te questa tazza / rossa per bere ai miei giorni / uno ad uno [...]. Scende lungo il declivio / candido della tazza / lungo l'interno concavo / e lucicante, simile alla folgore / la crepa, / nera, fissa» (NV, p. 135, vv. 1-3; 15-20), scissure che dividono il poeta «divide me in due versanti» (NV, p. 151, v. 4), interferenze che fanno emergere «l'immagine di uno sconosciuto che chiama dalle regioni buie dell'inconscio»³².

Affiora così attraverso la parola il nesso grazia-dolore nella sua brutale ma anche confortante circolarità: il *fregio* nasconde lo *sfregio* e il dolore è il prezzo da pagare perché le cose si manifestino nella loro vitalità e grazia. Così la bellezza è una membrana che ricopre il dolore «non è il dolore, ma ciò che il dolore / annuncia, una nuova difesa, / la pelle messa a nudo che / ricresce, l'erba, / il velo che si ricompone / sull'abrasione, il tatuaggio, / la decorazione di una cicatrice» (NV, p. 208, vv. 11-16); e la perfezione del profilo racchiuso nella moneta comporta una decapitazione «Il profilo sta fermo, non supera / la linea che gli viene assegnata, / miracolosamente trattenuto / trattiene a sé l'immagine, / la chiude nel cerchio del suo prezzo, / nella suprema decapitazione» (NV, p. 130, vv. 9-14). Ma «il latte che va a male per effetto del passaggio del tempo non è altro che il lento prendere forma di una creatura nuova [...]. Dal male e dalla morte del preesistente nascono nuove creature»³³ e «la terra è viva perché ferita, / fasciata dall'aria respira» (NV, p. 155, vv. 13-17).

Alla restituzione delle ombre del reale, alla proiezione della «sinistra della parola» come orizzonte metapoetico è dedicato un componimento tratto dalla penultima sezione di *Nature e venature*.

IV.

Qual è la sinistra della parola,
come si muove nello spazio,
dove proietta la sua ombra
(ma può una parola fare ombra?),
come osservarne il retro
o poggiarla di scorcio?
Mi piacerebbe rendere in poesia
l'equivalente della prospettiva pittorica.

Dare ad un verso la profondità del coniglio
 che scappa tra i campi e renderlo distante 10
 mentre già si allontana da chi osserva
 dirigendosi verso la cornice
 sempre più piccolo
 ma fermo tuttavia.
 La campagna lo osserva, 15
 e si dispone intorno all'animale,
 al punto che la fugge.

(NV, p. 201)

Se dal punto di vista materiale la destra della parola è la direzione della mano mentre percorre lo spazio della pagina per tracciare la *littera* del testo, la sinistra è il segno, la traccia che si porta dietro nel percorso di definizione di sé. Ma l'*ombra*, il *retro* e lo *scorcio* della parola (vv. 3, 5 e 6) rinviano anche ad una sfera simbolica: il poeta prova a rispondere alla sequenza incalzante delle interrogative del primo periodo – accentuando la problematicità del discorso con la parentesi del v. 4 «(ma può una parola fare ombra?)»³⁴ – attraverso la metafora della prospettiva pittorica, che si sviluppa in un distico di carattere enunciativo (v. 7 «Mi piacerebbe rendere in poesia...»), in un periodo più lungo di tipo argomentativo (vv. 9-14 «Dare ad un verso la profondità del coniglio...») e in un tristico di sintesi finale. La metafora è giocata sulle seguenti analogie: *poesia-prospettiva pittorica* (vv. 7-8), *verso-coniglio* (v. 9), *lettore-osservatore del quadro* v. 11. In quest'ottica l'intenzione di dare *profondità* al coniglio-verso (v. 9) e di farlo allontanare dall'occhio dell'osservatore-lettore (v. 11 «mentre già si allontana dall'occhio di chi osserva») mostra la volontà di cogliere la parola in tutti i suoi lati, nella sua plurisemanticità. Il verbo *si allontana* (v. 11) contiene anche una valenza temporale che potrebbe suggerire una sedimentazione della parola nel tempo, una risonanza che non si percepisce (v. 14 *ma fermo tuttavia*). Pur nella permanenza dello stesso oggetto (il verso-coniglio), il verbo osservare che ricompare al v. 15, sempre in punta di verso, è agito da un nuovo soggetto *La campagna* che *si dispone* (v. 16) attorno al verso-coniglio e *lo osserva* (v. 15) nel suo punto di fuga con improvviso anacoluto *al punto che la fugge* (vv. 16-17). L'osservatore-lettore da esterno e generico (v. 11 *chi osserva*) diviene interno al quadro stesso e definito (*La campagna*). Il senso letterale del verbo fuggire dice tuttavia l'impossibilità di cogliere interamente l'oggetto in questione, anche se osservato da più punti di vista: il verso, nella sua profondità e nel suo movimento *nello spazio* (vv. 1-2) e nel tempo, sfugge al lettore, *scappa* e si perde dentro i *campi* chiusi della cornice poetica³⁵.

Il componimento avrà un'eco in un passaggio di *Geologia di un padre* che può fornire un possibile spiraglio di luce per la sua interpretazione. Nel capitolo 49, affrontando il tema della lontananza 'geologica' del padre e delle proprie radici, Magrelli cita una frase di Karl Kraus che, come ha osservato Federico Francucci, si porta dietro da anni, di opera in opera: «Più noi proviamo a guardarla da vicino, più lei ci osserva da lontano», e chiosa subito dopo: «Il suo

autore, Karl Kraus, si riferiva alla parola e alla sua potenza estraniante. A me invece, in un primo momento, è venuto spontaneo applicarla all'impressione che provoca in noi lo sguardo di una bestia»³⁶. Non sappiamo se quando scrisse queste righe di *Geologia di un padre* Magrelli avesse in mente i versi di *Qual è la sinistra della parola*, tuttavia l'associazione tra la parola poetica, la bestia lontana nel tempo e la sua progressiva estraniamento dallo sguardo incalzante del lettore richiama alla memoria i versi di *Nature e venature*.

L'evanescenza e l'impenetrabilità della parola è d'altra parte contestuale all'impossibilità di trovare un punto di fuga, una direzione. La *sinistra della parola* viene, infatti, annunciata e preparata già nella settima sezione della raccolta, *In giro*, dove ritorna con insistenza il tema dello smarrimento («Queste note nei giorni / sono briciole / per ritrovare il sentiero / lungo il bosco degli anni. / Ma verranno i fringuelli / a cancellare le tracce...» *NV*, p. 174, vv. 1-6), del girare a vuoto («E se questi giri di serratura / non finissero più? / E se dovessi restare tutta la vita / qui fuori, a girare la chiave? / E se perdessi la chiave?» *NV*, p. 175, vv. 1-5) e dell'assenza di una direzione della scrittura («Versi come vessilli sulla pagina, / ma quali devono esserne i colori, / quali terre indicare?», *NV*, p. 176, vv. 1-3), fino alla teorizzazione di una progettualità fissata a posteriori, come in *Rosebud* dove il bersaglio della *parola* viene individuato dopo il tiro: «Non pretendo di dire la parola / che scoccata dal cuore traversi / le dodici scuri forate / fino a forare il cuore del pretendente. / Io traccio il mio bersaglio / intorno all'oggetto colpito, / io non colgo nel segno ma segno / ciò che colgo, baro, / scelgo il mio centro dopo il tiro» (*NV*, p. 177, vv. 5-9). *Rosebud* è la parola che Charles Foster Kane, in *Quarto potere*, pronuncia prima di morire e di cui solo alla fine del film si svelerà il significato³⁷. Qui l'arciere-poeta nega il concetto stesso di bersaglio; più similmente ad un lanciatore di boomerang, egli compie un movimento circolare riprodotto dal chiasmo a tre elementi del primo periodo *pretendo-forate-forare-pretendente* (v. 1 e vv. 3-4) e «nello stesso negare la pretesa di un movimento perfettamente rettilineo, Magrelli disegna una forma circolare»³⁸. La catena di *adynata* (vv. 5-6 *Io traccio il mio bersaglio / intorno all'oggetto colpito*; v. 9 *scelgo il mio centro dopo il tiro*) e antanaclasi (vv. 7-8 *io non colgo nel segno ma segno / ciò che colgo, baro*; v. 13 *miro alla mira*), su cui viene strutturato il secondo lungo periodo successivo, riprende l'idea di circolarità creando dei cortocircuiti linguistici, dove il punto di partenza coincide con quello di arrivo, come affermato esplicitamente negli ultimi versi: «e come con un'arma difettosa / di cui conosco ormai / lo scarto, adesso / miro alla mira.» (vv. 10-13). Il poeta è anche un baro: traccia il proprio bersaglio dopo il tiro (vv. 8-9), definisce il centro in base alla casualità, mira appunto alla mira (v. 13). Mentre la poetica del *Non* di Montale («Non chiederci la parola che squadri da ogni lato [...] / Codesto solo oggi possiamo dirti / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo», *Non chiederci la parola*, v. 1 e vv. 11-12) nello scartare in modo risoluto alcuni bersagli affermava ancora l'esistenza di una progettualità all'orizzonte (seppur non totalizzante), Magrelli propone

un'idea di scrittura come *arma difettosa* (v. 10) di cui si conosce lo *scarto* (vv. 11-12) ma non il bersaglio³⁹.

Se la prima raccolta di Magrelli si concludeva con la presa d'atto dell'impossibilità di definire il soggetto nella sua interezza e definitezza «Con l'ultimo cabotaggio si conclude / questa passione geometrica / o forse solamente / si arriva a prospettare / la descrizione di un punto / da infiniti altri punti» (OSR [90], p. 151) e l'io risultava come semplice occhio che guarda un altro occhio, in un gioco di specchi che si può moltiplicare all'infinito⁴⁰, i frammenti collocati sul limitare di *Nature e venature* tirano le somme di un percorso poetico che penetra il tessuto dell'esattezza razionale e cartesiana di *Ora serrata retinae*, facendo affiorare le ombre, il retro, gli scarti della parola, l'assenza di una sua direzionalità. La *sinistra della parola* e il senso cui essa mira sta insomma dentro la parola poetica stessa, al suo interno, depositati sul suo fondo, come la parola *Rosebud*.

NOTE

¹ Nel volume *Infanzia e storia* Giorgio Agamben, commentando la poetica di Baudelaire, sostiene che «all'espropriazione dell'esperienza, la poesia risponde trasformando questa espropriazione in una ragione di sopravvivenza e facendo dell'inesperibile la sua condizione normale. In questa prospettiva, la ricerca del "nuovo" non appare come la ricerca di un nuovo oggetto dell'esperienza, ma implica al contrario, un'eclisse e una sospensione dell'esperienza». G. Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 1978, p. 38 (citato in N. Lorenzini, S. Colangelo, *Poesia e storia*, Milano, Mondadori, 2013, p. 275).

² Le poesie della sezione *La forma della casa* erano già apparse nel 1981 nell'«Almanacco dello specchio».

³ Il primo libro di Magrelli è dato alle stampe da Feltrinelli nel 1980. Le citazioni da *Ora serrata retinae* sono tratte da V. Magrelli, *Ora serrata retinae* (1980). Commento a cura di S. Stroppa e L. Gatti, Torino, Ananke, 2013 e saranno date direttamente a testo con la sigla OSR seguita dal numero di componimento tra parentesi quadra (così come figura nell'edizione) e dal numero di pagina. Le citazioni da *Nature e venature* sono tratte da V. Magrelli, *Poesie* (1980-1992), Torino, Einaudi, 1996 e saranno indicate con la sigla NV seguita dal numero di pagina.

⁴ M. Inglese, *Intervista a Valerio Magrelli*, «Il lettore di provincia», XXXV, 121, settembre-dicembre 2004, p. 19.

⁵ F. Francucci, *Il sonno, il soggetto, il «cielo del cervello»: una linea della poesia di Valerio Magrelli*, «Studi novecenteschi», 65, 1, 2003, p. 115.

⁶ V. Magrelli, *Ora serrata retinae*, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 110.

⁷ R. Zucco, *Il primo Magrelli. Note di metrica e stile*, «Il lettore di provincia», XXVII, 96, p. 37 (citato in Francucci, *Il sonno, il soggetto, il «cielo del cervello»* cit., p. 115).

⁸ In un'intervista rilasciata a Mario Fortunato, Magrelli definisce alcune novità di *Nature e venature* rispetto alla raccolta precedente: «In effetti, è come se, dopo un esame freddo dei sentimenti [...] ora fossi passato ad una fase di *laboratorio*, in cui l'osservatore (altra parola chiave) arretra per lasciare che la materia si imponga, si faccia da sé», citato da M. Inglese, *Valerio Magrelli. Poesia come ricognizione*, Ravenna, Longo Editore, 2004, p. 46.

⁹ Si rinvia a questo proposito al volume di Magrelli, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Torino, Einaudi, 2002 e alle riflessioni di S. Stroppa sulle filiazioni tra Magrelli, Valéry, Cartesio e Montaigne, cfr. l'*Introduzione* a OSR, pp. 123 e 133.

¹⁰ Sulla questione della centralità del soggetto in *Ora serrata retinae* che, seguendo un "movimento autoscopico", diviene locutore e oggetto del discorso rinvio a OSR [66] e [74], pp. 123 e 133.

¹¹ A. Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2012 [2007], p. 46.

¹² Nella *Nota alla terza edizione* (cit., p. 110) Magrelli spiega che tra la prima e la seconda raccolta si è verificato il passaggio «dalla monoscopia alla stereoscopia, dall'autoscopia all'eteroscopia, dal monolite al frammento, scuotendo la superficie immobile della prima raccolta, increscando il suo specchio, agitando l'acqua della scrittura fino a spezzare le figure riflesse».

¹³ In un'intervista, Magrelli dichiara che con *Nature e venature* «l'urgenza delle scelte metriche si è fatta maggiormente sentire», citato da Zucco, *Il primo Magrelli* cit., p. 45. Da un rilievo statistico effettuato sempre da Zucco su un campione di 30 poesie tratte rispettivamente dalla prima e dalla seconda raccolta, emerge che se in *Ora serrata retinae* gli endecasillabi sono il 12,2%, in *Nature e venature* costituiscono il 21,9%, mentre nella prima raccolta endecasillabi e settenari insieme sono in il 36,9% nella seconda silloge il 51,5% (Zucco, *Il primo Magrelli. Note di metrica e stile* cit., p. 45). Sulla metrica in *Ora serrata retinae* cfr. anche la *Nota al testo* in OSR, p. 25.

¹⁴ V. Bonito, *Il gelo e lo sguardo. La poesia di Cosimo Oresta e Valerio Magrelli*, Bologna, Clueb, 1996, p. 81.

¹⁵ Cfr. Zucco, *Il primo Magrelli* cit., pp. 40-41, ma si veda anche il commento a OSR (Magrelli, *Ora serrata retinae* (1980), cit.).

¹⁶ Rinvio a questo proposito al commento al testo in OSR [81], p. 141.

¹⁷ *L'adynaton* è una figura ad altissima frequenza in *Ora serrata retinae*: «Ormai sto disegnando / mentre racconto ciò / che raccontando si profila. / È come se una nube / arrivasse ad avere / la forma di nube» in OSR [37], p. 89 o anche «penso ad un sarto / che sia la sua stessa stoffa» in OSR [66], p. 122.

¹⁸ Cfr. Inglese, *Intervista a Valerio Magrelli* cit., p. 20.

¹⁹ Bonhoeffer è stato recentemente citato da Magrelli in una recensione al volume di Remo Bodei e Sergio Givone, *Beati i miti*, Lindau, Torino, 2013 (cfr. V. Magrelli, *Il saggio di Remo Bodei e Sergio Givone sulla terza beatitudine*, «La Repubblica», 6 marzo 2013).

²⁰ Nella lettera del 21 febbraio 1944 Bonhoeffer cita Don Chisciotte come esempio di resistenza che perde il suo significato reale e si dissolve in una sfera teorico-fantastica. All'estremo opposto colloca la figura di Sancho Panza, che rappresenta coloro che si adattano con furbizia ed opportunismo agli eventi. Il teologo protestante individua l'essenza del rapporto tra il libero arbitrio dell'uomo e la coscienza dei suoi limiti nell'equilibrio tra resistenza e resa, tra la capacità di affrontare il destino e sottomettersi ad esso al momento opportuno. Cfr. D. Bonhoeffer, *Resistenza e resa. Lettere e scritti dal carcere*, San Paolo, Milano, 1988, p. 289.

²¹ Cfr. OSR [83], p. 143.

²² Cfr. V. Magrelli, *L'enigmista e l'invasato*, in F. Nasi e L. Vetri (a cura di), *Seminario sulla poesia*, Ravenna, Esseggi, 1991, p. 144.

²³ Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi* cit., pp. 35-36.

²⁴ Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi* cit., p. 50.

²⁵ La relazione tra i testi è stata proposta da Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi* cit., p. 51.

²⁶ Zucco, *Il primo Magrelli* cit., p. 46.

²⁷ Magrelli, *L'enigmista e l'invasato* cit., p. 136.

²⁸ Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi* cit., p. 51.

²⁹ V. Zeiler, «Getto e pollone delle tenebre». *I percorsi poetici dell'io nelle poesie di Valerio Magrelli*, «Italienische Studien», 17, 1996, p. 210.

³⁰ Il tema della minaccia che s'insinua nel quotidiano è centrale anche in alcune raccolte di Cesare Viviani. In *L'opera lasciata sola* le rassicuranti relazioni tra gli uomini vengono sconvolte da situazioni illeggibili, i momenti familiari e quotidiani vengono rovesciati e mostrati nel loro lato straniante: «lasciate fuggire / i vostri fanciulli, i familiari, nei boschi, / senza ritorno a sera – / li scorgerete / appena, inavvicinabili, / un giorno dileguarsi nel fitto di faggi e abeti / migreranno – per non più rivederli, / vivranno poco, senza una casa, / non oltre i vent'anni» (*L'opera lasciata sola*, Milano, Mondadori, pp. 18-19). E in *Preghiera del nome* la poesia s'installa sul confine tra i luoghi noti, familiari, protetti e il pericolo, la minaccia dell'ignoto che sta oltre la linea indicata «Avevano ragione a dirci: non / spingetevi oltre, / arrivate fino alla vigna grande e tornate. / Guardate le cose / che già conoscete, / i tigli del viale, / le fila dei salici lungo il fossato

[...] Fate il / sentiero di sempre, fate / una passeggiata» (*Preghiera del nome*, Milano, Mondadori, 1990, p. 36).

³¹ L'espressione è di Afribo, in *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi* cit., p. 35.

³² Cfr. Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi* cit., p. 83.

³³ La citazione è tratta da Inglese (*Valerio Magrelli. Poesia come ricognizione* cit., p. 66) a commento dei seguenti versi «Passato qualche tempo tutto il latte / va a male, come se andasse verso / il male, la sua cattività, / si contrae, si apprende, / abbandona il proprio stato liquido / e inizia a farsi forma. / La sostanza rafferma / prende corpo, resuscita / in una carne nuova e compatta, estratta / dalla bestia» (NV, p. 188, vv. 1-10).

³⁴ Afribo ha osservato che la nuova e più visibile inquietudine di *Nature e venature* è resa esplicita nelle prevalenti espressioni di negazione e interrogazione dei testi più schiettamente metapoetici. Cfr. Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi* cit., p. 36.

³⁵ L'immagine del coniglio che scappa tra i campi verso il punto di fuga evoca il dipinto di Paolo Uccello il *Disarcionamento di Bernardino della Ciarda*, una delle tavole del trittico *Battaglia di San Romano*. Sullo sfondo del pannello, dietro il fragore degli eserciti dei fiorentini e dei senesi che si fronteggiano in primo piano, s'intravede un coniglio che fugge verso la cornice del quadro. In questa prospettiva di rinvii intertestuali il coniglio del componimento di Magrelli avrebbe anche la funzione metaletteraria di citazione iconografica.

³⁶ V. Magrelli, *Geologia di un padre*, Torino, Einaudi, 2013, p. 83 (citato in F. Francucci, *Il mio corpo estraneo. Carni e immagini in Valerio Magrelli*, Milano, Mimesis, 2013, p. 107). Nel romanzo la bestia cui l'autore si riferisce è il mammut, che nella *Variazione fossile* che segue il brano citato viene poi sostituito, con rimando metaforico, con i ricordi sepolti dell'infanzia.

³⁷ Nell'*Enigmista e l'invasato* Magrelli scrive: «il testo è dedicato alla parola che giace sul fondo di *Quarto potere* di Orson Welles. La storia ruota attorno ad un personaggio – il giornalista Johnson Leland – che per tutto il film cerca di ricordare un nome segreto, appunto “Rosebud”. Su questa idea, ho scritto una specie di *ars poetica* che fa il verso alla famosa apertura di Montale. È quindi una specie di *pastiche*». Cfr. V. Magrelli, *Seminario sulla poesia (Aneschi, Conte, Giuliani, Luzi, Magrelli, Nasi, Vetri)*, a cura di F. Nasi e L. Vetri, Ravenna, Essegi, 1991, p. 138.

³⁸ Zucco, *Il primo Magrelli* cit., p. 36.

³⁹ A questo proposito Arcurio ha parlato di una concezione della poesia come «finzione suprema». Cfr. B. Arcurio, *Nel laboratorio di Magrelli*, «Il Veltro», 1-2, 1994, p. 97.

⁴⁰ In questo modo veniva negata l'idea di presenza che Giorgio Agamben pone alla base della metafisica occidentale, «la *presenza allo sguardo*», ovvero l'occhio che vede se stesso in uno specchio, e la «*presenza alla coscienza*», ovvero la ri-flessione, la presenza dell'anima a se stessa e delle cose reali all'anima. Cfr. G. Agamben, *L'io, l'occhio, la voce*, in Id., *La potenza del pensiero*, Vicenza, Neri Pozza, 2005, p. 98). Cfr. anche il commento al testo [90] in OSR, p. 151.

CRONACHE

MARCO SANTAGATA

Ricordo di Umberto Carpi.

Presentazione del volume:

L'Inferno dei guelfi e i principi del Purgatorio,
20 settembre 2013 Roma, Università della Sapienza*

Confesso il mio disagio a parlare di questo libro, il fatto è che sono troppo coinvolto. Praticamente non c'è saggio di quelli qui raccolti del quale con Carpi non abbia discusso tantissime volte. Leggere e discutere i nostri lavori prima di pubblicarli era un'abitudine nata quarant'anni fa che si era fatta molto più intensa quando entrambi abbiamo cominciato a occuparci di Dante. Il colloquio non era solo fra Paci e me, era allargato a tutto il gruppo di amici pisani che, per vie solo in parte indipendenti, negli ultimi anni si sono ritrovati contemporaneamente a studiare Dante. Non dico che esista una scuola pisana, ma è innegabile che a Pisa si è formata una comunità di studiosi legata al nome di Dante, diciamo che esiste una dantistica pisana. I nomi sono noti: Lucia Battaglia Ricci, Alberto Casadei, Marcello Ciccuto, Fabrizio Franceschini, Claudio Giunta, Mirko Tavoni e, se non si offende, anche la fiorentina Nataschia Tonelli. Molti di noi sono legati da stretti rapporti d'amicizia; ma ciò che conta sono i rapporti di lavoro, intensi e costanti. Alcuni hanno intrapreso i loro studi danteschi ancor prima che Carpi cominciasse i suoi, ma per molti di questo gruppo lui, Paci, ha rappresentato un elemento di stimolo e di confronto indispensabile. È stato il nostro lievito e il nostro collante, pur nelle profonde differenze di impostazione che ci contraddistinguono.

Nel guardare questo libro devo dire che provo anche un po' di rammarico, rammarico per quello che avrebbe potuto essere. Intendiamoci, il libro è bello ed è importante, ma Carpi aveva in mente molto altro. I suoi progetti erano assai più ambiziosi. In realtà, lui avrebbe voluto completare il discorso avviato nel 2004 con *La nobiltà di Dante*.

La nobiltà è uno dei quattro o cinque libri più importanti che mai siano stati scritti sulla *Commedia*: ha già cambiato e, ne sono sicuro, cambierà ancora il modo di leggerla. Se il suo impatto sugli studi danteschi non è stato dirom-

* Trascrizione dell'intervento orale.

penite, è anche perché è un libro irritante, faticoso, farraginoso, insomma, un libro pieno di difetti, dei quali, peraltro, Carpi era perfettamente consapevole. Ma diamogli tempo. È un fatto che, dopo *La nobiltà di Dante*, non ci si può accontentare al poema senza tenere presente il suo farsi nel tempo. Carpi ci ha insegnato che in esso si raggruppano tutte le esperienze dell'autore, registrate, per così dire, giorno per giorno, quasi in presa diretta. È un insegnamento assolutamente fondamentale. *La nobiltà di Dante* è prevalentemente incentrato sull'*Inferno*. Questa cantica negli studi danteschi di Carpi si colloca ormai in un quadro ben definito, il mosaico è completo. Del *Purgatorio* abbiamo solo gli abbozzi, quelli consegnati a questo libro; abbozzi, ma comunque significativi. Di Carpi ci manca il *Paradiso*; ed è proprio lì che lui voleva arrivare. Ma non avremo più il libro sui santi, gliene è mancato il tempo.

Da questo libro s'impara molto. Si impara molto dai capitoli iniziali, gli studi sulle canzoni. Adesso non posso entrare nei dettagli, ma molte e di peso sono le acquisizioni. In particolare, direi, quelle relative a *Tre donne*. Sebbene io non concordi con la cronologia proposta da Paci, devo riconoscere che la sua interpretazione del «bel segno», della «colpa» e del doppio congedo, insomma, la sua lettura politica del testo, costituisce un punto fermo sia per la lettura della canzone sia per una più esatta comprensione degli anni dell'esilio.

Un capitolo assolutamente fondamentale è quello ripreso anche nel titolo del libro: *Un Inferno guelfo*. Questo saggio è la continuazione della *Nobiltà di Dante*, rappresenta un ulteriore sviluppo della sua tesi di fondo, in un certo senso segna il culmine degli studi di Carpi sulla prima cantica: l'*Inferno* è guelfo politicamente, non ideologicamente. La *Nobiltà di Dante* va dunque integrata con questo capitolo, già pubblicato in un fascicolo della «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», di cui Carpi era condirettore. Rivista di serie B, per l'ANVUR!

Di non minore rilevanza sono le aperture sul *Purgatorio*, sui «principi del *Purgatorio*». La chiave di lettura è racchiusa nel passaggio da Federico II a Manfredi. Un passaggio nel quale si assiste a una sorta di liberazione del Dante imperiale, prima costretto a condannare Federico per contingenti ragioni politiche e adesso libero di assolvere Manfredi, libero di dire ciò che pensa. Ovviamente, il discorso è molto più complesso. Lo si deduce dalla acuta lettura del canto VI, nella quale Carpi insiste sul fatto che la visione imperiale di questa cantica è ancora *in fieri*, insomma, che qui non c'è ancora un Dante compiutamente imperiale dal punto di vista politico. Manca ancora la figura di un imperatore. La visione desolata dell'Italia e dell'Europa di quel canto nasce proprio dal fatto che siamo in piena vacanza dell'impero.

Il *Paradiso*. Dicevo, non c'è.

Il giorno prima che morisse ho avuto un lungo colloquio con Paci, per almeno un paio d'ore abbiamo parlato proprio del *Paradiso*. Sapeva benissimo di avere ancora poche ore di vita, e questo mostra quale straordinaria persona fosse Umberto Carpi, per un paio d'ore abbiamo parlato del *Paradiso*. Ci siamo trovati d'accordo nell'individuare grosso modo all'altezza del IX canto

la chiave di volta della cantica e nel fissare subito dopo la battaglia di Montecatini gli eventi storici che determinano la svolta paradisiaca. Ma di questo Paci non può più scrivere.

Un'ultima annotazione: Carpi non si era mai occupato di Dante durante la sua vita di studioso, diciamo pure che non si era mai occupato di testi anteriori alla fine del Settecento.

Dante è una scoperta della seconda metà degli anni Ottanta, ma è dalla fine dell'ultimo decennio del Novecento e, come ho appena detto, fino alla morte, che Dante e in particolare la *Commedia* occupano quasi per intero i suoi pensieri. Un luogo ha segnato profondamente la sua passione per Dante, palazzo Madama, a Roma. Per almeno due motivi: intanto perché lì c'è una biblioteca formidabile che gli ha dato accesso a quella produzione di difficile reperibilità fatta tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento da studiosi locali, una produzione assolutamente indispensabile nella prospettiva, diciamo così, di scuola storica rivisitata, che è quella adottata da Carpi nello studio di Dante. E poi a rendere fondamentale il ruolo del Senato c'è un secondo motivo. In quegli anni Carpi è un senatore disoccupato, nel senso che ha finito, forse con una mezza delusione (anzi senza forse), la sua esperienza di uomo di governo, di sottosegretario, e fa il semplice senatore. La sua è una parabola politica che finisce *in minore* e che lascia anche un po' di amaro in bocca. Dante diventa un autore sul quale fare un investimento, anche di tipo autobiografico. È lo stesso investimento fatto su Carducci e sui patrioti napoleonici, ma che con Dante è più immediato e, per così dire, più intimo. In quell'ultimo colloquio a un certo punto gli avevo detto che, secondo me, Dante era suo nel senso pieno della parola, che lui proiettava molto di sé su quell'uomo che si risarciva con la scrittura e con l'utopia. Lui mi ha risposto: «Beh, forse hai ragione». In quel colloquio non gli ho detto che, come Dante, a mio parere anche lui pensava che la sua non fosse una utopia, ma che prima o poi la storia avrebbe virato. Non gliel'ho detto perché non c'era bisogno di dirlo; perché questa era una convinzione profonda, la convinzione che ha dato senso a gran parte della sua vita di studioso.

★ Ruggieri Apugliese, *Rime*, a cura di F. Sanguineti, Roma, Salerno Editrice, Collana «Testi e documenti di letteratura e di lingua», XXXV, 2013

Di Ruggeri Apugliese si attendeva da tempo un'edizione critica completa; nei *Poeti del Duecento* (a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll.), infatti, Contini aveva fornito il testo critico di soli quattro testi, omettendo per lo stato corrotto della sua lezione *L'amore di questo mondo è da fuggire*, mentre le precedenti *Rime giullaresche e popolari d'Italia*, curate da De Bartholomaeis (Bologna, Zanichelli, 1926), che pure raccoglievano il *corpus* dell'Apugliese nella sua interezza, mostravano limiti, soprattutto filologici, di un certo peso. Il volume curato da Francesca Sanguineti, dunque, uscito nel 2013 nella collana «Testi e documenti di letteratura italiana» per conto della Salerno Editrice, sopperisce a tale mancanza, procurando, dei cinque testi in questione ora «raccolti in un'unica silloge» (p. 107), l'edizione critica finalmente completa. Ordinati secondo un criterio tematico, il primo dei testi editi è *Umile sono ed orgoglioso*, seguito dal *devinalh Tant'aggio ardire e conoscenza* e dalla tenzone *Provenzano, ... -iegha*, scritta forse a quattro mani con il capo ghibellino ricordato anche nel Purgatorio dantesco; si dà poi *Gienti, intendete questo sermone* e in chiusura il «sermone-testamento» *L'amore di questo mondo è da fuggire*. La nuova edizione di Ruggeri è improntata ad un «cauto conservatorismo» (pag. 108); tale scelta, motivata ed esplicitata nella nota al testo in fondo al volume, è dettata in massima parte dalla tradizione untestimoniale che riguarda quasi tutti i componimenti, ad eccezione di *Tant'aggio ardire e conoscenza*. Si rinuncia, per questo, a qualsiasi intento ricostruttivo per attenersi programmaticamente, invece, alla lezione trådita dai codici, anche per quanto riguarda la veste grafica, che non viene modernizzata né normalizzata – ciò che, da una parte, garantisce un valore (anche linguisticamente) documentario all'edizione, evidentemente rivolta ad un pubblico di specialisti, e che provoca, dall'altra, uno scarto linguistico variamente percepibile tra i testi e la sensazione di non trovarsi di fronte al *corpus* di un unico autore. Di *Tant'aggio ardire e conoscenza*, poi, attestata in due manoscritti, l'editrice, coerentemente con le linee programmatiche appena discusse, mette a disposizione entrambe le versioni, in un quadro sinottico che permetta, tra queste, un confronto praticabile a colpo d'occhio ed evitando il rischio di contaminarne, attraverso la collazione, il testo. In questo quadro di generale aderenza al dato filologico-materiale, tuttavia, desta qualche perplessità la discussione delle varianti adiafore segnalate in apparato nel caso appunto del *gap*, dove si accorda la preferenza a certe lezioni a partire da presunti modelli trobadorici che, per quanto ci è dato sapere, potrebbero non essere stati nemmeno mai letti da Ruggeri – tanto più se affatto pacifica è la cronologia di questi modelli, ed è il caso del *Thezaur* di Peire de Corbian. Preceduto da un sintetico cappello introduttivo, che ne illustra il contenuto, gli eventuali riferimenti storici e i modelli, e da una scheda che ne riporta le attestazioni, nei manoscritti e nelle edizioni moderne, ogni testo è corredato altresì da un'analisi metrica che si rivela tanto più necessaria trattandosi, nel caso di Ruggeri, di poesia anisosillabica. È questa, peraltro, la sede deputata a fornire ragguagli puntuali sulle scelte di resa metrica operate ai fini dell'edizione insieme alle ipotesi congetturali formulate, ma non accolte a testo, per ovviare all'irregolarità dei versi: di contro all'interventismo ortopedizzante dell'edizione Contini, infatti, Sanguineti adotta un atteggiamento più conservativo e preferisce mantenere gran parte delle variazioni sillabiche registrate nei manoscritti, riconoscendo nell'anisosillabismo una modalità compositiva peculiare della poesia giullaresca. Rimane da chiedersi, allora, quanto sia corretto fare della canzone *Umile sono ed orgoglioso* oggetto di interventi, per quanto lievi, metricamente correttivi «in virtù di considerazioni concernenti la propensione alle forme piene del principale copista del

Vaticano 3793» (p. 108) laddove, per i restanti quattro testi, le irregolarità metriche vengono tollerate e mantenute a testo in quanto ascrivibili ad un preciso genere poetico. Il corredo dei testi è integrato dall'apparato critico, negativo, costruito su due fasce solo nel caso di *Provenzano*, ... -iega per riportare le annotazioni di mano di Celso Cittadini presenti nel ms. che reca il testo, e da un commento sistematico che si segnala per i rinvii puntuali alla produzione coeva, soprattutto trobadorica. È questo, forse, uno dei meriti maggiori dell'edizione, che rende tangibile e immediatamente verificabile lo stuolo di modelli d'oltralpe operanti nella produzione di Ruggeri e la loro rifunzionalizzazione. Completa il volume un'introduzione che affronta e discute preliminarmente le questioni relative all'inquadramento della produzione di Ruggeri e alla sua biografia. L'anisossillabismo dei testi, unitamente allo stile 'mediocre' che li contraddistingue, permette di collocarli in quella corrente poetica duecentesca cosiddetta giullaresca, di cui l'Apugliese è appunto considerato un rappresentante eccellente e su tale aspetto si sofferma a lungo l'editrice: suggerisce, a questo proposito, di rivalutare il filone giullaresco, tradizionalmente relegato ai margini della letteratura 'ufficiale', ribadendone l'importanza in tutto il contesto letterario galloromanzo e sottolineando la consapevolezza artistica celata nell'adozione di metri, forme e stili innovativi rispetto alla poesia aulica. Ma nel tentativo di attribuire nuovo valore alla produzione di Ruggeri, Sanguineti finisce purtroppo coll'inquadrarlo nel contesto della Scuola Siciliana, come già altri prima di lei avevano fatto – da ultimo, Calenda (*Ruggeri Apugliese*, a cura di C. Calenda, in *Poeti della Scuola Siciliana*, Milano, Mondadori, vol. II, pp. 643-58). La spinosa questione relativa all'inclusione dell'Apugliese nel canone dei Siciliani, infatti, che nasce dall'attestazione di *Umile sono ed orgoglioso* nel fondamentale Vaticano lat. 3793 – da cui tale canone si fa discendere – e che avrebbe certo meritato qualche parola in più, dal momento che si tratta di una monografia – e della prima – dedicata proprio a Ruggeri, potrebbe dirsi conclusa a favore della sua esclusione da quello da quando Gabriella Piccinni, nel suo saggio *Un intellettuale ghibellino nell'Italia del Duecento: Ruggieri Apugliese, dottore e giullare in Siena* (in «Bulettno dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo», 2003, pp. 53-85), ha dimostrato con ampiezza di prove come, in realtà, nessun elemento permetta di collocare l'autore nel sistema della corte federiciana e come, al contrario, sia egli perfettamente inserito nell'orizzonte culturale della Siena di fine Duecento. Ci restituisce, la Piccinni, il profilo di un rimatore colto, cresciuto in un ambiente verosimilmente ghibellino, impegnato in qualità di giureconsulto negli uffici comunali e «immerso fino al collo nel conflitto politico e ideologico che travaglia il cuore del Duecento» toscano (Piccinni, p. 85); di un Ruggeri, quindi, completamente svincolato dall'orbita cortigiana di Federico II, dedito all'attività di giurisperito nel contesto comunale senese e che si presenta al pubblico nelle vesti di giullare per celia, come vanto autoironico. Se per Sanguineti, dunque, resta da verificare la «compatibilità tra la pratica della giulleria [...] e l'attività di *doctor legum* [o *dottore*, come Ruggeri si definisce in *L'amore di questo mondo è da fuggire*, v. 52]» (pag. XXIII) dell'autore (possibilità, peraltro, non inverosimile, considerati anche i precedenti siciliani – su tutti, Giacomo da Lentini, notaio e poeta ad un tempo) e se Ruggeri continua, con qualche troppo lieve riserva, ad essere presentato come giullare di professione per le modalità giullaresche della sua poesia, sarà da concludere che l'invito della Piccinni a non confondere la finzione poetica con il personaggio storicamente esistito sia caduto inascoltato e che, nel conguaglio tra dato documentario-storico e dato letterario, sia stato il secondo a prendere il sopravvento sul primo, provocando una sovrapposizione di piani che non permette, tra le altre cose, un inquadramento e una lettura dell'autore fondati sulle corrette basi storico-culturali. [Alessia Valenti]

★ Dante Alighieri, *Opere. Volume primo. Rime, Vita Nova, De Vulgari Eloquentia*, a cura di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, introduzione di M. Santagata, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2011

Si può dire con tutta tranquillità che questi anni Zero-Dieci siano anni particolarmente felici per il progresso degli studi danteschi. Sia complice o meno l'approssimantesi settimo centenario del '21, sta di fatto che si succedono l'edizioni commentate, gli studi (anche di ampio respiro, con tentativi di letture globali come non se ne vedevano da decenni: letture che potranno magari non convincere del tutto ma che la dicono lunga sul bisogno di aggredire sino in fondo questa zona fondativa della nostra cultura e letteratura), le riviste. A questa 'rinascita dantesca' appartiene senza dubbio l'a lungo annunciato e infine uscito primo volume delle mondadoriane *Opere* di Dante (Dante Alighieri, *Opere. Volume primo. Rime, Vita Nova, De Vulgari Eloquentia*, a cura di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni, introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2011, pp. CCXLVIII-1690): volume per la sua gran parte dedicato alla lirica dantesca e, con abbinamento lodevole, al trattato che di quella lirica rappresenta una sistemazione teorica *a posteriori*. Un nuovo commento a Dante di questa ampiezza e impegno richiederebbe una minuzia di analisi che, sia detto subito, non si troverà nelle righe che seguono principalmente perché lontano dalla portata e dalle forze di chi scrive: semmai ci si limiterà qui a leggere il Dante proposto da questa prima tappa dell'impresa nella condivisa (si spera) convinzione che ogni commento è, in buona sostanza, una vera e propria interpretazione. Aggiungo la preliminare richiesta di paziente perdono al lettore quando avrà modo di verificare che l'attenzione maggiore è stata dedicata ai versi volgari anziché al trattato. Il dantismo tende ormai a diventare non solo disciplina iperspecializzata rispetto alle assimilabili dell'italianistica ma, al proprio interno, costringe sempre più a ulteriori delimitazioni di campo: questo vale soprattutto per i praticanti secondari, come lo scrivente, ed esorta quindi ad evitare dettagliate discussioni là dove si possiedono solo opinioni generali.

Per iniziare, si potrà intanto risolvere in sintesi il discorso sulla *Vita nova*. Non ovviamente perché il libello non meriti spazio in sé ma perché il volume mondadoriano si limita ad offrire, per gli ovvi e dolorosi motivi che tutti conoscono, una sostanziale riproposizione dell'edizione curata nel 1996 dal compianto Guglielmo Gorni, di cui qui si rileggono (da lui comunque revisionati) introduzione, testo, commento e finanche, per esplicita ammissione, «la parte generale della *Nota al testo*» (p. 783). Viene qui invece abbandonata una delle ragioni di maggior discussione e discordia che accolsero all'uscita quell'opera, ossia la patina grafica arcaizzante che caratterizzava il testo e che qui risulta «modificata in senso più moderno: non perché chi scrive abbia perso fede nelle ragioni di allora, ma perché nella compagine delle *Opere* (cosiddette) minori di Dante non si poteva certo leggere, poniamo, *intellecto* nella *Vita nova* e *intellecto* nelle *Rime* e nel *Convivio*» (p. 784): decisione che, comunque la si pensi in merito al caso specifico (su cui forse si è dibattuto sin troppo), dimostra una capacità di accettare le regole del 'gioco di squadra' che sono molto meno diffuse di quanto si creda e che fanno onore, se ce ne fosse ulteriore bisogno, alla memoria dello studioso.

La porzione propriamente inedita del volume è formata dai due commenti di Claudio Giunta alle *Rime* e di Mirko Tavoni al *De vulgari eloquentia*, e su questi occorrerà dunque puntare. Il nucleo attorno al quale ruota l'introduzione di Giunta alle *Rime* è quello sostanzialmente di un raffronto tra la poesia moderna e quella dell'età di Dante, nella esplicitata convinzione (p. 6) che «Per leggere e interpretare le *Rime* di Dante conviene liberarsi dalla moderna nozione della poesia». L'idea, insomma, sarebbe quella di indirizzare il lettore di oggi ad una fruizione il più possibile cosciente del-

la lirica dantesca. Deriva da qui una serie di conseguenti deduzioni e la messa in rilievo delle (come dicevano alcuni di non triviale ingegno qualche anno fa) affinità e divergenze tra Dante e noi. Tra le divergenze Giunta segnala (cito dalla sintesi di p. 29, incluso il corsivo d'autore) «l'orientamento retorico verso destinatari individuati; il retaggio dei generi, che contribuisce a modellare le poesie dantesche e che contraddice a quella libera manifestazione dei propri *reali* sentimenti in cui si riassume per noi l'essenza stessa della lirica; e l'ibridazione tra il linguaggio della poesia e quello della filosofia e della scienza», mentre per quel che pertiene le affinità si può verificare una «tendenza [...] verso l'affrancamento dai condizionamenti extralirici e verso l'introspezione» (*ibid.*), l'insorgere di una «lirica che si concentra sugli affetti mentre ignora le circostanze degli affetti» (p. 36), la particolare declinazione per cui «dovrà subentrare nel corso dei secoli un ideale di poesia morale laica e civile in cui chi scrive sta di fronte al lettore non nella posizione di un maestro ma in quella di un uomo che ha vissuto e sofferto; sicché non è nella sua superiore dottrina né nel suo ruolo sociale che il poeta trova l'autorità per parlare bensì nel semplice fatto di possedere un'esperienza degna di essere comunicata» (p. 44) e, infine, il fatto che «dopo Dante, le caratteristiche essenziali del genere, vale a dire l'immediatezza, la verità del sentimento, la prevalenza del messaggio sul mezzo che serve a esprimerlo, lo "spontaneo traboccare di sentimenti potenti" non potrà che essere refrattario, di qui in poi, alle astrusità dello stile» (pp. 46-47). C'è una cosa che non può non colpire in questa diagnosi, e la si potrebbe esprimere molto banalmente in questi termini: a cosa pensa veramente Giunta quando parla di «nozione moderna di poesia»? Tanto per dire, la citazione che abbiamo appena incontrato nel passo alle pp. 46-47, citazione che Giunta ribadisce più volte nella sua introduzione quasi a epigrammatica sintesi della sostanza della lirica moderna, deriva da Wordsworth. Altrove nel suo saggio si trovano citati Hegel e Adorno (ma quest'ultimo con un prelievo piuttosto ambiguo). E questo è quasi tutto. I riferimenti indicati ci fanno capire senza dubbi che quando Giunta parla di «lirica moderna» intenda sostanzialmente una declinazione che potremmo dire genericamente ottocentesca di essa, ancorata al romanticismo, e che proprio e solo per questo può spiegare quella lista di caratteri, presenti o assenti nella poesia di Dante, che il curatore giudica di così decisivo rilievo. Solo in questa chiave, quella cioè di un'idea di poesia moderna che verrebbe da dire però quadriduana, si possono capire alcune affermazioni che non possono reggere alla verifica di chi abbia frequentazioni appena meno che superficiali, non si dice della poesia degli ultimi decenni, ma anche solo di quella della prima metà del Novecento. Si pensi, tanto per dire, a quanto si legge alle pp. 10-11 a proposito di *Amore e monna Lagia e Guido ed io*, sonetto la cui «incertezza» che coglie oggi i lettori circa il suo preciso significato sarebbe conseguenza del fatto che «il messaggio *non è in primo luogo diretto a noi*», a differenza di quel che accade in testi moderni dove pure «una parte del fascino che essa esercita su di noi sta precisamente in quel senso di sospensione e dubbio che proviamo nel non saper capire [...] cosa sono e che cosa significano [...] gli "sciaccalli" di un mottetto di Montale»: là dove proprio nei *Mottetti* (e non per caso) il punto nodale della loro oscurità (se così vogliamo chiamarla) sta proprio in un dialogo a due che, appunto, «non è in primo luogo diretto a noi» ma che si innesta su ragioni individuali ed esperienziali non diverse da quelle di Dante (o di chi altri per lui: curiosamente qui Giunta cita proprio un sonetto che altrove – cfr. p. 68, nota 1 – rilutta a concedere all'Alighieri). Non sarà allora un caso che due autori fondativi per l'idea di lirica moderna come Pound ed Eliot vengano citati da Giunta quasi di straforo, letteralmente tra parentesi, come se fossero una deviata anomalia nel cammino della lirica moderna e non, come sono in effetti, snodi centrali («la *norma prevalente* nella poesia moderna è quella di non contaminare l'elemento lirico con l'erudi-

zione (tant'è vero che balza agli occhi e si segnala come scelta forte di poetica la tendenza opposta, in autori come Pound e Eliot)», p. 47, corsivo mio), o che esperienze come quelle di Majakovskij o Brecht (ma persino, figuriamoci, di Carducci o di D'Annunzio) risulterebbero in questa chiave incomprensibili. Si dirà a questo punto: d'accordo, ma questa visione scarsamente aggiornata della poesia moderna in cosa inficia il discorso su Dante? Il problema (detto molto schematicamente, e si scuserà l'approssimazione) è che un ragionamento impostato in questi termini, basato com'è su un'opposizione binaria fatta di affinità e divergenze, finisce con l'attirare Dante nell'errore di prospettiva e di consegnarlo al lettore di oggi in una chiave paradossalmente inerte (paradossalmente perché non c'è dubbio che Giunta miri proprio al contrario). Difficilmente non si potrebbe essere d'accordo con quel detto memorabile di Piscator che sosteneva che l'ideale di una messa in scena di Molière era quella di far capire allo spettatore che tre secoli trascorsi non sono una bazzecola: un Dante 'ammodernato' o, peggio ancora, 'attualizzato' sarebbe davvero qualcosa di insopportabile. Ma, detto questo, non si può nemmeno prenderlo come un qualsiasi poeta del Duecento, per quanto talentuoso, che viene riesumato adesso e con cui solo da adesso in poi si comincerà a fare i conti. Perché mai un lettore di poesia moderna, ad esempio, dovrebbe avvertire come irrilevante il rapporto con i generi? Neppure i generi metrici, si badi bene, se proprio di un istituto metrico da Dante ideato come la sestina esiste una precisa storia otto-novecentesca che guarda a lui (e non, tanto per dire, a Petrarca) come modello di riferimento? O ancora, perché mai d'ibridazione tra il linguaggio della poesia e quello della filosofia e della scienza» dovrebbe essere un tratto estraneo alla poesia moderna? Non sarebbe semmai più opportuno sottolineare che proprio lì, proprio nell'intersezione tra linguaggio della poesia e linguaggi altri sta la novità di Dante rispetto ai suoi predecessori e contemporanei, non perché sia lui a trovarla ma proprio perché è lui a gestirla in modo del tutto diverso? Che poi questi elementi siano tutte tappe del dantismo otto-novecentesco, che insomma sia stato proprio l'Alighieri a fare loro da vettore, è ovviamente conferma ulteriore dell'assunto. Tanto più che lo spingere il pedale in direzione di un 'Dante romantico' che si concentra sugli «affetti» e sull'autobiografismo (ma poi di che autobiografia si tratterebbe? con queste premesse in cosa risiederebbe, tanto per dire, lo stacco che distinguerebbe l'Alighieri da un sonetto come *Amor mi fa sì fedelmente amare* di Dante da Maiano?) finisce talvolta col creare imprevisti (ma forse meno di quel che si creda) cortocircuiti che verrebbe da definire neostoricisti. Emblematico è il caso (molto caro anche al prefatore e promotore delle *Opere* mondadoriane, Marco Santagata, che vi dedica le pp. XLVIII-LI della sua *Introduzione*) dell'interpretazione fornita per la quinta stanza di *E' m'incresce di me*, pp. 234-37, dove l'ipotesi che l'«evento» descritto «corrisponda in tutto e per tutto, nei suoi effetti, a una folgorazione, e ancora più precisamente [...] a un colpo apoplettico, o a una crisi di epilessia» (p. 234; che poi, a voler esser precisi del tutto, colpo apoplettico e epilessia son due cose ben diverse) diventa da lì a poche righe vero e proprio dato storico, di cui Dante addirittura «avrà [...] appreso da un testimone» (p. 235) il racconto (e finisce, per Santagata, col diventare segno indubitabile della convinzione di Dante di essere dotato di spirito profetico: «Se anche per lui si potrebbe parlare di alienazione, è unicamente perché egli interpreta le crisi psicofisiche come il segno tangibile, impresso nel suo corpo, di una predestinazione decretata da una potenza superiore», p. LI). Di fronte a questo approccio che trasforma la presenza eventuale di una filigrana lessicale medica (peraltro non indispensabile, visto che Dante avrà avuto in mente, come pure ricorda un po' tangenzialmente Giunta, l'episodio di Paolo sulla via di Damasco) ad aneddoto da referto clinico verrebbe da obiettare che, fisiologia per fisiologia e referto per referto, non si capisce quale mai «testi-

mone» avrebbe potuto riferire al nostro di un cadere a terra («ch'a tutte mie virtù fu posto un freno / subitamente sì ch'io caddi in terra», vv. 64-65) ad un'età in cui con tutta probabilità neppure aveva iniziato a camminare. Insomma, il rischio evidente è che da un autobiografismo di ordine lirico post-romantico (quello in cui il poeta esprime le proprie passioni) si passi ad un autobiografismo di ordine post-positivista (non molto diverso da quello di Mattalia che cercava di dare un nome e un cognome alle donne amate da Dante e sul quale Giunta dice giustissime parole a p. 59) e si finisca, per sfuggire agli eccessi di un formalismo che pure è stato ingombrante, nelle braccia di un'aneddotica paralombrosiana più o meno aggiornata.

Detto tutto questo, il rischio qui appena paventato non si verifica per fortuna quasi mai, e il discorso generale tracciato nella premessa non lascia tracce se non del tutto episodiche e verrebbe quasi da dire inerziali (si veda ad esempio il cappello introduttivo a *Voi donne che pietoso atto mostrate*, in particolare a p. 274) nel commento vero e proprio. In esso infatti Giunta riesce a sottolineare in maniera convincente i motivi di distacco di Dante *dentro* la tradizione medievale (e non *contro* di essa: davvero esemplare, in questo senso, l'acutissimo cappello introduttivo a *Amor che movi*, pp. 386-98, un vero e proprio microsaggio sulla canzone). In più, creando un dialogo stretto con una tradizione ormai ampia e illustre di commenti e soprattutto, e come ovvio, con le due edizioni di De Robertis (quella critica e quella commentata), avanza spesso motivi di distacco più o meno pronunciato ma mai, va riconosciuto, apodittico. Tra questi motivi ne citerò due, uno che mi pare condivisibile ed uno che, per contro, pur se argomentato con attenzione, mi sembra meno convincente: in entrambi i casi, peraltro, si tratta di innovazioni di un certo rilievo introdotte da De Robertis e che, perciò, hanno richiesto una necessaria presa di posizione (e – piace sottolinearlo a contrasto del pusillanimo e ormai francamente ridicolo silenzio osservato da altri – Giunta non rifiuta mai di affrontare le sfide intellettuali poste da questo come dagli altri suoi predecessori).

Nel verso incipitario del sonetto *Guido i' vorrei*, Giunta propone, per l'identificazione del terzo ospite del magico «vasel» destinato ad accogliere la compagnia degli amici e delle loro donne, di tornare alla lezione *Lapo*, rifiutando dunque l'alternativa *Lippo*, proposta da Gorni e accolta poi da De Robertis nella sua edizione. Le obiezioni di Giunta alla proposta Gorni-De Robertis risultano ragionate e persuasive e si basano su tre considerazioni che cerco qui di sintetizzare: 1) dal punto di vista della tradizione testuale (come segnalava già, appunto, l'editore critico delle *Rime*), la variante *Lippo* è decisamente minoritaria ed eccentrica e quindi verosimilmente erronea; 2) dal punto di vista della genesi dell'errore, risulta più verosimile (come dimostrano i riscontri ritrovati da Giunta) un primo passaggio da *Lapo* a un inusuale *Lappo* e la conseguente normalizzazione di questo ultimo in un triviale *Lippo* piuttosto che la trafila contraria (*Lippo-Lappo-Lapo*), che comporterebbe «la sostituzione di un nome ampiamente diffuso, familiarissimo a ogni lettore, con un *Lappo* che ha, in tutto il Medioevo, sporadicissime attestazioni» (p. 167); 3) la variante *Lapo/Lappo* che a De Robertis pareva inattestata è invece decisamente riscontrabile, e anzi si verifica in tutti e tre i casi di *Lappo* rinvenibili attraverso la banca data del *TLIO* (due casi di *Lappo/Lapo Sozofanti* e uno di *Lappo/Lapo Salterelli*). Dunque *Lapo* ha a questo punto tutte le carte in regola per tornare in testa a questo così emblematico sonetto: il che non significa (dato che l'oscillazione *Lapo/Lippo* segnalata da Gorni permane e Giunta non sembra revocarla in dubbio) che il nome porti automaticamente con sé l'identificazione con Lapo Gianni, contro cui rimangono, a mio parere, le perplessità già espresse da Gorni e, in misura minore, dalla Pagnotta, a cui si dovrà aggiungere l'ulteriormente contraddittoria voce del *De Vulgari Eloquentia* (i cui codici leggono a I xiii 4, come noto, *Lupum*). La questione rimane insomma, in questo senso, ancora aperta.

Il sonetto sulla Garisenda viene salomonicamente pubblicato da Giunta in due redazioni: «Edizione Barbi (secondo la lezione dei codici toscani)» e «Edizione De Robertis (secondo la lezione dei Memoriali bolognesi)». La differenza è nota e risiede nella veste bolognese della redazione del Memoriale 69 che De Robertis giudicava in realtà d'autore e che quindi conseguentemente da mantenere. Va ricordato che l'attestazione appena ricordata risulta di particolare importanza, trattandosi della più antica datata di una poesia dantesca e, per di più, di una particolarmente precoce (1287, con Dante ventiduenne). La decisione, dicevo, è salomonica, ma il cappello fa capire abbastanza nettamente lo scetticismo di Giunta sulla proposta, che si potrebbe così sintetizzare in cinque punti che cerco di riassumere: 1) la veste bolognese del sonetto non è tipica di *Non mi poriano* ma è presente in tutti i testi copiati nei memoriali «per esempio, per stare a Dante, di *Donne ch'avete*» (p. 158); 2) l'utilizzo di lingue altre dalla propria nella poesia antica risponde di norma a intenti parodici, mentre in questo caso «l'imitazione sarebbe stilisticamente neutra, non marcata» (*ibid.*); 3) inoltre «è degno di nota il fatto che, mentre in altri casi paragonabili i codici toscani tendono, se non a lasciare intatta, a non piallare completamente la lingua originale dei testi (si pensi per esempio al sonetto di Ugolino Bozzola *Ocli del fronte*, tràdito dal ms. Vaticano latino 3214, coi suoi *ocli*, *digando*, *plazza* debitamente conservati), questo esercizio in bolognese sarebbe stato subito toscanizzato e senza resti»; 4) l'uso della parodia linguistica investe di norma il lessico, secondo una procedura che qui invece risulterebbe assente eccezion fatta per *sonelli* al v. 8, che De Robertis e i commentatori successivi hanno interpretato come sostanziale equivalente di 'stupidi' e che comunque rinvia genericamente all'area settentrionale, non all'Emilia; 5) infine, proprio a riguardo di *sonelli*, la costruzione «*fargli pace, far loro pace* non sembra [...] accettabile (*far pace a qualcuno* si trova, ma il significato è allora 'pacificare')» e inoltre «è strano che la supposta lezione originaria [...] si presti a un fraintendimento tanto plausibile [...], una trappola per copisti, ma tanto perfetta che sembra fatta apposta (nel *corpus TLIO* trovo una dozzina di occorrenze del sintagma *con elli* in testi in versi, e *sempre* in rima» (p. 161). Le cinque obiezioni non appaiono irresistibili. Per quel che riguarda la veste linguistica del sonetto, Armando Antonelli, in un suo intervento a un convegno dedicato alle *Rime* di Dante tenutosi nel 2008 a Gargnano (gli atti, pubblicati nel 2010, non sono citati anche perché la bibliografia si ferma di fatto, per presumibili ragioni editoriali, al 2008) ha ampiamente dimostrato come essa risulti del tutto estranea alla pratica del suo copista, Enrichetto delle Querce, che in altri suoi atti dimostra anzi di rifuggire in maniera netta i localismi fonetici. La seconda obiezione appare doppiamente discutibile: intanto perché in linea di principio un'abitudine stilistica per quanto diffusa non avrebbe certo impedito a Dante di agire altrimenti, accordandogli in questo caso quella stessa libertà che Giunta gli riconosce in occasione, ad esempio, della tenzone con Forese (si vedano in proposito le pp. 286-87: e questo valga anche per la quarta obiezione); inoltre perché un certo abbassamento stilistico è avvertibile (si pensi all'uso intenso degli *enjambements*, che in Dante si trovano con simile intensità solo e proprio nei sonetti a Forese, o al ricorso ad una sintassi fortemente prosaica) ed ha condotto infatti alcuni interpreti (da Giancarlo Breschi al recente contributo di Sara Natale) a leggere nel sonetto un'intenzione di tipo comico. Quanto al tasso di toscanizzazione a cui sono sottoposti nei codici i testi settentrionali si tratta non solo di un elemento del tutto variabile ma la tendenza più diffusa appare semmai proprio quella di una versione «senza resti», come quella, tanto per fare un esempio limitrofo a quello proposto da Giunta, a cui viene sottoposta nel medesimo Vaticano lat. 3214 la canzone dell'altretanto romagnolo Tomaso di Faenza *Homo ke parli per si gran contegni* (e ancor più legittima la pratica sarà stata avvertita per un autore toscano come Dante). Il ragionamen-

to circa l'alternanza *sonelli/con elli* e il suo carattere di lezione «trappola» è poi esattamente rovesciabile: proprio il carattere formulare in rima di *con elli* può spiegarne l'immissione al posto dell'incompreso *sonelli* (che altro è una *lectio facilior* se non un «frain-tendimento [...] plausibile?»). Resta la difficoltà di costruzione, questa sì davvero notevole: non fosse che la costruzione alternativa proposta dai codici toscani non appare meno improbabile, per ammissione dello stesso Giunta («di fatto, di questa costruzione sospesa con *tanto* avverbale nel senso di 'da tanto', gli interpreti non indicano altri esempi, né se ne trovano nel *corpus TLIO*», p. 161). Insomma, l'ipotesi di un precoce esperimento plurilinguistico del giovane Dante avanzata da De Robertis è tutt'altro che «difficilmente provabile» (p. 159) ma sembra a conti fatti quella che meglio soccorre alle difficoltà poste dal testo.

Un ultimo cenno riguardo alla tanto discussa questione dell'ordinamento delle rime, che Giunta ripercorre alle pp. 61-69 della sua nota al testo. Tanto discussa, verrebbe da dire, soprattutto perché nella sua macroscopica evidenza ha permesso a certuni ardite disquisizioni che la minuziosa e per loro inaccessibile microscopia del residuo contenuto dei due tomi della *Nota al testo* derobertisiana avrebbe rigorosamente interdetto (le rigorose analisi della disciplina operata dai maestri, si sa, non si addicono ai compilatori di lessici della filologia più di quanto ad Elettra si addica il lutto). Giunta approccia preliminarmente la questione con condivisibile pragmatismo: «quello dell'ordinamento delle rime *non* è un problema rilevante, dato che in nessun caso ci si avvicina a una – probabilmente mai espressa – volontà d'autore» (p. 66). Si tratta in buona sostanza di scegliere tra due soluzioni, quella fondata (con tutte le evidenti e ovvie zone grigie o nere residue) sulla tradizione manoscritta antica proposta da De Robertis o quella basata su deduzioni di ordine cronologico-biografico (altrettanto ed anzi per molti versi ben più aleatoria) avanzata da Barbi. Giunta dice di aver optato per la seconda soluzione, anche se chiarisce che in realtà si tratta di una terza che, a voler ben vedere, si dimostra alla fine essere una quarta. Quello proposto nell'edizione mondadoriana dovrebbe essere infatti l'ordine seguito nell'edizione di Contini, che è poi quello (lo si è sempre stranamente dimenticato in tutte le accorate difese dell'ordine barbiano come quello universalmente accettato dalla comunità degli studiosi) riprodotto in buona parte delle edizioni moderne anche tascabili (penso ad esempio a quella garzantiana curata da Cudini) e che non coincide *per nulla* con quello di Barbi. In realtà l'ordine è quello Contini «salvo le ovvie rettifiche, dopo il lavoro di De Robertis, circa le inclusioni e le esclusioni dal canone» (p. 68) e qualche altra modifica che da subito vedremo. È insomma e alla fine, nonostante tutte le petizioni in contrario e come si sarà capito, un nuovo ordinamento Giunta. Ordinamento che infatti si propone come autonomo quasi da subito, quando la sequenza di sonetti in scambio con Dante da Maiano numerata 3-3a-3b per Contini diventa in Giunta 2a-e alla luce delle considerazioni di De Robertis e perciò, di lì in poi, la serie si troverà arretrata di un numero (la terza tenzone con il maianese sarà 4-4a per Contini, 3a-3b per Giunta, il sonetto *Se Lippo amico* sarà 5 per Contini e 4 per Giunta e così via). La deviazione subisce un'ulteriore e più accentuata svolta con la decisione di numerare 25a-f la serie formata dalla tenzone con Forese (che Contini invece numerava – in effetti poco comprensibilmente – a coppie: 26-26a, 27-27a e così via), tanto che a partire da *Voi che savete*, 26 per Giunta e 29 per Contini, i numeri di differenza diventano tre. E via così, sino alla fine, dove i sonetti *Questa donna ch'andar mi fa pensoso* e *Se 'l viso mio a la terra si china*, numerati 58 e 59, invertono ogni successione data dai predecessori (erano nell'ordine le dubbie XIV e XI di Barbi, le numero 68 e 65 di Contini e 53 e 51 di De Robertis). Insomma, la scelta di Giunta rende obbligatoria la difatti presente tavola di rinvio alla numerazione delle edizioni precedenti e dimostra perciò molto meno

cogente di quanto dichiarato l'opportunità di rinunciare alle innovazioni dell'ordinamento De Robertis in nome di una vulgata ormai entrata nelle abitudini critiche, vulgata a cui di fatto, laddove venga ritenuto opportuno (e magari tutt'altro che a torto, si veda il caso prima citato dello scambio con Forese), serenamente Giunta rinuncia. Insomma, alla fin fine una soluzione più di comodo che di fedeltà, derivata del voler far convivere nuove acquisizioni e vecchie abitudini e che andrà quindi a sovrapporsi in sostanza a quelle già presenti e 'commercializzate'.

Infine alcune considerazioni ben più veloci (come preannunciavo) sul *De Vulgari Eloquentia* di Mirko Tavoni: la cui introduzione (pp. 1067-1116) è un tentativo di lettura per molti versi innovativo (e a tratti dotato anche di una garbata *verve* polemica) del trattato molto più che un semplice *accessus* ad esso. Data questa impostazione, il percorso proposto da Tavoni preferisce puntare su alcuni snodi ritenuti centrali piuttosto che percorrerlo nella sua interezza, snodi sottolineati dai sottotitoli delle sezioni in cui l'introduzione si articola (*Che cos'è il linguaggio*, *La storia linguistica del mondo*, *La terminologia linguistica: "locutio"- "ydioma"- "vulgare" ecc.*) e che potremmo dire si organizzano intorno a tre poli principali (mentre di altri la trattazione viene semmai demandata al commento: penso principalmente qui alle questioni metriche): 1) come Dante abbia affrontato il problema teorico del linguaggio e come questo si sia poi storicamente risolto nell'analisi della prassi linguistica (con un'ovvia centralità della situazione italiana); 2) quale sia la mappa letteraria da lui proposta; e, come conseguenza di questi due primi punti, 3) quali debbano essere state le ragioni profonde che lo hanno mosso nella stesura del trattato. Partirò brevemente da questo terzo punto, perché è senza dubbio quello che si impone con maggior forza per novità. Secondo Tavoni, infatti, «più che indizi del fatto che il trattato sia stato scritto a Bologna, io vedo in esso indizi del fatto che sia stato scritto *per* Bologna» (p. 1115, corsivi suoi). La città di Bologna sarebbe stata la dedicataria materiale del testo in un momento in cui Dante, posteriormente alla disfatta della Lastra del 20 luglio 1304, poteva aver cercato rifugio a Bologna, retta dai guelfi bianchi sino al colpo di mano del febbraio 1306. Anzi, proprio quest'ultima data, che sanciva la definitiva connessione della città emiliana col regime nero fiorentino, sarebbe all'origine dell'interruzione del trattato, dal momento che «non sarebbe stato il caso di portare a termine un'opera scritta per una città dove non poteva più mettere piede» (p. 1116): questo appare così vero allo studioso da interpretare in chiave politica persino la diagnosi linguistica che Dante esprime a I xv, dove il dialetto bolognese viene interpretato come riuscita miscela dei tratti caratteristici dei dialetti vicini, romagnoli, ferraresi, modenesi: «I bolognesi contemperano l'uno con l'altro [...], e questo sembra una perfetta metafora dell'equilibrio politico vigente a Bologna sotto il regime guelfo bianco degli anni 1303-5» (p. 1092). Il punto è abbastanza determinante anche perché, come ricorda Tavoni, non abbiamo alcuna prova della presenza di Dante a Bologna in quegli anni (anche se, va aggiunto, di per sé non sarebbe stata improbabile), soprattutto perché non c'è autore come il nostro che tenga sempre ben presenti le ragioni politiche anche quando affronta temi apparentemente lontanissimi da essi. Il problema che mi sembra restare è che però Dante ha effettivamente un modello di comunità politica ideale in testa, ma questa è la Curia regale e universale di Federico e Manfredi, non certo una specifica, per quanto apprezzata (e conosciuta da sempre: non va dimenticata, come ricordavo prima per altre ragioni, la permanenza felsinea del Dante poco più che ventenne), realtà municipale, come per il volgare ha in mente un tipo di lingua curiale e illustre, non una parlata geograficamente determinata. Credo che l'evidentissima lode di Bologna e dei poeti bolognesi vada altrettanto evidentemente circoscritta nei limiti che Dante stesso indica a I xv 5: «se quelli che li considerano primi nel parlar volgare pren-

dono a confronto solo i volgari municipali d'Italia, volentieri concordiamo con loro; se invece ritengono che il volgare bolognese sia da preferire in assoluto, allora discordiamo e dissentiamo da loro». E, ancor più esplicito, tanto più Guinizelli e gli altri avranno raggiunto il volgare illustre quanto più si allontanavano dal volgare materno producendo «parole ben diverse da quelle che si sentono nel centro di Bologna» (I xv 6). Il che è, si badi, del tutto identico a ciò che Dante ha detto poco prima dei romagnoli Tommaso e Ugolino Bucciola «che [...] si sono allontanati poetando dal proprio volgare» (I xiv 3) e di Aldobrandino Padovano, che si è «sforzato di lasciare il volgare materno e tendere a quello curiale» (I xiv 7) e a ciò che aveva detto dei Siciliani a I xii 6. Insomma, quella proposta da Tavoni rischia di essere da un lato la riduzione di un progetto culturale di ambizioni evidentemente universali come quello dantesco ad una realtà magari apprezzabile e apprezzata ma indubbiamente marcata in senso municipale come quella bolognese dei primi anni del XIV secolo; dall'altro una lettura troppo legata a contingenze biografiche e storiche che, per reggere, devono far presupporre una doppia intenzione anche là dove questa è indimostrata se non addirittura indimostrabile. Mi limito in questo senso a un brevissimo esempio, che è peraltro uno dei punti in cui, a mio parere, Tavoni propone un'interpretazione assolutamente corretta di un passo dantesco per molto tempo frainteso dalla tradizione critica (incluso, ultimo tra gli ultimi, chi qui scrive). Mi riferisco al punto in cui Dante (I xv 2), proprio poco prima di lodare la capacità del bolognese di assimilare gli elementi dei dialetti circconvicini, cita Mantova e Sordello. Il brano in questione è stato spesso addotto dagli interpreti del *De Vulgari Eloquentia* come allusione ad una produzione in volgare mantovano illustre del trovatore; anzi, la precisazione secondo cui egli avrebbe abbandonato il proprio volgare «anche nel parlare, in qualunque occasione» starebbe ad indicare che le prove in volgare di Sordello non si limiterebbero alla sola poesia. Il problema è che, come giustamente sottolinea Tavoni, non solo non abbiamo prove di «una produzione poetica di Sordello in volgare di sì» ma, se anche gli si concedesse (come è stato proposto) il cosiddetto *Serventesse lombardesco*, «il suo dettato non sarebbe certamente tale da poter apparire illustre a Dante» (entrambe le citazioni da p. 1311). La spiegazione più logica, l'unica possibile, della frase dantesca è quella che appunto affaccia Tavoni, e cioè che Dante vuol dire che il mantovano è dialetto così brutto da aver costretto Sordello ad evitarlo (Tavoni cita la notazione di Mengaldo che sottolineava come il *deseruit* qui usato da Dante sia molto più radicale del *deverte* a cui solitamente il nostro ricorre in casi assimilabili) non solo nella poesia (optando per il provenzale) ma addirittura in ogni altra occasione. A questo proposito Tavoni ricorda come la carriera poetica e politica di Sordello «dopo i burrascosi inizi presso le corti di Este, Verona e Treviso [...], dal 1229 al 1265 si è svolta fuori dall'Italia, presso le corti di Spagna, Portogallo, Provenza e negli ultimissimi anni alla corte di Carlo I d'Angiò» (pp. 1311-12), rendendo dunque quasi certo l'uso del provenzale anche in tutte le occasioni pubbliche se non addirittura in quelle private. Quindi la menzione di Mantova funziona da paragone con Bologna, ma nel senso che «I due *exempla*, bolognese e mantovano, sono perfettamente opposti» (p. 1313). Sin qui è inevitabile concordare con quanto Tavoni argomenta: non fosse che l'opposizione che per ora aveva avuto ragioni interne (diciamo così) all'argomentare del trattato deve necessariamente rientrare nel quadro generale politico e «contingente» (la parola, vedremo subito, è proprio dello studioso) presupposto come indispensabile. Ecco allora che «Questa mossa secondaria, per colpire *en passant* il mantovano mentre innalza il bolognese, avrà ragioni extralinguistiche *contingenti*: possiamo ipotizzare che abbia a che fare con *qualcosa* accaduto nei primi drammatici anni dell'esilio, forse durante il soggiorno a Verona, che con Mantova aveva una stretta solidarietà politica» (*ibid.*). Non si

può non notare come questo supposto contrasto politico con Mantova rimanga non solo (e non potrebbe essere altrimenti) indimostrato ma addirittura risulta del tutto inessenziale per la comprensione del paragrafo in questione: è essenziale solo, ma qui sta a mio parere la forzatura, se si deve leggere il *De Vulgari Eloquentia* alla luce del postulato di partenza di cui si è detto.

Un cenno in chiusura alle scelte testuali. Tavoni riproduce la lezione del testo fissata da Mengaldo, distaccandosene però in diciotto luoghi. Di questi sette (ossia I i 2, I iv 5, I ix 10, I xvi 3-4, II ii 4, II xii 8 e II xiii 6) sono in realtà ritocchi alla punteggiatura mengaldiana. Tali modifiche hanno ovviamente delle conseguenze sul testo e sulla sua interpretazione anche letterale ma non sono vere e proprie lezioni nuove. Negli altri casi si può invece notare una seppur cauta rivalutazione della coppia GT (ossia 580 della Bibliothèque Civique di Grenoble e Trivulziano 1088) contro a B (Lat. folio 437 della Staatsbibliothek di Berlino), ossia il codice posto ormai tradizionalmente a base dell'edizione del trattato. La questione è, come noto, annosa e data in buona sostanza alla scoperta da parte di Bertalot di B nel 1917 e alla conseguente promozione di quest'ultimo, in ragione della sua correttezza, a manoscritto di riferimento: val la pena qui di notare che, invece, l'operato di Tavoni sembra andare in direzione opposta e recuperare, in questo senso, la lezione che fu già di Rajna. [Marco Berisso]

★ *Le opere di Dante*, testi critici a cura di F. Brambilla Ageno, G. Contini, D. De Robertis, G. Gorni, F. Mazzoni, R. Migliorini Fissi, P.V. Mengaldo, G. Petrocchi, E. Pistelli, P. Shaw, riveduti da D. De Robertis e G. Breschi, Firenze, Edizioni Polistampa, 2012 (con il cd-rom delle concordanze e del rimario: citato da ora come *Opere 2012*)

«Fondata il 31 luglio 1888 la Società Dantesca Italiana [da ora SDI], il Consiglio centrale, già nella seduta del 26 giugno 1889, decideva di provvedere a un'edizione critica del poema e delle opere minori» (F. Mazzoni in *Enciclopedia Dantesca* s.v. *Edizione nazionale*). Contingenze storiche sfortunate e rallentamenti di diversa natura segnarono l'avvio e l'iniziale svolgimento dei lavori per la realizzazione dell'Edizione Nazionale delle Opere Dantesche. Un'altalenante – o meglio, latente – progressione che si protrasse per diversi anni, fino a quando l'esigenza di fornire al pubblico i primi risultati di un impegno destinato ad allungarsi anche in futuro si traducesse nella confezione, nella data non casuale del 1921, del volume delle *Opere di Dante* (*Le Opere di Dante: testo critico della Società Dantesca Italiana*, a cura di M. Barbi, E.G. Parodi, F. Pellegrini, E. Pistelli, P. Rajna, E. Rostagno, G. Vandelli; con indice analitico dei nomi e delle cose di M. Casella e tre tavole fuor di testo, Firenze, Bemporad, 1921 [da ora *Opere '21*]). Francamente ispirato al «modello ottocentesco del *Dante* oxfordiano del Moore» (D. De Robertis in *Opere 2012*, *Prefazione*, p. vii), il tomo da un lato rendeva testimonianza all'immane lavoro filologico – lungo decenni – svolto sui singoli testi, dall'altro disegnava, disponendo in serie le diverse opere nell'unico volume, la sequenza ideale del lavoro del maggior poeta italiano, una sequenza da cui sarebbe stato impossibile, in seguito, prescindere.

L'elegante tomo edito recentemente dalla casa editrice Polistampa, curato da Domenico De Robertis e Giancarlo Breschi, si può considerare una sorta di riproposizione dell'operazione editoriale che vide la luce novant'anni fa, sebbene le coordinate storiche in cui hanno visto la luce *Opere '21* e *Opere 2012* siano difficilmente comparabili. Innanzitutto l'urgenza, finanche istituzionale, che sottostava all'operazione del secolo scorso, non si può dire analoga in una realtà editoriale, come quella coeva,

in cui la quantità di edizioni di opere dantesche – spesso racchiuse in diverse collane, a loro volta specchio di ‘scuole’ critico-interpretative (per non dire accademiche) differenti – è notevole e in continuo incremento (un’accelerazione destinata a intensificarsi con l’approssimazione al centenario). Anzi, se un’urgenza c’è, questa è proprio determinata da una forza opposta: di relativa penuria per le *Opere* '21 e di eccessiva saturazione per *Opere* 2012. In entrambi i casi, comunque, il volume si presenta come il consuntivo della posizione critica ufficiale della SDI rispetto all’opera dantesca e a ciò che vi circola intorno. E ciò vale nel senso più stretto della filologia, dacché l’ermeneutica più esplicita, generalmente affidata alle glosse, è assente in questo volume come in quello del '21, dove le esigenze interpretative erano dichiaratamente messe da parte per le necessità ineludibili di dover produrre testi ricostruiti con acribia filologica e proporre un canone esemplare delle opere dantesche cui fare riferimento.

Da queste medesime prospettive vale la pena di indagare l’operazione di *Opere* 2012, che fin dall’aspetto materiale ricalca *Opere* '21: il formato è il medesimo, le soluzioni tipografiche quasi identiche; *Opere* 2012 si può definire «un volume di consultazione, ma anche un libro che si presta ad una lettura continuata» (così Michele Barbi nell’Introduzione a *Opere* '21, p. xxxi) come il precedente. L’inaugurale *Prefazione* (pp. VII–XV) a cura di Domenico De Robertis si occupa di illustrare brevemente l’impianto pratico che ha guidato questa riedizione, rinnovata «nella forma e nella sostanza» (*Prefazione*, p. VI), e si presenta allo stesso tempo come un’essenziale guida ai contenuti del volume. Qui vengono espressi i parametri che hanno guidato la selezione dei testi di riferimento (di cui rapidamente si traccia la storia) ed esplicitati gli eventuali criteri messi in atto al fine di ottenere l’uniformazione grafica e ortografica di edizioni per il resto indipendenti e naturalmente difformi nella resa originale (a questo proposito è utile segnalare l’aggiunta di una *Grammatichetta ortografica tipografica* – pp. 1005–08 che appunto illumina l’operazione di conformazione, soprattutto distinguendo – fin dove possibile – omografi da omofoni e indicizzando snellamente l’uso di accenti, apostrofi e del punto in alto).

Scelta dei testi di riferimento e ridefinizione del canone dantesco sono quindi i due aspetti su cui vale la pena soffermarsi relativamente al tomo. Per quanto riguarda quest’ultima questione, la prevedibile novità da registrare è l’inclusione nel volume del «*Fiore* e del *Detto d’Amore*, opere sulle quali la Società ha finalmente rotto ogni indugio riconoscendone senza più riserve la paternità dantesca» (Eugenio Giani, presidente della SDI, nella brevissima *Premessa*, pp. V–VI; la citazione è a p. VI). Posti dopo la *Vita Nova* e le *Rime* e prima del *Convivio* – la posizione dei due volgarizzamenti nel volume è da intendersi come la posizione idealmente occupata nella parabola operativa del poeta – i due testi nell’insieme sono ormai considerati ben oltre l’‘attribuibilità’ di cui parlava Contini (che scioglieva la sua ferma convinzione nella debole dissimulazione linguistica del gerundivo latino) e ben oltre l’ipoteticità attributiva. La soluzione dell’inclusione avanzata dalla SDI, infatti, si sposa perfettamente sia con l’operazione editoriale portata recentemente alla luce da Paola Allegretti – la quale, curando un nuovo tomo per l’Edizione Nazionale, non esita a dare il *Fiore* e il *Detto* a Dante Alighieri, fin dalla copertina del volume da lei curato (Dante Alighieri, *Il Fiore e il Detto d’Amore*, a cura di P. Allegretti, Edizione Nazionale delle Opere di Dante VIII, Firenze, Le Lettere, 2011), evitando una pur sintetica ricapitolazione della tanto *vexatio* sull’attribuzione (ormai data per certa senz’altro) –, sia con il fatto che, nel lungo e tribolato dibattito intorno ai poemetti, alcuni dei nomi illustri coinvolti nella confezione di *Opere* 2012 hanno parteggiato vivamente per l’ipotesi che i due volgarizzamenti fossero il prodotto del polimorfo estro dantesco, impegnandosi nell’approfon-

dimento delle prove, interne ed esterne, fornite da Contini nella sua edizione (*Il Fiore e il Detto d'Amore attribuibili a Dante Alighieri*, Edizione Nazionale VIII, a cura di G. Contini, Milano, Mondadori, 1984). L'imponenza che l'ipotesi continiana ha potuto rivendicare nella discussione generale e a maggior ragione in ambienti – come quello della SDI – in cui la sua personalità e il suo magistero sono ancora profondamente radicati certamente non giustifica la presa di posizione, ma di certo costituisce la base imprescindibile per tutti i lavori che, in seguito, abbiano percorso fino in fondo la strada della paternità dell'Alighieri.

Certo, solo per una sorta di stanchezza profusa – la dantistica contemporanea è sufficientemente impelagata in questioni lunghe e fumose ristrette in vicoli ciechi affollati di opinioni ed ipotesi a catena – la discussione dell'attribuzione non sarebbe da rimpolpare. Tuttavia, il problema della paternità del *Fiore* e del *Detto* è forse da escludere dal novero degli archiviabili, come dimostra una recente ripresa della discussione e, in definitiva, la sempre più probabile impressione che sia impossibile affermare con un grado sufficiente di probabilità l'una o l'altra tesi. Tanto che fa specie rileggere il sunto conclusivo di Patrick Boyde sui lavori del congresso di Cambridge (P. Boyde, "Summus Minimusve Poeta?" *Arguments for and against Attributing the 'Fiore' to Dante*, in *The 'Fiore' in Context. Dante, France, Tuscany*, ed. a cura di Z. Barański e P. Boyde, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1977, pp. 13-45), a dieci anni dalla svolta continiana e trovarlo così vicino – pur se con argomentazioni estremamente più complesse dovute allo scandagliamento di ogni ipotesi, dal quale lo scetticismo circa la risolvibilità della questione discende quasi come inevitabile – ai dubbi di Barbi che quella svolta precedevano: «a considerarli bene, ciascuno degli argomenti [a favore o contro la paternità] che si fanno valere si può spiegare in più modi, e trarne quindi diverse conclusioni: la stessa coincidenza dei parecchi indizi, che pare l'argomento più forte, non ha quel valore che le si attribuisce, appunto per la natura loro così incerta» (*Opere* '21, p. XXVII). In questa situazione ancora non definitiva, data la natura irresolubile di una questione che, pur con l'ausilio dei medesimi strumenti, sfocia in una determinata soluzione e contemporaneamente nel suo contrario, la netta presa di posizione della SDI vuole essere un punto fermo – sotto il manto dell'auto-revolezza – sui fiumi d'inchiostro versati finora. Resta da vedere se è abbastanza largo il novero degli studiosi disposti ad abbandonare definitivamente la questione, anche a fronte della categorica scelta della Società; la quale, comunque, nella selezione attuata, conferma ulteriormente il valore del volume, analogo in questo aspetto all'operazione di *Opere* '21, in quanto contributo alla fissazione di un canone. La scelta di annettere il *Fiore* e il *Detto* nel medesimo tomo (nell'edizione precedente esso era relegato in un volume a parte che costituiva un'Appendice: *Il 'Fiore' e il 'Detto d'Amore'*, a cura di E.G. Parodi, con note al testo glossario e indici. Firenze, Bemporad, 1922) è quindi una scelta forte, che proviene da una sede prestigiosa e che viene suggellata con l'alto profilo dell'impresa editoriale.

Diversi per annata, diversi nella forma originale e non tutti collegati all'Edizione Nazionale sono, invece, i testi di riferimento: per la *Vita Nova*, ad esempio, si tratta del testo riparagrafato e ritoccato – lo stemma resta comunque quello del Barbi – di Guglielmo Gorni (D. Alighieri, *Vita Nova*, a cura di G. Gorni, Torino, Einaudi, 1996), che non fa parte dell'Edizione Nazionale, così come non ne fa parte il *De Vulgari Eloquentia* confezionato da Mengaldo (D. Alighieri, *De Vulgari Eloquentia*, a cura di P.V. Mengaldo, Padova, Antenore, 1968), edizione condotta «sulla base dell'intera tradizione manoscritta completamente riesplorata [...] con piena e coerente utilizzazione del codice Berlinese [B Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Lat. folio 437, integrazione mia] sconosciuto al Rajna dall'edizione Le Monnier del 1896» (*Pre-*

fazione, p. ix). Il resto è prelevato dall'Edizione Nazionale, ma i diversi lavori abbracciano giocoforza uno spettro temporale di quasi un secolo, tra studi lasciati in sospeso e operazioni, come quella derobertisiana delle rime dantesche, svoltesi in un lasso di tempo estremamente lungo. Si parte, infatti, proprio dalle *Rime* curate da De Robertis (D. Alighieri, *Rime*, ed. a cura di D. De Robertis, Edizione Nazionale vol. II/3, Firenze, Le Lettere, 2002) e si arriva al *Fiore* e al *Detto* continiano, passando per il *Convivio* e la *Commedia*, il primo a cura della Ageno (D. Alighieri, *Convivio*, a cura di F. Brambilla Ageno, Edizione Nazionale vol. III/2, Firenze, Le Lettere, 1995) e l'altro curato da Petrocchi (D. Alighieri, *Commedia*, Edizione Nazionale vol. VII/4, Milano, Mondadori, 1966-67). Per quanto riguarda i testi in latino di *Epistole*, *Egloghe* e *Quaestio de aqua et terra* ci si è attenuti, però, al testo ricostruito da Pistelli per l'edizione di *Opere '21*, sebbene «per le prime cinque» (*Prefazione*, p. xii) epistole sia stata utilizzata l'edizione di Francesco Mazzoni, a cui era stata affidata la commessa dell'opera per l'Edizione Nazionale. E sempre di Mazzoni è il ritocco del testo di Pistelli della *Quaestio de aqua et terra*. Imprescindibile per la *Monarchia* è la revisione attuata da Prue Shaw del testo di Ricci (D. Alighieri, *Monarchia*, a cura di P.G. Ricci, Edizione Nazionale vol. V, Milano, Mondadori, 1965): un lavoro filologico attento, che si basa sullo sfruttamento di uno stemma a tre rami, in cui K (ovvero l'*editio princeps* del 1559) risulta autonomo rispetto ai due subarchetipi e identificati dal Ricci. Il testo ricostruito, dopo l'esemplare edizione elettronica del 2006 (D. Alighieri, *Monarchia*, ed. by Prue Shaw, Birmingham-Firenze, Scholarly Digital Editions-Società Dantesca Italiana, 2006) è stato in seguito edito per la stessa Edizione Nazionale delle Opere Dantesche (D. Alighieri, *Monarchia*, a cura di P. Shaw, Edizione Nazionale V, Firenze, Le Lettere, 2009).

Tutti i singoli lavori, in ogni caso, sono stati sottoposti, oltre che a un esteso lavoro di uniformazione grafica, a rilettura e correzione da parte di De Robertis e Breschi (in particolare per il *Fiore* ci si è avvalsi della lettura fornita da A. Milani nella sua tesi di laurea e in parte confluita nel saggio *Il Fiore: aspetto metrico del testimone e regolarizzazione nell'edizione Contini*, «Per Leggere», 12 [2007], pp. 97-102) o degli stessi curatori (come nel caso delle diverse edizioni del *De Vulgari* su cui ha lavorato Mengaldo). Di *De Vulgari*, *Monarchia* ed *Epistole* viene allegato, sempre nella *Prefazione*, un elenco con le varianti in cui il testo adottato innova rispetto all'edizione di riferimento, mentre alla fine del tomo le *Tavole sinottiche di raffronto* (pp. 1187-202), una per ogni opera che abbia subito riparagrafazione (tutte, quindi, eccetto *Epistole*, *Quaestio* e *Egloghe*), rendono più agevole al lettore la consultazione dei luoghi specifici.

Eliminate le appendici delle *Rime di dubbia attribuzione* e delle *Epistole perdute e spurie*, perché «superate dalla continuazione degli studi intorno a dette opere e dei contributi delle nuove edizioni critiche e no ad esse relative» (*Prefazione*, p. xii), si rinuncia all'*Indice sommario del volume* che in *Opere '21* era uno strumento utile affinché il lettore potesse farsi un'idea istantanea e 'consultabile' dell'opera dantesca tutta intera, mentre l'*Indice analitico dei nomi e delle cose* unisce l'omonimo indice di *Opere '21* (a cura di M. Casella) a quello che nella passata edizione era l'*Indice dei nomi propri e delle allegorie* (a cura di Parodi nell'Appendice): naturalmente anch'esso è stato sottoposto all'aggiornamento – peraltro non eccessivo – e al controllo da parte di P. Piazzesi.

A utilissimo corredo del volume, poi, si trova il cd-rom che contiene le *Concordanze delle Opere Volgari e Latine* e il *Rimario delle Opere poetiche volgari*. Quest'ultimo, a cura di Breschi, è un documento pdf di semplice consultazione che racchiude i rimanti della *Vita nova*, delle *Rime*, del *Convivio*, della *Commedia*, e, naturalmente, del *Fiore* e del *Detto d'Amore*. Per le rime che si trovano nella *Vita nova* e nel *Convivio* sono state privilegiate lezioni e numerazioni dell'edizioni rispettivamente di Gorni e di Brambilla Ageno. Le *Concordanze*, invece, in due *corpora* separati (quello delle Opere volgari e

quello delle Opere latine) sono consultabili e soprattutto interrogabili attraverso il programma GATTO (acronimo per Gestione degli Archivi Testuali del Tesoro delle Origini) – realizzato da D. Iorio Filli e A. Boccellari – riconosciuto da tutti gli addetti ai lavori ormai avvezzi all'uso di *GattoWeb*, il programma che consente l'interrogazione via Web dei *corpora* dell'OVI già costruiti con questa *suite*. Analogamente alla versione on-line – da cui si distingue solo per il numero ridotto dei testi lemmatizzati (quelli, per l'appunto, di Dante) e per un'interfaccia leggermente più spartana – il programma permette tutte le operazioni possibili, dalla ricerca per lemmi e per forme, alla creazione di *sottocorpora* diversamente consultabili, passando per le varie combinazioni intermedie e arricchendo con uno strumento insostituibile quest'opera che vuole essere, e lo è senza dubbio, fondamentalmente complessiva. [Maria Rita Traina]

★ Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano, in collaborazione con ADI, Milano, Bur, 2013

La collana dei «Classici» Bur si arricchisce, in occasione del settimo centenario dalla nascita di Boccaccio, di una nuova edizione del *Decameron*, curata da tre importanti studiosi dediti, in vario modo, allo studio del certaldese: Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla e Giancarlo Alfano. Il volume, andato in ristampa a poche settimane dall'uscita, arriva a quasi quarant'anni dalla prima edizione del Centonovelle curata da Branca [G. Boccaccio, *Decameron*, Firenze, Accademia della Crusca, 1976] ed è parte di quell'ambizioso progetto di rifacimento dei classici che la Bur sta portando avanti in collaborazione con l'ADI, nell'intento di proporre e far conoscere i testi della grande letteratura italiana anche e soprattutto ai non specialisti. «Rendere disponibile al lettore del 2013, alle sue competenze linguistiche e culturali, un'edizione del *Decameron* completa di tutti gli strumenti opportuni affinché la sua esperienza di lettura possa svolgersi con quella piena e sicura padronanza che sola porta a un autentico piacere del testo» (p. 64) è infatti la dichiarata, esplicita finalità dei curatori, in accordo con le esigenze editoriali della collana, pensata per la grande distribuzione; e in questa, naturalmente, si risolve l'impostazione e la morfologia del volume, che si dota di un complesso di apparati e sussidi volti a facilitare l'accesso del lettore. Nello specifico si devono a Quondam l'*Introduzione*, l'apparato delle note e la sezione *Le parole e le cose del mondo*, a Fiorilla il testo critico insieme con la *Nota al testo* e ad Alfano la *Notizia Biografica*, la scheda generale dell'opera e le schede introduttive ad ognuna delle dieci giornate.

Aprire il volume un'ampia *Introduzione* che illustra, per sommi capi, gli aspetti fondamentali dell'opera e gli elementi di modernità importati da Boccaccio nel quadro letterario del Trecento italiano – su tutte, l'invenzione dell'autonomia letteraria: la cornice – cercando, al contempo, di dare profondità storica a quegli elementi che potrebbero aver perso, alla sensibilità di un lettore contemporaneo, la propria pregnanza semantica, la propria intellegibilità, che potrebbero, insomma, non essere compresi e inquadrati nella giusta dimensione storico-culturale. Viene proposta, di più, una lettura del testo che, se non tendenziosa, può definirsi almeno estremamente orientata, limitandone la complessità all'aspetto edonistico, *dulce*, certo presente, e però sentito come unicamente fondante e costitutivo. Viene privilegiato, infatti, e molto vi si insiste, il lato disimpegnato e più leggero del *Decameron*, con cui, secondo Quondam, Boccaccio proporrebbe consapevolmente una letteratura alternativa ai modelli alti di Dante e di Petrarca, una letteratura 'd'intrattenimento', «che non vuole servire a niente» (p. 58), vocata a *delectare* e non a *docere*. Ma il rischio di un'impostazione di questo tipo – pe-

raltro contrastante, come ricorda Fiorilla (p. 110), con le strategie editoriali adottate dal Boccaccio-copista nella costruzione del proprio Libro, concepito nelle forme del testo scientifico-universitario – è quello di non cogliere la stratificazione testuale che nasconde, di là dalla finzione letteraria, una riflessione profonda e continua di tenore ben diverso dal sollazzo; morale invece, politica e sociale. A rompere la continuità con i modelli interpretativi invalsi intervengono poi, in modo più condivisibile, intuizioni di ordine diverso; Quondam si allontana, ed è una scelta audace ma che poggia su elementi solidi, da quel paradigma esegetico che, da Branca in poi, coglieva nel *Decameron* una modernissima – e per qualche verso anacronistica – esaltazione della classe mercantile e del sistema di valori suo proprio, in opposizione a quello cortese dell'antica nobiltà, il *Decameron* come «epopea della mercatura». Boccaccio, giusta il curatore, «non ha mai avuto una grande affinità elettiva con il mondo dei mercanti [...] ed è stato molto più attratto dalle società e dalle culture cortesi [...] come tutta la sua opera fino al *Decameron* attesta con grande evidenza» (p. 31); la preminenza dei valori culturali e morali di questa cultura e di questa società su quelli di cui sono tradizionali depositari i mercanti è misurabile nei termini in cui mai, nel corso delle cento novelle, assurge ad argomento di narrazione questa neonata etica mercantile; e se mercanti ci sono – come ce ne sono molti – la specificazione 'professionale' di questi personaggi sembra più legata a istanze di 'realismo' che non ad una esaltazione della classe borghese in termini di morale e valori: come tutti, forse più di tutti, questi attanti «subiscono sia i rovesci della fortuna sia i contraccolpi della passione d'amore [...] e non sempre sanno come trovarvi rimedio» (p. 30). A Quondam, come già ricordato, si devono anche le note che corrono a piè di pagina lungo tutto il testo e che rispondono, evidentemente, alle finalità divulgative dell'edizione, rifuggendo l'estremo dettaglio – non saranno, per questo, sempre puntualissime – e cercando, al contrario, di ricostruire il senso generale dei passi glossati. Si tratta infatti di un apparato snello, agile, che non appesantisce la lettura, dove l'attenzione è al dato linguistico e culturale piuttosto che a quello critico e in cui, a scapito di un commento vero e proprio, demandato semmai ai cappelli e alle schede introduttive, si privilegia la parafrasi del testo – d'altra parte forse inevitabile, visto il pubblico individuato. È dunque scarsa l'attenzione prestata alle fonti e alle trame dell'intertestualità e tanto più percepibile se consideriamo che con il *Decameron* viene a chiudersi quello straordinario percorso di formalizzazione che porta a codificare un genere nuovo, la novella, la quale appunto vive di ri-uso e ri-funzionalizzazione, di ri-appropriazione di elementi che gli preesistono; se, di più, pensiamo ai grandi modelli volgari e non che Boccaccio, autore coltissimo, ha reso operativi nella sua scrittura. A questa assenza – che è però programmatica, come specificato nell'*Introduzione*, e derivante, da una parte, dalla volontà di non appesantire il testo con una serie continuamente implementabile di citazioni, dall'altra dallo stato attuale degli studi sull'intertestualità, giudicati discontinui e non sempre criticamente affidabili – sopperiscono in parte, con brevi ma puntuali cenni alla filigrana letteraria del testo, le utilissime schede introduttive curate da Alfano, che affrontano nello specifico le questioni relative alle giornate prese singolarmente, illustrandone i temi, le dinamiche e gli aspetti più complessi. Fornendo, anche, dei prospetti sintetici per ogni novella, che, specificati i protagonisti, i narratori, i luoghi e i tempi del racconto, costituiscono un valido aiuto nella fissazione dell'estesa geografia narrativa dell'opera.

Ma la grande novità è data dal testo, rivisto e modificato in più punti rispetto all'ultima edizione Branca [G. Boccaccio, *Decameron*, Torino, Einaudi, 1999], che, nondimeno, costituisce il punto di partenza e di costante riferimento per il nuovo allestimento. Il riesame della tradizione, a suo tempo auspicato dal Barbi e finalmente eseguito per l'oggi dall'editore, è stato condotto per gran parte sui tre codici più autore-

voli – gli unici trecenteschi ad esserci giunti, tutti, sappiamo ora, tra loro indipendenti: l'autografo Hamilton 90 (B), il Laurenziano 42,1 (Mn) e il Parigino Italiano 482 (P) –, a partire da alcuni *loci critici* di particolare problematicità e via via allargandosi a luoghi diversi ma analogamente complessi. Anticipato da diversi contributi dello stesso Fiorilla [*Per il testo del "Decameron"*, in *L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana*, V, 2010, pp. 9–38 e *Ancora per il testo del "Decameron"*, in *L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana*, VIII, fasc. 1, i.c.s.], impegnato su questo fronte dall'edizione del *Decameron* pubblicata ormai due anni fa [G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di M. Fiorilla, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2011] – ed è a tali e più specifici interventi che si rimanda, nella *Nota al testo*, per una trattazione puntuale degli aspetti squisitamente filologici, non trattandosi, questa, di un'edizione critica –, il lavoro riesce a rendere finalmente 'produttivo', in sede di ricostruzione, il confronto tra B e gli altri testimoni: «il codice da cui partire per fissare il testo della versione finale del *Decameron* [...]» (p. 111) rimane, beninteso, l'Hamiltoniano, ma le analisi e i dati raccolti spingono Fiorilla a ricorrere con una certa frequenza alle lezioni attestate in Mn e P, non soltanto per le lacune che la caduta della prima carta e di tre dei fascicoli centrali del codice berlinese hanno prodotto – a questo erano costretti, di necessità, anche gli editori precedenti –, ma anche, e di più, in corrispondenza di luoghi di B fortemente sospetti di errore, considerata la comprovata inaffidabilità di questa copia autografa, che, vergata in vecchiaia da un copista disattento quale fu Boccaccio, risulta viziata da un numero eccezionalmente alto di errori, pure escludendo quelli direttamente dipendenti dallo scellerato intervento di lettori successivi. Errori, peraltro, che dalle ricerche di Fiorilla risultano in numero molto maggiore rispetto a quanto segnalato precedentemente da Branca: molte lezioni di B, infatti, difficilmente accettabili per motivi di volta in volta diversi, venivano mantenute proprio perché autografe; in qualche caso, disponendo di due redazioni dell'opera – una prima attestata da P, quella definitiva e ultima da B ed Mn –, alcune di esse venivano addirittura promosse a varianti d'autore. Ma queste lezioni, viene fatto notare, oltre ad adattarsi male (talvolta a non adattarsi affatto) al dettato della narrazione o all'*usus scribendi* di Boccaccio, quando non arrivino, anzi, ad oscurare sintassi o senso del passo in cui si trovano, sono spesso paleograficamente vicinissime a quelle, più corrette, attestate ora in Mn ora in P. Sarebbe allora plausibile considerarle non tanto nei termini di varianti quanto piuttosto di errori, per procedere opportunamente a correggere, ove possibile, i passi che lo richiedono, optando di volta in volta, e con le necessarie cautele, per la lezione migliore. Basti a saggiare la sottigliezza e la precisione di tanto lavoro la correzione a III 8,6 – apparentemente minima ma niente affatto oziosa – di *dissipato*, presente in B, in *dissipito*, attestato in Mn e P (nella variante scempia, *disipito*). Nell'italiano antico i due aggettivi avevano significato divergente: il primo, dal latino *dissipare*, valeva 'disperso', 'disgregato', il secondo, da *dissipidus* (< *dis* + *sapidus*) esprimeva il concetto di 'sciocco', 'insipido'; ed è ovvio che, nel contesto della novella, a Ferondo, di cui si continua a ripetere la stolidità, si adica la qualificazione di *dissipito*; mantenere a testo *dissipato* perché lezione autografa (così l'edizione Branca, che però, in sede di commento, aggiusta il tiro precisandone il significato: proprio quello di *dissipito*!), promuovere a corretta una lezione palesemente erronea equivale, né più né meno, a falsare il significato storico e linguistico del termine, e a falsarne il significato in modo tanto più grave se si tratta del *Decameron*. A legittimare gli interventi correttivi dei luoghi di B corrotti o sospetti d'errore sulla base di P ed Mn non sono congetture astratte dell'editore; è invece la situazione stemmatica ricostruita, non più tripartita, come ipotizzato da Branca, ma a due rami: «uno rappresentato dal solo P, l'altro da [= B+Mn], fatti sempre salvi i casi in cui non siano presenti varianti d'autore; [perché] in tali situazioni [...] i tre testimoni tornano ad as-

sumere la loro funzione di rappresentanti di un diverso stadio redazionale» (*Per il testo del "Decameron"* cit., p. 14). Ne risultano pertanto, rispetto alla *vulgata* Branca, rettifiche e cambiamenti per circa 150 lezioni – tutti puntualmente registrati alle pagine 117-19 della *Nota al testo*, a fianco della lezione rifiutata e insieme all'indicazione di giornata, novella e paragrafo corrispondente. Ulteriori interventi si registrano infine a livello di punteggiatura e nella generalizzata restituzione della forma *sè* in luogo di *se*, per la seconda persona plurale del verbo essere. Tiene dietro alla meticolosa ricostruzione testuale, poi, in ossequio alle istanze, oggi d'obbligo, di una filologia che rispetti il testo anche nella sua dimensione 'materiale', la scelta di riprodurre, dall'autografo, un tratto estremamente caratterizzante del Libro-Decameron, finora ignorato nelle scelte editoriali e su cui da tempo è stata richiamata l'attenzione da parte di più studiosi: viene infatti riproposto quell'articolato sistema di maiuscole che nell'Hamilton 90 segnala graficamente i diversi livelli narrativi, permettendo al lettore di cogliere, anche visivamente, la stratificazione e l'intrecciarsi dei piani all'interno della pagina, con funzione, dunque, di 'guida' nella lettura; il quale sistema possiede, nondimeno, un valore aggiunto di portata notevole, 'conativo' si potrebbe dire, se attira l'attenzione di chi legge sugli snodi fondamentali della narrazione nonché in corrispondenza di punti particolari in cui la filigrana letteraria che corre latente lungo tutto il *Decameron* si fa meno sottile. La scelta, anticipata in ambito italiano dall'edizione Treccani curata da Fiorilla e dall'edizione spagnola di Maria Hernández Esteban [G. Boccaccio, *Decameròn*, a cura di, Madrid, Càtedras, 1994], è di grande interesse anche in prospettiva critica, dato che il sistema di paragrafazione e maiuscole messo in atto da Boccaccio, quando interpretato sulla base delle convenzioni medievali e dal 'sistema editoriale' dell'autore, attribuisce un peso specifico all'opera, di sé consapevole, confezionata come un trattato scientifico e come tale rivolta a e pensata per lettori esperti.

Chiude il volume e completa il quadro di questa edizione quello che potrebbe definirsi un indice ragionato *sui generis*, la sezione *Le parole (e le cose) del mondo*: costruita come un repertorio concettuale delle parole che più frequentemente occorrono nel testo sulla base dello spoglio di oltre 6000 lemmi e concepito in modo complementare all'apparato delle note, l'appendice si rivela uno strumento di sicura utilità – soprattutto didattica – per compiere, su base non soltanto linguistica, ma più ampiamente culturale e antropologica, una ricognizione di largo respiro sull'universo semantico del *Decameron*, aprendo la strada, d'altro canto, ad una rinnovata discussione sulla questione del realismo di Boccaccio che si spera, finalmente e per il futuro, scevra da anacronismi. [Alessia Valenti]

★V. Sereni, *Frontiera - Diario d'Algeria*, a cura di G. Fioroni, Milano, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 2013

Il centenario della nascita di Vittorio Sereni (27 luglio 1913) non poteva essere più convenientemente onorato: nella «Biblioteca di scrittori italiani», diretta da Pier Vincenzo Mengaldo e da Alfredo Stussi, sono infatti uscite le prime due raccolte del poeta – *Frontiera* (1941) e *Diario d'Algeria* (1947) – accompagnate dall'ottimo commento di Georgia Fioroni (rielaborazione della tesi di dottorato della studiosa, discussa all'Università di Ginevra, sotto la direzione di Giovanni Bardazzi). Il commento è allestito secondo il più canonico statuto continiano (convalidato nella sua liceità, nonché nella sua funzionalità di strumento critico atto anche alla lettura interpretativa di testi poetici del Novecento, fin dalle pionieristiche, ormai più che trentennali, prove di Dante Isella, commentatore dei *Mottetti* montaliani). Georgia Fioroni, dopo un saggio intro-

duttivo dove, oltre a illustrare le occasioni biografiche e le vicende poetiche da cui originano *Frontiera* e *Diario d'Algeria*, giustifica pienamente le ragioni di questo duplice, direi inscindibile, lavoro critico, organizza la parte più propriamente esegetica riservando a ciascun segmento lirico-narrativo delle raccolte – *Concerto in giardino / Frontiera / Versi a Proserpina / Ecco le voci cadono* (*Frontiera*); *La ragazza d'Atene / Diario d'Algeria / Il male d'Africa* (*Diario d'Algeria*) – brevi preamboli che informano il lettore degli interventi compiuti dal poeta nel predisporre i nuclei delle sezioni, le loro ragioni riposte, il loro nesso col *corpus* lirico (le prime due opere di Sereni, pur nella loro risoluta diversità, ci appaiono d'altronde un sistema speculare, natura estrinsecata anche per mezzo di elementi formali, pronti a rilevare la volontaria struttura correlata: in entrambe, la sezione centrale reca il titolo della raccolta a cui appartiene). Ciascun testo è poi introdotto da un cappello, che fornisce tutte le necessarie coordinate di interpretazione, riguardo alle quali anche il lettore più esperto ha bisogno di avere almeno un quadro sinottico, per entrare di volta in volta negli antefatti biografici e poetici del testo, insieme a un prospetto dettagliato dei dati più tecnici della lirica. I cappelli procedono pertanto fornendo un'esposizione dei «realia» che «fanno muovere, desiderare e soffrire» il poeta, quella materia storica e privata intorno a cui si aggruma il pretesto di scrittura. Vi si analizzano la compagine narrativa e i rapporti di questa con la disposizione strofica. Si suggeriscono qui – mai tuttavia per mezzo di «questuriniche» schedature, permesse ormai dagli strumenti di ricerca elettronica (esibizioni vacue, senza alcun senso critico, del reimpiego di singoli lemmi) – i letterari colloqui coi «padri» e coi «fratelli» (un'analisi preliminare che si limita, nel cappello, a indicare moduli di canto affine, o i moventi di un manifesto proposito di richiamo, ma che rimanda giustamente alle chiose del commento il puntuale regesto delle allusioni e delle tracce certe, dirette o antinomiche che siano). Sempre nei cappelli, l'identificazione dei «metameri» lirici: quei testi su cui si fondano, nel loro farsi graduale, i due libri, come esperienze uniche, provocate da una specifica e interna causa poetica. In chiusura, ciascun cappello è completato con la nota metrica (articolata su uno studio che dal macrosistema delle strofe discende nei dettagli del metro, della prosodia, dei richiami fonici) e coi ragguagli bibliografici (dove non solo si riferisce l'eventuale uscita in rivista della lirica, ma si riportano pure tutti quei coefficienti metatestuali relativi a date di composizione, titoli, collocazione all'interno del *corpus* poetico, in precedenti fasi redazionali, siano queste rappresentate dalle edizioni non definitive, siano consistenti in importanti testimonianze d'archivio, per le quali la studiosa ricorre al già approntato allestimento critico di Isella, dell'edizione mondadoriana dei «Meridiani» 1995, e alle sigle lì impiegate).

Ortodossa la scelta di commentare la redazione d'approdo, quella sorvegliata dall'autore: per *Frontiera* l'edizione del 1966 («All'insegna del Pesce d'Oro»), per *Diario d'Algeria* l'edizione del 1965 (Mondadori, «Lo Specchio – I poeti del nostro tempo»), senza rincorrere ideali impossibili, ovvero un'illusoria restituzione di momentanee effettualità (l'urgenza di un poesia nata dal sentimento di attesa della guerra, *Frontiera* 1941, e il memoriale simultaneo alla catastrofe descrittavi, *Diario d'Algeria* 1947). I libri che usciranno a metà degli anni Sessanta, in contemporanea con la terza raccolta, *Gli Strumenti umani* (1965), peraltro invertiti nel loro ordine originario (*Diario d'Algeria* – *Frontiera*), sono inevitabilmente il frutto di un ripensamento, che non consiste soltanto nell'espansione di entrambe le raccolte, aumento considerevole soprattutto per *Frontiera* (che passa da 26 testi a 37; *Diario d'Algeria* si accresce di soli 3 elementi, passando da 24 a 27 testi), ma anche nella revisione delle due opere, che, pur nate da circostanze dissimili, divengono a questo punto, un dittico annodato e chiuso dal poeta: ciò che in *Frontiera* appare sotto specie transeunte, muta nell'invariabile costante che caratterizza *Diario d'Algeria*, non

solo perché oggettivamente le due raccolte sono l'immagine riflessa di due archi vitali opposti, ma perché è lo stesso Sereni, che, identificando a posteriori temi e agenti espressivi rimarcanti il passaggio tra le due esperienze, vi esercita una calcolata *mise en relief*. La vicenda editoriale delle due raccolte è d'altronde ben ricostruibile dalle informazioni che la studiosa offre e nella *Nota al testo* (pp. LXI-LXVI) e nell'ampia introduzione, il cui titolo esplicita l'intento, affatto mantenuto, di narrare la storia delle due prime opere di Sereni: *Da «Frontiera» al «Diario d'Algeria»* (pp. IX-LV).

L'introduzione si articola in più paragrafi. In *Storia e individuo* (pp. IX-XII) Georgia Fioroni riesce a evidenziare perfettamente gli eventi e gli affetti che animano i due libri. *Frontiera* appare vivere delle continue conversioni del giovane Sereni, della sua progressiva educazione di uomo e di poeta. Sul piano della formazione intellettuale l'opera coincide con gli anni dell'esperienza universitaria sotto la guida di Antonio Banfi, e nella speciale fratellanza stretta con Antonia Pozzi, tirocino che trova un suo esito professionale e nelle prime due esperienze didattiche, di Milano e di Modena, e nella partecipazione in qualità di redattore letterario alla rivista fondata da Ernesto Treccani, «Vita Giovanile» (in seguito divenuta «Corrente di Vita Giovanile»). Sul piano esistenziale *Frontiera* riferisce dell'incontro di Sereni con Maria Luisa Bonfanti, poi moglie del poeta, vede altresì nascere a Luino l'amicizia con la ragazza cantata nei *Versi a Proserpina*. Ma a questa serie di dinamiche variazioni subentra la stasi della chiamata alle armi (1940), che, se provoca uno spostamento del poeta dapprima a Garessio e poi a Bologna, lo lascia però nell'attesa smarrita dell'azione. Ciò che in *Frontiera* costituisce il *terminus* su cui da qui in avanti sarà possibile rivedere la propria vita alla luce di un *ante* e di un *post*, la «chiusura antidillica» della propria giovinezza, diviene la materia stessa del *Diario d'Algeria*. Il secondo libro sarà allora scandito sui tragitti verso un non luogo e un non essere, sarà la voce alienata del «viandante» diretto allo stato-non stato del «prigioniero»: dapprima la trasferta ad Atene in vista dello scontro, che si attende epico, con sosta a Lubiana ed a Belgrado; poi il cammino a ritroso e il rientro in Italia nel '42; lo spostamento in Sicilia ad imbarcarsi per la campagna d'Africa, partenza mai compiuta, giacché improvvisa arriva la cattura (il 24 luglio 1943), seguita dalla detenzione nei tanti campi di prigionia: Chanzy, Sainte-Barbe du Thélât, Campo Ospedale 127, Saint-Cloud, Sidi-Chami, Fedala; un'infilzata di nomi esotici o asettici, comunque avulsi dal vivere civile di una volta, in un paese di lago e di vento, ormai mutato in un perenne orizzonte di polvere e di sole, le invariabili percezioni visive e tattili di una terra che non sembra conoscere passaggio di stagioni.

Su questi opposti dettagli ambientali e atmosferici, la studiosa si sofferma soprattutto nel paragrafo *Geografia* (pp. XII-XVIII), dove non troveremo specifiche informazioni sulla planimetria del paesaggio sereniano – per questa i cappelli introduttivi dei singoli testi, e ancor più le note di commento, saranno ottima guida al lettore: penso per esempio alle puntualissime e imprescindibili informazioni che la commentatrice offre circa i «pozzi» di *Temporale a Salsomaggiore* (*Frontiera*), petroliferi pozzi al centro del noto polemico attacco di un Quasimodo, non adeguatamente al corrente degli eventi locali, dei mutamenti della stazione di villeggiatura in 'operoso' centro d'estrazione, con enfasi di regime celebrati anche da cartoline d'epoca –. Piuttosto è questa la sede opportunamente dedicata a un raffronto, a volo d'uccello, tra i due antinomici paesaggi interiori, alla loro cromia contrastante (i giorni azzurri di *Frontiera*, minacciati da ombre, nebbie e nubi passeggeri, recati e poi spazzati via dal vento, l'arena rossa che fissamente ricopre il deserto-limbo del *Diario d'Algeria*), come ai diversi suoni dei due mondi (il trepestio della pioggia sulle tende dei campi di prigionia, le subdole canzoni e gli ululi dei battelli della terra lombarda). Oppure è qui che la studiosa evidenzia, per ciò che concerne il concetto d'Europa nutrito dal giovane intellettuale

cresciuto nell'Italia più lontana da questa realtà – l'Italia del fascismo – il progressivo disincanto che impronta *Diario d'Algeria* e che vi segna le tappe graduali di un ideale approssimarsi al vero (vero percorso, benché tutto interiore, poiché compiuto in consapevolezza, di contro alle trasferte, fisiche sì, ma imposte al militare irregimentato): da «spazio mitico» (*Belgrado*), a «continente personificato» (*Italiano in Grecia*), quindi «entità alla quale guardare con assoluta indifferenza» ([*Non sa più nulla*]), trasfigurata in ultimo, «il muso erto», nella «belva feroce» (*Il male d'Africa*).

Alla presentazione dei luoghi che contraddistinguono i due libri, segue un paragrafo, *Tempo* (pp. XVIII-XXIV), dedicato a una lettura comparativa delle due età storico-biografiche esperite e poi narrate entro il dittico poetico: tempi di guerra imminente quelli di *Frontiera*; «nunc tempora belli» quelli del *Diario*. Seppure la Storia irrompa, mutandone per sempre le sorti, nell'esistenza del poeta, che riesce magistralmente a rendere al lettore il senso di assoluto arbitrio di questo agente esterno, Georgia Fioroni condivide del tutto il giudizio di Guido Mazzoni che vede Sereni vivere tale «sciagura collettiva» «al di fuori di una dimensione autenticamente politica» (G. Mazzoni, *La poesia di Sereni*, in Id., *Forma e solitudine. Un'idea della poesia italiana contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002, p. 139): «Perfino nella situazione bellica Sereni si ritaglia uno spazio e una dimensione privati, un 'a tu per tu' con la propria coscienza», questa l'idea che la studiosa ricava dalla sua approfondita frequentazione di Sereni (p. XXI), commentatrice e dunque lettrice 'tecnica' di poesia, che a sua volta non si sottrae a una valutazione dell'*ethos* di tale scrittura di testimonianza (certo diversa dai modi di altri poeti 'a tu per tu' con la Storia del tempo, Quasimodo di *Giorno dopo giorno*, o Gatto de *Il capo sulla neve* e *Nuove poesie*). Giudizio chiaro, seppure pronto a comprendere le intime ragioni di un poeta per cui il dramma effettuale coincide con la più desolata cognizione del progressivo dissolversi della giovinezza, senza peraltro che l'evento bellico possa sancire un discrimine vero entro tal modo introflesso di sentire il tempo da parte dell'autore: «Nel Sereni del primo e del secondo libro, il tempo è anzitutto motivo di riflessione sul precoce sbiadirsi della giovinezza e sulla sorte della propria esistenza» (p. XX). Questa, la prova di come sia possibile condurre un rigoroso lavoro scientifico, senza con ciò esimirsi da una partecipe lettura dell'opera studiata: una sincera condotta per fare critica ed ermeneutica congiuntamente. Così, attenta disamina esegetica, ma pure autentica considerazione valutativa di un modulo di canto ch'è nel contempo contegno esistenziale, mi sembra l'osservazione che Georgia Fioroni fa al riguardo della fuga onirico-immaginativa, che è mezzo espressivo infittentesi nel corso della vicenda di *Diario d'Algeria*, «presente in forma ancora embrionale in *Belgrado* e in [*Un improvviso vuoto del cuore*] [...] fondamentale in [*Non sa più nulla*]» (p. XXIII), dove, com'ha già rilevato Mengaldo, il sogno diviene il «negativo rivelatore dell'esistenza» (P.V. Mengaldo, *Iterazioni e specularità in Vittorio Sereni*, «Strumenti critici», VI, 17, febbraio 1972, intervento più volte ripubblicato, infine inserito in V. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1995, LXII): l'appuntamento con la più spoglia realtà di una segregazione *insensée*, che ha strappato il poeta alla Storia, impedendogli una diretta partecipazione alle vicende del momento, si dirime insomma nel ricordo o in un vagheggiamento ipnotico.

La studiosa entra più in questioni puramente testuali (se intendiamo per testo l'intero *corpus* lirico) in *Verso una struttura narrativa* (pp. XXIV-XXVIII). Di contro a certa impermeabilità dell'uomo Sereni, il modo di trattare i propri 'fogli bianchi' o, una volta scritti, di dare loro un ordine, registra per la studiosa un netto cambiamento. Se nei primi esperimenti lirici di *Frontiera* si tratta di «correlare» certi «episodi semanticamente, ad esempio alcune brevi poesie di matrice ermetica [...]». A poco a poco il poeta sentirà l'esigenza di esprimere la 'storia di un'anima', la vita di una prima persona o di una

collettività (rari sono i testi in forma impersonale), privilegiando talvolta una seconda persona. [...] doppio della prima persona, [...] o una figura femminile (reale, immaginata, oppure da identificare nella giovinezza, minacciata dagli eventi) oppure un luogo o una città più o meno precisi» (pp. XXIV-XXV). È questa una tendenza che si rinsalda nel *Diario d'Algeria*, in maniera progressiva all'interno della stessa raccolta: tanto che sembra quasi di scorgere nella triade di sezioni, di cui si compone l'opera, una meditata successione hegeliana di momenti oppositivi che tendono alla sintesi: il tempo del movimento verso un altrove ignoto del «viandante stupefatto» (*La ragazza d'Atene*) e il tempo dell'immobilità costante del «prigioniero» (*Diario d'Algeria*) si coagulano nel terzo tempo (*Il male d'Africa*), là dove il poeta premette, alle carte di una cronaca «rivisited» dei giorni algerini da internato (rievocati nella poesia eponima della sezione, entro «un'invernale topografia milanese», ma in occasione di un viaggio in Algeria dell'amico Giansiro Ferrata), i flashback sugli episodi bellici e sull'inaspettata cattura (*Frammenti di una sconfitta*), per poi concludere con le due riflessioni in prosa e in versi sulla doppia rovina della guerra e del fascismo, che suggellano, oltre l'opera, la disfatta totale di un'epoca e di un'intera generazione di uomini smarriti (*Appunti da un sogno e L'otto settembre*): un congegno narrativo davvero ben costruito a posteriori dal poeta.

Le pagine più tecniche e analitiche dell'introduzione sono rappresentate dal paragrafo *Progressiva originalità della voce* (pp. XXVIII-LV). È qui che Georgia Fioroni, assistita dall'esperienza compiuta sul campo, ovvero dagli scavi in profondità condotti col commento, riesce a tracciare dei bilanci complessivi, prima di tutto prefiggendosi di cogliere qual genere di rapporto statuisce il giovane Sereni con la poesia, l'imperativo morale da cui è mosso l'allievo di Banfi a scrivere in poesia. La studiosa cerca successivamente di individuare le più importanti relazioni strette con altri poeti, corrispondenze di natura per lo più indiretta all'altezza di queste prime due raccolte (si è trattato dunque per la studiosa di passare in rassegna, alla luce delle numerose presenze rilevate nel commento, le più influenti letture compiute da Sereni, nell'adolescenza e nella prima gioventù, o in contemporanea con la propria attività lirica, e la loro distinta metabolizzazione all'interno delle due opere). È questo anche il luogo di stime più tecniche, computi accurati (sempre seguiti da considerazioni con cui si cerca di dare un senso a tali cifre), relativi all'uso dei metri che contraddistinguono *Frontiera* e *Diario d'Algeria*.

«Entro contesti così dissimili, uno dei punti di comunanza fra prima e seconda raccolta risiede nell'origine terrestre di ogni spunto poetico» (p. XXVIII); così Georgia Fioroni esplicita la scelta etica di Sereni, che trova nel Montale delle *Occasioni*, il poeta soprattutto di *Sotto la pioggia*, lettura compiuta dal giovane ventenne appena la lirica esce nell'estate del 1933 (sulla «Gazzetta del Popolo» e su «L'Italia Letteraria»), «le phare» su cui disporre la propria rotta di partenza. Il risultato di questo impegno preso è immediato (già a partire dal 1937); la studiosa individua soprattutto in un terzetto di liriche, *Temporale a Salsomaggiore, Nebbia e Inverno a Luino* (*Frontiera*), i segni incontrovertibili dell'attecchirsi di tale radice terrestre. Rifiutati concetti astratti ed immutabili, oltre che sull'impronta di Montale, nel solco dell'insegnamento banfiano, Sereni esordisce dunque affisando il proprio sguardo ai «realia» di un mondo tipicamente urbano, ai «semafori» e ai «feltri verdi» di una «città ostile (forse Milano con le sue inquietanti foschie e brume)» (l'identificazione topografica è proposta nel cappello introduttivo di *Nebbia*). La curatrice, d'altra parte, osserva come, se nell'abbrivio delle liriche di *Frontiera*, l'adesione etica alle *res* è contegno indiscusso, sono questi i tempi di una lingua «selettiva» (la definizione è di Dante Isella, *La lingua poetica di Sereni*, in *La poesia di Vittorio Sereni*, Milano, Librex, 1985, p. 25), che denuncia ancora una forte vicinanza all'ermetismo fiorentino e che pertanto, pur accogliendo nel proprio contesto dati cor-

porei e oggetti effettuali, decanta, a un vaglio rigoroso, la parola di tale quotidiana realtà; un codice espressivo più attiguo a quello di Ungaretti o di Quasimodo, che non al lessico materico di Montale, da cui pure il giovane poeta è nel contempo folgorato.

Sul rendiconto dei debiti contratti con altri poeti da Sereni nel dittico lirico, Georgia Fioroni osserva come la lezione di Ungaretti lasci impronte ben visibili e dai netti contorni nel *Diario d'Algeria*, mentre in *Frontiera* le tracce di questa pur fondamentale lettura «affiorano in talune immagini, nell'andamento metrico, talvolta franto e costituito da versi medio-brevi, in alcuni tratti di matrice genericamente ermetica, piuttosto che in precise corrispondenze» (p. xxxvi). Giudizio condivisibile, appieno, seppure in alcuni casi si potrebbe ammettere un'allusività che scommette sull'intuito del lettore coetaneo, su un fruitore della poesia di Sereni che analogamente a Sereni appartiene a quella generazione del secondo decennio novecentesco, la cui immaginazione giovanile incomincia a nutrirsi di un repertorio letterario e filmografico d'oltreoceano. Penso a *Memoria d'America* (*Frontiera*) per cui la studiosa perspicacemente evidenzia la manifesta volontà d'additare già nel titolo il contro-modello ungarettiano di *Ricordo d'Africa* (ma non tanto, direi, la fulminante terzina di *Allegria di naufragi*, quanto il più disteso racconto di *Sentimento del Tempo*). Forse però la partita non si chiude qui, visto che i due ottonari che aprono le prime due strofe (quello d'attacco simulante, peraltro, un sottotitolo, come è tipico di alcune liriche de *L'Allegria*: «Starmene solo nel ranch»; «Abbandonato nel ranch» (vv. 1, 9), sembrano sostituire ai possibili luoghi dell'opera ungarettiana – al deserto, o all'oasi egiziani, alla moderna città europea, alle arse petraie del fronte –, l'ambiente tipico del west, quel *ranch* (non altrimenti definibile se non col forestierismo) in cui il poeta, però, in analoghe pose atteggiare, tenta di riprovare gli straniamenti o la docilità dell'uomo di pena: se nell'*incipit* è possibile risentire un concentrato d'echi ungarettiani – a cominciare dal modulo d'attacco su un infinito-ottativo, conforme a quello di *Agonia* (*L'Allegria*), così come dal verbo, diretta evocazione del riposo del soldato di *Natale* (*L'Allegria*) 19-22: «Sto / con le quattro / capiole / di fumo / del focolare» e del ritirarsi del beduino di *Ricordo d'Africa* 1-2: «Non più ora tra la piana sterminata / E il largo mare m'apparterò» –, nella ripresa con *variatio* del v. 9 si ricorre, forse tutt'altro che ingenuamente, al lapidario participio dell'attacco de *I fiumi* (*L'Allegria*): «[...] / Abbandonato in questa dolina». Debiti con Ungaretti che continuano anche nel *Diario*, talvolta rivelati per mezzo di quel lessico rappreso nella sua essenzialità, che, se non è ascrivibile senz'ombra di dubbio a Ungaretti, ricondotto però a questi, attesta ancora un dialogo importante col modello; penso a *Il male d'Africa* (e non a caso siamo in un'Africa, ancora una volta pre-conosciuta attraverso la lettura di Ungaretti, ma solo poi provata sulla propria pelle, e quindi rivista con gli occhi del borghese spettatore di film come *Casablanca*), là dove il poeta ricorda come nel sovrastante desiderio di raggiungere la mèta agognata, il nome della città marocchina non potette che coincidere coi verbi di questo totalizzante sentimento: «[...] e fu, / calcinata nel verbo / sperare nel verbo desiderare / Casablanca» (vv. 29-32). Non escluderei insomma che Sereni tenti qui, in dialogo col coetaneo Giansiro Ferrata, di sottolineare cosa per lui fu quell'Africa traversata nell'ultimo viaggio verso la libertà, la 'trafittura' eternamente incisa, una «parola / scavata», anzi «calcinata» – altro participio passato, che sembra discendere dal corrispettivo participio presente di *Di luglio* (*Sentimento del Tempo*) 9 – nei due verbi, 'desiderare-sperare', «come un abisso».

In questa rassegna generale dedicata agli influssi provenienti da varie letture poetiche, Georgia Fioroni riesce molto bene a dare il giusto rilievo, oltre al lessico, ai fattori di più difficile identificazione, come alcune soluzioni sintattiche o altri elementi ritmico-prosodici. La presenza di Quasimodo, per esempio, è rintracciabile, secondo la studiosa, più che in un vocabolario affine, in una «serie di moduli (molti dei quali rile-

vabili in *Compleanno*, inizialmente dedicato al poeta siciliano), quali il sostantivo assoluto entro un plurale vago, l'allocuzione, la doppia specificazione, la scansione metrica» (pp. XXXVI-XXXVII), e in quelle «modulazioni nominali tra pause forti» di cui ha parlato già Mengaldo (P.V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in *Dai solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura italiana degli anni venti e trenta*, a cura di F. Mattesini, Milano, Vita e Pensiero, 1989, poi P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 144), a cui si deve aggiungere, fenomeno rilevato da Mazzoni (Mazzoni, *La poesia di Sereni* cit., p. 124), «l'oscillazione repentina fra il presente e il futuro». Analogie di scrittura che richiedono un sottile e intelligente esercizio investigativo per essere colte, insieme a un impegnativo studio sistematico condotto per esteso sull'opera. La ricerca in questa direzione si addentra anche in più specifici settori: la studiosa per esempio fa risalire all'influsso di letture come quelle di De Libero, Gatto e Sinisgalli, un ricorso considerevole ai «plurali vaghi, le ellissi degli articoli e pochi costrutti preposizionali ricercati» che contraddistinguono lo stile soprattutto di *Frontiera*, portando a esempio il caso significativo di *Inverno a Luino* 9: «Morto in tramonti nebbiosi d'altri cieli». Ben consapevole del respiro europeo del poeta, la curatrice dedica anche una debita attenzione alle letture straniere di Sereni: è il caso di Alain-Fournier e Hemingway (importanti presenze già riconosciute, quasi in simultaneità con l'apparizione delle prime due opere sereniane, da Giancarlo Vigorelli, ma rese note ben più tardi: *Vecchie pagine per Sereni* (1943), «L'esperienza poetica», Rivista trimestrale di poesia e di critica, 7-8, luglio-dicembre 1955, pp. 41 e 45), o di Rilke, modello di 'sensibilità', non certo di 'ideologia poetica', già investigato da Bo (C. Bo, *Tre libri di poesia*, «La Nazione», 1 luglio 1941, poi in Id., *Nuovi studi*, Firenze, Vallecchi, 1946, pp. 227-28) e avvicinato da Sereni attraverso le traduzioni di Leone Traverso e Vincenzo Errante. Discendono da Valéry Larbaud la «viva contemporaneità» delle stazioni e delle scene ferroviarie, come le inserzioni di motivi musicali in lingua straniera (con la probabile mediazione di Montale), di testi come *Immagine* o *Canzone lombarda* (*Frontiera*). Più densa, grave, la lingua del *Diario d'Algeria*, per il quale se la forma-diario non può non confrontarsi col taccuino ungarettiano, ha, come rileva la studiosa, esiti assai diversi da *L'Allegria*, marcati già dall'esemplare confronto tra liriche come *I fiumi* o *Italia* con [*Non sa più nulla*], condotto da Saba (U. Saba, «*Diario d'Algeria*», «Corriere della Sera», 4 dicembre 1947, poi in Id., *Prose*, a cura di L. Saba, prefazione di G. Piovene, nota critica di A. Marcovecchio, Milano, Mondadori, 1964, quindi in Id., *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, introduzione di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2001, p. 999).

Circa gli analoghi temi bellici, Georgia Fioroni rimarca la differenza notevole che separa Sereni dalla scrittura *engagée* di Quasimodo o di Gatto; semmai questi stessi argomenti conducono Sereni nei pressi di altre a lui più consone muse intimistiche: «Più lecite forse, per la loro dimensione privata, le vicinanze con il Saba di 1944 o, prima ancora, dei *Versi militari*» (p. XLII). Speculare in ciò, il rapporto coi *Feuillets d'Hypnos* di Char (com'è noto tradotti da Sereni), «straordinari diari di lotta», rispetto ai quali la curatrice ribadisce con Mengaldo come il *Diario* costituisca «un *pendant*, dall'opposta situazione di ingorgo e impotenza della prigionia» (P.V. Mengaldo, *Vittorio Sereni*, in Id., *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 2001 [1978], p. 126).

Più conciso il resoconto sui rapporti coi crepuscolari, o col 'maestro' di questi, soprattutto il d'Annunzio paradisiaco e di *Elegie romane*. La studiosa osserva come la memoria di tali indubbie letture sia in fondo solo indotta da elementi contingenti, il tema per esempio dell'*hortus conclusus*; la lezione dei crepuscolari non è in sostanza determinante in un discorso di poetica e di etica sereniana. Questo non esime la commentatrice dal fornire un regesto puntualissimo nella parte ermeneutica, là dove si tratta di rintracciare reminiscenze o echi evidenti. Pregevole, per esempio, l'accostamento

dell'autodefinizione di *Italiano in Grecia* (*Diario d'Algeria*) al *portrait* della corazziniana *Desolazione del povero poeta sentimentale* (*Piccolo libro inutile*): «sono un tuo figlio in fuga che non sa / nemico se non la propria tristezza» (11-12) - «sono un fanciullo triste che non ha voglia di morire. // Oh non meravigliarti della mia tristezza!» (III, 8; IV, 1). Esemplare anche il richiamo al d'Annunzio di *Fantasia pagana* (*Primo vere*) per *Maschere del '36* (*Frontiera*): «Carnevale di maggio / feroce fiammante ebrietà / fauna di mezzanotte. / Giovinezza vaga e sconvolta», le cui 'grandi dionisiache fasciste' («forse la "carnevalata" del discorso della proclamazione dell'impero», questa l'ipotesi avanzata dalla commentatrice circa l'occasione fattuale che sta dietro al rapido bozzetto) puntano proprio sull'eco dannunziana, sull'«ebrezza fiammante di sole» (v. 4) del vero baccanale del poeta panico, affinché la trasfigurazione orgiastica della radiocronaca del 9 maggio, riattingendo alle fonti stesse dell'idioma-latrato del regime, alla parola traboccante e canicolare di un d'Annunzio fescenninico, ne sia come storicamente motivata (tale la foce di questo farnetico).

In analogo modo la studiosa affronta il caso Pascoli, un Pascoli individuato con grande capacità di 'ausculto' tra i versi tanto di *Frontiera* quanto di *Diario d'Algeria*, delle cui presenze (talvolta non solo rilevate dall'uso di una 'lingua' pascoliana) si comprendono anche gli obiettivi meno immediati, e tuttavia eloquenti. Al proposito si vedano in *Soldati a Urbino* (*Frontiera*) le considerazioni in nota al v. 6: «due girovaghi soldati», circa il rapporto che la lirica istituisce, in ambientazione e *fabula*, con scenografie e fole pascoliane. Se Urbino, osserva la commentatrice, «è città pascoliana» - la città dell'infanzia limpida e della vita cameratesca di collegio, quasi giocosa antinomia della reale condizione militare dei coscritti sereniani, nonché uno dei luoghi per eccellenza della 'poesia del ricordo' (nel duplice modulo lirico di Pascoli, dedito a fare ora 'poesia del ricordo', ora 'poesia della contemplazione'), com'è 'poesia del ricordo' anche la lirica di *Frontiera*, che non a caso così attacca: «Queste torri alte sulla memoria» -, la condizione dei compagni soldati, definiti «due girovaghi» non può che avvertire il lettore di come ormai l'Urbino *felix* pascoliana, nell'anno infaustissimo del '38, converga del tutto con quel 'castello della morte' (là dove, se 'ci s'entra, non se n'esc'), in cui Pascoli ambienta la sua allucinata fola de *I due girovaghi* (*Canti di Castelvecchio*), raffigurazione di un'umanità eternamente dannata al cammino e alla prigionia (quasi premonizione della sorte ossimorica che attenderà il soldato Sereni). Nell'introduzione la curatrice fa benissimo, però, a sottolineare come sia rischioso dare a Pascoli un ruolo di maestro primo e univoco, giusta la funzione intermediaria svolta da tanta lirica novecentesca, già debitrice nei confronti del poeta, si pensi alle prime due raccolte montaliane, a *Ossi di seppia*, soprattutto, ma anche a *Le Occasioni*. Il discorso si farebbe particolarmente aleatorio, come evidenzia la studiosa, qualora si impostasse un ricerca esclusivamente nel campo linguistico: non ricorrendo Sereni a «una lingua che più non si sa», ovvero, evitando il puro tecnicismo botanico, od ornitologico - di 'strumenti contadini' non vale proprio la pena parlare, non rientrando questi nel paesaggio urbano o casomai di villeggiatura che caratterizza ovviamente *Frontiera* (di giardini vi si parla, non di maggesi o campi da dissodare) -, ci possiamo tutt'al più imbattere in piante dai nomi assai usati (mimose, ortensie, azalee, gelsomini, papaveri, glicini). Se è eccezione che conferma la regola l'«òlea» di *Settembre*, soprattutto di fronte a dei termini come «murmure», che pur hanno all'interno del sistema poetico pascoliano valore di *parole* costitutiva, sarebbe davvero un arbitrio, commentando *Terrazza* 3: «un murmure soltanto», al di là del debito richiamo in nota di testi quali *Il nunzio*, *La notte dei morti*, *Piano e monte*, argomentare una cogente dipendenza, pregna magari di chissà quali significati, da questo Pascoli myriceo.

La studiosa pone quindi in risalto, venendo a parlare specificamente della seconda

raccolta, la progressiva evoluzione stilistica delle due prime sezioni (*La ragazza d'Ate-ne; Diario d'Algeria*) e come nella terza (*Il male d'Africa*) si possano già cogliere i primi esperimenti che condurranno ai moduli di canto de *Gli strumenti umani*. L'etica fedeltà al reale si esprime qui in lessemi o espressioni tratti direttamente dal linguaggio settoriale della guerra: «convogli», «tradotte», «ponti» gli elementi del paesaggio, abitato da onnipresenti «sentinelle» (senza che il poeta arrivi tuttavia ad impiegare il tecnicismo scrio); i toponimi dei titoli offrono quindi le precise coordinate delle trasferte o delle lunghe soste forzate. Se ancora lieve appare la sintassi della prima sezione, poi «con l'avanzare del libro i tratti sostenuti si sommano» e come osserva sempre la curatrice «entrano in gioco in maniera importante l'iperbato, l'anastrofe e più in generale le figure di inversione» (p. XLVII). Nell'ultima sezione lo sviluppo argomentativo e discorsivo inducono il poeta anche a sperimentare forme nuove come il prosimetro (*Frammenti di una sconfitta*) e il frammento, una sorta di scrittura inconscia per annotazioni (*Appunti da un sogno*).

Molto accurato l'estimo dei risultati ottenuti compiendo uno spoglio metrico su entrambe le raccolte, nel corso del quale la studiosa ribadisce anche osservazioni importanti di Pelosi e di Mengaldo (A. Pelosi, *La metrica scalare del primo Sereni*, «Studi novecenteschi», XV, 35, giugno 1988, pp. 143-53; P.V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in *Il novecento in poesia*, a cura di A. Marino, Milano, «Associazione Ludovico Necchi», 1987, poi in *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a cura di O. Besomi, G. Giannella, A. Martini, G. Pedrojetta, Padova, Antenore, 1988, pp. 155-98, infine, in Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Terza serie cit.*, pp. 27-74). Il maggiore merito di questa rassegna sta proprio nell'aver focalizzato certi fenomeni di passaggio tra le due raccolte. Georgia Fioroni rileva la presenza di due versi egemoni, settenario ed endecasillabo, con prevalenza in *Frontiera* del settenario, là dove lo stile narrativo del *Diario* comporta di favorire l'endecasillabo; aumentano qui, inoltre, i versi che oltrepassano la misura endecasillabica. Se ne osservano anche gli *ictus* più ricorrenti: di 3-6 per il settenario; di 3-6-10 per l'endecasillabo (che appare dunque quasi una dilatazione del settenario). A proposito dell'endecasillabo la studiosa annota come spesso gli si riservi sede privilegiata: «ad attacco e/o sigillo del testo, a inizio e/o fine strofa, o ancora in clausola sintattica» (p. I). Cospicue anche le occorrenze dei versi di tradizione tardo-ottocentesca (carducciana-pascoliana): ottonari, di cui pochi canonici (è dunque, quello di Sereni, un ottonario tutt'altro che teso alla cantabilità); novenari myricei, ovvero dattilici (2-5-8), ma se ne conta pure un discreto numero di trocaici; decasillabi canonici e non. Tra i versi brevi spiccano quinari e senari, campeggiano per numero (che va notevolmente diminuendo in *Diario d'Algeria*), e risaltano poiché disposti in sede di rilievo: o entro blocchi di versi medio-lunghi, o ad attacco di lirica, di strofa, di periodo, con funzione semantica importante: come osserva la studiosa accentuano un dettaglio (geografico o temporale), introducono un nuovo momento, una nuova situazione. In *Diario d'Algeria* sono privilegiati il sistema monostrofico o il dittico; scarsi i casi di testi costituiti da più strofe. Parco l'uso delle rime in entrambe le raccolte, sostituite semmai da giochi fonici correlati alla ripetizione.

Seguono poi gli apparati delle tavole sinottiche, che riproducono con qualche variante le tavole dell'edizione mondadoriana curata da Isella (pp. LVI-LIX), la *Nota al testo* (pp. LXI-LXVI) e le *Abbreviazioni e indicazioni bibliografiche* (LXVII-CIV). La bibliografia degli studi e dei saggi (propriamente citati nel lavoro di commento) si fa apprezzare tanto per il suo stato aggiornato – arriva fino alla lettura di Stefano Carrai, *Dovuto a Saba. Lettura di «Settembre» di Vittorio Sereni*, in *Atti di Incontrotesto (Ciclo di incontri su e con scrittori del Novecento e contemporanei)*, a cura del Comitato redazionale di Incontrotesto, Pisa, Pacini, 2011, pp. 9-14, ora in «Per leggere», 25, 2013, pp. 9-15, e allo studio

comparativo di Giuseppe Sandrini, «*Preghiera alla poesia*». Vittorio Sereni lettore di *Antonia Pozzi*, «Studi novecenteschi», 82, 2011, pp. 339-56 – quanto per il suo partire dalle prime recensioni dedicate al poeta sconosciuto, come le pagine di accoglienza che Carlo Betocchi dedicò a Sereni su «Frontespizio» nel novembre-dicembre del 1937.

Un rapido esame sul lavoro propriamente esegetico sarà sufficiente a dare un'idea della ricchezza del commento, mai inutilmente eccedente l'esigenza di intendere la lettera e di cogliere quel dialogo aperto dal poeta coi suoi simili.

Tra le varie felici congetture, che fanno decadere precedenti ipotesi interpretative, merita senz'altro di essere ricordato il riconoscimento della vera identità di quel vocativo di *Temporale a Salsomaggiore* (*Frontiera*) 15, «Emilia», per mezzo del quale Sereni si rivolge non a una presunta figura femminile – come ha suggerito Maria Laura Baffoni Licata (M.L. Baffoni Licata, *La poesia di Vittorio Sereni. Alienazione e impegno*, Ravenna, Longo Editore, 1986, p. 55) – sibbene alla regione medesima. A favore della tesi geografica, già di per sé più persuasiva, la commentatrice richiama il caso affine (e anteriore) della lirica di Bertolucci, *Emilia* (*Fuochi in novembre*) «impostata quasi esclusivamente sul modulo del vocativo».

Passando in rassegna le aggiunte ai già tanti, validi richiami che la studiosa ricava da precedenti lavori critici, l'impressione è che non si incrementi mai invano la stringa delle memorie letterarie. Prendendo per esempio in esame *Periferia 1940* (*Diario d'Algeria*), se indiscusso e irrinunciabile appare, per la formula allocutiva del v. 5: «E tu mia vita salvati se puoi», il richiamo al Montale di *Mia vita, a te non chiedo* (*Ossi di seppia*) già indicato da Isella e da Clelia Martignoni (V. Sereni, *Un'antologia per la scuola*, a cura di D. Isella e C. Martignoni, Luino, Edizioni Nastro & Nastro, 1993, poi V. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella, con la collaborazione di C. Martignoni, Torino, Einaudi, 2002), l'integrativa proposta della commentatrice, che sottolinea la plausibilità di un'eco luziana da *Se musica è la donna amata* (*Avvento notturno*) 1-2: «Ma tu continua e perditi, mia vita / per le rosse città dei cani afosi», non solo ci attesta la possibilità di un rapporto più diretto, anche nella sua natura antifrastica, col testo coevo del poeta fiorentino, ma assurge pure a prova provata di quanto già un Macrì aveva intuito, o piuttosto sentito 'a orecchio', definendo il verso un verso «luziano» (O. Macrì, *Idillio e realtà*, «Aurea Parma», poi in Id., *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi, 1956, p. 273).

Il rilevamento di memorie poetiche comporta altre volte da parte della commentatrice di aggiustare il tiro in relazione a precedenti proposte; un supplemento di informazione, che non tanto in questo caso addiziona nuova tessera a tessera già data, ma piuttosto puntualizza diverso ricordo agente dietro un'immagine. Lo si verifica, per esempio, nella nota dedicata in *Strada di Creva* (*Frontiera*), ai vv. 4-6: «e il canto spunterà remoto / del cucco affacciato alle valli / dopo l'ultima pioggia», al tema dell'atteso ritorno di un uccello che da solo basta a fare primavera, il cuculo, anzi, il «cucco» (il nome popolare in questo caso non potrebbe essere più saturo di valenza mnemonica). L'ipotesi già avanzata da Isella e dalla Martignoni (Sereni, *Un'antologia per la scuola* cit.), che rimandano a *Scherzo* di Cardarelli: «È il canto del cuccù» (v. 3), non si arricchisce, bensì, direi, è del tutto qui superata dal più convincente richiamo al Pascoli de *La vite* (*Canti di Castelvecchio*) 1-2: «Or che il cucco forse è vicino, / mentre i peschi mettono il fiore» e de *Il cuculo* (*Nuovi poemetti*) 10-12: «[...] Era già alto il grano, / avean le gemme l'uva in bocca. – O vigna! – / pensava: il cucco già non è lontano! →», non soltanto per via di un'identità lessicale che comunque vince la somiglianza di voce, ma perché è solo nei due testi georgico-esiodici del poeta-contadino che il cuculo assume ruolo di nunzio certo del bel tempo, come poi nella lirica sereniana.

Fra le varie annotazioni che rendono al lettore più chiara la lettera, al di là delle opportune parafrasi di passi di dubbio scioglimento o delle talvolta pur necessarie

chiose linguistiche, un rilievo notevole rivestono quei ragguagli su episodi o anche su più generici fattori d'epoca, che non poco aiutano a cogliere il colore del tempo. Se la commentatrice, per esempio, ci informa dettagliatamente sui pozzi petroliferi scavati nella cittadina termale emiliana, protagonista di *Temporale a Salsomaggiore* (*Frontiera*), dandoci i vari passaggi di quella stagione di entusiasmi 'industriali' – all'impianto già realizzato nel 1924, se ne erano aggiunti altri due proprio nel '37, uno in centro, l'altro sulla collina di Scipione (la notizia viene ricavata dal Giornale Luce del 14 luglio di quell'anno) – permettendo così al lettore di apprezzare l'immediata fruizione della cronaca da parte di Sereni, di analogo tenore mi sembra una nota come quella formulata per l'inserzione del canto di *Immagine* (*Frontiera*) 14-16: «al vago appello remoto / d'una veranda occulta: – Santa, / Santa mia». L'ipotesi identificativa – «La canzone potrebbe essere un motivo del compositore messicano Agustín Lara (1900-1970), Santa, molto conosciuta nei primi anni Trenta ("Santa, Santa mia, mujer que brilla en mi existencia...")» –, non solo evita al lettore di cadere nell'errore di pensare a una litania sacra, ma gli permette di dare alla Garessio dell'attesa metafisica del soldato una sostanzialità fatta di «parole davvero pronunciate», quelle di un'Europa battuta dai venti di guerra eppure ancora attratta da un'illusoria «cadenza di carioca».

L'attenzione al lessico del poeta è certificata continuamente, anche da osservazioni circa l'uso (o il momentaneo disuso) di un termine; è il caso di «spiaggia»; se ne veda la nota a [Non sa più nulla] 2, dove la commentatrice mette in evidenza il carattere di *hapax* del lemma all'interno del *Diario*, unicità che dà senz'altro rilievo alla voce (sola spiaggia che non prevede anabasi, almeno per il «primo caduto bocconi», in un libro, peraltro, di trasferte e detenzione in luoghi stranieri), anche a un confronto con le due occorrenze di *Frontiera*, là dove è «segno discreto di un possibile confine tra vita e aldilà» (*Strada di Zenna* 17-18 e *Settembre* 2-4), nonché ne rileva la funzione anticipatrice rispetto al ruolo primario a cui il luogo assurgerà ne *La spiaggia* de *Gli strumenti umani*, là dove (già caricato della valenza unica e negativa della lirica del *Diario*) diverrà lo spazio deputato della morte stessa.

Segno di una profonda familiarità coi canoni espressivi del poeta, l'individuazione (non certo commessa a strumenti di ricerca elettronica, ma a un orecchio educato all'ascolto) di cadenze metricamente affini: l'attacco, per esempio di *Inverno a Luino* (*Frontiera*): «Ti distendi e respiri nei colori» è accostato a quello di *Temporale a Salsomaggiore* (*Frontiera*): «Questa notte sei densa e minacciosa»; oppure si rilevano conformi moduli sintattico-semantic, come per l'incipit de *La ragazza d'Atene* (*Diario d'Algeria*): «Ora il giorno è un sospiro / e tutta l'Attica un'ombra», il cui «analogismo spinto entro un distico scandito da un'indicazione cronologica vaga e uno spazio geografico definito» ripropone il conforme abbinamento spazio-temporale (ove lo spazio ha un nome, il tempo è invece un'entità incerta) dell'attacco di *Concerto in giardino* (*Frontiera*): «A quest'ora / innaffiano i giardini in tutta Europa».

La rettitudine del lavoro si riscontra anche in quelle note in cui la commentatrice ammette un'oggettiva difficoltà nello sciogliere passi fumosi, come nel caso dell'attacco di *Piazza* (*Frontiera*): «Assorto nell'ombra che approssima e fa vana / questa che mi chiude d'una sera, / anche più vano / di questi specchi più ciechi». Il più che opportuno richiamo al Montale di *La speranza di pure rivederti* (*Le Occasioni*) 3-4: «e mi chiedi se questo che mi chiude / ogni senso di te, schermo d'immagini», già segnalato da Lenzini (V. Sereni, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, introduzione di G. Lonardi, commento di L. Lenzini, Milano, BUR, 2004 [1990]), a cui la studiosa aggiunge, giustamente, anche il Montale di *Falsetto* (*Ossi di seppia*) 1-3: «Esterina, i vent'anni ti minacciano, / grigiorosea nube / che a poco a poco in sé ti chiude» (questi i due rimandi più importanti di una serie di altre indubbie memorie segnalate nell'arco dei quattro

versi), non bastano infatti a dare un senso di chiaro intendimento all'attacco, per il quale la studiosa prova dunque a fornire un'interpretazione, pur nella consapevolezza che il passo rifiuta, per la sua sintassi disarmonica, una parafrasi lineare.

Infine alcune duplici proposte interpretative ci attestano un corretto e insieme appassionato modo di intendere anche il proprio compito esegetico: Georgia Fioroni coinvolge così senza sottintesi il lettore in dispute nelle quali trova che non vi siano sufficienti mezzi probatori per sostenere l'una o l'altra spiegazione. È il caso, per esempio, di [*Non sanno d'essere morti*] (*Diario d'Algeria*), in cui i «vecchi segni» (v. 6), riletti nel cielo dai morti-non morti, dai trattenuti fuori dalla vita del campo di Saint-Cloud, possono essere sì, come già ha inteso Mazzoni (Mazzoni, *La poesia di Sereni* cit., p. 139) il «ricordo di un'armonia perduta» (dato l'immaginario dantesco, direi quasi le «veteres vestigia flammae» di amori e affetti della passata vita civile, di cui i reclusi vanno ostinati ricercando una traccia). Ma la studiosa giustamente avanza anche altra possibile interpretazione. Se infatti il campo di Saint-Cloud è senza dubbio rivisto dal poeta con gli occhi del Dante infernale, la lirica descrive con altrettanta chiarezza il mutamento di vita dei deportati, tradotti in altre latitudini e qui, privati, oltre che della libertà, di tutti i conforti di un vivere moderno. La commentatrice avanza allora questa seconda ipotesi, dandole a fondamento altra testimonianza sereniana: «Ma il sintagma potrebbe alludere alla costellazione cui accenna anche un passo di *Algeria* '44: "Saint-Cloud, agosto. Notti straordinariamente limpide, in cui qualcuno c'insegnò a conoscere l'ora senza bisogno d'orologio, dalla posizione di certe stelle. Cambiano intanto i luoghi della segregazione, e con essa i numeri dei campi. 127, 131, 132... La zona sempre la stessa, nei dintorni di una sola città: una costellazione di filo spinato»; vecchie stelle (sopra nuovi cieli, per gli stranieri), dunque, di un mondo nomade ed arcaico che da queste è tuttora capace di trarre nozione dello scorrere del tempo, un procedere che vale però solo per gli esseri liberi e viventi, per i dannati della «riserva limbale», per gli «insonni cavalli da macina», il tempo ha solo un asfissiante movimento circolare. [Francesca Latini]

★ *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, a cura di M. Rubio Áquez e N. D'Antuono, Milano, LED, 2012

Fenomeno del tutto particolare di traduzione, quella autotraduttiva è attività che negli ultimi anni sta riscuotendo un sempre crescente interesse critico; l'autotraduzione, infatti, «es hoy en día uno de los fenómenos culturales, lingüísticos y literarios más frecuentes e importantes en nuestra aldea global» (J.C. Santoyo, *Autotraducciones: una perspectiva histórica*, «Meta: Journal des Traducteurs / Translators' Journal», 50, 3 [2005], pp. 858-67: 866). Ma in cosa esattamente consiste un'autotraduzione? Senza dubbio la risposta più efficace è nelle parole di Helena Tanqueiro: «une autotraduction, comparée à une traduction littéraire conventionnelle, c'est-à-dire réalisée par un traducteur qui n'est pas l'auteur, est une traduction privilégiée» (H. Tanqueiro, *L'autotraduction comme objet d'étude*, «Atelier de Traduction», 7 [2007], pp. 101-09: 101). È possibile dunque definire l'autotraduzione una 'traduzione privilegiata', dal momento che l'autore-traduttore è il depositario della «verdadera intención» dell'autore (H. Tanqueiro, *Un traductor privilegiado: el autotraductor*, «Quaderns: Revista de traducció», 3 [1999], pp. 19-27: 22); infatti «nadie como el propio autor, nadie con más autoridad que él para resolver las dudas y responder a las preguntas que todo traductor se hace cuando se enfrenta a las sutilezas de un texto ajeno; nadie como él para desentrañar el sentido y el significado cierto del texto» (J.C. Santoyo, *Autotraducciones* cit, p. 864).

Vale la pena in questa sede ricordare le tappe più recenti, fondamentali per la riflessione scientifica sulla disciplina. In prima istanza, il contributo del gruppo di ricerca Autotrad dell'Università di Barcellona (*L'autotraduction littéraire comme domaine de recherche*, «Atelier de Traduction», 7 [2007], pp. 91-100); la spinta decisiva, nel 2010, all'indagine sull'autotraduzione in occasione del seminario tenutosi a Udine (*Ricordando Dôre Michelut. L'autotraduzione nella letteratura migrante del Canada*, i cui lavori sono raccolti nel quinto volume della rivista *Oltreoceano*, curato da Alessandra Ferraro, *L'autotraduzione nelle letterature migranti*); i convegni di Pescara nel 2010, Bologna e Perpignan nel 2011; quindi il seminario internazionale *L'autotraduction littéraire: perspectives théoriques*, anch'esso svoltosi a Udine, nel 2012, e il recentissimo congresso dell'Association Internationale de Littérature Comparée tenutosi a Parigi nel luglio del 2013. Inoltre, preziose informazioni su conferenze e bibliografie sono costantemente reperibili attraverso il blog *Self-translation*, a cura di Eva Gentes (in <http://self-translation.blogspot.it>).

Il volume *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)* raccoglie i contributi offerti in occasione dell'omonimo convegno che ha avuto luogo a Pescara nel novembre del 2010, articolati in tre parti, ciascuna delle quali dedicata ad uno specifico aspetto del fenomeno: l'autotraduzione dal punto di vista linguistico (*Linguistica e autotraduzione*), l'autotraduzione nelle aree italiana e spagnola, nonché in altre culture (*L'autotraduzione: Italia e Spagna; L'autotraduzione, oltre...*). Al di là di una strumentale suddivisione tematica e culturale, risulta possibile rintracciare categorie di più ampio respiro, che percorrono trasversalmente i saggi presentati e che insieme costituiscono prospettive differenti nell'approccio allo studio della pratica autotraduttiva.

Una prima categoria è costituita dall'aspetto strettamente linguistico dell'autotraduzione. In base a tale prospettiva di ricerca, il testo autotradotto si configura come il luogo in cui emerge la presenza di fenomeni linguistici 'general', che superano i confini culturali e geografici di una determinata area di riferimento. Di conseguenza, l'autotraduzione consente di indagare particolari fenomeni come la diglossia e il bilinguismo (P. Desideri, *L'operazione autotraduttiva, ovvero la seduzione delle lingue allo specchio*, pp. 11-32), che 'seducono' l'autotraduttore «alla ricerca di quella parte linguistica [...] latente» (G. Nadiani, *Con licenza di traduzione. Dialetti, lingue, culture, poesia e operare autotraduttivo*, «inTRAlinea. Online Translation Journal», 5 [2002], in www.intraline.org/archive/article/Con_licenza_di_traduzione), ma che rivestono, al contempo, un interesse specifico anche in una prospettiva diacronica di rapporti di forza tra le lingue coinvolte nel processo (R. Grutman, *L'autotraduzione «verticale» ieri e oggi (con esempi dalla Spagna cinquecentesca e novecentesca)*, pp. 33-48). La questione del bilinguismo, inoltre, si intreccia in maniera del tutto particolare al processo di creazione letteraria (F. D'Ascenzo, *Avanguardia e tradizione nell'autotraduzione di Jaqueline Risset*, pp. 271-90). In bilico tra due lingue e due culture, l'autotraduttore è chiamato a sciogliere il seguente dilemma (in riferimento al quale si vedano H. Tanqueiro, *L'autotraduction comme objet d'étude* cit., e R. Grutman, *L'autotraduction: dilemme social et entre-deux testuel*, «Atelier de Traduction», 7 [2007], pp. 219-29): è opportuno considerare il testo autotradotto come traduzione oppure come originale? Una possibile risposta viene, in prima persona, da Raymond Federman, che considera l'autotraduzione «no longer an approximation of the original, nor a duplication, nor a substitute, but truly a continuation of the work» (R. Federman, *A Voice Within a Voice: Federman Translating / Translating Federman*, 1996, in www.federman.com/rfsrccr2.htm).

Tornando ora alla dimensione diacronica della lingua, diremo che essa costituisce il secondo criterio in base al quale risulta possibile catalogare le varietà dei fenomeni autotraduttivi e, contemporaneamente, il cuore di gran parte dei contributi presenti nel

volume; considerando, infatti, i casi italiani e spagnoli, appare evidente che l'autotraduzione ha giocato, nel periodo storico compreso tra l'Umanesimo e il Rinascimento, un ruolo di non poco conto nel processo di affermazione delle lingue volgari, capaci di ritagliarsi gradualmente un proprio spazio culturale a scapito dell'impiego predominante del latino. Come spiega Santoyo, «los siglos XVI y XVII contemplaron una eclosión sorprendente de la práctica autotraductora, sobre todo entre el latín (lengua mayoritaria de cultura) y los idiomas nacionales. El continente se cubrió así de textos especulares: una obra única en dos lenguas distintas» (J.C. Santoyo, *Autotraducciones* cit., p. 861). Tale processo, tuttavia, affonda le sue radici già in epoca medievale, coinvolgendo, peraltro, diverse aree geografiche e proprio in questi atti il medesimo studioso traccia un censimento (J.C. Santoyo, *La autotraducción en la Edad Media*, pp. 63-76). Limitando lo studio del fenomeno all'Italia e alla Spagna, è sorprendente rilevare l'elevato numero di autori che, animati da presupposti e obiettivi spesso assai differenti, tentano il sentiero dell'autotraduzione. In area italiana, per esempio, l'operazione autotraduttiva consiste spesso in una riscrittura, in un 'rifacimento' del testo di partenza (M. McLaughlin, *Leon Battista Alberti traduttore di se stesso: Uxoria e Naufragus*, pp. 77-106; C. Montagnani, *Latino e volgare alla corte degli Este: le autotraduzioni*, pp. 141-55; F.P. Di Teodoro, *Al confine fra autotraduzione e riscrittura: le redazioni del commento vitruviano di Daniele Barbaro*, pp. 217-36); i casi spagnoli, invece, mostrano un'attenzione particolare ai rispettivi destinatari dei testi in latino e in castigliano, in un'operazione che, per mezzo dell'intreccio di mediazione culturale e questione religiosa, dà luogo a risultati inaspettati (F. Leonetti, *Trivía Diosa y Trino Dios: paganismo y cristianismo en una autotraducción de Sor Juana Inés de la Cruz*, pp. 177-97; A. Carrera de la Red, *Fray Luis de León y su interpretación de El Cantar de los Cantares: el doloroso camino de la Exposición a la Expositio*, pp. 199-215).

Nei casi di autotraduzione sin qui esaminati, appare chiaro che il passaggio dal testo di partenza a quello di arrivo avviene esclusivamente all'interno di sistemi linguistici. Tuttavia, si registrano casi, sebbene meno frequenti, di coinvolgimento di differenti sistemi di comunicazione, tanto verbali quanto figurativi. La classica tripartizione delle tipologie di traduzione offerta da Roman Jakobson risulta chiaramente valida anche nella prospettiva dell'autotraduzione: «Intralingual translation or *rewording* is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language. [...] Interlingual translation or *translation proper* is an interpretation of verbal signs by means of some other language. [...] Intersemiotic translation or *transmutation* is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems» (R. Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, in R. Brower (ed.), *On Translation*, Cambridge, Mass., 1959, pp. 232-39: 233). Applicando il paradigma jakobsoniano al fenomeno autotraduttivo, è dunque possibile rilevare casi di autotraduzione tanto endolinguistica (S. Lubello, *Casi di autotraduzione endolinguistica: dal dialetto all'italiano*, pp. 49-60) quanto intersemiotica (A. Mariani, *Due casi di autotraduzione intersemiotica: Georgia O'Keeffe ed Elizabeth Bishop*, pp. 291-315). Tali tipologie di autotraduzione spostano il focus temporale dell'indagine dal XVI al XX secolo, offrendo una particolare prospettiva di ricerca che vede nella poesia – genere letterario che lo stesso Jakobson giudica intraducibile per definizione – lo spazio privilegiato dell'incontro tra lingue, culture e immagini secondo un processo di «creative transposition» (R. Jakobson, *On Linguistic Aspects* cit., p. 238). Ancora una volta, quindi, i concetti di diglossia, creazione e ri-creazione letteraria si propongono con forza all'interno della riflessione sulla disciplina.

La totalità dei contributi raccolti nel volume si rivela dunque indicativa della varietà delle direzioni di indagine sul fenomeno dell'autotraduzione letteraria, ponendo in rilievo alcuni degli aspetti maggiormente significativi che, di volta in volta intrecciandosi a vicenda, offrono sempre nuovi spunti di riflessione. [Francesca Razzi]

INDICE DEI NOMI

a cura di Simonetta Teucci

- Accetto T. 89n
Adorni Braccesi S. 153n
Adorno Th. 193
Afribo A. 138n, 175, 185n, 186n
Agamben G. 173, 184n, 186n
Agnolo di Cosimo *vd.* Bronzino
Aicart del Fossat 145
Alain-Fournier 213
Albanzani D. 33n
Albini U. 87n
Albonico M.C. 168n
Alceo 157, 159
Alcmane 164, 166
Aldobrandino Padovano 198
Alfano G. 204, 205
Alfieri V. 103, 104, 115
Alfonso X di Castiglia 146
Alighieri Dante *vd.* Dante
Allegretti P. 154n, 201
Allori A. 10
Alunno F. 138n
Ambrogini A. *vd.* Poliziano
Anacreonte 159
Anceschi L. 158, 167n
Andretta S. 89n
Anguillara G.A. 54, 59
Anneo Lucano, Marco 102
Antognoni O. 92, 110, 114
Antonelli A. 196
Antonelli G. 37n
Antonelli R. 151n
Apollodoro 90n
Arcurio B. 186n
Arduini B. 141
Aretino P. 8, 40n, 48, 53, 59
Ariani M. 89n, 154n
Ariosto L. 59, 89n, 90n
Aristofane 52
Aristotele 153n
Arnaut Daniel 151n
Artifoni E. 153n, 154n
Ascheri M. 153n
Asperti S. 151n
Astolfi G.F. 35n
Auerbach E. 169n
Avalle d'A.S. 152n

Baba F., stampatore 8-10, 15, 17, 27, 31 e n
Baffoni Licata M.L. 216
Baldi B. 116
Baldonasco A. 146

Banfi A. 209, 211
Barański Z. 202
Bárberi Squarotti G. 88n
Barberis F. 87n
Barbi M. 196, 197, 200-02, 205
Bardazzi G. 207
Barezzi B., stampatore 8-10, 15-17, 27, 31 e n, 39n, 42n,
Barilli R. 88n
Barnes J.C. 153n
Barocchi P. 60, 87n
Barolini T. 153n
Battaglia Ricci L. 154n, 187
Battisti E. 88n
Baudelaire Ch. 184n
Bauman Z. 64
Belletti G. 138n
Beltrametti A. 87n
Beltrami P.G. 152n, 154n
Bembo P. 207
Benedetto G. 162, 167n, 168n
Benzoni P. 138n
Bericchia G. 36n
Berisso M. 153n, 192-200
Berni F. 8, 10, 14, 32n, 34n, 35n, 36n, 38n, 39n, 40n, 48, 50, 53, 59
Berra C. 141
Bertalot L. 200
Bertand de Born 141-43, 145, 147-51, 151n, 152n, 154n
Bertini R. 8
Bertolucci A. 216
Bertrand d'Alamanon 146
Besomi O. 215
Betocchi C. 216
Bettarini R. 60
Biadene L. 152n
Bigi E. 92, 108, 116
Bini G.F. 8, 10, 11-14, 16, 25, 33n, 34n, 37n, 39n, 46, 50, 56
Binni W. 92
Bino *vd.* Bini G.F.
Biondi M. 167n
Bisello L. 137n
Blasucci L. 91-119
Bo C. 166, 167n, 168n, 213
Boccaccio G. 33n, 55-57, 59, 88n, 112, 204-07
Boccellari A. 203
Bodei R. 185n
Boggione V. 35n
Boldo B. 36n, 49, 52, 53, 60

- Bonaccorsi B. 52, 59
 Bonfanti M.L. 209
 Bonhoeffer D. 178, 185n
 Bonito V. 176, 185n
 Borean L. 42n
 Borgato G. 138n
 Borio M. 137n
 Borsa P. 141-56
 Borsetto L. 87n
 Bourdieu P. 90n
 Boyde P. 202
 Bozzola U. 196
 Bramanti V. 37n
 Brambilla Ageno F. 153n, 200, 203
 Branca V. 59, 204-07
 Brecht B. 194
 Breschi G. 196, 200, 203
 Breton A. 179
 Brighenti P. 108
 Brioschi F. 88n
 Briscoe J. 60
 Brodelet J., editore 9, 32n, 37n
 Bronzino, Agnolo di Cosimo detto il 8, 10, 16, 25, 31n, 32n, 33n, 34n, 35n, 36n, 38n, 39n, 48, 51n, 59
 Brower R. 220
 Brugnolo F. 151n, 153n
 Brunetto Latini 148-50, 154n
 Bruni F. 153n
 Brusagli R. 59
 Bucciola T. 198
 Bucciola U. 198
 Buonarroti M. *vd.* Michelangelo
 Buono B. 59
 Burchiello 8, 11, 35n, 47, 48, 59

 Cabani M.C. 91
 Caccia G.A. 58
 Calenda C. 151n, 191
 Calvino I. 137n
 Candela E. 169n
 Canfora L. 168n
 Cantimori D. 89n
 Capovilla G. 152n
 Cardarelli V. 216
 Cardinaletti A. 138n
 Carducci G. 92-94, 189, 194
 Caretti L. 59
 Carlo I d'Angiò 146, 199
 Caro A. 32n, 39n, 107, 116
 Carpi U. 187-89
 Carrai S. 215
 Carrera de la Red A. 220
 Carstens H. 151n
 Cartesio 184n
 Casa (della) G. 8, 10, 13, 40n, 53, 59, 103
 Casadei A. 187
 Casalegno G. 35n, 60

 Casella M. 200, 203
 Castelnuovo E. 153n
 Castiglione B. 89n, 116
 Catullo Lucio Valerio 161
 Cavalluzzi R. 87n
 Celaschi M. 33n
 Cesareo G.A. 92
 Char R.-É. 213
 Cherchi P. 35n
 Chiabrera G. 93, 104, 116
 Chiarini G. 153n
 Chiaro Davanzati 144, 148, 153n
 Chiavacci Leonardi A.M. 153n
 Chiòrboli E. 36n
 Chiummo C. 37n
 Ciappelli G. 153n
 Ciccuto M. 187
 Cincio G., medico 13, 16, 39n
 Cino da Pistoia 151n
 Cittadini C. 191
 Clement D. 38n
 Clemente VII, papa 16
 Cluzel I. 152n
 Cola di Rienzo 115
 Colangelo S. 184n
 Coluccia R. 152n
 Contarini B. 42n
 Contarini F. 42n
 Contini G. 59, 152n, 190, 197, 200-02
 Cordié C. 59, 89n
 Corradino di Svevia 145
 Corsaro A. 38n
 Cortellesa A. 169n
 Corti M. 122, 124, 137n
 Cozzolino A. 168n
 Cremante R. 87n, 89n
 Crevenna C. 141
 Cristofano di Lorenzo Allori 8, 10, 25, 33n
 Cudini P. 197
 Cumani M. 160, 163
 Cuozzo G. 137n

 D'Annunzio G. 157, 165, 194, 213, 214
 D'Antuono N. 218
 D'Arcano G.M. *vd.* Mauro
 D'Ascenzo F. 219
 D'Azzia G.D. 27
 Dalla Barba P. 88n
 Dalmas D. 137n
 Dante 55, 56, 59, 90n, 94, 95, 102, 104, 107, 108, 110, 111, 114-17, 141-56, 187-89, 192-200, 204, 218
 Dante da Maiano 194, 197
 Danzi M. 38n, 61
 Davico Bonino G. 60
 De Bartholomeis V. 190
 De Bastard A. 152n
 De Libero L. 213

- De Nunzio W. 87n
 De Robertis D. 59, 92, 100, 101, 103, 106, 110, 111, 113, 195-98, 200, 201, 203
 De Robertis G. 92, 93, 104, 109, 112, 114
 De Sanctis F. 92
 Dell'Aquila M. 92
 Della Corte F. 168n
 Descartes R. *vd.* Cartesio
 Desideri P. 219
 Di Costanzo A. 105, 117
 Di Filippo Bareggi C. 88n
 Di Girolamo C. 88n, 151n
 Di Teodoro F. P. 220
 Dielh E. 168n
 Dionisotti C. 87n
 Distaso G. 87n
 Dolce L. 10, 15, 27, 32n, 33n, 34n, 35n, 38n, 42n, 50, 63-90
 Dolcibene de' Tori 12, 54, 59
 Domenichini L. 59
 Domenico di Giovanni *vd.* Burchiello
 Don Arrigo 143
 Donati Corso 147, 153n
 Donati Forese 196-98
 Donato M.M. 153n
 Doni A.F. 13, 14, 37n, 53, 58, 59
 Durante C. 36n, 49, 53, 59

 Egidio F. 147, 153n
 Eliot Th. 128, 193, 194
 Enrichetto delle Querce 196
 Enrico (Arrigo) di Castiglia, infante 146
 Enrico II, re di Francia 150
 Enrico III, detto Re giovane 150
 Erasmo da Rotterdam 51, 60, 63-65, 72, 76, 80, 81, 86, 88n, 89n
 Errante V. 168n, 213
 Esposito R. 88n
 Euripide 63-65, 72, 76, 77, 81, 86, 87n, 89n

 Favaretto I. 42n
 Federico II di Svevia 142, 188, 191, 198
 Federman R. 219
 Felici L. 91
 Fenzi E. 141, 151n
 Ferdinando il Cattolico, re di Spagna 88n
 Ferrari F. 87n
 Ferraro A. 219
 Ferrata G. 211, 212
 Figorilli M.C. 34n, 35n, 48, 60
 Figurelli F. 92
 Filicaia V. 105
 Finzi G. 167n, 168n
 Fioravanti L. 53, 60
 Fiorilla M. 204-06
 Fioroni G. 207-18
 Firenzuola A. 13, 50, 60
 Firpo M. 88n, 90n

 Flora F. 92, 102
 Folena G. 152n
 Folengo T. 59
 Fontes Baratto A. 152n
 Formisano L. 151n
 Fornaciari R. 92, 102
 Fortunato M. 184n
 Foscolo U. 100, 116
 Foucault M. 88n, 90n
 Fournier H.-A. *vd.* Alain-Fournier
 Franceschini F. 187
 Francesco di Dino Calzolaio 35n
 Franco N. 36n, 40n, 48, 60
 Francucci F. 182, 184n, 186n
 Franzesi M. 13, 14
 Fredi da Lucca 146
 Fubini M. 92, 108, 116
 Furno A. 8-10, 16, 31n, 39n
 Fusco A. 87n, 88n

 Galeazzi G. 38n
 Galeno 49
 Galilei G. 8
 Gamba B. 38n
 Garboli C. 158, 167n
 Garzoni T. 35n
 Gatti L. 137n, 173-86
 Gatto A. 210, 213
 Gavazzeni F. 92, 100-04, 109-11, 113, 115
 Gentes E. 219
 Gentile E. 159, 168n
 Geremia, profeta 117
 Geremicca A. 32n
 Gherardesca (della) Ugolino, conte 111, 147
 Gherardini G. 61
 Gherardo Q. 10, 27
 Ghezzi M.V. 169n
 Giacomo da Lentini 191
 Gianella G. 215
 Giani E. 201
 Giazzon S. 63-90
 Giglio D. 27
 Giolito de' Ferrari G. 88n
 Giordani P. 94, 108, 111, 112
 Giovan Francesco da Macerata 39n
 Giovannuzzi S. 137n
 Giraut de Bornelh 151n
 Giulia Napoletana 52
 Giunta C. 187, 192-98
 Givone S. 185n
 Gorni G. 38n, 61, 192, 195, 200, 202, 203
 Gracián B. 88n
 Grazzini A.F. 42n, 51, 52, 60
 Greco A. 39n
 Greggi R. 167n
 Gregori A. 33n
 Grillo P. 151n
 Grossi F., stampatore 8, 9, 10, 15, 17, 27, 31, 31n

- Grutman R. 219
 Gualterotti F. 144
 Guaragnella P. 87n
 Guardiani F. 88n
 Guarini G.B. 79, 86, 89n
 Güntert G. 154n
 Guglielminetti M. 37n, 59
 Guicciardini F. 112
 Guidiccioni G. 118
 Guidotti P. 87n
 Guinizzelli G. 198
 Guittone 141-56

 Hauser A. 88n
 Haym N.F. 38n
 Hegel F. 193
 Heidegger M. 124
 Hemingway E. 213
 Hernández Esteban M. 207
 Hocke G.R. 64, 88n
 Hölderlin F. 124, 138n
 Honess C.E. 151n, 153n, 154n
 Hutten von U. 35n
 Huxley A. 126

 Igino 90n
 Inglese G. 89n
 Inglese M. 184n, 185n, 186n
 Invernizzi S. 154n
 Iorio Filli D. 204
 Isella D. 207, 208, 210, 211, 216

 Iacopo cartolaio 35n
 Jakobson R. 220

 Klaniczay T. 88n
 Kraus K. 182, 183
 Kristeller P.O. 10, 33n

 Lajolo D. 168n
 Lambertuccio Frescobaldi 144
 Lando O. 35n
 Lanza A. 60
 Lapo Gianni 195
 Lara A. 217
 Larbaud V. 213
 Larson P. 152n
 Latini F. 7-61, 207-18
 Lavagetto M. 213
 Lelli E. 60
 Lenzini L. 217
 Leonardi L. 151n
 Leone M. 137n
 Leonetti F. 220
 Leopardi G. 91-119, 157
 Liruti G. 34n
 Lombardi M.M. 92, 100-04, 109, 111, 113, 115
 Lonardi G. 217
 Longhi S. 11, 13, 32n, 34n, 35n, 36n, 37n, 38n, 39n, 48, 49, 51, 53, 54, 56, 58, 61
 Lorenzetti A. 142, 148, 153n, 155, 156
 Lorenzini N. 163, 166, 167n, 169n, 184n
 Lorenzo de' Medici 8, 35n, 49, 60
 Lotman J.M. 90n
 Lubello S. 220
 Luperini R. 158, 167n

 Machiavelli N. 36n, 63, 67, 89n
 Macrì O. 216
 Maffia Scariati I. 152n
 Magagnati G. 33n, 34n
 Maglione A. 92
 Magrelli V. 173-86
 Magrini P. 9, 26, 29, 30, 31n, 40n
 Mai A. 106
 Majakovskij V. 194
 Manetti B. 137n
 Manfredi di Svevia 142, 188, 198
 Manni P. 50, 61
 Manzoni A. 101, 113
 Marcione 11, 35
 Marcolini F. 37n
 Marcovecchio A. 213
 Marcozzi L. 154n
 Margueron C. 153n
 Mariani A. 220
 Marietti M. 152n
 Marini P. 31n, 60
 Marino A. 215
 Marino G.B. 33n, 34n
 Martignoni C. 216
 Martini A. 215
 Masi G. 31n, 32n, 42n, 60
 Mason S. 42n
 Mattalia D. 195
 Mattesini F. 213
 Mattioli E. 168n
 Mauro 10-13, 15, 16, 32n, 34n, 36n, 41n, 48-51, 54, 56, 58, 60
 Maylender M. 37n
 Mazzoni F. 200, 203, 210, 213, 218
 Mazzuchelli G. 8, 11, 35n, 38n, 39n
 McLaughlin M. 220
 Meneghetti M.L. 152n
 Mengaldo P.V. 158, 167n, 199, 200
 Menichetti A. 152n, 153n
 Michelangelo 110
 Miglietti S. 90n
 Migliorini Fissi R. 200
 Milani A. 203
 Minetti F.F. 152n
 Minissi N. 88n
 Molière 194
 Molini 36n
 Molza F.M. 13, 32n, 49, 60
 Monaca de' Bardi 8

- Montagnani C. 220
 Montaigne (de) M. 64, 89n, 184n
 Montale E. 129, 132, 133, 135, 136, 138n, 183, 186n, 193
 Monte Andrea 143, 145, 152n
 Monti V. 101, 102, 104, 109, 116, 117
 Montuori F. 151n
 Moore E. 200
 Mortara B. 138n
 Münch H.J.H. 35n
 Muñiz Muñiz de la Nieves M. 92, 101-03, 114
 Murat G. 110
 Mutini C. 31n

 Nadiani G. 219
 Nasi F. 185n, 186n
 Natale S. 196
 Navò C. 7-9, 14, 15, 17, 29, 32n, 34n, 38n, 39n, 51, 53
 Navò S. 38n
 Negri G. 92, 115, 137
 Neuschäfer A. 87n
 Nigro S.S. 88n, 89n
 Nuti A. 167n
 Nystedt J. 36n, 60

 O'Donnel T. 141
 Omero 89n, 102
 Orazio Flacco, Quinto 52, 104, 110
 Orlando da Chiusi 147
 Orlando F. 89n
 Orlanduccio di Pallamidesse 145
 Orlanduccio, orafo 143, 145, 152n
 Orvieto P. 60
 Ossola C. 138n

 Pacca V. 60
 Pacella G. 92
 Pagnotta L. 195
 Palladio B. 36n
 Pallamidesse di Bellindote 143-45
 Palumbo G. 168n
 Panuccio del Bagno 148
 Paolino L. 60
 Paolo III, papa 16
 Paolo, santo 194
 Paolo Uccello 186n
 Parini G. 105, 117
 Parker D. 32n
 Parodi E.G. 200, 202, 203
 Pascal B. 88n
 Pasciuti G. 141
 Pascoli G. 164, 169n, 214
 Pedrojetta G. 215
 Peire de Corbian 190
 Pellegrini F. 200
 Pellizzari P. 37n, 59
 Pelosi A. 215

 Percivalle Doria 142, 143
 Perrus C. 152n
 Peruzzi E. 91
 Petrarca F. 40n, 50, 55, 58, 60, 66, 76, 83, 88n, 100-06, 108, 114-17, 194, 204
 Petrie J. 153n
 Petrocchi G. 200, 203
 Petrucci Nardelli F. 9, 17, 23, 26, 27, 29, 30, 31n, 33n, 52
 Piazzesi P. 203
 Piccinni G. 191
 Picone M. 154n
 Piemontese A. 33n
 Pier delle Vigne 76
 Pietrasanta P. 31n
 Pignatti F. 52, 61
 Pillet A. 151n
 Piovene G. 213
 Pirot F. 152n
 Pistelli E. 200, 203
 Platone 181
 Plutarco 52
 Poggi G. 91
 Poliziano 107
 Poquelin J.-B. *vd.* Molière
 Porro S. 137n
 Porta A. 124
 Pound E. 193, 194
 Pozzi A. 209
 Pozzi M. 87n
 Procaccioli P. 32n, 59, 60, 87n, 88n
 Protagora 35n
 Puccini D. 59
 Pulci L. 116
 Pusterla F. 121-38

 Quasimodo S. 157-69, 209, 210, 212, 213
 Quondam A. 88n, 204, 205

 Raboni G. 166, 169n
 Rajna P. 200
 Ravasius Textor 35n
 Razzi F. 218-21
 Renzi L. 138n
 Ricci P.G. 203
 Ricci S. 100
 Rilke R.M. 168n, 213
 Robin A. 152n
 Romagnoli G. 39n
 Romano A. 88n
 Romei D. 13, 14, 34n, 35n, 37n, 39n, 59
 Romei G. 87n
 Roselli R. 50, 60
 Rossi P. 90n
 Rostagno E. 200
 Rubinstein N. 153n, 154n
 Rubio Arquez M. 218-21
 Ruggieri Apugliese 190, 191

- Ruscelli G. 8, 10, 15, 25, 27, 32n, 33n, 34n, 42n,
 50, 60
 Russo L. 92, 103, 108
 Ruzzini C. 42n
 Ruzzini D. 27, 42n

 Saba U. 213
 Sacchetti F. 59
 Saffo 157, 159, 161-64
 Salvatore A. 41n
 Salverda de Grave J.-J. 153n
 Salvi G. 138n
 Sandrini G. 216
 Sanguineti E. 126, 133, 138n, 158, 167n
 Sanguineti F. 190, 191
 Sannazaro J. 111
 Sansovino J. 38n
 Santagata M. 60, 187-89, 192, 194
 Santoyo J.C. 218-20
 Sasso G. 88n
 Saviano O. 87n
 Savonarola M. 36n, 49, 52, 53, 60
 Scarlatti F. 51
 Schiatta Pallavillani 143
 Schilardi S. 33n
 Scuderi E. 169n
 Segre C. 138n, 153n
 Selmi E. 89n
 Ser Beroardo 144
 Ser Cione 144
 Sereni V. 207-18
 Sesler F. 92, 105, 117
 Shakespeare W. 64
 Shaw P. 200, 203
 Sinisgalli L. 213
 Sipala P.M. 169n
 Sirri R. 92
 Skinner Q. 153n, 154n
 Sleidanus J. 88n
 Solmi S. 168n
 Sordello da Goito 198
 Spera F. 87n, 88n
 Squillacioti P. 154n
 Staël (de) M.me 115
 Stara A. 213
 Steinberg J. 152n
 Stella F. 151n
 Stesicoro 157, 166
 Storey H.W. 152n
 Straccali A. 92, 100-07, 113, 115
 Stroppa S. 121-38, 184n
 Stürner W. 154n
 Stussi A. 207

 Taddeo E. 88n
 Tagliani R. 141, 152n
 Tambara G. 92, 102
 Tanqueiro H. 218, 219

 Tansillo L. 49, 58, 60
 Tanturli G. 7
 Tartaro A. 153n
 Tasso T. 86, 101-03, 106
 Tatasciore E. 157-69
 Tavoni M. 187, 192, 198-200
 Terpening R.H. 87n
 Testa E. 136, 138n
 Timpanaro S. 92, 102
 Tiraboschi G. 37n
 Tolomei C. 37n
 Tomaso da Faenza 196
 Tomassini S. 87n
 Tomassoni R. 88n
 Tommaso d'Aquino 153n
 Tondo M. 169n
 Tonelli N. 187
 Torelli P. 86
 Tornieri G. 36n
 Torri P. 154n
 Traina Maria R. 200-04
 Traverso L. 213
 Treccani E. 209
 Trevi E. 91
 Trissino G.G. 82, 89n

 Ungaretti G. 212
 Uspenskij S.A. 90n

 Valenti A. 190, 191, 204-07
 Valerio Massimo 33n, 56, 57, 60
 Valéry P. 175, 184n
 Valgimigli M. 162, 168n
 Vandelli G. 200
 Varchi B. 34n, 51, 58, 60, 107
 Vasari G. 48, 60
 Vatteroni S. 154n
 Vetri L. 185n, 186n
 Vigolo G. 124, 138n
 Vigorelli G. 213
 Villani G. 112
 Villari S. 87n
 Virgilio Marone, Publio 41n, 56, 104, 105, 109,
 111, 112, 159, 160, 166, 167, 168n
 Viroli M. 89n
 Visconti N. 147
 Vivanti C. 89n
 Viviani C. 185n

 Weise G. 88n
 Welles O. 186n
 Wordsworth W. 193

 Zaccarello M. 35n, 36n, 59
 Zanetti Bartolomeo, stampatore 38n
 Zanetti Bernardo 37n, 39n
 Zeiler V. 180, 185n
 Zucco R. 174, 179, 180, 184n, 185n

INDICE DEI MANOSCRITTI

a cura di Simonetta Teucci

BERLIN

Staatsbibliothek

Hamilton 90: 206, 207

Lat. folio 437: 200, 202

CITTÀ DEL VATICANO

Biblioteca Apostolica Vaticana

Vaticano lat. 3214: 196

Vaticano lat. 3793: 143, 146, 191

FIRENZE

Biblioteca Nazionale Centrale

Palat. 418: 146

Magl. VII 115: 33n

Biblioteca Medicea Laurenziana

Laurenziano 42,1: 206

GRENOBLE

Bibliothèque Civique

580: 200

MILANO

Biblioteca Trivulziana

Trivulziano 1088: 200

MODENA

Biblioteca Estense

α T 7, 1 (= Est. Ital. 224): 7, 10, 12-16, 17, 18,
19-25, 26, 28, 30, 31, 33n, 39n, 41n, 42n,
43n, 46, 47

NAPOLI

Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III

An X. 2 (R18): 92, 92n, 93 100, 101, 103, 104,
105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113,
114, 116, 117, 118, 119

Nc: 92n, 107, 108

PARIS

Bibliothèque Nationale de France

Parigino Italiano 482: 206

RECANATI

Casa Leopardi

Ar: 92, 92n, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107,
108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116,
117, 118

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

AA.VV.
L'entusiasmo delle opere.
Studi in memoria di Domenico De Robertis

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

C. Cadamagnani, G. Carpi, G. Larocca

Universum Versus

Maksim Il'ič Šapir

Saggi di teoria del verso e di teoria della letteratura

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

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
Nataschia Tonelli
Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche
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
simone.giusti@unile.it

Promozione, distribuzione, abbonamenti
LICOSA s.p.a.
50125 Firenze
Via Duca di Calabria1/1
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

